



T.C. YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**20. YÜZYIL SANATINDA OTOPORTRE TEKNİKLERİNİN
GÜNÜMÜZ SANATI İÇİNDE ‘ÖZÇEKİM’ KAVRAMIYLA
İLİŞKİLENDİRİLMESİ**

Yasemin KELTEK

**“Yeditepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği”nin Öngördüğü
Plastik Sanatlar Anabilim Dalında
Yüksek Lisans Tezi
Olarak Hazırlanmıştır.**

İSTANBUL
Mayıs, 2016



T.C. YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**20. YÜZYIL SANATINDA OTOPORTRE TEKNİKLERİNİN
GÜNÜMÜZ SANATI İÇİNDE ‘ÖZÇEKİM’ KAVRAMIYLA
İLİŞKİLENDİRİLMESİ**

Yasemin KELTEK

Danışman

Prof. M. Zahit BÜYÜKİŞLİYEN

**“Yeditepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği”nin Öngördüğü
Plastik Sanatlar Anabilim Dalında
Yüksek Lisans Tezi
Olarak Hazırlanmıştır.**

İSTANBUL
Mayıs, 2016

ÖNSÖZ

Bu araştırma geçmişten günümüze portre ve otoportre özelinde bir sanat tarihi incelemesi ve insan yüzünün gelenekten geleceğe aktarılan yolculuğunda bir köprü kurma girişimidir.

İnsanın varoluşuna duyduğu özlem doğduğu günden başlar. Farkındalık arttıkça umutsuzca da olsa kalıcılığa, yani ölümsüzlüğe odaklanır. Kişinin geleceğe kalma ve kendini gerçekleştirme arzusu, kendi varlığını imar sürecini biçimlendirirken, sanat ise bu görüntüyü figüratif anlayışla portrelerde ve sanatçının kendini imlediği otoportrelerde görsel bir dil haline dönüştürür.

Otoportre nihayetinde biyografik bir olgu ve kendini betimleme sanatı, bir belgeseldir. Anı öldürürken geleceği aydınlatır. Bu farkındalık topluma mâlolmuş sanatçı kimliğinin narsist bakışında dahi kendini sorgulatar. Sanatçı otoportrenin yalnızlığında model aldığı yüzünde hayallerini arar, ama asıl aradığı kişiliğinin tuvale düşen izdüşümünde sanattır. Bu yüzden otoportre bir yüzleşme daveti, kendisiyle konuşma ve konumlandırma edimi olarak fotoğraftan ayrı düşer. Ruh ve beden ikileminde olduğu gibi yüzün sahibiyle meselesidir.

Asırlardır süregelen, ifadede çoklukla çaresiz kalan görüntü yaşayan bir ruh gibi, sanatçının tatmininde varlık bulur, tatminsizliğinde ise hiçliğe yolculuk eder. Psikolojik anlamda narsist ya da değersizlik/yetersizlik duyguları arasında gitgel yaşar. Ruh ve beden ayrıştıkça yabancılaşır, yakınlaştıkça tamamlanır.

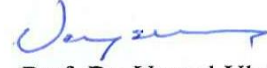
Yazın içeriğinde, cins olarak portreye, tür olarak otoportreye yüklenen anlamlar, görme biçimlerindeki değişimlerin sanatta yarattığı kırılmalar ve üslupların şekillenme sürecinde insan yüzü ve bedeni seçilmiş örnekler üzerinden zenginleştirilmiş, karşılaştırmalı bir sorgu aracı olarak sunulmuştur. Natüralist döneme ait esaslı otoportre örnekleri, biyografik ya da portre fotoğraflarıyla yan yana getirilerek resmin medyumları ile teknolojinin olanakları arasındaki duyumsama farkı ortaya konmaya çalışılmış yorum çoğunlukla bakana bırakılmıştır.

Sonuçta; istenen köprü gerek teknik, gerek psikolojik, gerekse felsefi detaylandırmalarla *otoportre-selfie/özçekim* ekseninde kurularak çağımızın sosyolojik varoluş gerçeği *selfie* üzerinden gelinen noktada, “Sanatçı kimdir?” sorusuyla yeniden baş başa kalınmıştır. Bu defa resim ile fotoğraf arasındaki paragone, otoportre ile selfie arasındaki paragoneye indirgenmiştir.


Bugün’ün otoportre sanatçısı kimdir? Mevcut güzelliğin ötesinde, istediği an tapılacak güzellik nesnelere yaratma gücüyle, tanrılaşan teknoloji mi? Hergün selfielerde ölen ikonik insan modelleri mi? Yoksa geleceğe kalan selfielerde ölümsüzleşecek insan suretlerimi? Bu soruların cevabı henüz yok. Cevap, geleceğin sanal gerçekliğinde; geçmişe dair medya üzerinden yapılacak kazılara kalacak izlerde onları bulacak dijital insan beyinlerinde ve sezgilerinde.

Yasemin KELTEK
Mayıs, 2016


Sosyal Bilimler Enstitüsü


Prof. Dr. Veysel Ulusoy


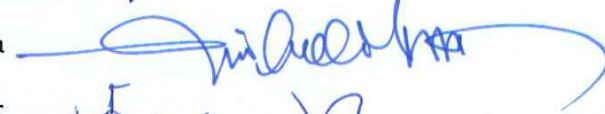

Bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.


Anabilim Başkanı
Prof. Dr. M. Zahit Büyükişliyen

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.


Prof. Dr. M. Zahit Büyükişliyen
Danışman

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. M. Zahit Büyükişliyen 
Prof. Dr. Gülveli Kaya 
Prof. Dr. Ferhat Özgür 

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

13.1.06.2016

Ad-Soyadı

Esmerin Hattetoğlu
İmza

ÖZET

Bu tez çalışmasında, kendi yüzü üzerinden kendisiyle yüzleşme anlatısı olarak sanatçı otoportresinin, geçmişten günümüze klasik ve modern çağlar uzamında incelenmesi amaçlanmıştır. Pentür geleneğinden ışıkla boyamaya geçilirken, gerçeklikten yanılsamaya evrilen süreçte, otoportre, teknik ve anlam içeriğinde öz çekimle ilişkilendirilmiş ve çoklu örnek analizleriyle irdelenmiştir.

Bu nedenle, insanın geleceğe kalma güdüsünün sanattaki karşılığı, 20. yüzyıl ve sonrasında malzeme çeşitliliği ve teknik olanakların sınır tanımazlığına rağmen ya da ölçüsünde, içerik bağlamında, öz çekim ile sosyal medya düzlemine taşınmıştır.

ABSTRACT

With this thesis study, it is aimed to analyse the artist; Self portrait from past to now inline with classic and modern times as a self confrontation over her own face.

From painting traditional to photography, at the stage of evolution from reality to illusion, self portrait is linked with the selfie from technical and meaning point of view and is analysed with multi sample studies.

This the reflection of human mind on art for existing in the future is moved to the social media with selfies, despite or in parallel to the material diversity and unlimited conditions of technical opportunities of 20th Century.

TEŞEKKÜR

“20.Yüzyıl Sanatında Otoportre Tekniklerinin Günümüz Sanatı İçinde Özçekim Kavramıyla İlişkilendirilmesi” konu başlıklı tez çalışmam özelinde danışmanlığımı üstlenen çok değerli hocam Sayın M. Zahit BÜYÜKİŞLİYEN’e çok teşekkür ediyorum.

Tez yazmam konusunda beni cesaretlendiren ve *otoportre* konulu çalışmalarına ışık tutan hocalarım Gülveli KAYA ve Hakan ÖZER’e, tez yazım sürecimde verdiği tam destek için çok sevgili arkadaşım Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU’na, sanat tarihi bilincimin olgunlaşmasındaki esaslı rolü üzerinden Yalçın SADAK hocama, çağdaş sanat bilincimin yol göstericisi Sayın Ferhat ÖZGÜR’e, çalışmamın şekillenmesi konusunda desteğini esirgemeyen dostum Sayın Dücan CÜNDİOĞLU’na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ve son olarak, şahsıma duydukları inançları ile yoldaşım olan ailemin her bir bireyine, ayrı ayrı en içten sevgi ve teşekkürlerimle...

Yasemin KELTEK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	iii
ONAY SAYFASI	v
İNTİHAL SAYFASI.....	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT.....	viii
TEŞEKKÜR.....	ix
İÇİNDEKİLER	x
RESİM LİSTESİ.....	xiii
1. BÖLÜM	
GİRİŞ	1
2. BÖLÜM	
2.1 TANIM VE KAPSAM OLARAK OTOPORTRE	3
2.1.1 Tanım	3
2.1.2 Portrenin Bağlamı - Portre Neyi Kapsar?	5
2.1.3 Portre – Büst İlişkisi.....	6
2.1.4 Portre ve İmza	9
3. BÖLÜM	
3.1 PORTRENİN TARİHSEL GELİŞİMİ	15
3.1.1 Antik Mısırdan 20. Yüzyıla Portre Resminin Gelişimi ve Olgunlaşan Otoportre ..	15
3.1.1.1 Mısır sanatında Fayyum Portreleri	15
3.1.1.2 Rus İkonalarında Portre İncelemeleri	25
3.1.1.3 Rönesansta Portre-Otoportre	36
3.1.1.4 Barok Sanatta Otoportre	48

3.1.1.5 Neo Klasizm Ve Romantizmde Otoportre	60
3.1.1.6 Empresyonizm ve Otoportre.....	71
3.1.2 20. Yüzyıldan Günümüze Batı Sanatında Örneklerle Otoportre	75
3.1.2.1 Post-Empresyonizm ve Otoportre	76
3.1.2.2 Fovizm ve Otoportre.....	91
3.1.2.3 Ekspresyonizm ve Otoportre	96
3.1.2.4 Kübizm ve Otoportre (1907-1925).....	106
3.1.2.5 Fütürizm, Dada ve Sürrealizm’de Otoportre	112
3.1.2.6 Pop-Art ve Otoportre	117
3.1.2.7 Foto Gerçekçilik ve Otoportre.....	121
4. BÖLÜM	
4.1 KAYIT VE KALICILIK BAĞLAMINDA GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE OTOPORTRENİN ‘ÖZÇEKİM’ KAVRAMI İLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ VE ANLAM ANALİZİ.....	15
4.1.1 Teknik Uygulama.....	127
4.1.1.1 Portre ve İmkânsızlık.....	127
4.1.2 Felsefik, Psikolojik ve Sosyal Mesaj Kaygısı Olarak Otoportre.....	132
4.1.2.1 Narsizm-Yüzleşme	132
4.1.2.2 Ölümsüzlük Tutkusu, Görünür Olmak-Geleceğe Kalmak	137
4.1.2.3 Gerçeklik mi – Yanılsama mı?	142
4.1.2.3.1 Ayna İlişkisi.....	142
4.1.2.3.2 Platon’cu Yaklaşım.....	150
4.1.2.4 Toplumsal Normlara İtiraz	152
4.1.2.5 Günümüzde Sanatçı Kavramı ve Andy Warhol	158
4.1.2.5.1 Kitschleşmiş Otoportre	158
4.1.2.5.2 Selfie (Özçekim).....	168

5. BÖLÜM

5.1 YASEMİN KELTEK RESİMLERİNDE OTOPORTRE VE SELFİE İLİŞKİSİ.....178

5. BÖLÜM

5.1 SONUÇ.....189

KAYNAKÇA..... 191

Kitap / Makale / Tez..... 191

İnternet Kaynakları..... 195

Ansiklopedi ve Sözlük 196

Görsel Kaynaklar 197

ÖZGEÇMİŞ204

RESİM LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1. Rose Beuret.....	8
Resim 2. Aziz Paul'un Mektupları üzerine yorumlar.....	10
Resim 3. A.Dürer, Otoportre.....	11
Resim 4. A.Dürer, Otoportre.....	12
Resim 5. Bulutların Üzerinde Yolculuk	13
Resim 6. Ressamın Atölyesi.....	13
Resim 7. Fayyum Portreleri.....	20
Resim 8. Fayyum Mezar Portresi.....	20
Resim 9. Fayyum Portreleri.....	22
Resim 10. Fayyum Portreleri.....	24
Resim 11. Kutsal Teslis İkonu.....	35
Resim 12. Mesih İsa İkonu.....	35
Resim 13. Genç bir kadının profili.....	40
Resim 14. Mona Lisa.....	42
Resim 15. Otoprtre.....	43
Resim 16. Elçiler.....	44
Resim 17. Sir Thomas More.....	46
Resim 18. Hans Holbain, Otoportre.....	47
Resim 19. Otoportreler.....	48
Resim 20. Carravagio'nun Portresi	50
Resim 21. Carravagio'nun Portresi	50
Resim 22. Rembrandt, Genç Bir Adam Olarak Otoportresi.....	52
Resim 23. Rembrandt van Rijn, Küçük boy Otoportre,	53
Resim 24. Rembrandt, Şövale karşısında Otoportre.....	56
Resim 25. Le Brun, ' Le Methode pour apprendre a dessiner Les Passions'dan. 1696.....	58
Resim 26. Napoleon'un Taç Giyme Töreni.....	62
Resim 27. Jacques Louis David, Napoleon Alpleri Geçerken.....	63
Resim 28. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Self-Portrait.....	64
Resim 29. Odalık.....	65

Resim 30. Delacroix, Otoportre.....	66
Resim 31. Goya, Otoportre.....	68
Resim 32. Goya, Otoportre.....	68
Resim 33. Courbet, Ressamın Atölyesi.....	69
Resim 34. Courbet, Otoportre.....	70
Resim 35. Courbet, Otoportre.....	70
Resim 36. Courbet, Günaydın Mösyö Courbet.....	70
Resim 37. Courbet, Otoportre.....	70
Resim 38. Courbet, Baudelaire'in Portresi.....	71
Resim 39. Cladue Monet (Okuyucu).....	72
Resim 40. Cladue Monet (Ressam).....	72
Resim 41. Alfred Sisley.....	73
Resim 42. Monet Argenteuil'de Teknede.....	74
Resim 43. Gauguin, Vincent van Gogh, Ayçiçeklerinin Ressamı.....	78
Resim 44. Gauguin, Otoportre.....	79
Resim 45. Gauguin, Otoportre.....	80
Resim 46. Gauguin, Otoportre.....	80
Resim 47. Gauguin Fotoğraflar.....	81
Resim 48. Paletiyle Gauguin.....	82
Resim 49. Van Gogh, Sanatçının Portresi.....	84
Resim 50. Van Gogh, Kendi Portresi.....	85
Resim 51. Van Gogh, Sakalsız Otoportre.....	85
Resim 52. Van Gogh, Şapkalı Otoportre.....	86
Resim 53. Van Gogh Pipolu Otoportre.....	87
Resim 54. Van Gogh Sarılı Kulaklı Otoportre.....	87
Resim 55. Van Gogh Hasır Şapkalı Otoportre.....	88
Resim 56. Vincent van Gogh, Otoportreler.....	89
Resim 57. Van Gogh, Boya katmanları.....	90
Resim 58. Van Gogh, Boya katmanları.....	90
Resim 59. Vincent Van Gogh, Fotoğraf.....	91
Resim 60. Vincent Van Gogh, Fotoğraf.....	91
Resim 61. Matisse, Şapkalı Kadın.....	93

Resim 62. Madam Matisse: Yeşil Çizgi.....	93
Resim 63. Matisse, Otoportre.....	95
Resim 64. Derain, Matisse'in Portresi.....	95
Resim 65. Henri Matisse, Fotoğraf.....	96
Resim 66. Henri Matisse Photography.....	96
Resim 67. Krichner, Ressamın Başı, Otoportre.....	98
Resim 68. Krichner, 1919, Fotoğraf.....	98
Resim 69. Krichner, Bir Asker Olarak Otoportresi.....	99
Resim 70. Krichner, Bir Model ile Otoportre.....	100
Resim 71. Krichner, Otoportre.....	100
Resim 72. Kandinsky, Otoportre.....	103
Resim 73. Gabriele Munter Wassily Kandinsky'nin Portresi.....	103
Resim 74. Kandinsky, Otoportre.....	103
Resim 75. Wassily Kandinsky. c. 1913 or Earlier.....	103
Resim 76. Kandinsky, Self- Portrait.....	104
Resim 77. Kandinsky, 1913 veya Erken dönem, Fotoğraf.....	104
Resim 78. Kandinsky, Stüdyosunda, Paris.....	105
Resim 79. Picasso, Otoportre.....	108
Resim 80. Picasso, Otoportre.....	108
Resim 81. Picasso, Kendi Portresi.....	109
Resim 82. Picasso, Resim Paletiyle Kendi Portresi.....	109
Resim 83. Picasso, Kendi Portresi.....	110
Resim 84. El Greco'nun Ardından Picasso: Ressamın Portresi.....	110
Resim 85. Picasso.....	111
Resim 86. Dali, Otoportre.....	112
Resim 87. Dali, Otoportre.....	112
Resim 88. Balla, Otoportre.....	114
Resim 89. Balla, Otoportre.....	115
Resim 90. Duchamp, Çeşme.....	116
Resim 91. Warhol, Otoportre.....	118
Resim 92. Warhol, Marilyn Monreo.....	119
Resim 93. Warhol, 1976 Kafatası serisinden.....	120

Resim 94. Chuck Close, Otoportre, 5 Parça.....	122
Resim 95. Chuck Close, Otoportre 1.....	123
Resim 96. Chuck Close, Stüdyosunda Otoportre Üzerinde Çalışırken, Fotoğraf.....	123
Resim 97. Chuck Close, Otoportre.....	124
Resim 98. Chuck Close, Büyük Boy Otoportre.....	124
Resim 99. Chuck Close, Büyük Boy Otoportre.....	125
Resim 100. Frida Kahlo, Kahlo Müzesi, 2015, Meksico City.	131
Resim 101. Frida Kahlo, Kahlo Müzesi, 2015, Meksico City.....	131
Resim 102. Michelangelo Merisi detto II Carravagio, Narciso.....	133
Resim 103. Dr. Arrieta'la, Özportre.....	138
Resim 104. Marc Quinn, Self (Kendi).....	141
Resim 105. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, Detay.....	145
Resim 106. Diego Velasquez, Las Meninas (Nedimeler).....	147
Resim 107. Stranger, Kafka Museum, Praque.....	149
Resim 108. Orlan Portreler.....	154
Resim 109. Orlan, Otoportreler, Entre-Deux.....	154
Resim 110. Orlan.....	155
Resim 111. Orlan.....	155
Resim 112. Orlan, Aynalara bir Soru.....	158
Resim 113. Van Gogh, Bir Çift Ayakkabı.	160
Resim 114. Andy Warhol, Altın Tozlu Pabuçlar.....	161
Resim 115. Edvard Munch, Çılgılık.....	161
Resim 116. Jeff Koons, Cennette Yapıldı.....	164
Resim 117. Jeff Koons, Bourgeois Bustü - Jeff ve Ilona.....	165
Resim 118. Damien Hirst.....	166
Resim 119. Damien Hirst.....	166
Resim 120. Damien-hirst –sanatı-sevmek-zorundasınız	167
Resim 121. Hippolyte Bayard, Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportresi.....	170
Resim 122. Hippolyte Bayard, Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportresi.....	171
Resim 123. Ev Kadını ve Şarap Tanrısı olarak Cindy Sherman.....	173
Resim 124. Cindy Sherman.....	174
Resim 125. Yasemin Keltek, Dizi Otoportreler.....	178

Resim 126. Yasemin Keltek, Otoportre.....	179
Resim 127. Yasemin Keltek, Otoportreler.....	180
Resim 128. Yasemin Keltek, Dijital Otoportreler.....	181
Resim 129. Yasemin Keltek, Dijital Otoportreler.....	182
Resim 130. Otoportre.....	183
Resim 131. Otoportre.....	184
Resim 132. Otoportre.....	184
Resim 133. Zamansal 1.....	185
Resim 134. Zamansal 2.....	186
Resim 135. Zamansal 3.....	186
Resim 136. Mekansal 1.....	187
Resim 137. Mekansal 2.....	187
Resim 138. Mekansal 3.....	188

1. BÖLÜM

GİRİŞ

“20.Yüzyıl Sanatında Otoportre Tekniklerinin Günümüz Sanatı İçinde Özçekim Kavramıyla İlişkilendirilmesi” ana başlığı içerisinde ele aldığımız bu çalışma, antikiteden günümüze, günümüzden geleceğe, insanın insanı yansıtması, insanın kendini yansıtması, felsefi düzlemde; insanın insanı bilmesi, insanın kendini bilmesi arayışında sanatın en temel imgelerinden ve konu başlıklarından biri olarak otoportrenin görsel dilinin evriminde şekillenmektedir. Bugün, teknolojinin ulaşılabilir, çoğulcu gücüne yaslanan çağdaş birey, varoluşunu ispatlama ve benliğini geleceğe taşıma arzusunu, özgürlük, farkındalık ve yüzeysellik örüntüleri arasında başka bir gerçeklikte aramaktadır.

Çoklu üretim çağının, birey özgürlüklerini, benliğini ve tercihlerini şekillendirdiği modern zamanların eşiğinin çoktan geçildiği günümüzde portreler/otoportreler, sanatçının ve tek tek bireylerin kendilik egemenliğinin en temel ifadesi ve teşhir figürü olmaktadır.

Rönesans öncesi antikitede ölümsüzlük kaygısıyla ruhların bedenlerini arayışına, ikonalar aracılığı ile insanın tanrıyı ve tanrıda kendi benini bulma sevdasına aracılık eden bu imgeler, şimdiki zamanlarda teknoloji tanrısının simülasyon gücüyle an be an hayata katılan, geleceğe kalıp kalmayacağı belirsiz, çoklukla bir sanatçı edimi gerektirmeyen otoportreler olarak hızla geçmişe katılmaktadırlar. Geleneğin hemen tüm kurallarını reddeden, temel güdüsü insanlık tarihi ile aynı olan bu görseller, zamanın hızına yetişme telaşı içerisinde insanlık tarihine aceleyle düşülmüş dip notlar olarak uçuşurken, belki bir kısmı sanat tarihinin konusu olarak gelecekte teknoloji üzerinden yapılacak arkeolojik kazılarda zamanlarının ötesine ışık tutarak kendilerini ifade etmeye çalışacaklardır.

İkinci Bölümde, öncelikli olarak *portre* ve *otoportre* kavramlarının çoklu tanımı, bağlam arayışı ve portrenin üç boyutlu ifadesi olarak heykel sanatında büstle ilişkilendirilmesi üzerinde durulacak, insanın varlığını görünür kılma ve birey olarak öne çıkma başkaldırısı sanatçı kimliğinde otoportre örneklemeleriyle ele alınacaktır.

Üçüncü Bölümde, Antik Mısır'dan günümüze, sanat tarihinin kronolojik yapısı içerisinde, portre/otoportre kavramının hangi amaçlara hizmet ederek modern zamanlara geldiği, insan yüzü ve kısmen bedenin ifadesinde ruhun ele geçmezliğinin çelişmesini yaşayan sanatçının, varoluşun en gerçek ve de en ulaşılmaz olduğu insan yüzünü yorumlarken deneyimlediği tekniklerin neler olduğu, sanat akımları çerçevesinde, başyapıtlar ve karakteristik yapıtlar sunan sanatçılar özelinde detaylandırılacaktır.

Dördüncü Bölümde, tarihçesinden yola çıkarak ulaşmaya çalıştığımız tez başlığımızın ana konusunu içeren bu bölüm, sanatçının kendi yüzüyle, dolayısıyla otoportresi üzerinden insan yüzüyle, *imkânsızlık, narsizm, yüzleşme, gerçeklik* ve *yanılsama* gibi kavramlar üzerinden hesaplaşmasını konu almaktadır. Yirminci yüzyılda Andy Warhol'la başlayan, Yirmi birinci yüzyılda özçekim ile sosyal medya düzleminde altın çağını yaşayan kitschleşmiş otoportre unsurlarına bireyin kayıt ve kalıcılık sorgusu üzerinden değinilecektir.

Beşinci Bölümde, otoportreyi varlık ve hiçlik karşılığında ele alan, otoportrenin bağlamını bulduğu zamansallığı görselleştirmeyi arzulayan sanatçı Yasemin Keltek'in eserlerine yer verilerek, kapsama dâhil edilen çalışmalarını üzerinden kavram analizlerine değinilecektir.

Bu araştırmaların toplamında, konumuzun derinleştirilmesine katkı sağlayan çok sayıda görsel ve yazılı kaynak taranarak, ağırlıklı olarak, kültür tarihleri, dünya sanat tarihi, Türk resim sanatı, sanat felsefesi ve psikoloji kitapları ile çoklu bakış açısı getiren güncel sanat yazıları referans alınmıştır. İlaveten Yeditepe Üniversitesi ve YÖK veri tabanlarında yer alan bilimsel araştırmalara da ulaşılarak çalışma içeriği zenginleştirilmiştir.

2. BÖLÜM

2.1 TANIM VE KAPSAM OLARAK OTOPORTRE

2.1.1 Tanım

İnsan yüzü ve beden sanat tarihinin en vazgeçilmez konularından biri olarak Antik Mısır'dan günümüze sanatçının ilgi odağı olmuştur.

“Portre ‘resim, fotoğraf, heykel ve benzeri sanat türlerinde bir kişinin yüzünün ve yüz ifadesinin betimlenmesi ile oluşturulan eserdir. Bu eserlerin amacı, kişinin görünüşünü kişiliğini ve ruh halini yansıtmaktır” (wikipedia.org/wiki/portre).

John Evans¹ on sekizinci yüzyılın sonlarında *Resimlerin Faydası Üzerine*'de portreyi, sanat dehasının tasarladığı bir araç olarak ifade etmektedir.

“Geçiciyi temellendirmek –anlık varoluşu daimileştirmek– yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir. Ey resim, mezarda çürüyüp gidene yaşıyorsun!... Portrecilik faydalıdır. Güzel dersler öğretir. Artık gözlemlenemeyecek olan büyük insanları hatırlatır bizlere. (...)Dolayısıyla, kimliği görünür kılma –aslında nesnel olarak somutlaştırma– göreviyle karşı karşıya kalan portrelerin, fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak ‘istihdam’ etmeleri gerekir; çünkü beden, fiziksel olmayanın yansıtılabileceği tek yüzeydir” (Leppert, 2009, s.211).

“Kimlik” Leppert'in² dediği gibi *“çok soyut ve yarı ruhsal bir şeydir ve görünenin ötesinde bir tanımlamayı hak eder”*.

“Portre kelimesinin kökenine inildiğinde, Fransızca ‘pourtrait’ kelimesi ile karşılaşılır. Fransızca ‘pour’ ve ‘traict’ kelimelerinin anlamı ‘için’ ve

¹ John Evans, 1767-1827 yılları arasında yaşayan İngiliz yazar.

² Richard Leppert, Amerikalı yazar. Minnesota Üniversitesi Kültürel Çalışmalar ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü başkanı ve aynı bölümde öğretim üyesi.

“tirer”dir. Fransızca bir fiil olan “tirer” kelimesinin Türkçesi “çekmek, çıkarmak” anlamına gelmektedir. Yani resimde karakteristik özellikleri ortaya çıkarmak anlamına geldiği söylenebilir. “Pour-traict” kelimesinin Latin kökenli karşılığı da bulunmaktadır: “Protact”. Kelime, “imge ve benzerlik” anlamlarına karşılık gelmektedir” (Usta, 2015, s.4).

Öte yandan ortaçağda *protrato* sözcüğü *yeniden üretmek* anlamını taşır. Osmanlıcada *şebn* denen portre, sonrasında *tasvir* adını almıştır. Günümüzde ise, Adnan Turani portreyi aşağıdaki ifadelerle *Sanat Terimleri Sözlüğü*’ne yerleştirir ve bu tanımla pek de geçmişten koptuğu söylenemez;

“Portre: Belli bir kişinin heykel malzemesi, boya, grafik ya da desen ile yapılan resmi olup o kimsenin karakterini ve ifadesini veren resimlerdir” (Turani, 2003).

Turani’nin (;...)*“Portre, yalnız baş, göğüs ya da dize kadar olduğu gibi, boy ve aile portreleri olarak da çeşitli ölçülerde yapılmıştır.”* saptaması bir sonraki açılımda gireceğimiz portrenin bağlamı ve kapsamında değinilecek konular arasındadır.

Portreyi cins olarak ele aldığımızda, sanatçının kendi özelliklerini betimlediği portre türü olan *otoportre*, tüm teknik, felsefi ve psikolojik derinliği ile karşımıza çıkar. Otoportre, resmin en kişisel anlatım şekli, görsel bir otobiyografidir.

Mehmet Yılmaz, *Fotoğraf Resimdir* adlı kitabında, resim ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi, hayvan ve köpek arasındaki ilişkiye benzetir. Bizde bu benzetmeden hareketle *“her otoportre portredir, ama her portre otoportre değildir”* deyişiyle tanımımızın kategorisini açabiliriz. Sabahattin Tuncer³ kendisi ile yapılan bir söyleşide; portreyi, dolayısıyla otoportreyi, kabul gördüğü üzere resim sanatı içerisinde özel bir kategoriye yerleştirir ve aşağıdaki açıklamayı ekler.

³ Sabahattin Tuncer, İDGSA Resim Bölümü Neşet Günel atölyesinde öğrenim görmüş, figüre bağlı çağdaş Türk ressamı.

“Otoportre, sanatçının kendine yabancılaşarak kendini nesnelleştirmesine ve yine yeniden kendine dönüşmesine olanak sağlar. Otoportrede model kendi karşısında önce bir süjedir, daha sonra obje haline gelir. Bu hali ile de ortaya çıkarılan yapıt yorumlarla zenginleşir” (Tuncer, 2007).

“Otoportre (...) ressam ve modeli, bakan ve gören, gören ve görülen gibi kavram çiftlerinin tam kat yeridir. Kesişme noktasıdır. Otoportre, aynı zamanda Batı uygarlığının uğraşa uğraşa sonunu getiremediği ve her dönem başka bir anlam yüklediği ‘beden’ meselesinin de içinde yer aldığı bir düğümdür.(...) Kuşkusuz yüzyılın başında ortaya çıkan psikanalizin işe katkısını ayrıca anmaya gerek yok. Bütün bunlardan sonra soru ‘ben kimim’ ya da ‘benin veya benim gerçeği nedir?’ sorusuna dönüşüyordu”(Kahraman, 2004).

Dolayısıyla otoportre, sanatçının görünüşünü ve sanatçının etrafındaki dünyayı ve iç dünyasını yorumlama biçiminin sanata/sanat tarihine düşülen kayıdır. Nihayetinde, otoportre günümüzde, gerçeğin ve benin hassas dengesidir.

2.1.2 Portrenin Bağlamı - Portre Neyi Kapsar?

“Kompozisyonlarımda motif olarak insanın belirginliğini doğayı onsuз düşünemediğimin bir yansıması şeklinde açıklayabilirim. İnsanı sadece resmi çizilecek bir nesne değil, içerik yüklü bir biçim olarak değerlendiriyorum” (Yılmaz, 1989).

Cümlelerini kuran ve yüksek lisans tezinde “Resimlerimde Bir İçeriğin Taşıyıcısı Olarak İnsan” başlığını kullanan Mehmet Yılmaz, aslında bizim de üzerinde durduğumuz bağlam arayışını dillendirmiştir.

Portrenin bağlam arayışında ve kapsadığı şeyler itibariyle karşımıza önce beden, sonra mekân ve zaman çıkar. Portre, baş ve göğsü, dolayısıyla belden yukarısını ağırlıklı olarak temsil ederken mekânı da çerçevenin dışına taşıyarak bireyi dolayısı ile *beni* resmin merkezine yerleştirir. Gövdeyi kısmen dışarıda bırakan, çevreyi dışarıda bırakan bir portrenin bağlam arayışında o andan itibaren başlar. Zira çevre olmadan bağlam olmaz ve dolayısıyla portrenin tarihi de olmaz. Bir portre/otoportre bağlamını ancak kendisinde, yani

kişinin ikinci bir portresiyle karşılaştığında bulur ve zamansallığı düşer. Aksi takdirde bağlam ortaya çıkmaz. Bağlamını kendinin tekrarında bulan portre/otoportre aynı zamanda *beninin* dışında kimseye atıf yapmaz.

Portre resminde belden aşağısının yokluğu, öne çıkmış birey, mekânın dışarıda bırakılması unsurları portrenin kapsamını belirler gözüksede, sanat tarihinden günümüze tahtı üzerinde betimlenmiş krallar, at üzerinde kahramanlar ve aile portrelerinin mevcudiyeti, Adnan Turani'nin *Sanat Terimleri Sözlüğü*'ndeki portre tanımında olduğu gibi, genişletilmiş ve zenginleştirilmiş portre içeriğinde çoktan yerini almıştır.

Portre başı göstermekle beyni, bedeni göbek deliğinin üstünden kesmekle, belin üzerinde göğüs kafesine yerleşmiş kalbi kapsama alanına almakta ve özde bireyin en can alıcı özelliklerine vurgu yapmaktadır. Kişinin fiziksel özellikleri, cepheden ve profilden çok net anlaşıldığından tarih boyunca suçluları bulmada da işlevsel bir rol oynamıştır. Portreler aynı zamanda, çağlar boyunca sanat tarihini en iyi açıklayan görgü tanıkları olma vazifesini de fiilen üstlenmişlerdir.

2.1.3 Portre – Büst İlişkisi

En bilinen tanımıyla;

“Büst, insan figürünün üst kısmını gösteren heykel ya da dökümdür. Büste insan vücudunun baş ve boyun kısmıyla çeşitli oranlarda göğüs ve omuz bölgesi bulunur. Genellikle bir kaideyle desteklenir. Mermer, bronz ya da kıl gibi çeşitli uygun malzemeden yapılabilir” (wikipedia.org/wiki/büst).

Muhtelif katı malzemelerin yanı sıra, modern zamanlarda boşlukla da şekillenen büst, gövdeyi dışarıda bırakan üç boyutlu bir portredir. Büstü olumsuz tarafından ele alırsak, gövdenin yokluğu büstü mümkün kılmaktadır. Aslında baş dışında vücudun öteki bölgelerini dışarıda bırakmak heykeltıraşlar için ne anlama gelir sorusu merak uyandırmaktadır.

Din ve devlet adamlarının, sanatçı ve edebiyatçıların özellikle şair ve kahramanların tarihe not düşmek ve hikâyelerini gelecek kuşaklara aktarmak adına yaptırılan büstleri resim

sanatındaki portre ve otoportre anlayışıyla birebir örtüşmektedir. Ancak portrenin tersine büstlerde kişilik yerine, kimlik aramak daha doğrudur. Zira devlet adamları kendi kimliklerini değil, devleti sembolize ederler. Nitekim ülke tarihimizden ilk akla gelen örnekler, cumhuriyetimizin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk ve halk ozanı Aşık Veysel'e ait çok sayıda büst ve heykellerdir. Mustafa Kemal'in sadece büst ve heykelleri değil, seküler bir devlet adamı olarak gösterilmesinin önemine istinaden çok çeşitli portreleri de yapılmıştır.

Resim sanatının aksine heykel sanatında kendi büstünü yorumlayan heykeltıraş sayısı oldukça azdır:

“Heykel modernizmle⁴ birlikte, Rodin'in⁵ açtığı çığırla beraber özerkleşmeye başladığında, anıt mantığından ve kaidelerinden kurtulmuş olur. Duchamp'ın⁶ seçtiği sıradan ve seri üretim nesnesi ready-made, heykel kavramına yeni bir yaklaşım getirir. (...) Duchamp'ın sanat anlayışında her nesne sanat eseri olabilirken, Beuys'un⁷ sanat anlayışında her insan heykel ve sanatçıdır” (Özkaya, 2007).

Heykelin büyük ustası Rodin'e göre:

“Bir insanın ruhunu okumak için yüzüne bakmak yeterlidir” (Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da, s.26).

İfadesi nde, bir anlamda, insan yüzüne duyduğu tutkuyu dile getirmektedir.

“Karşılık veremeyeceği hizmetlere teşekkür etmek, iyilikbilirliğini göstermek ya da hayranlığını dile getirmek için, sanat yaşamının en başından beri portreler yapmıştır” (Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da, s.26).

⁴ Çağdaş anlayışa uyararak bilinen teknikler içinde sanat yapma görüşü ve mesleği, çağcılık. (Turani, 2011)

⁵ Auguste Rodin, 1840-1917 tarihleri arasında yaşamış Fransız heykeltıraş.

⁶ Marcel Duchamp, 1887-1968, Fransız/Amerikalı Dadaist sanatçı.

⁷ Joseph Beuys, 1921-1986, Alman performans sanatçısı, heykeltıraş, sanat kuramcısı.

Belki de, sanatçının portre yapma arzusu ruhun aynası olan gözleri bulma arayışıdır. Rodin, bir heykelin ve dolayısı ile büstün göze, resim sanatının olanakları ölçüsünde yaklaşamayacağını bildiği için, ruhu heykel sanatının olanaklarıyla gözlerde değil, ellerde aramıştır. Nitekim sanatçının çağdaşı sayılan İtalyan ressam Amedeo Modigliani'de karısının gözlerini yapmadan resmettiği tablolarını soranlara “*ruhunu gördüğüm zaman gözlerini yapacağım*” demiştir.

Babasının büstünü henüz yirmi yaşlarının başındayken yapan Rodin, sonrasında usta elleriyle birçok yüzü ölümsüzleştirmiştir. Başlangıçta yaptıkları daha çok erkek portreleri iken yaptığı birçok kadın heykeline, ilk modeli ve ölene dek beraber olduğu eşi Rose Beuret'in yüz ifadesini yansıtmıştır.



Resim 1. Rose Beuret, 1898'e doğru, mermer, 51.7x 42.6x 44 cm, Paris, Rodin Müzesi

“Sevdiği bir başka kadın, öğrencisi ve büyük aşkı Camille Claudel'in de 1884'te portresini yapacak ve onun yüz çizgilerini de daha sonra, “Veda” ya da “Düşünce” gibi geç dönem alegorilerine yansıtacaktır” (Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da, s.26).

“Rodin'in aldığı ilk büyük sipariş olan ve hiçbir zaman bitiremediği Cehennem kapısı, sanatçının tüm yaşamının bir özeti gibidir. Yaşamı boyunca ona eşlik etmiş sayısız yapıtının üretimine yol açmış ve Camille

Mauclair'in ünlü tanımıyla "yaşamın heykelleştirilmiş günlüğü" olmuştur"
(a.g.e., s.13).

Sanatçı büst ve portre ilişkisine açık ve tutkulu bir anlatımla yaklaşmıştır.

"Büst ve portre kadar kavrayış gerektiren bir başka sanatsal çalışma daha yoktur" (...) iyi bir portre *"bir yaşam öyküsüyle eşdeğerdir"* (a.g.e., s.26).

İşte *Cehennem Kapısı*da Rodin için yaşamının heykelleştirilmiş günlüğü olan sıra dışı bir oto portre olarak yorumlanabilir.

2.1.4 Portre ve İmza

Sanat ve kimlik, kavram olarak birbirini etkileyen ve karşılıklı olarak biçimlendiren bir ilişki içindedir. Görsel sanatlar özellikle Batılı toplumlarda, bireysel ve toplumsal kimliklerin oluşumunda, ifadesinde ve öğretisinde işlevsel bir araç olarak kullanılmıştır. Sanat kimliğinin ve kişiliğinin ifade araçlarının başında gelir.

"Sanatçının yaşamı toplumsal yapılar içinde sürer, toplumsal kimliği de bu yapılar içerisinde biçimlenir. Sanat eserinin yorumlanma süreci, eserin üretildiği tekniğin seslendiği algı ile başlar. Doğal bir işlev olan algılama, duyular ve duyuların iletildiği beyindeki yorumlanma süreciyle tamamlanır. Bu süreç fizyolojik, psikolojik, kültürel ve toplumsal pek çok etmenin etkisiyle biçimlenir. Bir sanat eserinin farklı toplumlarda farklı şekillerde ya da aynı toplum tarafından farklı zaman dilimlerinde farklı şekilde yorumlanmasının nedenlerinden biri de, toplumsal kimliklerdeki değişimlerdir" (Papila, 2007, s.177).

Gotik dönemden dinî bir metne ait el yazmasından alınan aşağıdaki örnek görselde, en baştaki harfin, günahları sebebiyle acı çeken, insan vücudu şeklinde uygulandığı, çağın bireye bakışının aynasıdır.



Resim 2. Aziz Paul'un Mektupları Üzerine Yorumlar, 1200, minyatürlü elyazması, parşömen üzeri minyatür, Bibliotheque Nationale, Paris

“Kapitalizmin ilk aşaması olan Rönesans döneminde, toplumsal sınıflar arasındaki güç savaşında sanatın büyük bir görevi vardır. Yeni gelişen bir resim türü olan “portre”, sınıfsal kimliklerin ifade aracına dönüşmüştür. Leonardo,⁸ Rafaello,⁹ Tiziano¹⁰ gibi büyük sanatçılar, işverenlerini betimlerken bu portrelerin yansıttığı kimlikler, Rönesans toplumunun ikilemini göstermektedir” (a.g.e., 180)

Portrenin bağlamında ifade ettiğimiz gibi, portreler, sanat tarihinin görgü tanıkları vazifesini üstlenmektedirler.

“ İktidarı ellerinde tutan soylular ve üst düzey din adamlarının portreleri, mevcut toplumsal yapıyı ve bu yapının geliştirdiği kimlikleri onaylama görevini yerine getirirken, burjuvaların¹¹ portreleri, bu yapıya başkaldıran yeni bir sınıfsal kimliğin habercisi olmuşlardır” (a.g.e., s.180).

⁸ Leonardo da Vinci, 1452-1519, Rönesans döneminde yaşamış ünlü İtalyan ressam, mucit, heykeltıraş, matematikçi, anatomist.

⁹ Rafaello Sanzio, 1483-1520, Rönesans dönemi, İtalyan ressam ve mimarı

¹⁰ Tiziano Vecellio, 1488-1576, Rönesans döneminde yaşamış İtalyan ressam.

¹¹ Şehirde yaşayan, özel imtiyazlar dan yararlanan, orta sınıftan, kent soylu.

Sanatçılar cephesinden bakıldığında, Rönesansa kadar anonim olan sanatçı imzası, Rönesansla birlikte sınıf atlayarak bireysel kimliğe doğru başkaldırmıştır. Rönesans öncesi sanat yapıtlarında sanatçının adı yaratıcılığın tanrıdan geldiği düşüncesiyle onu gerçekleştirene atfedilmezken, Rönesansın hümanizma¹² kökenli değişiminde ressam, heykeltıraşlar otoportreleriyle kimliklerini dışa vurmuşlardır. 1471-1528 yılları arasında yaşamış Alman ressam Albecht Dürer 1493 tarihli otoportresinde kendisini Nürnbergli bir genç burjuva olarak resmetmiştir.

“Resmin bütünü, sanatçının meslektaşları ve sınıfı içerisindeki yükselişini ve seçkinliğini kanıtlamaktadır” (a.g.e., s.181).



Resim 3. A. Dürer, Otoportre, 1498, Ahşap üzeri yağlı boya, 67,1x 48,7 cm, Museo del Prado, Madrid

Dürer için otoportreye yüklenen anlam, farklı sınıfların statüsel temsilini içermekle birlikte, portrelerdeki ifade zenginliği ve boya resmine yüklediği anlam bütünlüğü açısından farklılıklar göstermektedir. Bu duruma bir başka örnek kendisini Hz. İsa'ya benzettiği 1500 tarihli otoportresidir.

¹² Onbeşinci yüzyılda, Rönesansla birlikte İtalya'dan Avrupa'ya yayılan, Ortaçağın skolastik din öğretilerine karşı çıkan ve insanı merkeze koyan anlayışlar bütünü.



Resim 4. A. Dürer, Otoportre, 1500, Ahşap üzeri yağlı boya, Pinakotetiek, Münih

Krausse, bu tablo hakkında şu yorumu yapmaktadır:

“Bilge ciddi ve sakin duruşu ile kendisini İsa peygambere benzetir. Bu da İtalyan Rönesansı'nın Tanrı tarafından yeteneklerle kutsanmış sanatçı tipidir” (Krausse, 2005).

Rönesans'ın hemen ardından ortaya çıkan Barok dönemde de pek çok sanatçı, otoportreye benzer anlamlar yüklemişlerdir. Barok dönemde,

“(...) dönemin sonlarında kurulan güzel sanatlar akademileriyle sanatçılık usta-çırak ilişkisiyle öğrenilen bir meslek olmaktan çıkar. Sanatçı olmak için gerekli akademik eğitime ulaşmak zorlaşarak, zaman içinde, üst toplumsal sınıfların özellikle burjuva sınıfının bir ayrıcalığı olur. Bu nedenle, 18. ve 19. yüzyıl sanatının burjuva sanatı olması şaşırtıcı değildir. (...)19.yüzyıldaki Sanayi Devrimi, Batıdaki ulusal ve sınıfsal kimlikler arasındaki ayrımı derinleştirir. Romantizmin yücelttiği sanatçı kimliği, “üst sınıftan, genç (erkek), iyi eğitilmiş, duyarlı, ancak, toplum tarafından anlaşılmayan kişi” olarak tanımlanır. Akımın amacı bu kimliğin iç dünyasını toplumla olan

çelişkisini anlatmaktadır. Casper David Friederich'in¹³“Bulutların Üzerindeki Gezgin” resmi Romantik sanatçı imgesinin resimsel anlatımıdır”(a.g.e., s.182).



Resim 5. Caspar David Friedrich, Bulutların Üzerinde Yolculuk, 1818, Tuval üzerine yağlı boya, 98,4 x 74,8cm, Kunsthalle Hamburg, Hamburg



Resim 6. Küçük David Teniers (1610-1690), Ressamın Atölyesi, tuval 96 x 129 cm. Özel koleksiyon, Fotoğraf Irpa-Kik- Brussels

¹³Casper David Friederich, 1774-1840 yılları arasında yaşamış Alman ressam. Romantik dönem sanatçılarındandır.

Küçük David Teniers'i *Ressamın Atölyesi* tablosunda bitirilmemiş bir tuvalin başında resim yaparken görüyoruz.

“Bu sahnenin amacı ressamın temsil etme yeniden sunma gücünü iş başındayken göstermektir bizlere. Ressam başköşededir ve resmine, iktidar iddiasını vurgulayan bir araç olarak zaman boyutu da katıyor: Yüksek sınıftan potansiyel müşterilerini kendisinin işini bitirmesini beklerken görüyoruz. Dahası, tablodaki resim koleksiyonu sadece kendisinin bitirdiği tuvallerden oluşmuyor, aynı zamanda başka sanatçıların pek çok resmini de içeriyor. Dolayısıyla Teniers kendisini bir koleksiyoncu olarak ve yüksek ekonomik ve toplumsal mevkiini gösteren şeylerle birlikte resmediyor. Resimlerin sahibi olmak ve aynı zamanda resmetme kabiliyetine sahip olan kişinin kim olduğunu sahip oldukları üzerinden gösteriyor seyirciye. Bu örnekte kimlik, kişinin, ötekinin görüş gücünü kendi emri altında tutmasıyla doğrudan bağlantılıdır” (Leppert, 2009).

20. yüzyıla gelindiğinde, artık kimlik ve varoluş modern sanatın temel kavramlarından biri ve sorunsalı olmuştur. Bu durum otoportrenin resim sanatı içinde sanatçı ruhsallığı ve ifade çeşitliğinin farklı uygulamalarla ortak bir noktada birleştiğinin göstergesidir. Bazen de avangard akımlarda olduğu gibi sanatçı kimliğinin tanrı katından yere düşürülen sorgusudur.

3.BÖLÜM

3.1 PORTRENİN TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1.1 Antik Mısırdan 20. Yüzyıla Portre Resminin Gelişimi ve Olgunlaşan Otoportre

3.1.1.1 Mısır Sanatında Fayyum Portreleri

2000 yıl kadar önce, Peru'nun kuzey kıyılarında portreler üreten az sayıda kültürden biri olan Moche uygarlığı ile 4.yüzyılda Fransa'da Angouleme yakınlarında, Vilhonneur mağarasında bulunan, tahmini 27.000 yıllık duvar resimleri, sanat tarihine ilk portre örnekleri olarak not düşülmüş olsalar da, günümüzle doğrudan ilişki kurma gücüne sahip en gerçekçi antik dönem portreleri Mısırlılar tarafından üretilmiştir. Gombrich'in alt paragraftaki cümleleri bu başlangıcı doğrular niteliktedir;

“Yerkürenin her yerinde bir sanat biçimi mutlaka vardır, ama sürekli bir çaba olarak sanat tarihi, güney Fransa'nın mağaralarında veya kuzey Amerika'nın yerlileri arasında başlamamıştır. Bu yabansı başlangıçları günümüze bağlayacak kültür kalıntıları yok. (...) Nitekim, Yunan ustaların Mısır okullarına gittiğini göreceğiz ve biz hepimiz Yunanlıların öğrencileriyiz. Bu nedenle Mısır sanatı bizler için ölçülemeyecek bir önem taşımaktadır” (Gombrich, 2007, s.55).

Yine Gombrich'in;

“Sanatın tüm tarihi gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi değil, değişen düşünce tarzının ve kuralların tarihidir” (a.g.e., s.44).

Cümlesinden hareketle, öncelikle Mısır sanatının yapı taşlarını anlamak ve Mısırın kültür tarihine inmek yerinde olacaktır.

“Egon Friedell'in deyişiyle Antik dönemde henüz trajedi yok. 'Parçalanmışlık' ya da 'çok anlamlılık' gibi kavramlar ona yabancı” (Friedell, 2004).

Bir başka deyişle;

“Mısır’da kral her şeyin tek sahibi, “Mısır dünyasının birleştirici unsuru kralın sarayı ve halkı”. Kral sadece Mısır ülkesinin hâkimi ve devlet yöneticisi değil, ölümünden sonra gerçek bir tanrı mertebesine yükselecek olan dinsel bir güç aynı zamanda”(Lise, 1978).

Mısırlıların ölümle ilişkisi, hayat ve sanat anlayışlarının tam ortasında derin bir bakışı hak eder konumda. Yunanlı tarihçi Diodorus’un aşağıdaki tespiti tam da bu cümlenin içini dolduracak nitelikte:

“Yaşam süresi çok kısa, ama ölümden sonraki zamanı çok uzun olarak görüyorlar, bu nedenle yaşayanların evlerine barınak, ölenlerin mezarlarına ebedi ev diyorlar. Barınakları için bu nedenle çok büyük çaba harcamıyorlardı. İnsan ölmüyor “yaşama gidiyor” ya da “yaşayarak istirahat” ediyor, kral “güneşle birleşiyor”, ölümler diyarının adı “yaşam ülkesi, tabut yaşamın efendisi”, mezar da “Ka’nın evi” (Friedell, 2004).

“Tanrı her türlü sanatsal etkinlikte, gözle görülür şekilde olmasa bile, esin kaynağı olarak hissedilmektedir. Sanatçı yaratıcı değil basit bir zanaatkar, bir üreticidir. Yapıtların şanı bunları esinleyen Tanrı’ya aittir; hatta imza onun adını taşımaktadır. Bu yüzden Mısır sanatı hemen hemen adsızdır” (Lise.1978).

Mısır resim sanatının içeriğine inmek ise, yapı taşlarının içinden geçmeyi gerekli kılar. Mısır yapı sanatının tarihsel zamanda oluşmuş en mükemmel örnekleri şüphesiz ki piramitlerdir:

“Bu devasa yapılar Antik dönemin belki de en görkemli kalıntılarıdır. En büyüğü, 230 metre uzunluğu ve 148 metre yüksekliği ile 25 yılda inşa edilen Keops piramididir. Keops da, Gize’deki Kefren ve Mikerinos gibi Kahire’nin çapraz karşısında konumlanmıştır” (Friedell. 2004).

“Hiçbir kral ve hiçbir topluluk, yalnızca bir anıt dikmek için bunca masrafi ve eziyeti göze alamazdı. Nitekim, kralların ve kullarının gözünde piramitlerin pratik bir işlevi vardır. Kral halkı üstünde egemenlik süren kutsal bir varlık sayılıyordu. Bu dünyadan ayrıldığı zaman da yanlarından geldiği tanrıların

arasına yükselecekti. O gökyüzüne çıkarken, piramitler, olasılıkla, onun çıkışını kolaylaştıracaklardı. Ama her şeyden önce onun kutsal bedeninin korunmasını sağlayacaklardı. (...) Bu yüzden karışık bir mumyalama yöntemiyle ve bedeni sargılara sararak, cesedin bozulmasını önüyorlardı. Piramit kralın mumyası için dikiliyor, ceset ise, bu koskoca taş dağının ortasına, yine taştan bir mezar içine yerleştiriliyordu. Ölü odasının duvarlarına, tüm çevreye, dünya ötesi yolculuğunda krala yardımcı olacağına inanılan büyüsel işaretler çiziliyordu” (Gombrich, 2007, s.55).

“Mısırlılar için sadece bedeninin korunması yeterli değildi. Eğer kralın dış görünümü de yok olmazsa, o zaman sonsuza dek yaşamayı kesinlik kazanıyordu. Bunun için, heykelticilerden, aşınmaz ve çetin bir granit, kralın portresini oymaları isteniyordu. Bu oyma imgeyi; ruh o imge de ve imge sayesinde yaşamını sürdürsün diye, mezara kimsenin göremeyeceği bir yere koyuyorlardı. (a.g.e., s.58).

Dünyanın çeşitli bölgelerinde yaşanan iktidar savaşlarında olduğu gibi, Mısır tarihinde de bazı sülalelerin tahta barışçıl yollardan çıkmadığı eski mezarların durumunca kanıtlanmaktadır:

“Yeni Sülale zamanında, eski kralların hartuçları kazınmış, tabutları açılmış, heykellerine zarar verilmiş. Mısır inancına göre ancak bu şekilde isimleri, portreleri, mumyaları, ortadan kaldırıldığında kişilikleri de yok edilmiş oluyordu ve bu da en kötü düşmanlık davranışıydı, bir tür ölümden sonra ölüm hükmü” (Friedell, 2004, s.156).

İşte bu yüzden ölmüş bedeninin sahipliği de korunması kadar önemliydi. Ve Mısırdaki;

“Heykeltici” sözcüğü o zaman “yaşamı koruyan kişi”yle eş anlama geliyordu” (Gombrich, 2007, s.58).

“Fayyum portrelerine geçmeden resim sanatına bir göz atıldığında, Mısır resim sanatının salt dekorasyon olduğu unutulmamalıdır. Bu sanatın görevi bir yüzeyi zevkli bir biçimde doldurmak. Çizgisel perspektif ya da hava perspektifi, ön plan ve arka plan, yansıtma, hatların dağılması: Tüm bunlar

yüzeysellik ve süslemelik ilkesine karşı olduğundan Mısır sanatı tarafından sanat dışı olarak görüldü”(a.g.e., s.192).

Ama bu bize tuhaf biçimde tanıdık gelmiyor mu?

“İlk dışavurumcu polemik yazılarından birinde, resim “yüzeyin güzelliğidir”. “Resim her sanat eseri gibi bir bütün, parçalanamaz birşey. Ön planı ya da arka planı yok. Yüzeydeki her bedensel tasvir bir aldatmaca, her aldatmaca, görsel olanıda sanattışı.”Dışavurumcular da gerçek olmayan şeffaf görüntüler ve eşzamansızlığı resmedip plastikte geometrikleştirmediler mi zaten?” (Friedell, 2004).

Ancak, modern zamanların dışavurumculuğu ile yüzeyde kesişse de bu paralelliğin Mısırlıların derin dünya duygusundan doğmuş bir dışavurumculuk olduğu hatırdan çıkarılmamalıdır. Avusturyalı sanat tarihçi Alois Riegl’de Mısır sanatının temel motifinin “mekândan kaçış” olduğunu ve Mısır sanatının “derinlikle ilişkisinin sistematik biçimde düzlük ilişkilerine dönüştürme eğilimi”(a.g.e., s.193)gösterdiğini ileri sürer. Öznel değil, nesnel resim yapan bu nedenle büyük ustalara sahip olsalarda *sanatçı ruhu* kavramına yabancı Mısır sanatı faydacı, gelenekçi, çocuksu ruhuyla çağdaş sanat anlayışlarına beklenmedik noktalardan dokunur.

Bahsi geçen Fayyum portrelerine gelindiğinde; bunlar, çarpıcı bakışlarıyla izleyiciye direkt olarak bakan çehreleriyle dünyanın bilinen ilk portreleridir. Bu eserler ayrıca eşsiz özellikleriyle bilinen ilk tipik ikon resimleridir de:

“Mısırdaki 1. ve 3. yüzyıllarda mumyalanmış cesetlerin baş kısımlarına yerleştirilmiş, ahşap panolar üzerine resmedilmişlerdir. Portreler, Mısırın birçok bölgesinde ki mumya mezarlarından çıkarılmalarına rağmen büyük çoğunluğu Fayyum bölgesinde¹⁴ bulunduğundan bu isimle adlandırılmışlardır” (Berger, 2003).

¹⁴ Fayyum bölgesi: Kahire’nin yaklaşık yüz kilometre güneyinde, Mısır’ın batısında çöl bölgesinde sığ ve tuzlu bir denizi olan geniş, verimli bir havza. Karun gölü’nün kuzeybatısında, doğudan batıya genişliği 60 kilometre. Mısırdaki en erken gıda üretim denemelerinin yapıldığı yerleşim.

“1615 yılında İtalyan kâşif Pietro della Valle Mısır’ı ziyaret eden ve bu mumyaları keşfeden ilk Avrupalıdır. Eski Mısır’a olan ilgileri artarak sürmesine rağmen Avrupalılar 19.yüzyıla kadar bu portrelerden haberdar olmamışlardır” (Borg, 2009).

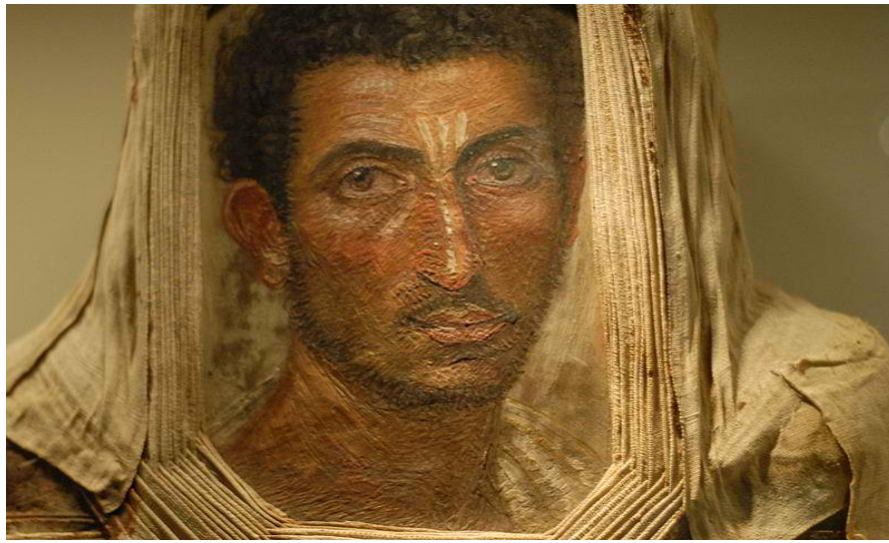
“Bilim adamlarına göre MÖ 200 yılında bu bölge dünyanın en zengin tarım alanlarına sahipti ve ülkenin yüzde onu ile yüzde yirmi nüfusu bu bölgede yaşamaktaydı. Mısır’ı işgal eden Büyük İskender’in paralı askerleri evlerine dönmek yerine, başta Fayyum bölgesi olmak üzere, Mısır’daki birçok bölgeye yerleşmeyi tercih etmişler, bu yüzden Fayyum’a en erken yerleşen Grekler savaş sonrası kalan gaziler ve üst düzey askerler olmuştur. Kendilerine bu bölgeden toprak verilen askerler, bir süre sonra kendi bölgelerindeki yerel yönetim birimlerinde görev alarak, bu bölgelerin yöneticileri olmuşlardır. (...) M.Ö. 1. yüzyıla gelindiğinde ise Fayyum’da yaklaşık nüfusun yüzde otuzunu Grekler oluşturmaktaydı. Grekler, yüzlerce yapı inşa ederek bu bölgenin mimarisine de önemli katkılar sağlamışlardır. Yaklaşık 300 yıl bu hanedanlık tarafından yönetilen Mısır, M.Ö. 31 yılında Roma İmparatorluğu tarafından istila edilerek, Roma’nın hâkimiyetine girmiştir” (Berman, 2003, s.193).

“Grek soyundan gelenlerin, Romalıların Mısır’a egemen olduğu üçyüzyıllık zaman zarfında yaşam biçimlerini ve kültürel miraslarını korudukları bilinmektedir. Fakat Greklerin dinî inanışları aynı sürekliliği göstermemiş, bunun yerine Mısır’ın inanç sistemini benimsemişlerdir. (...) Grekler de ölülerini gömerken Mısır geleneklerinden etkilenerek, ölülerini mumyalamaya başlamışlardır. Daha sonradan iktidara gelen Romalılar bu geleneği kendi ölüleri için uygulamışlardır. Fakat kendinden öncekilerden farklı olarak mumyaların yüzlerine yerleştirilmiş masklar yerine ölen kişiye ait iki boyutlu mumya portreleri yaptırmışlardır. Özel işlemlerle mumyalanmış beden sargılarıyla sarılmasından sonra, cesedin portresi bu sargılarla cesedin yüz bölgesine oturtulmuştur. İnsan vücuduna benzeyen bir sanduka içine hayatta olduğu gibi dikey vaziyette yerleştirilen ve üzeri mühürlenerek kimlik bilgileri yazılan mumya, sonrasında mezar odasına yerleştirilmiştir” (Ekici, 2013, s.29).

Daimi ikametgahına yerleşen ve Ka'nın kendisini bulmasıyla yeniden hayat bulacağına inanılan ölü beden, bu haliyle nerdeysebir kelebek kozasını çağrıştırmaktadır.



Resim 7. Fayyum Portreleri, MS 1-3. yüzyıllar arası



Resim 8. Fayyum mezar portresi, Mısır

Özetle, mumya portreleri, ruhların kendi görünümelerini kolayca bulabilmeleri amacıyla Greklerin klasik sanat anlayışında üretilmiş, her iki kültürden beslenen sanat eserlerinin gücünü ispatlayan yapıtlardır.

Kostrzewa bu portreler hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır;

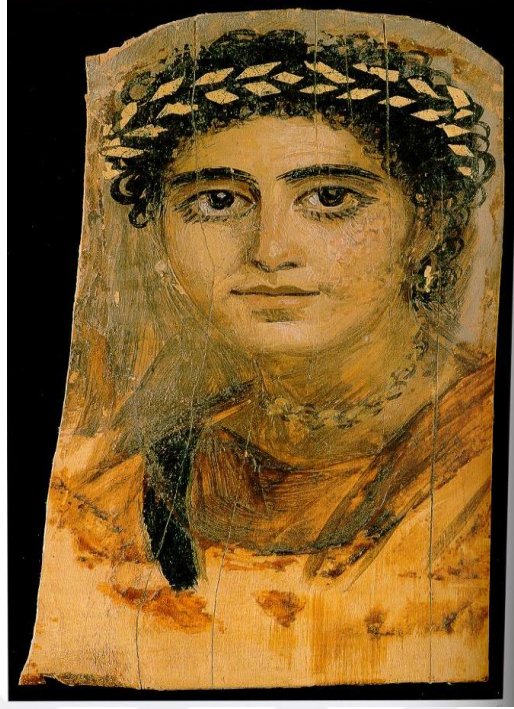
“Geçiş dönemini yaşayan bir toplumun karışık, belirsiz ve kozmopolit yapısının ürünleri olarak değerlendirdiği Fayyum portreleri, bu yönüyle farklı kültürden beslenen sanat eserlerinin gücünü ispatlayan yapıtların arasına girmiştir. (...) Grek kültür mirasının siyasal ve toplumsal düzene damgasını vuran Roma egemenliğinin ve Mısırlıların öldükten sonra başka bir yaşama olan inançlarının bir arada var olduğu bir dönemin özelliklerini taşırlar (Kostrzewa, 1999, s.6).

Bayer ise, bu ilk portre örneklerine dair şu ifadeleri kullanır;

“Fayyum portrelerini yapan ressamın bazılarının Büyük İskender’in Mısır’ı fethetmesinden sonra Grek krallarının Mısır yönetimine geçmesiyle İskenderiye gibi şehirlere yerleşen ve buralarda çalışan Grekler olduğu bilinmektedir. (...) Plinius’un “Natural History (Doğal Tarih)” adlı yapıtının 35. bölümünde Roma resmi üzerine verdiği bilgilerden yola çıkarak portre sanatına ilişkin ilk örneklerin Antik Roma dönemine tarihlendiğini söyleyebiliriz. Plinius, söz konusu bölümde imparator Augustus döneminde yaşamış olan ressamlardan Iaia (Iaia of Kyzikos) isimli bir kadın ressamın portre ressamlığı yaptığından bahseder” (Bayer, 2007).

Buna karşılık Gombrich canlı ve gerçekçi görünümüleriyle bizi hala etkileyen bu portrelerin ucuza çalıştırılan iddiasız ustaların ellerinden çıktıkları savını destekler (Gombrich, 2007)

Fayyum portrelerinin Mısır sanatından ziyade klasik Yunan sanatı ve Roma etkilerini yansıtması ise, tarihçesinde detaylandığımız üzere, bu portrelerin çoğunlukla varlıklı üst sınıf asker, yönetici ve din adamlarına, hükümete çalışan memurlara ait olması içeriğinde, İskender’in Mısır’ı işgalinden sonra çeşitlenen antropolojik yapının bir sonucu olduğu tespitindedir.



Resim 9. Fayyum Portreleri, MS 1. ve 3. yüzyıllar arası

Havara da yapılan bir mezar kazısında ortaya çıkarılan ilk çerçeve yine bir Fayyum mumya portresine aittir. Fayyum portrelerinin olduğu gibi, bu ahşap çerçevenin de günümüze ulaşmasındaki en önemli etkenin çölün kuru iklim koşulları olduğu tahmin edilmektedir. Nihai olarak portrelerin teknik özelliklerine dair araştırmalara bakıldığında, Borg'un 2012 tarihli çalışmasındaki detaylar fevkalade ayrıntılı ve aydınlatıcı içeriktedir.

“Fayyum portrelerinin çoğunluğu meşe, limon, çınar, selvi, sedir, incir ve narenciye gibi dışarıdan getirilmiş sert ağaçlardan yapılmış panel ya da levhalar üzerine resmedilmiştir” (Borg, 2009).

“Ağaçlar kalınlığı yaklaşık 1,5 cm olan ince paneller halinde kesildikten sonra zımparalanarak pürüzsüz hale getirilmiştir. Bitirilen paneller bedeni saran sargı bantlarının arasına, mumya açıldığında yüzü direkt görülecek şekilde yerleştirilmiştir. Ahşap yüzeyler resme başlamadan önce astarlanarak boyanmaya hazır hale getirilmiştir. Genellikle figürler monokrom renklerle boyanmış bir arka plan üzerine bir büst gibi tasvir edilmiştir. İki türlü resmetme tekniği kullanılmıştır. Biri esas medyumu sıcak balmumu olan, diğeri ise su bazlı tempera tekniğidir.

Ankostik olarak da bilinen ilk teknikte; renk verici maddelerle sıcak balmumu karıştırılarak boya hazırlanmıştır. Boyaların içerisine az miktarda yağ da eklenmiştir” (Borg, 2009).

“Hazırlanmış renkler ahşap panoya sürüldükten sonra, fırça izlerinin eriyip düzgün bir tabaka oluşturacak şekilde birbiriyle kaynaşması için üzerinden ısıtılmış bir metal geçirilmiştir” (Kostrzewa, 1999, s.17).

“Sıcak balmumu ile resim yapma tekniği parlak resimleri üretmek için Mısır da kullanılan bir Grek metodudur. Kimi portrelerde kirpik gibi detaylar, henüz soğumamış balmumunun ince sert uçlu bir aletin bastırılıp çekilmesiyle oluşturulmuştur” (Borg, 2009).

“Resme doku ve kabarıklık veren sıcak balmumu yöntemi, renklerin daha kalıcı ve canlı olmasını da sağlamıştır. Bu yöntem ile yapılan portreler parlak renkler arasındaki güçlü kontrasttan dolayı oldukça dikkat çekmekte ve tempera’ya oranla daha geniş fırça dokunuşları nedeniyle de empresyonist bir etki uyandırmaktadır. Tempera tekniğiyle yapılmış portrelerdeki renk tonları ince fırça sürüşleriyle elde edildiğinden yumuşak geçişlerde, içine beyaz katılmış renkler kullanıldığından mat bir görünüme sahiptir. Pigmentlerin çoğu ağaç kökleri ve çivit gibi doğal maddelerden elde edilmiştir. (...) Her iki cinsiyette olmasına karşın çoğunlukla erkeklerin başlarında defne yapraklarından örülmüş bir çelenk bulunmaktadır. (...) Çoğunlukla kadınlar ve çocuklar mücevherlerle tasvir edilmiştir” (Borg, 2009).

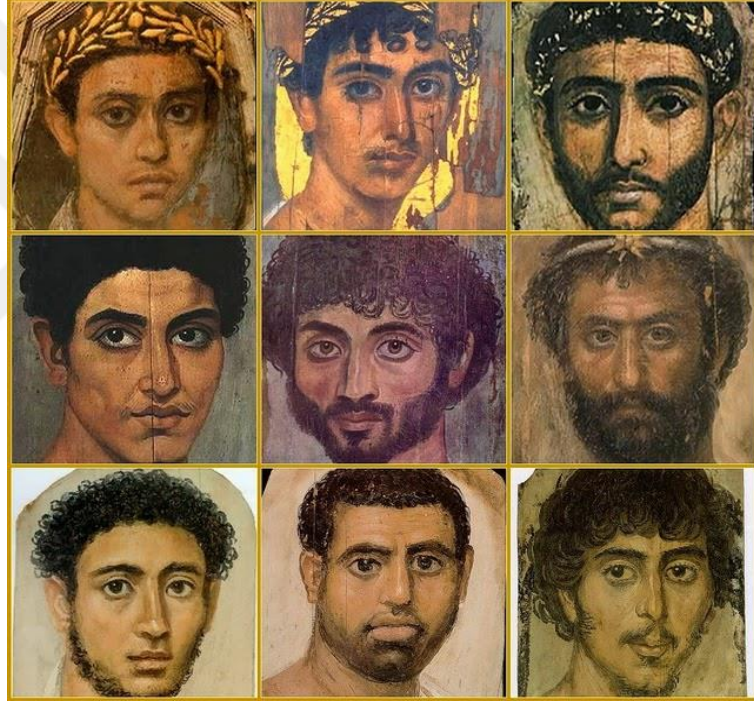
Mısır sanatında altın varakda mücevher ve adı geçen çelenklerin tasvirlerinde kullanılan medyumlar arasındadır. Bulgular açılan mumya mezarlarından pek azında portresinin bulunduğunu belgelemektedir. Bu durum, Mısır dışından getirilen malzeme maliyetlerinin yüksekliğiyle açıklanabilir.

Fayyum portrelerindeki asıl sihir gözlerdedir. Yüze oranla daha büyük çalışılan ve ifadeye güç katan gözlerin sırrı teknik olarak, Mısırlıların gözaltlarını yeşil ve siyah boya ile vurgulama âdetinden kaynaklanmaktadır. Yani iri gözlerin ve derin bakışların hakikati klişeleşmiş makyaj geleneğinde saklıdır. Şöyle ki, bu boyama tarzı tüm sınıflar, cinsiyetler ve hatta her yaştaki çocuklar arasındadahi yaygındır. Öte yandan, genellikle ölmeye yakın

zamanlarda muhtemelen hasta haliyle modellik yapan sahiplerinin ruh halleri ve kendilerine adanmış yüzleri aracılığıyla:

“Bu portreler, bizden binlerce yıl önce yaşamış olan farklı ulus, kültür ve inançlardan insanların; artık yaşamıyor olsalar da bir zamanlar bu dünyada tıpkı bizler gibi yaşamış olduklarını kavramamızı sağlarlar...” (Bayer, 2007).

Fayyum portreleri çoğunlukla genç insan betimlemelerinin rastlanıldığı örneklerdir. Bu betimlemeler, genellikle ölümü yaklaşmış ya da hemen öldükten sonra tasvir edilmiş portreler olarak Mısır halkının yaş ortalamasında ışık tutmaktadırlar.



Resim 10. Fayyum portreleri, MS 1-3. yüzyıllar arası

Sonuç olarak, dün mezarlarında bir arada iken, bugün Newyork-Metropolitan, İskoçya Kraliyet Müzesi, Paris Louvre gibi dünyanın önde gelen müzelerinde sergilenen bu istisna portreler, geçmişi aydınlatan önemli belgeler olarak tarihe kayıt düşmelerinin yanı sıra, yüksek kalitedeki biçimlendirme ve yapıtlarındaki ustalık sayesinde çağlar üstü sanat yapıtları olarak kalıcılıklarını devam ettirmektedirler. Gombrich'in de belirttiği gibi *“Bunca taze ve modern görünüm pek az eski yapıtta vardır”* (Gombrich, 2007).

3.1.1.2 Rus ikonalarında portre incelemeleri

İkonalar, Fayyum mumya portrelerinde olduğu gibi; tarihin kronolojik akışı içerisinde sanatsal bir arayış ya da dışavurum iddiasıyla üretilmeyen, ancak 20. yüzyılın ilk yarısında sanat yapıtı olarak kabul gören Rönesans öncesi dönem portreleri olarak araştırma içeriğine konu edilmiştir.

“Özellikle Ortodoks Bizans sanatı sayesinde tanıdığımız ikona sözcüğü,(...) Böylece kutsal olanı anlatmaya ya da içselleştirmeye yönelik her tür antropomorfik (insan biçimli) resimli anlatım ikona olmaktadır.” (Alantar, 2001, s.1).

“İkona, Anadolu Yunancasın’da “eikona” diye yazılıp ‘ikona’ diye okunur. Köken olarak klasik Yunanca ‘eikon’ sözcüğünden gelir ve imge anlamını taşır. Eikon, aynı zamanda, betim (tasvir) yerine de geçtiği gibi, kendi içinde resim, suret (yüz biçimi) anlamını da içerir” (a.g.e., s.149).

İkonalar, Ortodoks Doğu Kilisesi’nin kültüründe Hz.İsa’nın, Hz.Meryem’in, azizlerinin ve meleklerinin, aynı zamanda Hıristiyanlığın kutsal olaylarının betimlendiği, duvarlara ya da düz satırlara (ahşap, metal vb.) yapılan dinsel tasvirlerdir.

“Yabancı dilde (Fransızca ya da İngilizce), ‘kutsal gerçeğin’ insan biçiminde betimlenmesine ‘ikonik’ (iconique, iconic) betimleme adı verilir. Bu dillerde ikonik sözcüğünün karşıtı olarak ‘anikonik’ terimi kullanılmaktadır. Anikonik sözcüğü, kutsalın ‘insan biçimi’ dışında herhangi bir nesne ya da bir beti (figürle) betimlenmesine yönelik bir tasarım için geçerlidir” (a.g.e., s.?)

İkonalar, Ortodoks doğu kilisesinde sanatsallıktan ayin düzenine kadar yaşamın içine işlemiş yapıtlar olduğundan, sadece çoğaltılmış tanımlar zinciriyle onları adlandırmak ve anlamlandırmak yeterli olmayacaktır.

“İkonalar Ortodoks dünyada yer almasalardı, Ortodoks ibadeti ve yaşamı bütünü ile değişik bir değerler bütünü olarak ortaya çıkardı” (Demirci, 2005, s.57).

“M.S. 313 yılında imparator Konstantin, Hıristiyan kilisesini devlet içinde bir güç olarak tanıyınca kilise sanata karşı tutumunu yeniden gözden geçirmek durumunda kaldı. Bu aşamada, kiliseler, işlevleri tamamen farklı olan antik tapınaklar örnek alınarak kurulamayacağından, öncesinde “kral salonu” anlamına gelen klasik dönemde ise “bazilika” adıyla anılan, geniş toplanma salonları modeline göre yapıldı” (Gombrich, 2007).

“Bu defa, bazilikaların nasıl süslenmesi gerektiği çok daha çetin ve ciddi bir sorun oldu. Çünkü imgenin dinde kullanım sorunu bu konuyla tekrar ortaya çıkmış, şiddetli tartışmalara yol açmıştı. Bu eski Hıristiyanların hemen hemen hepsi bir tek şeyde anlaşıyordu: “Tanrının evinde, kutsal kitap’ın suçladığı oyma resimlere ve dinsizlerin putlarına benzeyen hiçbir heykel olmamalıydı. (...) eğer daha yeni Hıristiyan olmuş zavallı putatapanlar kiliselerde bu çeşit heykelleri görürlerse, eski inançlarıyla yeni öğretiyi arasındaki ayrımın nasıl farkına varırlardı. (...) Kimileri de resimleri, cemaate eğitimle verilenlerin anımsanmasında ve kutsal olayları akılda canlı tutmaya yardımcı oldukları için yararlı görüyordu. VI. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Papa Gregorius Magnus bu düşüncede idi. (...) “Yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimlerde okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir,” dedi. Böylesine yetkili bir kimsenin resme yandaş olması, sanat tarihinde son derece önemli bir olaydır” (a.g.e., s.135).

Bu açıklamaya kitabında yer veren Gombrich gibi, resim sanatının tüm yandaşlarının farklı gerekçelerle de olsa, sanatın bugün ki çehresinde ayak izleri olan bu insanlara şükran borcu olduğu hatırdan tutulmalıdır.

“Bu sorun aynı zamanda, başkenti Bizans veya Kostantinopolis olan, Yunanca konuşan Doğu Roma İmparatorluğu’nun, Latin Papayı yadsımasına yol açan başlıca nedenlerden biri olmuştur. Bir grup, dinsel amaçlarla yapılmış tüm bu imgelere, yani suretlere karşıydı. Bu görüşte olan kişilere “ikonoklast” ya da “put kırıcı” deniyordu. 745 yılında bu grup kilisede üst düzeye yükseldi ve böylelikle Doğu kilisesi her çeşit dinsel sanatı yasakladı. Bunların karşıtı olan grup da Papa Gregorius’un düşüncelerini tam olarak paylaşmıyorlardı.

Onlara göre, imgeler sadece yararlı değil, aynı zamanda kutsadılar” (a.g.e., s.137).

“... Mantıksal tutarlılığı nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, bu iddianın sanat tarihi açısından önemi büyüktü. Çünkü bir yüzyıl süren engelleme döneminden sonra, bu grup tekrar gözetimi ele geçince, kiliselerdeki resimler, artık sadece okuma yazması olmayanların işine yarayacak basit açıklamalar sayılamazdı. Artık bu resimlere doğaüstü güçlerin yansıması olarak bakılıyordu” (a.g.e., s.138).

“ ‘Hagion Mandalion’(İbadet İkonaları) olarak isimlendirilen bu grup ikonalar ‘The Acheiropoietos Icon’ yani ‘insan eli değmeden yapılmış ikona’ adıyla anılır. Batı’da bu ikonalar ‘Holy Face’ (Kutsal Yüz) şeklinde isimlendirilir. Kilise tarafından savunulan ilk ikonanın İsa yaşıyorken ortaya çıktığıdır. Dicle ve Fırat arasındaki Edessa (bugünkü Urfa) kralı olan Abgar, cüzam hastasıydı. Abgar, İsa’nın mucizelerini duyunca, kendisini iyileştirme için, İsa’yı ülkesine davet etmeye karar verir ve bunun için ressam olan Ananias isimdeki elçiyi görevlendirir ve elçiye, İsa’nın daveti kabul etmemesi üzerine onun bir resmini yapmayı deneyen Anaias resmi yapmada başarısız olur. Bunun ardından, yüzünü suyla yıkayan ve keten bir bezle yüzünü silen İsa’nın yüzü mucizevi olarak mendilin üzerinde belirir. Bu olay, bu tasvirin Grekçede niçin ‘mandylion’ (mendil) diye adlandırıldığını da gösterir” (Quespensky, 1978, s.60).

“İsa, bu mucize mendili kral Abgar’a bir mektupla gönderir ve ona bir havari göndereceğini belirtir. Mendili yüzüne süren Abgar cüzamdan kurtulur ve İsa’nın ölümünün ardından havari Thaddeus, Edessa’ya giderek Abgar’a Hıristiyanlığa katılması için çağrıda bulunur. Hıristiyanlığı kabul eden Abgar kutsal mendili kentin girişindeki bir nişe koydurur. Bu örnekte olduğu gibi; ikonaların mucize yaratan gizil bir güçle donandıkları sanıldığından, ölüm ve doğumlarda insanlara yardım edeceklerine, hastaları iyileştireceklerine de inanılırdı. Yeni doğanlara bu kutsal resimler gösterilir, yeni evliler bunlarla kutsanırlar, ölmek üzere olanların elleri arasına yerleştirilerek onlara öbür dünya yolculuğunda yardımcı olmaları sağlanırdı. Bunun dışında tapınak ve kentleri

saldırıdan kurtaracaklarına ilişkin inanç da yaygınlık kazanmıştı. Hatta Konstantinopolis yabancı güçler tarafından kuşatma altına alınca, Hz Meryem'e ait "Theotokos Hodegetria" adlı devasa bir ikona, kentin surları üzerinde kuşatmayı başarıyla geri çevirmeleri için dolaştırıldı. Hz Meryem kentin koruyucu gücü haline gelmişti. Böylece ikona bir simge olma konumu dışında, bir de tılsım görevini üstleniyordu" (Alantar, s.3).

Aslında, Papa Gregorius'un düşüncesi üzerinden gidildiğinde; Modern çağın Bauhaus Okulu¹⁵ nasıl sanatın faydacılığı üzerinden yapılandıysa, burada Hristiyanlığın yayılması ve kişilere ulaşmasında resmin görselliği dolayısıyla ikonalar, kiliseye hizmet eden derin ruhsal bir faydacılık alanı yaratmış oluyordular. Aynı faydacılık alanı yüzyılımız da, ikonaların yerine geçen ikon kimliklerin özçekimleriyle gün be gün teknoloji tanrısının yüzeysel ve materyalist faydacılık alanına malzeme olmaktadır.

İkonaların kutsiyetinden gelen betimleme kuralları ve yerleştirme geleneklerindeki katılık, Mısır sanatının geleneksel ve sınırlayıcı tutumuyla eşleşirken; Gombrich, *Sanatın Öyküsü*'nde, Bizanslıların, eski Mısırlılar gibi katıksız gelenekçi olmalarının iki sonuç doğurduğundan bahseder: İlk olarak;

"... Bizans kilisesi kutsal imgeler yapan ressamdan eski örneklerle sıkı sıkıya bağlı kalmasını istemekle, kumaşın kıvrımlanması, yüzeyler ve jestlerle ilgili örneklerde Yunan sanatının geliştirdiği ilke ve becerilerin korunmasına yardımcı olmuş olur" (Gombrich, 2007, s.138).

Bu durum, disiplinin günümüze ulaşması açısından sağladığı faydaya işaret eder. Diğeri ise;

"... Geleneğin sürdürülmesi konusunda var olan baskı ve İsa ile Meryem'in imgeleştirilmesinde izin verilmiş olan sınırlı yöntemlere bağlı kalma zorunluluğu, Bizanslı sanatçıların kişisel yeteneklerini geliştirmelerini zorlaştırdığı tespitidir" (a.g.e., s.138).

¹⁵ 20. yüzyılda mimari, tasarım, sanat alanlarında yeni akımlar yaratmış Alman sanat okuludur. (Turani, 2011, s.22)

Bu olumlu ve olumsuz saptamalardan hareketle Hristiyan resim sanatının öncüllerini Bizans sanatında ve Bizans sanatının yarattığı bu karakteristik olgularda bulduğu söylenebilir.

İkonaların resimsel anlatım nesnelere ve bir sanat yapıtı olarak Avrupalılarca kabulü sonrasında, 1950'lere doğru bu yapıtlara duyulan ilgi, ikonaları biçim (*fenomenal*) ve içerik (*essential*) anlamında daha derin bir bakışı hak eder konuma getirmiştir.

Dücan Cündioğlu *Sanat ve Felsefe* kitabında bir sanat eserinin çözümleme sürecini en yalın anlatımıyla üçlü bir sistem içinde ele alır:

“1. Ön- İkonografi (Tanımlama), 2. İkonografi (Çözümleme), 3. İkonoloji (Yorumlama)’Ön- ikonografik tanımlamanın konusu’da ikiye ayrılır.) Factual meaning (olgusal anlam), b) Ekspresionalmeaning (ifadesel) .Ön-İkonografik tanımlamanın malzemesi sanatsal motifler, İkonografik çözümlemenin malzemesi imgeler, öyküler, alegoriler, İkonolojik yorumlamanın malzemesi ise sembollerdir” (Cündioğlu, 2012).

Yazarın ifadesiyle,

“ikonografi için gayret, ikonoloji için sezgi” (Cündioğlu, 2012, s.168).

gerekmektedir.

İşte sanat eserinin ifşa ettiği ve fakat afişe etmediği bu dolayimli anlatımı çözebilmek gayreti, artık sanat yapıtı olarak tarihteki yerini pekiştiren ikonalar içinde kabulden öte bir gereklilik halini almıştır;

“Geleneğin sürdürülmesine dair; tarihten bu güne bir yazılı evrak yoktur. Ama yüzyıllardır tasvirlerdeki üslubun aynı olması, bu savı güçlendirmektedir” (Akyürek, 1997).

“Ortodoks inanç ve ayinlerinin vazgeçilmez parçası olan Hz İsa, Hz Meryem, Azizler, din şehitleri ve kilise büyüklerini konu alan bu kutsal nesnelere sanata dair özellikleriyle

değerlendirildiği de, ikona sanatının doruk noktasına Paleologlar döneminde yani 1261-1453 aralığında ulaştığı görülür.

“Biçimlere kazandırılan esneklik, mekânın gerçek izlenimini vermesi, duyguların anlatım biçimi öne sürülebilecek özelliklerdir. Bu dönemle birlikte, az da olsa ikonalar üzerinde sanatkâr isimleri görülmeye başlar. Başkent ve Anadolu dışında Balkanlar da ortaya çıkan sanat okulları, Selanik, Aynoros, Ohri gibi kentlerde yaygınlaşır. Bunların hepsi de Konstantinopolis etkisinde üretim yapan yerlerdir. Doğudaki en önemli merkezler ise, Gürcistan ve Rusya’dır. Kökende başkent çizgisinde özellikler sergileyen bu okullar zamanla değişik üslupta yapıtlar oluşturur. En eski atölyelerin Kiev de kurulduğu sanılmaktadır. Arkasından Novgorod, Moskova okulları çok değerli ikonalar üretmişlerdir” (Alantar, s.3).

1453’e kadar ikona yapımının merkezi olan İstanbul’un fetih sonrası, artık merkez olmaktan çıkmış, Girit ikona yapımında öncelikli konuma gelmiştir. Bu coğrafi değişiklikte şüphesiz ikon ressamlarının İstanbul’u terk etmelerinin önemli payı olmuştur.

“Ortodokslar için kilisenin duvarlarını bezeyen, ikonostasis (Ortodoks kiliselerinde ana sunak ile cemaatin toplandığı yeri birbirinden ayıran ince bir bölmedir. İkonostasis, maddi dünya ile tinsel alem arasında bir engel olmayıp, her iki dünya arasındaki geçişi sağlayan bir kapıdır) üzerinde yer alan ya da evlerinde bulundurdıkları İkonalar salt bir dekorasyon öğesi olmayıp, görünmeyen, sözle anlatılamaz olanın da bir anlatım biçimidir” (a.g.e., s.5).

“İkonalar, maskeler ve çizimlerle ortaya çıkan ilk imgeler, ötekinin görünmezliğine yapılan bir aşk itirafıdır. Bu imgeler oluşabilmek için, ötekinin görülmekten uzaklaşmasına ihtiyaç duyarlar. (...) Sanat öncesi imge, görünmeyenle beraber görmeyi denemekte, dünya kurmamakta, artık görünmez olmuş olanı hala sevmektedir” (Sayın, 2003, s.40).

İkonaların yapılış amacında esas olan kutsalın simgeselleşmiş varlığıdır. Bu nedenle Bizanslılar için bir betimin ikona olup olmadığına dair içeriği belirleyen medyum değil, simgenin kutsiyetidir ve bu kutsiyet ikonalarla sanat arasına mesafe koyar.

“(…) ikonalar çoğunlukla tahta bir levha üzerine, bir bölümü de mermer, maden, fildişi, cam gibi farklı bir malzeme üzerine yapılmış olabilir.(…) Ortodoks ikonaları biçim olarak, genellikle tek bir levhadan oluşan dikdörtgen panolardır. İki, üç, dört parçadan oluşana sırasıyla ‘diptikon’ ‘triptikon’, ‘kuadriptikona’, yuvarlak olanlara da ‘klypeus’ adı verilir” (Alantar, 2001, s.140).

Bazılarının üzerlerinde ise altın ya da gümüş bir tabakanın mevcut olduğu görülmektedir. İlaveten her iki yüzü betimleme içeren ikonalara *bilateral* denir. Bunlar bugünün reklam panoları gibi meydanlarda dolaştırılmak suretiyle halka ulaşan hareketli ikonlardır.

“Mekân ve zaman birliği olmaması ikonaların diğer bir özelliğidir. (...) İnsan vücudunun güzelliği, Helenistik ve Rönesans dönemi yapıtlarında ortaya çıkarılmıştır. İkonalarda tasvir edilen insan figürleri yalnızca fiziki görünümü değil, ruhsal bir anlatımı da ön plana çıkarmayı amaçlar. Portrelerde, figürlerde şahısların üzerinde ki elbiselerin kıvrımları ve renk geçişleri ruhani, kutsal bedenlere işaret eder” (Azkoul, 2000, s.255).

“İkona sanatçılarının geometri bilmeleri gerekmektedir. Çünkü tasvirlerde yer alan insan, hayvan, yapılar ve doğa görüntüleri bir ilahi harmony içinde resmedilir. İnsan resimleri üç boyutlu değildir bunun nedeni, Mesih’in inananlara sunduğu dünyada boyut anlayışına yer verilmemesidir” (Quenot,1996, s.106).

“İkonada vurgulanmak istenen kişi ön plana çıkarılarak büyük boyutlarda çizilir. Diğer unsurlar ise arka planda, perspektif kurallarına uyulmadan, küçük şekilde resmedilir. Tasvirlerde görülen şahısların çizilmesi bu kişilerin önem derecesine göredir. Daha önemli bir kişi arka planda kalsa bile diğer kişilerden veya kişiden daha büyük boyutta çizilir” (Majeska, 1985, s.410).

“İkonalarda tasvir edilen şahsın gözlerinin büyük ve açık olarak çizilmesi onun sonsuzluğa baktığını işaret eder” (Azkoul,2000, s.225).

Nitekim, Fayyum portre örneklerinde de, derinden bakan iri gözler, aynı zamanda sadece bakılan değil, bakana bakan gözler değilmidir?

“Kutsal ruhun gücünü ve bilgeliğini ise yüksek çizilen dış bükey şeklindeki alın tasvirinden anlıyoruz. Dünyadaki kokular yerine kutsal ruh’un kokusunun tercih edildiğini, burnun ince ve uzun resmedilmesi ile anlayabiliriz. Dünyevi ve bedensel zevklerden arınıldığını, kapalı ve açık dudaklar gösterir. Kutsal ruhun sözlerinin dünyevi sözlerden daha önemli olduğunu ise kulakların büyük oluşu ifade eder. Maddeden uzaklaşmayı da çizilen uzun parmaklar ve bedenler anlatır” (Quenot,1996. s.97).

İkonalarda esas olan doğal gerçeklik değil, kutsalın bakını kavrayış biçimi olduğundan, perspektifte bilinenin aksi yönündedir. Yani tersten perspektiftir. Tersten perspektifi, tanrı savunusu olarak konumlandırılan, Rus yazar Florenski aynı adlı kitabında şöyle der:

“(…) Daha Mısır’dan başlayarak merkezi perspektifin bilindiğini öne sürerken, kültürlerin yüzyıllar boyunca merkezi perspektifi kullanmama nedeninin çocukluk ya da beceriksizlik değil, Yeniçağ’inkinden farklı bir varlıksal kaygı olduğunu vurgular. Amaç, görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde hükümranlık kurmak değil, bir çocuk saflığıyla görünmeyene hayran olmak ve teslimiyet duymak, onun benzeşim ilkesi sayesinde ele geçirilemeyeceğini teslim etmektir” (Florenski,2013, s.13).

“(…) geleneksel ikona öğretisine göre tanrısal ışıkla insan gözü arasında yer alan kutsal figürler kiliseyi temsil etmektedirler. Onlar, insan gözünün görebileceği, ama yine de tanrısal ışıktan nasiplenmiş olan, başka bir terminolojiyle söyleyecek olursak, gayble zuhuru kesiştiren figürlerdir. (...) Tanrısal ışık, gözden çıkarak ikonaya değil, ikonadan çıkarak göze yönelir. Onun için aslında amaç, ikona ressamının tanrıyı nasıl gördüğünü göze getirmek değil, ikona önünde duran kişinin tanrısal ışığa görünür kılınmasını gerçekleştirmektir. Arzulanan tanrının insana duhulü değil, insanın tanrıya duhul etmesidir. İkonalarda kullanılan perspektif, bu yüzden tersten bir, perspektiftir” (a.g.e., s.15-16).

“(…) ikonada olsun, yazı-resimde olsun, perspektif, gözden çıkıp resme yöneleceğine resimden çıkıp göze yönelir. Amaç, resmedilen mekân içinde kendini yitirmek, mekânın koordinatlarını alarak onun kendine dönüşmektir.

Ve yine aynı nedenle kutsal perspektif tekil değil, çoğul bir perspektiftir: tanrısal aşkınlık, her zaman her yerdedir. Bir yüzün önden, arkadan ve yandan görülebilmesi, Florenski'nin diyeceği gibi sanatın merkezi perspektif öncesi emekleme aşamasını değil, imgenin sanat-öncesi halini(Hans Belting) göze getirmektedir” (a.g.e., s. 29-30).

Sanatçı Hera Büyüktaşçıyan, Galata Rum Okulu'ndaki El Greco sergisinde, kendisiyle yapılan bir röportajda, izleyiciyi fiziksel dünyadan tinsel alana taşıyan ikonaların perspektifini şöyle anlatmıştır:

“Normal bir perspektifte panoramik bir resme bakıldığı zaman gözler ufuk çizgisinde birleşir. İkona da bu tam tersidir.

Tanrısal olan ikonada saklı olduğu için, oradan çıkarılan tanrısal ışık izleyicide birleşir. Teolojik bir arka plan vardır. Masalar, sandalyeler, ikonalarda hep tepeden görünür. Bunun böyle olması, ikonanın fiziksel dünyanın ötesine işaret etmesindedir” (www.agos.com.tr).

Başka bir tanımında da öykünmenin bu anlayışla imlediği aşağıdaki şekilde belirtilir:

“(…) tanrıya ait olanla insana ait olanın karışmasının mümkünsüzlüğüne biat eden bir kurumsal perspektiftir” (Sayın, 2003, s.115).

İkona yapımında kullanılan medyumlara gelindiğinde:

“İkona yapmak için genellikle sert ve dayanıklı olan meşe, gürgen ve ceviz ağacı tercih edilir. Ahşap önce kat kat tutkalanır. Tutkal kuruyup sertleştikten sonra sünger taşıyla perdahlanarak pürüzsüz bir yüzey elde edilir. Bu yüzey daha sonra tutkalla karıştırılan alçı ile sıvanır. Çoğu zaman tutkalla beraber tahtanın üzerine keten bezi yapıştırıldıktan sonra alçı sürülür” (kisacames.blog.com.tr).

İkonaların renklendirilmesinde *enkaustik*¹⁶ ve *tempera*¹⁷ en çok kullanılan metodlar olmuştur.

“İkonalarda renklerin kullanımı özel bir anlam içerir. Güneş ışığı ve gölgeler ikonalarda genellikle kullanılmaz. Bunun nedeni tasvirlerin çiziminde aydınlatma gökten gelen İlahi Işık ile yapılmaktadır. İkona sanatçıları renk seçimlerinde ikonografik geleneğe göre hareket etmek zorundadır” (Akkaya, 2000, s.124).

Çoğu yerde olduğu gibi saflığı beyaz renk temsil etmektedir.

“Suskunluğu ve alçak gönüllüğü temsil eden renk ise mavidir” (Taylor, 1979, s.7).

“Mavi ve beyaz dünyevi renkler olan kırmızı ve yeşilin karşıtı olarak kullanılır. Pantokrator, Thedokos Meryem ve havarilerin ikonalarında mavi renk sık kullanılır. Gençliğin, güzelliğin, sağlığın, zenginliğin, aşkın ve savaşın rengi Hristiyanlıkta önemli bir renk olan kırmızıdır” (Yörükoğlu, 2006).

“Eski ve Yeni Ahit’te mor en yüksek makama işaret eden renk olarak kullanılmıştır” (Korat,2003, s.118).

“Kırmızının sıcaklığını, mavinin soğukluğunu dengeleyen baharın temsilcisi ve yeniden dirilişi temsil eden renkse yeşildir” (Forest, 1997, s.26).

“Koyu sarı gerçeği, sönük tonlardaki sarı kibri ve ihaneti anlatır. Sonsuz hayatı anlatan bir renktir. İkonalarda gördüğümüz altın rengi sarı ise İlahi Işığı temsil eder”(Quenot, 1996, s.116).

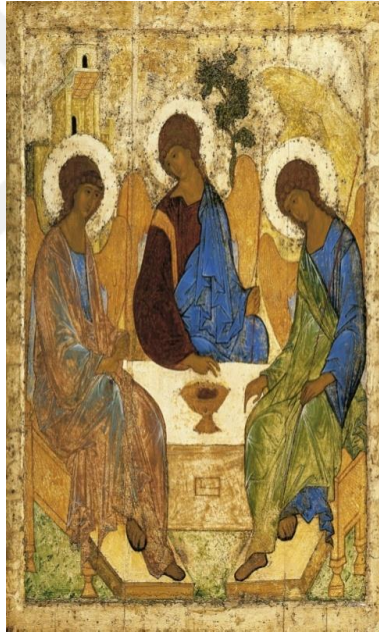
“Ölümü, sonbaharı, toprağa dönüşü temsil eden kahverengi, ikonalarda keşişlerin elbiselerinde görülür” (Taylor,1979, s.7).

¹⁶Sıcak balmumunun boya pigmentleri ile karıştırılarak oluşturulduğu bir resim tekniğidir.

¹⁷13. yüzyılın başından 15. yüzyılın sonuna dek çokça kullanılan bir resim tekniği. Yumurta sarısı, yumurta akı, bazen de her ikisinin boya ile karıştırılmasıyla oluşturulan ve genellikle tahta üzerine uygulanır. Tahta panonun üzerine alçı ve zamkla yapılan karışım sürülüyor. Figür önce karakalem ile çizilir, sonra boyamaya geçilir.

“Bütün renkleri içinde barındırabilen siyah renk ise karanlığın temsilcisidir”
(a.g.e., s.8).

Görsel örneklere gelindiğinde ise; konumuzun en çarpıcı ve gelişkin örneklerini Andrei Rublev¹⁸'de buluruz. Rublev'in günümüze ulaşan iki muhteşem ikona çalışmasından ilkinde ikonografik bir bakış atacak olursak; figürlerin hacimsiz bedenleri ile iki boyut vurgusu alenen görünürken, el ve ayakların küçük betimlenişi ve narin yüzler dikkatten kaçmaz. Harmanilerde 12. ve 13. yüzyıllarda başlamış mavi, açık mavi ve leylak renk tercihi göze çarpar. İkinci resimde ise (Bkz. **Resim 12**), İsa'nın kutsal ruhun gücünü ve bilgeliğini sembolize eden geniş alnı, sonsuzluğa bakan gözleri, ince ve uzun burnu, dünyevi zevklere kapalı küçük dudakları bütününde, sanatçının, yüz ifadesindeki ilahî duyguyu sükunetle verişi hayranlık uyandırır.



Resim 11. Andrei Rublev, kutsal Teslis İkonu, c.1410; Tretyakov Gallery, Moscow

Resim 12. Andrei Rublev, Mesih İsa İkonu, ca. 1410; Tretyakov Gallery, Moscow

Sonuç olarak; bir sanatçının özgün ve özgür olması gerekliliğinin olmazsa olmaz kabul edildiği modern anlayışın uzağında, din ve geleneğin prangasında üretilen bu eserler,

¹⁸Rus ikonalarının en önemli temsilcilerinden biridir. 1360-1427/1430 yılları arasında yaşadığı bilinen sanatçı, Ortodoks fresk ve ikonalarıyla ortaçağ Rusya 'sının en büyük ressamı kabul edilir.

“Pırıl pırıl parlayan altın duvarlardan bize bakan buna benzer imgeler artık onları bırakıp gitmemize gerek bırakmayacak şekilde, Kutsal Gerçekliğin mükemmel simgeleri olarak orada duruyorlar. Bu imgeler, etkilerini, Doğu kilisesinin yönettiği tüm ülkelerde böylece korudular. Rusların kutsal imgeleri ya da “ikona”ları, bugün hala Bizanslı sanatçıların bu değerli yaratılarını yansıtmaktadır” (Gombrich, 2007).

Ancak, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra, devrimin yarattığı dönüşümle birlikte, Ortodoksluğun göstergeleriyle ilişkisini koparmayan Rus insanın ikona sevdası tinsel boyuttan ticari boyuta evrilmiş, yakın geçmişe değin Rusya’da manastırlar bir seri üretim bandında ikona üreten kurumlar haline gelmişlerdir. Dün Hıristiyan resminin öncülüğünü yapan Bizans resim sanatının başyapıtları, üzerlerinden döviz girdisi sağlayan iktidarların teşvikiyle bugün, artık sanatsal değeri olmayan kitschleşmiş seri üretim nesnelere haline gelmiş, tanrıdan uzaklaşmış kapitalist düzenin çıktıklarından biri olarak yenedünya düzenine karışmışlardır.

3.1.1.3 Rönesansta portre-otoportre

13. yüzyıl sonlarından 19. yüzyılın ikinci yarısına uzanan sanat akımları zincirini tümünden kapsayan ve beş yüz yılı aşan bu zaman diliminde insan yüzünün ifadesine kronolojik bir bakışın hak edişi olarak, araştırma içeriğine portre ve otoportre özelinde dâhil edilen Natüralist dönem Rönesans’la başlar.

Akyürek portre sanatına giden yolu natüralizmin bir sonucu olarak değerlendirilebilir bulur ve şöyle der:

“14. yüzyılın önemli bir düşünsel akımı olan mistisizm, insan ruhuna ve psikolojisine, insanın iç dünyasına olan ilgiyi uyandırmıştır. Resim ve heykelde, dramatik bir anlatım içinde betimlenen insanların dışsal özelliklerinin yanı sıra, iç dünyaları ve duyguları da anlatılmaya başlanmıştır. Aslında naturalizmin bir sonucu olarak da değerlendirilebilecek olan bu gelişme, portre sanatının yolunu açmıştır” (Akyürek, 1994).

Ortaçağ izlerini taşıyan bir geçiş dönemi özelliği taşıyan Pre Rönesans sonrası, Yüksek Rönesans ile taçlanan ve “Altın Çağ” olarak da adlandırılan bu ilk dönem, düşünce sistemi, sanatı yorumlama biçimi ile sadece bir sanat üslubu değil yeni bir anlayışlar bütünü olarak 15 ve 16. yüzyıllara damgasını vurur. Yunan ve Roma düşüncesi ile bağlantı kurmak ister ve dünyanın insan merkezli yaratıldığına inanan hümanist esaslı anlayışı tam merkeze koyar. Bu yeni anlayışın şekil alması Ortaçağ *skolastik*¹⁹ düşüncesinden tümünden kopuşun düşünceye, sanata ve hayata yön verişidir.

“İlk kez antik Roma’da ölenin ruhuna ve öbür dünyaya yönelik mistik semboller olmaktan çıkarak dünyasal bir rol üstlenmiş olan portre, ölen ünlü kişilerin anılarının gelecek kuşaklara bırakılması, kahramanların ve önemli kişilerin yaşamlarında yüceltilmesi gibi amaçlar taşıyordu. Ancak Roma’nın bu büst geleneği, bunun altında yatan dünyasal düşünce ile birlikte Ortaçağ da kayboldu. (...) Portre geleneğinin yeniden doğuşu, 15. yüzyılda bir anlamda Roma’nın bıraktığı yerden başlar, ancak orada kalmaz; Rönesans, bir ‘yüz topografyası’ gibi portresi yapılan kişiye benzeyen Roma büstlerini, gerçek portre sanatına taşımıştır. Bunda da ana halka, fiziksel benzerlik dışında, hatta onun ötesinde, portresi yapılan kişinin ruh halinin ve kişiliğinin yansıtılmasıdır” (a.g.e., s.146).

Gombrich, 15. yüzyıla kadar hüküm süren ortaçağın sembolik dünya görüşü, soyut ve tartışmaya kapalı düşünce sisteminden ayrılmayı aşağıdaki cümlelerle özetler:

“İtalyan ve Flaman sanatçıların, XV. yüzyılın başında yaptıkları yeni buluşlar, tüm Avrupa’da bir canlılık yarattı. Ressamlar ve sanat koruyucuları, sanatın yalnızca kutsal bir öyküyü etkileyici bir şekilde anlatmaya yaramadığı, aynı zamanda, gerçek dünyanın bir parçasını da ayna gibi yansıtabileceği fikrinin cazibesine kapıldılar. (...) XV. yüzyıl sanatına egemen olan bu serüven ruhu Ortaçağdan kopuşu belirleyen unsurdur” (Gombrich, 2007).

¹⁹Ortaçağda hâkim olan Grek felsefesinin kavramsal araçlarından yararlanılarak oluşturulmuş Tanrı merkezli düşünce sistemi.

Ortaçağ skolastik düşüncesinde insan aciz, Allahın yarattığı kainat içerisinde kaybolmuş, kainatın sırlarına eremez olarak imana sığınmak zorundaydı. Oysaki Rönesans'ta, Allah tüm varlıkları yaratmış ancak tüm canlılara Adem'in önünden geçirek ad vermiştir. Bu yüzden insana bir anlamda yaratıcılık verilmiş ve merkeze konmuştur. Rönesans bu hümanist bakış açısıyla insanı Ortaçağ karanlığının kaybolmuşluğundan çekip günyüzüne çıkarır. İşte sanatçıda görünür dünyayı resmetmek için artık dışarıdan bakmalıdır. Bu yeni bakış açısı, görme biçimini de değiştirerek, İkonografik tersten perspektif algısını yeni bir perspektif anlayışına bırakır. Artık çizgi, renk ve hava perspektifleri kullanılarak izleyicinin görmesi gerekene sanatçı karar verebilmektedir.

Krausse'nin deyişiyile:

“Sanattaki bu yeni anlayışın temelinde, hayatın tüm alanlarında gerçekleşmeye başlayan ve Ortaçağ'ın bitiminde yeni bir dünya görüşü ile düşünsel duruşa yol açan büyük dönüşümler yatar. Özellikle İtalya'nın kuzeyindeki kentler dış ticaret ilişkilerini geliştirmişler, mal mübadelesini o güne kadar hiç görülmemiş boyutlara çıkarmışlardı. Bu gelişme kentlere refah, zenginlik ve büyüme getiriyordu. Kentler, ekonomik büyümeye paralel olarak kendinden son derece emin bir kentsoylu sınıfın doğuşuna tanık oldular”(Krausse, 2005).

Bu yeni zenginleşen kent olgusu ve zengin profili, aristokratlar gibi, evlerinin görkemini arttırmak için kutsal resimler, kişisel güç ve zenginliklerinin temsili sevdasıyla portre siparişleri vermeye başladılar. XV. yüzyılda sanatçılar, giderek daha çok sipariş aldıkları kentsoyluların himayesindeydiler artık.

“15.yüzyıl İtalyan resminin artık dünyaya öykünmesinin güzel örneklerinden birisi de, dönemin asillerinin arasında moda olan profil portrelerdir. Bunlar Roma sikkelerindeki imparator portrelerinden esinlenerek yaptırılmışlardır; hiçbir dinsel yanı yoktur, bu dünyadaki ün için yapılmışlardır. Bunlar Roma sikkelerine o denli benzerdir ki, duruş bile onlara öykünerek, tam profil ve baş sağa bakar bir pozdadır” (a.g.e., s.141).

Ali Artun'un *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*'nde ve Ferhat Özgür'ün sanat felsefesi notlarında konu şöyle özetlenir:

“Ne ilginçtir ki Apenin Dağları eteğindeki Mugello Vadisi’nden kente inen Mediciler, Aristokratlaşmalarını sanatı desteklemekle elde etmişlerdir”

Gombrich’e göre bu sanat saltanatıyla Mediciler, aslında Avrupa sanat tarihini de başlatmış oldular. Bilindiği üzere, sanat tarihine damgasını vuran bu aile Rönesans döneminde Floransa’yı sanatın kabesi yapmıştır.

Rönesans, tanrısal hakikatin ne olduğunu ortaya koymada felsefeyi görevlendirir. Allahın dünyayı yaratmasındaki güzelliği göstermek ise sanatın görevidir. Öyleyse *güzel* nedir? Rönesans ta güzeli sadece akılla verilen cevaplarda ya da duygu ve coşku zenginliğinin dışı vurumunda aramak yeterli değildir. Çünkü Rönesans’ta güzel, ideal dünya, ideal beden ve tanrının yaratısındaki tüm şeylerin ideal varlığında tasavvur edilmekle, akıl ve duygu dengesinin eşitlendiği yerdedir. Bu yüzdendir ki Rönesans figürü tepkili ve bağırtılı değildir.

Rönesans’ta insan ifadesinin betimlenmesine Gombrich ‘*Sanat ve Yanılsama*’da kökten yaklaşır:

“Yüksek Sanat” akademik nitelikteki hertürlü sanatla ayrılmaz bağlantılı, ölçülülük, soylu uzaklık ilkesi, çeşitli karakter tipleriyle ve duygulara ilişkin ifadelerle deneyler yapılmasını engellemektedir. Akademik tabloların soylu aktörleri ağlamaya da gülmeye de yabancıdırlar”(Gombrich. 2015).

Rönesans bu anlamda tek olanı insanı kavramaya aynı zamanda ideal insanı ve/veya ölçütü kapsamaya çalışmıştır. Rönesans sanatçısı öyle bir gerçeklik yaratmak ister ki, bu kompoze edilmiş dünyanın yarattığı yanılsama, eserin başarısı ile doğrudan orantılıdır. Bu benzeysiş, bu doğa taklidi kısaca mimessis kavramı ölçütlerinde, doğayla yarışa çıkan sanatın yolu artık geri dönülmezdir. İdeal insan, ideal vücut ve dünya tasavvuru kavramlarından hareketle, bedeni örten ve aşağılayan ortaçağın aksine, ilk nü’lerde bu dönemde yapılmış, üstelik İsa ikonunun kutsiyeti çıplak bedeninin anahtarı olmuştur.

“Rönesansın hümanist zihniyeti, insana yönelmesi ve onu ilgi odağına yerleştirmesi resimde dinsel konuları arka plana iterek yepyeni bir “Janr²⁰” ın ortaya çıkmasına neden olur: Portre ressamlığı.

Ressamlar öncelikle insan bireyselliğinin bir numaralı tezahürü sayılan yüze odaklandılar. Yüzün tüm ayrıntıları kesin bir dikkatle ve titizlikle incelendi. Antonia del Pollaiuolo nun yaptığı sanılan Genç bir kadının profili erken 15.yüzyıl resmine iyi bir örnek oluşturur. Ressamlar önceleri yüzü yandan resmetmeyi tercih ediyordu. Yüz, profilden alındığında ona abartılı bir güzellik katılamayacağı, değiştirilemeyeceği düşünülüyordu. Bu da zamanın nesnellik ve doğruluk ideallerine uygundu. Ressamlar modeli bireysel bir karakter olarak betimlemek için ellerinden geleni yapıyordu ama bu tip profil, kişinin ruhunu tüm psikolojik boyutlarıyla ortaya koyan canlı bir tasvir için hiçte uygun değildi; antik para ve madalyonlarda görülen hükümdar portrelerini hatırlatmaktadır. 15.yüzyılın ikinci yarısında ise, modelin daha açık karakterize edilmesini sağlayan “dörtte üç profil” tercih edilmiştir”(Krausse, 2005).



Resim 13. Antonino del Pollaiuolo, Genç bir kadının Profili, 1460 civarı, kavak ağacından levha üzerine tempera, 52. 5 x 36. 5. Staatliche Museen zu Berlin

²⁰Tür anlamı'na gelen Fransızca kökenli bir sözcük. İnsan eyleminin ve günlük yaşamın çeşitli biçimlerinin gerçekçi bir anlayışla resmedildiği anlatım biçimidir.

Bu noktada; gerek Rönesansın en ileri tekniklerini resim tarihine bahşeden gerekse bir portre ikonu olarak *La Gioconda* ya da *Mona Lisa*'yı sanat tarihine altın harflerle yazdıran Rönesans'ın dahi sanatçısı Leonardo da Vinci ile portre sanatını imlemek,²¹Batı resim sanatında portre ve otoportreye giriş yapmak yerinde birbaşlangıç olacaktır. Sanatçının 1482 yılında Ludovico Sforza'nın Milano'daki sarayında bir süre portre ressamlığı yaptığı, ancak diğer yeteneklerinin de alan bulmasıyla görevlerinin çeşitlendiği bilinmektedir.

Krausse'ye göre,

“Leonardo da Vinci yaratıcı Rönesans insanının, “Uomo universale”nin prototipidir. Yalnız resimde dahiyane yenilikler gerçekleştirmekle kalmadı, zamanın tüm doğa bilimlerinde teknoloji ve mimaride de büyük bilgi sahibiydi. (...) Sanatçı doğada yaptığı gözlemleri, gözle görülmeyen gerçekliğin güzel sanatlar ve resim yoluyla yeniden üretilmesine duyduğu büyük aşkla dahiyane bir biçimde harmanlamayı başarmıştır”(a.g.e., s.14).

“Leonardo önceki eserlerinde olduğu gibi bu portrede de salt doğal bir betimleme peşinde değildi. Resimdeki genç kadının yumuşak tebessümü ve dostane bakan sakin gözleri aslında ruhunu dışavurur. Bu nedenle Mona Lisa dış görünüşe göre değil, içerden dışarıya doğru kurgulanmış izlenimi verir” (a.g.e., s.15).

²¹Dolayısı ile anlatmak, işaret etmek.



Resim 14. Mona Lisa, 1506- 1510/ 1513-1516, Ahşap üzerine yağlı boya, 77 x 53cm. Louvre Müzesi, Paris

Rönesans mantığında figürün net görülmesi çok önemlidir. Rönesans dünyayı net bir şekilde idealistçe tasviri sever ve hatta bu netlik gözün görme yasalarına aykırıdır. Tanrının ol dediği zamandaki dünyayı bize duyumsatmaya çalışır. Havva kadınların, Adem erkeklerin en mükemmel örneğidir. İnsanoğlu dünyaya gelince kusurlu olmuştur. *Mona Lisa* da Rönesans portrelerinin en mükemmel örneğidir. $\frac{3}{4}$ yüzü profilden gösterilmiştir ve yüz simetrik bakmaz. Mısırdan bu yana, yüzün simetrisini esas alan şablonu ilk Leonardo, *Mona Lisa* ile bozmuştur. Tabiatta kontürün olmadığını gözlemleriyle keşfeden sanatçı kontürsüz gölgelendirme tekniği, *sfumato*²² da ilk bu resmine taşımıştır. Dahası portredeki arka plan, tabiatta Erken Rönesans sanatçıların içine düştükleri bir durumu da düzeltir. Gittikçe derinleşen en canlı tabiat renkleri bile uzaklaştıkça soluklaşır, canlılığını yitirir toz maviye dönüşür, ufuk hattında kaybolur. *Mona Lisa*'nın arka planında Leonardo bu bulgusunu hayata geçirir. Atmosfer mavisi ile soluklaştırılmış arka plan, portrenin kurgusunu gerçeğe yaklaştırır.

²² Latince sisli, bulanık anlamına gelen kontürsüz gölgelendirme tekniği.

Krausse’de aşağıdaki tasviriyle; tarihin kaydettiğı bu en aykırı dehanın, vazgeçilmiş bir sipariş ürünü olan bu kadın portresini, akıl duygu dengesinin bakana geçen olağanüstü ifadesiyle bir kez daha yorumlar:

“Sfumato’nun, yani her türlü keskinlikten uzak, yumuşak ve loş bir ışığın yarattığı büyü bu resimde kendini iyice belli eder. Yüz sfumatonun bütün hatları yumuşatan ve belirsizleştiren özelliğıyle olağanüstü bir canlılık kazanır. Mona Lisa’nın yüzüne hangi beklenti içinde bakarsanız o da size aynı duygularla cevap verecektir”(a.g.e., s.15).

Mona Lisa’nın aksine sanatçının 1510-15 yılları arası tarihlenen otoportresi, sakallı yaşlı bir erkek başı olarak kırmızı tebeşirle yapılmış küçük ebatlı bir resimdir.



Resim 15. Leonardo da Vinci, Otoportre, 1515, Kırmızı tebeşir, 33,2 x 21,2 cm. Kraliyet Kütüphanesi, Torino

Rönesans döneminin diğer iki portre ustası, sanatçı imzası bölümümde otoportreleri incelenen, abartısız, ayrıntıcı netlikleriyle kuzeyin Leonard’ı ünvanına sahip Alman ressam ve baskı ustası Albert Dürer ve yanı sıra Hans Holbain’dır. Genç Hans Holbain, Dürer Devri de denen Alman resim ve grafik sanatlarının olağanüstü zenginlik yaşadığı XVI.

yüzyılın başlarında bu devreye damgasını vurmuş zamanın en önemli portre ressamlarından biridir. 1497-1543 yılları arasında yaşayan Alman ressam İngiltere kralı VIII. Henry ve saray çevresinden kişileri tarafsız bir gerçekçilikle yansıttığı portreleri ile tanınır. 1533 yılında yapmış olduğu *Elçiler* tablosu sembolik nesnelere dolu bir grup portresidir.



Resim 16. Hans Holbein, *Elçiler*, 1533, Pano üzerine yağlı boya ve tempera, 209 x 207 cm, National Galery, Londra

Holbein'in Londra Ulusal Galeri'de sergilenmekte olan bu eseri, Rönesans'ın başarılarından biri ve sanatçının portre konusundaki ustalığının yetkin bir örneği olarak yorumlanacak olursa:

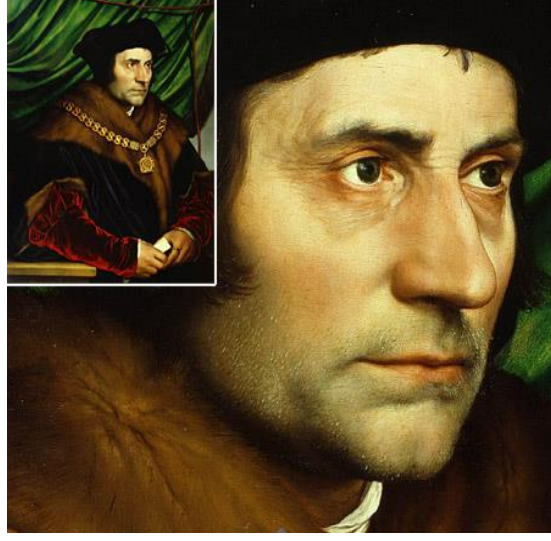
“Resmin gerçeği yansıtan gösterişli atmosferi, sanatçının sadece portre konusundaki ustalığını değil, aynı zamanda tekniğe olan hakimiyetini ve gözlem alanındaki gücünü de ortaya koyar. Resmin ön planında mozaik zemin üzerinde iki figür arasında betimlenmiş olan ve ilk bakışta ne olduğu tahmin edilemeyen biçim bir kurukafadır. Ancak resmin sol kenarından belli bir açıyla bakıldığında ne olduğu anlaşılan bu kurukafa, sanatçının belki ölümle alay ettiğini belki de görünümünün değişebilirliğini gösterdiğini düşündürüyor. Arkadaş oldukları anlaşılan iki kişinin boy portresinin konu alındığı resim,

kişilere ait olduğunu düşündüğümüz özel eşyaları ile doğalcı bir üslupla betimlenmiş. İki figür arasında yer alan rafın üzerindeki Türk halısı, pusulalar, küre, harita, rüzgar yönü ölçer, kitaplar ve müzik aleti, bu kişilerin bilim ve sanatla ilgilendiklerini, dünyanın pek çok ülkesine gitmiş olduklarını, görgü ve bilgilerinin sıradan insanlardan daha fazla olduğunu simgeliyor” (Şentürk, 2012).

“Holbein ışık, renk ve doku etkileriyle kompozisyondaki ağırlığı sola toplamış. Ancak izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşması için kurukafayı ve udu kullanarak bakışları sol yarıdan sağ yarıya yönlendiriyor. Daha çok açık – koyu renk ilişkileriyle oluşan renk uyumu, kırmızı ve yeşilin tamamlayıcı zıtlık ilişkisiyle güçlendirilmiş. Cepheden verilmiş olan doğal bir ışıkla aydınlanan resmin yüzeyi, çizgisel yapının tanımladığı kapalı form yorumu ile durağan bir anlatım kazanmış” (a.g.e., s.112).

Olgunluk dönemi eserlerine konu yarım boy portre çalışmalarında *Mona Lisa*'daki kompozisyon şemasını kullanan Holbein'in, *Elçiler* adlı bu tam boy portresi bazı maniyerist özellikler içersede, sözkonusu başyapıt beş duyu ile ölümü simgeleyen ve *vanitas*²³ adı verilen natürmort türünün ve sanatçının gerçekçilik anlayışının en etkili örneklerinden biridir.

²³ Adını kutsal kitabın Vaiz bölümünden almış özel bir natürmort türüdür. Natürmortlarda resmedilen nesnelere hedeflenen şey, Kafatasları, sönmüş ama dumanı tüten mumlar, çürümeye yüz tutmuş meyve v.b. ölümü hatırlatmak adına dünyevi hazların boşunallığını vurgular.



Resim 17.Hans Holbein, Sir Thomas More, 1527, Pano üzeri yağlı boya, 74. 9 x 58. 4 cm, National Portrait Gallery, Londra

Holbain portrelerin de biçimleri açık seçik ve kesin konturlarla belirtmiştir. Hatta son dönem portrelerinde konturlar için kendi geliştirdiği özel bir alet kullanmıştır. Biçimlerinin çizgisel niteliğini böyle vurgulaması büyük ölçüde ressam olan babasından kaynaklanmaktadır. Öte yandan biçimleri doğa gözlemine dayanan gerçekçi bir tutumla izlemesi, resim mekânını yapısal olarak tanımlaması ve insan vücudunun organik yapısını ayrıntılı bir biçimde yansıtması onu babasından ayıran başlıca özelliklerdir. Kişilerin fizyolojik özelliklerinin gerçekçi anlayışla vurgulandığı izlenir. Bu portrelerde yüzlerin en ince ayrıntılara dek büyük bir titizlikle işlenmesi, Holbein'in bir gravürçü olarak yetişmiş olmasından da kaynaklanır.

Ömrünün büyük bölümünü VIII. Henri'nin saray ressamı olarak geçiren Holbein in 1527 yılında İngiltere de yaptığı çok etkileyici diğer bir portre örneği, devlet adamı ve Hümanist yazar Thomas More'a aittir. Sanatçı ayrıca, Thomas More ailesinin bir grup portresini de yapmıştır. Yalnızca kopya ve taslakları günümüze erişen bu aile portresi, kişilerin diz çökmüş vaziyette gösterilmediği ilk kuzey Avrupa grup portresi olarak tarihe geçer. Burada sanatçı dine saygısızlık etmek niyetinden uzak, Rönesans'ın doğası gereği kişileri birey olarak yansıtma arzusunu görsel dile dökmüştür.



Resim 18. Hans Holbein, otoportreler ve posta pulu

İnsanları ve nesnelere aynı objektif bakış açısıyla ele almasına karşın, modelinin psikolojisine sıcak bir yaklaşım içinde olan Holbein, son dönem yapıtlarında, 16. yüzyıl İngiliz portreciliğinin etkisinde kısmen soğuk, donuk ve yüzeysel bir anlatım sunmuş, sanatçı kuzeylilerin ayrıntılara gösterdiği özeni, İtalyan Rönesansı'nın ihtişamıyla, en titiz biçimde resimlerinin bütününe ustalıkla yerleştirmiştir.

Görsel dilleri ile zamanlarına damgasını vuran ve güvenilir üslupları ile kompozisyonlarında hiçbir şeyi şansa bırakmayan, biri konturu kullanırken, diğeri sfumato ile şaheserler yaratan bu iki portre ustasının kendilerine ayna tuttıkları otoportreleri ise benzer bir tutumun izlerini taşır. Çünkü bu otoportreler ürettikleri sipariş eserlerin aksine son derece yalın, eskiz sadeliğinde ve süslemeden uzak bir eminlikle yorumlanmıştır. Belki de bizim onlara duyduğumuz asıl hayranlık, Gombrich'in de dediği gibi;

“...bir sanatçı olarak kendini bu ustaca geri çekiş” lerindedir. (Gombrich, 2007).

Rönesans döneminde; Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı gibi mükemmel bir portre örneği olan *Kırmızı Türbanlı Adam*'ı ile Jan Van Eyck, dönemin dört büyük ressamından biri ve şiirsel renkleriyle, kuvvetli bir portre sanatçısı olan Rafaello, Venedik Cumhuriyeti baş ressamı

Tiziano Vecellio, gibi her biri ayrı ayrı araştırma konusuna mevzu sanatçılar yetişmiş, çağın bu sanatçılarla eriştiği yetkinlik düzeyinden sonra, artık mükemmellik adına yapılacak bir şey kalmadığından, arkadan gelen Tintoretto, El Greco gibi sanatçılar Rönesans'ın mükemmel hale getirdiği kompozisyonu bozmaya ve bedeni deforme etmeye başlamışlardır. Yapılmış olanı bozmak sezgisel olsa da, yeniyi yaratma gücü bu yeni yüzyılı hazırlayan gelişmelerin eşliğinde, Barok'a açılan kapıyı da aralamıştır.



Resim 19.Otoportreler, Jan Van Eyck, Rafaello, Tiziano, Tintoretto, El Greco

3.1.1.4 Barok sanatta otoportre

Barok, Almanya da 1500'lü yıllarda Martin Luter isimli bir rahibin cennetin anahtarını satar hale gelen Katolik Kilisesi'ne karşı, rahiplik yaptığı kilisenin kapısına protesto metnini asmasıyla başlayan, İngiltere kralı VIII. Henri'nin boşanmasına onay vermeyen kiliseye bayrak açarak Anglo Sakson bir kilise geleneği yaratarak Vatikana baş kaldırısıyla alevlenen, sonrasında kontrolden çıkarak otuz yıl süren kanlı mezhep savaşlarının yaşandığı, diğer yandan yeni dünya görüşlerinin de hızla filizlendiği natüralist sanatın en önemli aşamasını oluşturan, Rönesans'ın ardından gelen dönemin adıdır.

Barok, Protestanlığın yarattığı kargaşa ile güç kaybeden Katolikliğin savunması ve kuvvetlendirilmesi anlamında sanatı yorumlamış, gerçekliğin bilinmez olduğu bir durumu ve Katoliklikle ilgili eski dinsel temelleri sağlamlaştırmaya hizmet etmiştir. Bu dönem; Rönesans'ta bahsi geçen Genç Holbein'in portrelerine konu Thomas More'un Sokrates gibi düşüncesi uğruna başının kesildiği, gözle görülmeyen bakterilerin keşfi dolayısıyla kutsal kitabın bile bilmediği başka bir dünya olduğu endişelerinin yükseldiği, Copernic, Newton, Decartes gibi bilim ve düşünce insanlarının aydınlanma çağının zeminini

hazırladıkları pathetic,²⁴ coşkulu ve abartılı bir dönem üslubu kurmuş varlığını en çok mimari de hissettirmiştir.

Barok sanat, Michelangelo'nun deformasyonuna, El Greco'nun ışık ve gölgesine, Tinterotto'nun abartılarına dayanarak yürümüş, ancak; simetriye karşı asimetri, Rönesans'ın akıl ve duygu dengesine karşı coşkular lehine bozulmuş bir abartı karşıtlığında resmi kurmuştur. Bakanın hayal gücüne yer açan açık ve diyagonal kompozisyon yapısı ve en önemlisi gözün görme yasalarına riayet eden ışık gölge kullanımıyla Rönesans'tan ciddi biçimde ayrılmıştır. Barok, görünen dünya güneş altındadır ya da iç ışık altında, aksi halde görülmez diyerek Rönesans'a itiraz eder ve Rönesans'ı gözün görme yasalarına ihanetle suçlar. Müphemlikle, belirsizlikle kurar resmi ve bakanı yaratıcılıkla tabloya katar. Katılıma imkân veren bu tutumuyla Barok üslup, Rönesans'ın aksine demokrattır.

Barok resmin kurucusu 1573-1610 yılları arasında yaşayan Roma da kendini kanıtlamış Caravaggio-Michelangelo Merisi'dir. Kontrastlı, sert çarpıcı görüntü vermeyi sever, ışık gölge tekniğini resmin temel öğesi yapmış bir öncüdür. *Meyve Sepeti* natürmort olarak tanımlanabilecek ilk ve tek tablosu olmasına rağmen Carravaggio'nun Baküs tabloları natürmort unsurların çokça kullanıldığı diyanizosçu portrelerdir.

Gombrich'in;

“Caravaggio, sanat görüşü, kendisini eleştirenler tarafından bir slogana dönüştürülen ilk ressamdı: O bir doğalcı olmakla suçlanıyordu. Caravaggio'ya göre çirkinlikten korkmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlüktü. Onun aradığı gerçeğin kendisiydi. 'ideal güzellik' kavramına saygı duymuyordu”(Gombrich, 2007).

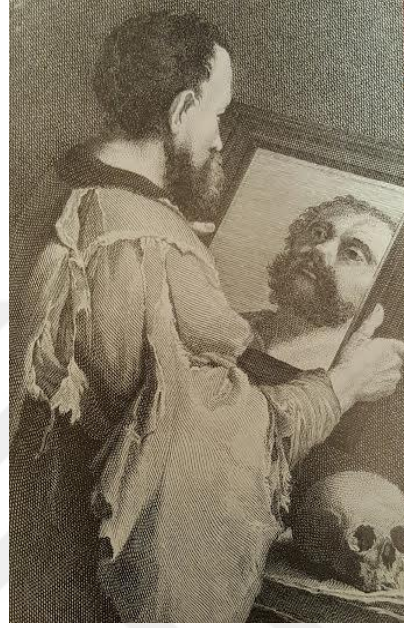
“Caravaggio'nun ışığı, vücuda zerafet ve yumuşaklık vermez; serttir ve derin gölgelerle yarattığı kontrastla neredeyse göz alır”(a.g.e. ,s.393).

²⁴Dokunaklı, etkileyici.

İfadeleri'nin teyidi olarak, Raffaello'daki güzelliğin ve dinginliğin aksine, Caravaggio'nun doğasından gelen sert mizacı ve gerçekliği katıksız ifade biçimi, *Kertenkelenin Isırdığı Oğlan*, *Kuşkucu Thomas*, *Medusanın Başı* gibi renklerin yumuşatmadığı yağlıboya tablolarında, bir o kadar da portrelerinde kendini en açık biçimde belli eder.



Resim 20. Anonim, Caravaggionun portresi, gravür, Raccolta Bertarelli, Milano



Resim 21. Caravaggionun portresi, gravür

Sanatçının kişiliğini yansıttığında bahsedilen ilk portre bir gravürdür. (Bkz. **Resim 20**)

“Ottavio Leoni'nin bir çizimine dayanan bu gravürde, ressam hakkında bilinen özellikleri en sadık biçimde temsil edilmiştir. Ciddi, ve asık suratlı ifade, çok genç yaşlardan beri sözünü sakınmayan sanatçının etkileyici karakterini yansıtır” (Özbek, 2002).

İkinci resimde yine gravür tekniğinde yapılmış sanatçının portresidir. (Bkz. **Resim 21**)

“Bazıları bu resmin vanitas (aynanın yanında kurukafa) alegorisini temsil ettiğini düşünmüştür. Gravür aslında Caravaggio'nun kaybolmuş bir çalışmasına dayanarak yapılmış, ressamın aynadaki kendi portresidir. Bu

dönemde aynalar genellikle natüralist bir etki yaratmak için kullanılırdı”
(a.g.e., s.35).

Barok sanatçı resmi önce bir tiyatro sahnesi gibi düzenler, ışık kaynağı mantıklı bir dağılımda vesanatçının tercihinine göre, bir veya birden fazla olabilir. Böylelikle ışık ve gölge resme dinamizm ve mekânsallık, figüre ise hacim kazandırır.

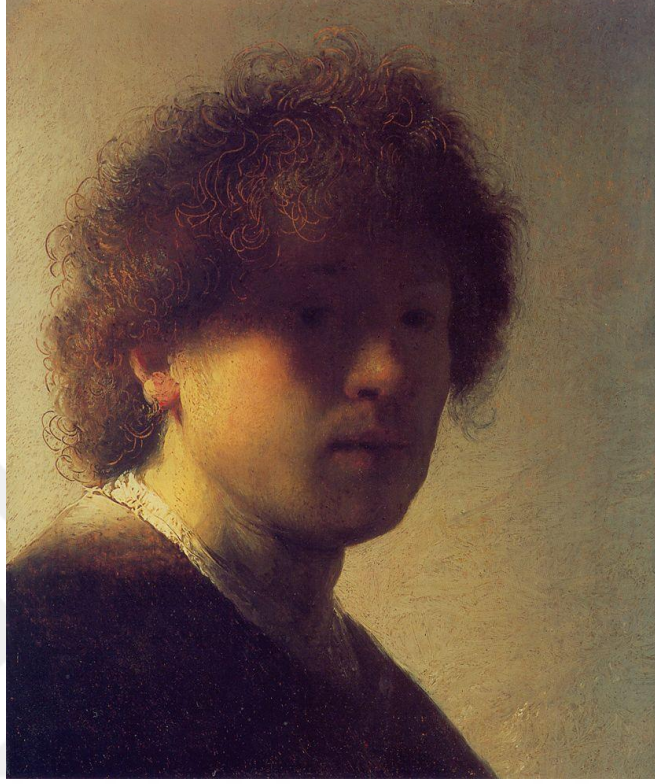
“Bir biyografi yazarının verdiği bilgiye görede Caravaggio “modelleriyle asla gün ışığında çalışmazdı; onları tepeden ışık alan karanlık, kapalı bir mekâna oturturdu. Böylece vücudun sadece en önemli kısımları aydınlanır diğer bölgeler karanlıkta kalırdı.” (...) Resim sanatını her türlü abartıdan uzak, güçlü gerçekliğiyle neredeyse yenilemiş, duyularıyla yaşayan bu haz adamı”
(Krausse, 2005).

Çağında ve ardında *Caravaggistler* diye adlandırılan pek çok sanatçı takipçi bırakmıştır. 1600’lerin başında, 23 yaşlarında Anvers’i terk ederek Roma’ya gelen, S tipi diyagonal kompozisyonu çok seven ve Rokoko sanatçıların örnek aldığı Rubens, sanatçıdan etkilenen dönem ressamlarından. Rubens, dönemin Venedikli usta sanatçı Tiziano’nun renk kullanımını ve Caravaggio tarzı ışık ve gölge etkisini tuvallerine yansıtmıştır. Fransız ressam Georges de La Tour ve İspanyol usta Velasquez’de Caravaggio’nun fiziksel ifade tarzı ve renk tercihlerinden etkilenmiş ressamlardır.

Dönemin en önemli portre sanatçısı ise; kırkın üzerinde otoportresi bulunan, sonunu hazırlayan sanat tarihi şaheseri çoklu bir portre örneği olarak sipariş edilmiş *Gece Bekçileri* tablosu ile ünlü Flaman ressam Rembrandt’tır. 17. Yüzyılın mülkiyet hakkı verilmemiş burjuvazisinin soylulara borç verdiği ve onlarla baş etmek için kulüpler kurduğu, grup portresi siparişlerinin yoğun olduğu bir yüzyıl hatırlatmasıyla başlarsak, Rembrandt, 1606-1669 yılları arasında tamamı Hollanda’da geçen 63 yıllık yaşam öyküsünde, otoportrenin zaman, mekân, duygu değişimleri içerisindeki en zengin tasvirlerini resmeden ve psikolojik portre kavramını sanat tarihine armağan eden kişiliği ile öne çıkar.

Kronolojik sıra içerisinde yazına yerleştirilen, sanatçının ilk otoportresi, 1928 yılında henüz 22 yaşında bir genç adamken doğum yeri olan Leiden’den Amsterdam’a gitmeden

önce yaptığı, yüzünün tamamına yakın kısmını gölgede bırakarak o çok sevdiği ışık huzmesini yüzünün sağ tarafına, düşürmüş olduğu ilk dönem portresidir.



Resim 22. Rembrandt, Genç bir adam olarak otoportresi, 1628, Ahşap üzeri yağlı boya, 22,5 x 18,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda

Gombrich, doğanın aynası 17. yüzyıl Hollanda'sında sanatçıdan bahsederken;

“Güzel bir yüzü yoktu, Rembrandt'da çirkinliğini gizlemeye çalışmadı. Kendini aynada büyük bir içtenlikle gözlemledi. Bu içtenlik yüzündendir ki, güzellik ya da görünümü söz konusu etmeyi unutuyoruz hemen. Bu gerçek bir insan yüzüdür. Bu yüzden ne bir gösteriş, ne de bir kendini beğenmişlik izine rastlayabiliriz. Karşımızdaki, insan yüzünün sırları hakkında her an yeni bir şeye hazır olarak, kendi yüz hatlarını inceleyen ressamın delici bakışlarıdır” (Gombrich, 2007, s.420).

betimlemesi, sanatçının kendi yüzü ve kişiliği üzerinden kafa yorarak ulaştığı psikolojik otoportre türünü en sarıh biçimde dile getirmiştir. İçebakışa yönelmiş sanatçı bu yüzden resmin Dostoyevski'si olarak adlandırılır.



Resim 23. Rembrandt van Rijn, Küçük Otoportre, 1657, Ahşap üzerine yağlı boya, 49,2 x 41cm; Kunsthistorisches Museum, Viyana

Örneklenen ikinci portre, sanatçının ölümünden on, onbeş yıl kadar önce, saygın bir kent soylu olan ve onu üst tabakanın eşit bir üyesi haline getiren sevgili eşi Saskia van Uylenburgh'un ölümünden ise, bir o kadar sonra resmettiği otoportresidir. 1647 yılında işvereni prensin öldüğü ve eşinden kalan hatırı sayılır mirasın tükenmeye başladığı yavaş ama önlenemez çöküş evresinin psikolojik izlerini taşır. 1669 yılında Amsterdam'ın fakir semtlerinden birinde yaşamı son bulduğunda ne karısı Saskia'nın varlığından ne de resimden kazandığı zenginlikten eser kalmamıştır. Varlığını müzayede şirketlerine yatırmış, resimlerinde kullanmak amacıyla, kitap, kostüm, silah, gravür vb antik objeler toplayarak maddiyatını harcamış, zengin kalmayı başaramamıştır.

Sanatçının biyografisinin belkemiği olan grup portrelerine değinilecek olursa; bu grup resimleri sanat yaşamının mihenk taşları olarak sanatçıya yol açan ya da sonun başlangıcını hazırlayan başyapıtlar olarak karşımıza çıkarlar. Üzerinde durulacak iki grup portresinden ilki 1631 de Amsterdam’da yaptığı ve nüfuzlu Cerrahlar Loncası’nın sipariş ettiği, Dr. Tulip’in Anatomi Dersi’dir. Bu tabloda sanatçı;

“(...) ne kadar iyi bir “ışıkçı” olduğunu kanıtlar: Doktorların yüzlerini çarpıcı parlak ışıkla yıkayarak, her biri zaten kişilikleriyle varolan şahıslarını karanlıktan topluca çıkararak onları bir grup halinde tanımlar” (Krausse, 2005, s.42).

Bu ilk grup portre resmi, sanatçıya kısa zamanda şöhretin kapılarını açmış Lahey’deki saraydan ve kent soylulardan çok sayıda sipariş almaya başlamıştır. Sanatçı, ikinci önemli grup portre siparişini bu tarihler arası yaptığı pek çok dinî ve tarihî temalı çalışmasına ilaveten, 1639 yılı başlarında, Albay Frans Banningh Cocq’un sivil bekçi müfrezesinden almıştır. Ne var ki beklenenle yaratılan tam bu noktada çatışmış, kendilerini mağrur bir biçimde ebediyete taşıyacak belgesel tadında bir resim bekleyen ve hayal kırıklığına uğrayan sipariş verenler, yıllar sonra ederi anlaşılacak bir sanat eserinin baş aktörleri olarak sanatçının sonuna zemin hazırlamışlardır. Toplu portre geleneğinde dikkatin herkese eşit dağılmasını bekleyen gözler, bu tabloda aradığını bulamamış, bu kalabalık topluluğu rastlantısalmişçasına ancak gerçek bir uyum içinde kompoze eden Rembrandt’ın siparişi elinde kalmıştır:

“(...) resmedilen kişilerin çoğunun ya yüzü tam görünmüyordu, ya birisinin arkasında ya da karanlıkta kalmışlardı. Üstelik Rembrandt resme onsekiz kişi yerine tam otuz bir kişi yerleştirmişti, yani resmi canlandırmak ve kompozisyonu tamamlamak için bir sürü “figüran” kullanmıştı. Devrin geleneksel grup portrelerinde amaç sadece resmedilen kişileri yan yana veya arka arkaya dizip en iyi halleriyle belgelemektir. Geleneksel “Janr resimleri”nde figürler alalade ve birbirleriyle yer değiştirebilir gibi görünürdü. Rembrandt ise resmini doyurucu bir içeriğe sahip “tarihsel resim” tarzında yapmıştı. Rembrandt resmi bir tiyatro sahnesi gibi tasarlamıştı; ışık ve

gölgelerle mekânda derinlik duygusu yaratmış, klasik bir arka plan içine barok hareketler yerleştirmişti” (a.g.e., s.43).

Oysa;

“Gece Devriyesi Rembrandt için, hem daha önceki yapıtlarının bir özeti hem de yeni bir başlangıçtı” (Bockemühl, 2007).

Rembrandt’ın sanat anlayışına yeniden dönecek olursak;

“İtalyan sanatının güzel figürlerine alışmış bir kimse, güzelliğe hiç aldırış etmeyen, üstelik çirkinlikten de hiç çekinmeyen Rembrandt’ın resimlerini ilk kez gördüğünde oldukça rahatsız olabilir. Zamanın öteki sanatçıları gibi Rembrandt’da, Hollandalı taklitçiler aracılığı ile tanıdığı Caravaggio nun eserlerindeki mesajı özümsemişti. O da Carravaggio gibi gerçeği ve içtenliği, güzellik ve uyumdan üstün tutuyordu” (Gombrich, 2007).

Büyük ustaların, insanın yalnızca bir yönünü yansıtabildikleri portrelerinin aksine, Rembrandt’ın portreleri gerçek insanlarla karşı karşıya kalındığı duygusunu vermektedir diyen Gombrich’e, katıksız hak vermek gerekliliği aşağıdaki satırlardan anlaşılmaktadır.

“Shakespeare gibi o da, her tip insanın ruhunu kavrayabilmiş, hangi durumda onların nasıl davranacaklarını sezebilmiştir. Yunanlıların “ruhsal yapı” olarak adlandırdığı konu üstünde, Rembrandt’ın neredeyse esrarengiz sayılabilecek derecedeki geniş bilgisini nasıl tanımlayabilirim, bilemiyorum” (a.g.e., s.423).

Dönemin portre sanatçılarından Frans Hals, anın inandırıcı bir portresini aristokrat kaygılardan uzak resimlerinde ifade etsede, Rembrandt modelinin kişiliğini bütüncül bir kimlik aktarımı ile tablolarına taşımayı başaran ressamdır. Parıltılı yüzeylerin dokusunu vermede Velasquez ve Rubens kadar maharetlidir. Kullandığı koyu kahverengi tonlar, resimlerinde tonalite ile verilmiş kısmi ışıklı ve parlak alanlarla güçlü kontrast oluşturur ve sahneyi dramatik kılar. Gerek otoportrelerinde, gerekse tarihî ve dinî temalı resimlerinde psikolojik bir atmosfer örer. Vehameti, zulmü, ahlaksal değerleri, her ne ise insanın içine sorguladır. Dinsel konuları işlediği tablolarında uhrevi görünsede ışığı işleyişinin konuyla

ilgisi yoktur. Çünkü o kendine özgü altın sarısı ışığın yaratıcısıdır. Olağanüstü tekniği, tahlillerle ölçüp biçmesi yanında resimlerinde bir içe bakış ve derinlik hissedilir. Otoportrelerinde onu olduğundan daha yaşlı ve geleceği sorgular hissedersiniz. Topladığı antikaları resimlerinde aksesuar olarak kullanan sanatçı, figür, ışık doku, kumaş ve objeleri muhteşem bir armoni içinde kompozisyonlarına yerleştirir. Desenleri modern dönem sanatçılarının elinden düşmeyen, kontrastı ışığın yumuşaklığı ile oluşturan, Yahudi kabalizmini bildiği, tarih ve felsefeye düşkünlüğünden söz edilen ustanın, Kafka'nın yazış tarzına da ilham verdiği söylenir. Rembrandt aynı zamanda Dürer gibi başarılı bir grafik sanatçısıdır. Ancak ahşap baskı, ya da bakır oyma tekniği yerine asitle indirme (etching) tekniği kullanmıştır. 1660 yıllarında yaptığı otoportre sanatçının görsel biyografisinin son dönem örneklerindedir.



Resim 24. Rembrandt, Şövale karşısında otoportre, 1660, Tuval üzerine yağlı boya, 110 x 86 cm.
Louvre Müzesi Paris

Velasquez ve Van Dayk'tan 7 yaş küçük, Franz Hals ve Rubens'ten bir kuşak sonra gelen, Barok'un yüzyılları aşarak gündemde kalmaya muktedir sanatçılarından Rembrandt, yaşamını bir dizi portresiyle inanılmaz bir biçimde belgeleyerek, portreleriyle benzersiz bir otobiyografi oluşturmuştur. Değişen yüz ifadelerinin, mimiklerin şablonlar halinde örneklenebilmesi XV. yüzyılda yazılarında fizyonomilere ilişkin bellekten söz eden Leonardo'dan yüz yıldan fazla bir zaman sonra, gerçekleşebilmiş, Hollandalı ustaların

yaşam öykülerini kaleme alan biyografi yazarı Arnold Houbraken konu Rembrandt'a geldiğinde;

“...pekçok açıdan eleştirmekle birlikte, onun insan yüreğini tanımadaki eşsizliğini, ifade ve davranışlar alanındaki aşılmaz ustalığını belirtmek zorunluluğunu duymuştur” (Gombrich, 2015).

Ne yazık ki, sanatçının kişilikleri vurgulamadaki üstün becerisini sadece onun olağanüstü görsel belleğine bağlamıştır. Bu konuda elbette ki yazara hak vermek zorunluluğu mevcuttur, ancak Gombrich'inde ilave ettiği gibi hal sadece böyle olsaydı bugünün teknoloji harikası fotoğraf makinelerinde çekilen her bir portre ya da otoportre-özçekim Rembrandt'ın tablolarından farksız olurdu.

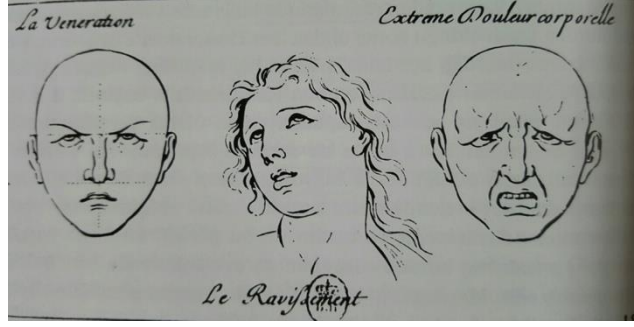
Diğer yandan, Houbraken;

“gelip geçici duyguların betimlenmesi bağlamında olmak üzere, okurlarına yüz ifadesine ilişkin bilgilerini genişletebilecekleri bir eser salık verir. Bu da; Charles Le Brun'ün 1696 yılında yayımlanan 'La Methode pour apprendre a dessiner les passions' başlıklı yazısıdır. Houbraken, diyagram niteliğindeki bu kafaları, ona göre Rembrandt'ın ruhsal devinimleri vermekteki başarısının kaynağını oluşturan o inanılmaz görsel belleğinin yerini tutmak için öğütlemiştir” (a.g.e., s.295).

Prototip insan yüzünün, mimik şablonlarını çıkararak yüzün değişik duygu geçişlerini anlık yalın portre örnekleriyle tanımlayan Le Brun, 18. yüzyıla gelindiğinde sanatçı William Hogart'ıda sanatın bir dil olduğu konusunda etkilemiştir. Hogart yazılarında karakter ve ifade şemalarından oluşturulacak bir dilin sanatçı için önemine işaret etmiştir:

“Sanatçının yapması gereken, nesnelerin dilini öğrenmek ve bu dile olabildiğince uygun dilbilgisi tasarımılamaktır” (a.g.e., s.295).

“Le Brun için sanat, yüce bir dildi ve sıradanlığa düşme tehlikesiyle karşılaşılmaksızın bu dilden uzaklaşılabilmesi söz konusu değildi” (a.g.e., s.295).



Resim 25. Le Brun, 'Le Methode pour apprendre a dessiner Les passions'dan. 1696

Güzelliğin Analizi adlı yapıtı ile ünlü İngiliz sanatçı Hogarth ile doğrudan geçiş yaptığımız rokokoya, resim sanatında ondan daha çok ünlenmiş ve portre konusunda öne çıkmış iki İngiliz çağdaşıyla devam edebiliriz.

“Bunlar daha çok tarihi yüzlerin portresini yapan Joshua Reynolds ve Gainsborough”dur”(Conti, 1995).

Kraussenin ifadesiyle,

“Birbirlerinden çok farklı tarzlara sahip görünen Reynolds ve Gainsborough konu doğallık olunca aynı noktada birleşirler. Sanat tarihinde hep birbirlerine rakip olarak gösterilmişlerdir ama resmi yapaylıktan kurtarma konusunda hemfikirdirler. (Krausse, 2005)

Özellikle de,

“Gerçeğin duyularla algılanmasına öncelik veren Gainsborough'nun yaklaşımı 18.yüzyıl İngiltere'sinde çok yaygındı. Fransız rasyonalizmi her türlü bilgi kaynağını soyut düşüncede bulurken, ampirik İngilizler bütün bilimlere beş duyunun algısıyla ulaşılabileceğini söyleyecek kadar ileri gitmişlerdir” (a.g.e., s. 50-51).

Bu dönem, Rubens, Holbain gibi sanatçılara öncelikle kapılarını açmış olsada, izole bir ada ülkesi olan İngiltere'nin, ilk defa dünya sanatına dahil olduğu bir zamanın başlangıcıdır.

Rokoko, savaşlarla geçen 40 yıllık iktidar dönemi sresinde güç kazanan Fransa'nın kültürel iklimini Avrupa ülkelerine taşıyan güneş kralı XIV. Louis in ölümüyle başlayan dönemi temsil eder ve adını “Rocaille” dantel gibi işlenmiş kaya sözcüğünden alır.

Savaştan ve sıkıntıdan bıkmış, şehre malikanelere taşınmış soylu sınıfın yeni yaşam tarzının doğurduğu bu sanat akımı, Barok dönemin aşırıya vardırılmış halidir. Barok sanat ışık gölge ayırımıyla kütlesel ifade ederken Rokoko da detay öyle incelikle işlenmiştir ki, aşırı süslemeci tavır aşırıcılığı bir başka boyuta taşır, yapay düşsel bir kartpostal havası yaratır.

Ansiklopedi yazarı Diderot'un dediği gibi;

“... hiçbir sanatsal gururu veya tekniği içermiyordu” (Conti, 1995).

Öte yandan felsefi bir yaklaşımda ise,

“Denmiştir ki, rokoko, bellumu, yani sevimli, rafine, duygusal ve kibarı ararken, barok, pulchruma, yani otoriter, baskıcı, kötü dilli ve ululuk heveslisi bir tarza yönelmiştir” (a.g.e., s.3).

Bu iki farklı eleştiri ışığında iki akımın karşıtlıklarını vurgulamak gerekirse, Barok sanat yapıtında asla fazla ge olmamalıdır. Resimden atılacak ya da çıkarılacak bir öge resmi yanlış ya da kusurlu yapar. Oysa Rokokoda ayrıntıları atsanız resim rahatlar karmaşadan arınır. Burada süsleme ögesiyle burjuva zihniyeti aristokrasiye müdahale eder. Aristokrasi kesin doğrudan imgelerle konuşur, teferruata girmez. Mülkiyet haklarına kavuşan burjuvazi tarih sahnesine zevksizce çıkıp Aristokrasiye ve sanata sirayet etmeye başladığında, ‘tabiatta fazlalık yoktur’ düşüncesine ‘neden olmasın’ diye karşı çıkar. İşte bu bireysel başkaldırı, modern dünyaya ilişkin ilk dürtülerin ortaya çıkması, sanatın dinsellikten çıkıp dünyevileşmesi ve resmin atölyeden çıkması gibi kayda değer sonuçlar üretir.

“18. yüzyıl Aydınlanma çağıdır, insanlar dikkatlerini tamamen bu dünyaya yönelmişlerdi. Filozoflar, ateşli toplumsal reformcular, araştırmacılar, edebiyatçılar ve sanatçılar 18. yüzyılın ortalarından itibaren dünyanın akılla

kavranabileceğine inanan rasyonalizmden güç alarak bütün köhne geleneklere karşı savaş açtılar” (Krausse,2005).

“Uzun zamandır kullanılagelen ama şimdi ifadesi ve gerçekleştirilmesi bakımından tamamen değişime uğrayarak sevilen portre günün konusu oldu. Rokoko gibi samimi ve bireysel bir sanat türü, bu alanda yüzlerce ifade yaratacağı. Largilliere’in kıvrak ve renkli portresinden, Nattier’in rahat, burjuvazi portresinden, Hogart’ın sıcak ve şenlikli, Reynolds’un övücü, Gainsborough’un uçuk ve duyarlı ve Maurice-Quentin de la Tour’un psikolojik portrelerine dek yüzlerce tür gelişti” (Conti, 1978, s.50).

Rokoko portre eserlerde pastel renkler dönemin gözdesi oldu.

“(…) Bugün pastel adı verilen, yağlı, renkli toprak çubuklarla yapılan uçuk resimlerle önce resim çiziliyor sonra renkler dağıtılıyordu. (...) Desen ve resim arasındaki yolun tam yarısında, son derece empresyonist sonuçlarla, uçuk renklerle, renkli porselen gibi, pastel boya da rokoko ya özgü dahiyane bir buluş olarak anılmaya başladı” (a.g.e, s.50-51).

Otoportre adına detay verilmeyen bu dönem Fransız İhtilali öncesi toplumu hazırlayan koşullara zemin hazırlarken, yüzyılın ikinci yarısında yeni bir sanat akımı olarak Neo-klasisizmin doğmasına yol açtı.

3.1.1.5 Neo Klasizm ve Romantizmde otoportre

18. yüzyıl ortalarında, Pompei ve Herculaneum kazılarında Roma dönemine ait duvar resimlerinin bulunması dönem sanatçılarının dikkatlerini yeniden Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine yöneltmiştir. Orjinal dönüş heyecanına, Rokokonun hafifliği ve geçmişin önemine vurgu yapan tartışmalar eşlik edince, yurtseverliği mesele haline getirmiş Roma, bu yeni akımın ve sanatçıların buluşma noktası konumuna gelmiştir.

Rokoko karşısında direnç gösteren sanatçıların yarattığı *Neo-klasisizm* adını, yine yeniden klasik ideallere çevrilen yönünden almıştır. Bu akımın kendi içinde bütünlüklü bir akım olduğunu söylemek oldukça güçtür. 18. yüzyılın sonlarına gelinmiştir ve sanatın içinde bütünlük aramak tümünden zorlaşmıştır. Krausse’nin anlatısıyla,

“Neo-Klasist resim daha çok Barok ve Rokoko karşıtı akımın geniş yelpazesi içindeki öğretilerden bir tanesidir. (...) Sanat artık kendini bütün bağlardan koparmış, öznel ifadeyi ve bireysel içeriği yazılı olmayan anayasası haline getirmişti. (...)Bundan sonra sanat akımları birbirine paralel olarak geliştelerdi” (Krausse, 2005, s.53).

Nitekim, Neo-Klasisizmle aynı döneme denk gelen, aklın önüne duyguyu koyan ve onu idealize edilmiş formlar aracılığı ile ifade etmeye çalışan paralel akım Romantizm olmuştur. Fransa kaynaklı, diğer Avrupa ülkelerinde yaygınlaşamayan Neo-klasisizme önde gelen temsilcileri Jacques Louis David ve öğrencisi Jean Auguste Dominique Ingres üzerinden değinilecek olursa: David, dönemin ruhuna uygun yurtseverlik ilkeleri sayesinde devrinin ressamı olmuş, Napolyon’un saray ressamlığını yapmıştır. Rönesans ve Grek estetiği üzerinden çalışan sanatçının figürleri nettir. Zaten, Neo-klasisizmin özünde Rokokonun karmaşıklığı, Barokun netsizliği yoktur. Rönesans’ın akıl-duygu dengesi, kompozisyonun önemi geri gelmiştir. Onu Rönesans’tan ayıran, ışık gölge dağılımının mevcudiyetidir. Rönesans’ta ışık gölge dağılımı yoktur. Neo klasik resim formun sertliğini yok etmesede gölgeye düzenli ışık dağıtarak figürü oluşturur ve tablonun bütünü bu şekilde harmanlanır.

David’in taç giyme töreni tablosu, kalabalık, çok figürlü kompozisyonu ile bir insan nasıl böyle bir resme cesaret eder, dedirtecek ölçütlerdedir. Figürler gerçek insan boyutlarında yerleştirilmiştir. Soylu bir geçmişten gelmeyen ve geleneğe göre kral olması mümkün olmayan Napolyon Bonapart’ın taç giymesi bu tabloyla yüceltildiği gibi, birçok insanı da tutkulu bir Napolyon hayranı yapmıştır:

“Fransız İhtilali’nin kökleri nasıl Akıl Çağı’nda ise, insanların sanat hakkındaki düşüncelerinin değişmesinin kökleri de Akıl Çağı’ndadır. Bu değişimlerin ilki, “üslup” dediğimiz, sanatçının tavırlarıyla ilgilidir. Moliere’in komedilerinden birinde, tüm hayatı boyunca hiç fark etmediği halde, can sıkıcı konuştuğu söylenince çok şaşırان bir karakter vardır. XVIII. yüzyıl sanatçılarının başına gelen de buna benzer. (...) Akıl çağı’nda insanlar üslubun ne demek olduğunu kavradılar ve değişik üslupların bilincine varmaya başladılar” (Gombrich, 2007).

1789 Fransız İhtilali, tarihte ilk defa bir halk ihtilali olarak gerçekleşirken, sanatta ilk defa dinsellikten uzaklaştığı için politikaya bulaştı. Fransız devrimlerinin izinden yürüme hayali taşıyan ve saray ressamı olarak cumhuriyetçileri hüsrana uğratan David, dönem resimlerini, yani Neoklasik resmi, devrimin özüne aykırı olarak aristokrasinin içinden yorumlamış ve belki de bu paradoks onu devrinin büyük bir sanatçısı yapmıştır.



Resim 26. Jacques Louis David, Napolyon'un Taç Giyme Töreni, 1805-07, Tuval üzerine yağlı boya 629 x 979 cm, Louvre, Paris



Resim 27. Jacques Louis David, Napolyon Alpleri geçerken, 1801, Tuval zerine yağlı boya, 261x221 cm, Kunsthistorisches, Viyana, Avusturya.

Napolyonu atının üzerindeki resmettiği bu portre, atın kuyruğunun savrululuğu, kumaşın kıvrımlarıyla yukarıda sözünü ettiğimiz akıl duygu dengesinin ideal kompozisyona yansımış halidir.

1780-1867 yılları arasında yaşayan, Neo-klasisizmin ikinci başat temsilcisi, Fransız ressam Jean Auguste Dominique Ingres “*sanat sanat içindir*” diye yorumlanabilecek daha yumuşak bir Neoklasik döneme elçilik etmiştir. Gombrich’in sanatçıya dair açıklamalarında XIX. yüzyılın en muhafazakar ressamı olarak anılmaktadır.



Resim 28. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Otoportre, 1804, Musee Corde, Fransa

“Jack Louis David’in öğrencisi ve izleyicisi olan Ingres, David gibi, klasik dünyanın destansı sanatına hayrandı.’ Ingres ve okulu, Büyük Tarz’ı (Grand Maniere) destekleyip Poussin ve Rafaello’ya hayran kalırken; Delacroix, Akademinin, sanatçılara resmettirmek istediği konulardan usanmıştı” (a.g.e., s.504).

Bu alıntı temelde, 19. yüzyıl dönem sanatçılarına dair bir ikilemin ve sanatçı kimlikleri arasında açılan uçurumun işaretiydi. Fransız İhtilali’nden sonra sanatın kazandığı yeni bağlam içeriğinde konu derinleştirilecek olursa, XIX. yüzyılda sanatın tarihi, çağının başarılı ve görkemleriyle en çok para kazanan sanatçıların tarihi olmayacak; aksine, kendi adlarına korkusuzca düşünen, zamanın egemen kurallarını korkmadan eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanaklar yaratan bir dizi yalnız insanın tarihi olacaktır”.

Bu tarih içerisinde Ingres, ne hocası David gibi politik, ne de Fransız Romantik resminin öncüsü Euqene Delacroix(1798-1863)gibi devrimciydi. Teknik yetkinliğine imrenilen bir çizim ustasıydı. Yürüdüğü akademik yolda Romantikler diye adlandırılan yeni yurtsever

bir kuşağın doğmasına sebep oldu. David'teki aktif ruh politik olmaktan geliyordu. Ingres'in resimlerinde ise aristokrasinin ruhunu devam ettirmeye çalışmaktan gelen bir monotonluk hissi. Ancak buradaki aristokrasi, burjuvazinin güçlenmesiyle sınıf ve kimliğin iç içe girdiği, kapitalizmin dokunuşlarının belirginleşmeye başladığı bir aristokrasiydi. Ve yinedenebilir ki; Ingres'in Neo-klasisizmi son kozunu oynayan monarşinin inadıydı.



Resim 29. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Odalık, 1814, Tuval üzeri yağlı boya, 91 x 162 cm
Louvre, Paris

Ingres'in Louvre'da segilenen *Odalık* adlı tablosu,

“Doğu kültürünün oryantalist etkileri ve sanatçının anlatım dilini oluşturan ideal güzellik anlayışının uyumlu senteziyle biçimlenmiştir. Ingres, modelin rahat tavrıyla bütünleşen umursamaz ve hafiflik duygusu yaratan bakışlarını, izleyicinin bakışlarıyla ustaca birleştirmiştir. Sanatçının oryantalist etkilerin görüldüğü resimlerinde pürüzsüz boya sürüşü, desene verdiği önem ve ışık etkileri neoklasik estetiği ön plana çıkarır” (Şentürk,2012).

Neo-klasisizmin tutuculuğu Romantiklerle patlamıştır. Romantizm Neo-klasisizmin aşırı kuralcılığına karşı, özgür, kuralsız ifadeyi temel alır. Felsefi köklerinde Rousseau, toplumsal kökeninde Sanayi Devrimi'nin sancıları vardır. Romantik çağ, 19. yüzyılda sanatın hemen her dalında universal bir biçimde Avrupa sınırlarının dışına taşan, hatta Osmanlı ve Rusya'da da izleri sürülen ortak anlayıştan yoksun reaktif bir hareketin ruh halidir.

Arnold Hauser'a göre;

“19. yüzyıl sanatsal yönden bütünüyle Romantizme bağlı ama Romantizmin kendisi hala onsekizinci yüzyılın ürünüdür ve tarihsel açıdan sorunlarla dolu bir geçiş dönemi olduğunun daima bilincinde olmuştur” (Hauser,2006).

Bu yüzyılın kendisini çevreleyen toplum ve en geniş anlamda evren algısının topraktan bağımsız sanayi odaklı istikameti, Modern hayatın ilk sosyoloğu Saint Simon'a göre, *“insanlık tarihinin en büyük ikinci travması'nın realitesi”* olurken başta Romantizm olmak üzere, Realizm, Natüralizm, Sembolizm ve Empresyonizm gibi çoklu ve güçlü akımlar yaratmıştır. Yüzyılın başlangıcında, Romantizm toplumu şekillendirirken, sonlarında Empresyonizm modern sanat ve hayatı hazırlayan akımlar olmuştur. Temellerini bu yüzyıldaki Romantizmden alan modern sanatta dış dünya üzerindeki anlaşmayı ilk kez Romantiklerle ihlal etmeye başlamıştır. İşte bu yüzden sanat tarihinde Romantiklerden, modernlerin ataları olarak bahsedilir. 1827'lerde Romantik ressamların resimleri salonda bol bol görülmeye başlar, toplum entelektüel yaşamı saran Romantizmin zaferini, tümüyle sağlama alan geniş ve yoğun bir hareketle karşı karşıya gelmiştir. Kapitalizmin yarattığı kaos içinde varolan Romantik resmin ilk ve en büyük temsilcisi kuşkusuz Delacroix'tir.



Resim 30. Delacroix, Otoportre, 1837, Tuval üzeri yağlı boya, Louvre, Paris, France

Sanatçının orta yaşlarında kendini resmettiği oto portresi devrimci ruhunu yansıtan bakışları, kendinden emin duruşu, dinamik fırça darbeleri ve bir çırpıda ifade edilmiş hızlı tekniğiyle dönemin ruhunu yansıtır. Hauser yüzyılın en esaslı iki ressamını aşağıdaki ifadelerle tanımlar:

“Delacroix ve Constable bu yeni evrenin eşliğinde yer alırlar. Bir yandan düşünceleri ifade etmeye çalışan romantik dışavurumcular olmalarına karşın, diğer yandan, ellerinden kayıp giden nesnelere yapışmaya çabalayan ve gerçeğin eşdeğerle olan hiçbir biçimine inanmayan empresyonistler olmuşlardır” (a.g.e.,s. 182).

Delacroix'in sanatı 19. yüzyılı temsil edebilecek güçtedir. Ne var ki dönem otoportre özelinde analiz edileceğinden bakışların ilaveten Goya'ya ve Realizmin öncüsü Courbet'ye çevrilmesi icap eder:

Francisco da Goya, 1746-1828 yılları arasında yaşayan ve Avrupa'da tam anlamıyla kırılmanın yaşandığı bir zaman diliminde İspanyol Kraliyet ailesinin ressamı ve burjuvazinin portrecisi olarak herhangi bir sanat akımına tam da dahil edilemeyen, gözalcı İspanyol ressamı olarak karşımıza çıkar.

Goya resmini, Barok sanatçıların ışık gölge oyunları ve benzer renklerle betimlemiş olsada, konuları itibarıyla çağının, yaşadığı toplumsal yapının sıkıntılarını yansıtan eleştirel tutumunu resimlerinde birebir yansıtır. *Asilerin 3 Mayıs 1808'de kurşuna Dizilişi*, ressamın belkide en çok bilinen eserlerindedir. Kraussenin yorumuyla,

“Bu resim, birçok yorumcu tarafından modern silahların ve bu silahlarla yürütülen savaşın korkunç acımasızlığını kurbanların bakış açısıyla ifade eden ilk sanat yapıtı olarak tanımlanmıştır. Resim kaçınılmaz, Tanrı tanımaz, ölümcül bir güçle karşılaşan insanların içine düştükleri aczi anlatır. Burada bir hayat tek bir hamleyle yok edilmektedir ve onu kurtaracak tek bir Tanrı gözükmez. Goya'nın betimlediği sahnenin herhangi bir ahlaki mesajı da yoktur. Ahlaki ve hukuki ilkelerin geçerliliklerini yitirdikleri bir anı betimler” (Krausse, 2005, s.55).

Napolyonun işgaline karşı Madrid’de başlatılan direnişi işleyen konu, bugün bile güncelliğini yitirmemiş, bilakis alevlenmiş bir maruz kalışın anısına ithaf edilmiş gibidir. Bu resmin tarihselcilik akımıyla ilgisi yoktur. Bir saray ressamı olsa da, toplumsal konuları işlemesiyle ve eleştirel ifade tarzıyla gayet keskin özellikler taşıyan yapıtlar üreten sanatçı, bireysel özgürlük arayışları ile statüko²⁵ arasına sıkışmış kimliğiyle biyografisinde gelgitler yaşatır.

Sanatçının *Aklın Uykusu CanavarlarDoğurur* adlı gravürü uyuyan ya da düş gören sanatçıyı gösterir. Gravür’de uyuklayan figürün etrafında yarasa, kedi, baykuş benzeri hayvanların betimlenmesi sanatçının bazı resim ve seri gravürlerinde görülen sürreal dünyasının ifadesidir.

Goya kimliğinin, otoportrelerine nasıl yansıdığına bakacak olursak, sanatçının kendini betimlediği bu portreler, aristokrasinin ressamı olarak gücünden ziyade, bakışlarındaki bulanıklık ve yüzündeki dağınık ifadeyle bakana bakar. Renklerin psişik değerlerine dikkat edilerek oldukça yalın betimlenmişlerdir. Çağının sanatçıya yaşattığı ruhsal çalkantılar, hayatı irdeleyen mesafeli ve biraz da endişeli bir duruş olarak karşımıza çıkar.



Resim 31. Goya, Otoportre, 1773, Tuval üzeri yağlı boya, 58 x 44 cm, Özel Koleksiyon.

Resim 32. Goya, Otoportre, 1815, Tuval üzeri yağlı boya, 51x 46 cm, Royal Academy of San Fernando, Madrid, Spain.

²⁵Kalıplaşmış, sorgulanmayan, bağınaz düşünüş biçimi. Bu kavram, siyasi mecraya genel itibariyle olumsuz bir terim olarak tezahür eder.

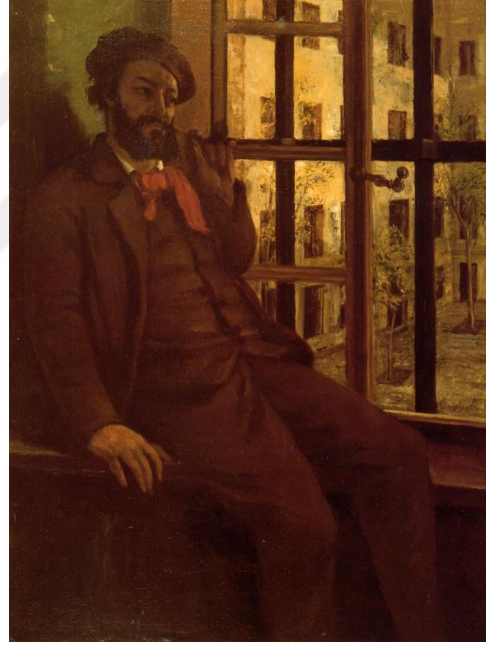
19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, bir estetik ve edebi kavram olarak Realizm ortaya çıkmıştır. Nasıl ki Romantizm ani ilham estetiğiyle Klasisizme başkaldırmış ise, Realizm hem Klasisizme hem de Romantizme bir başkaldırıdır. En aşırı deneyimlere gitmeyi arzularak, ifadelerinde şiddeti ve erotizmi uç boyutlara taşıyan, renk ve haz düşkünü Romantiklerin aksine, Realizm kütleli bir görünüşle doğal ve sakin bir doğa taraftarıdır. Akımın önde gelen temsilcisi Gustav Courbet (1819-1877) Fransa'yı bu akımla tanıştırmış ve sosyal realizm kavramını ortaya atmıştır.

Ornans'ta Cenaze gerçekçilik akımının en önemli resimlerinden kabul edilir ve Courbet büyükannesinin cenazesini betimlediği bu eseri için “*Ornans'ta Cenaze gerçekte Romantizmin defni oldu*” demiştir.

Sanatçı halkın içinde ve halkın hayatını konu alan resimleriyle, gerçekçi bir ressam olarak, görevinin sosyal aykırılıkları ve dengesizlikleri ortadan kaldırmak ve doğruları açığa çıkarmak olduğuna inandı. Dönemin edebiyat akımıyla kesişti, Fransız şair ve yazarlarının desteğini aldı. Ressamın kendisini ve Baudelaire'i dost çevresiyle resmettiği *Sanatçının Atölyesi* tablosu bu konumu ifşa etmektedir.



Resim 33. Courbet, Ressamın Atölyesi- Gerçek Bir Anlatı, 1855, Tuval üzeri yağlı boya, 361 x 598 cm, Musee d'Orsay, Paris



Resim34. Courbet ve Siyah Köpek, 1842-1844, Tuval üzeri yağlı boya, 46. 5 x 55 cm, Musee du Petit Palais, Paris

Resim 35. Courbet, Otoportre, 1847, Tuval üzeri yağlı boya, 117 x 90 cm, Nationalmuseum, Stockholm

Resim 36. Günaydın Mösyö Courbet, 1854, Tuval üzeri yağlı boya, 129 x 149 cm, Musee Fabre, Montpellier

Resim 37. Courbet, Otoportre, 1872-73, Tuval üzeri yağlı boya, Musee Gustave Courbet, Ornans



Resim 38. Courbet, Charles Baudelaire Portresi, 1848, Tuval üzeri yağlı boya, 53 x 61 cm, Musee Febre, Montpellier

3.1.1.6 Empresyonizm ve otoportre

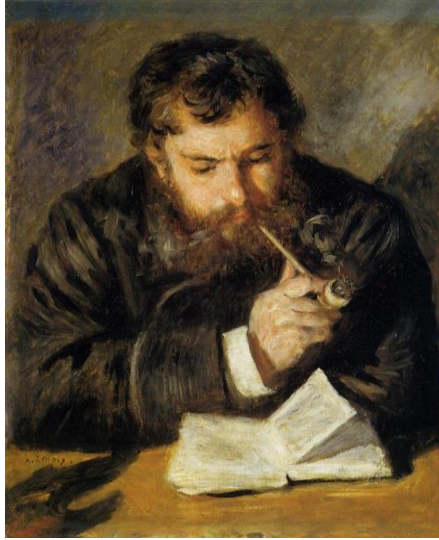
1960'lara gelindiğinde yüzyılın son akımı *Empresyonizm*, *pratik* etkin yaşamı yadsıyan romantik görüşün artık son noktaya geldiği aşamadır. Yaşam adamakıllı kentleşmiş, sanat açık havada nefes alır hale gelmiş ve görme biçimi çağlardan beri uğradığı değişimlerin tümünü geride bırakarak, görüntünün gözün retina tabakasına düştüğü anı gerçeklik kabul eder olmuştur.

Yüzyılın sonuna dek varlığını sürdürerek Natüralist dönemi sonlandıracak olan bu kapanışta Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğine doğru, liberal imparatorluğun yerini muhafazakar cumhuriyet almıştır. Ekonomik yaşam, örgütlenmiş ve rasyonalize olmuş, yüksek kapitalizm evresine girmiştir. Bu yüzyılın son dönem ürünü olan Empresyonizm, yaşam alanlarının kentlerde kümelenmesi sonucu bir kent sanatı olarak tezahür etmiştir.

“Empresyonizm bir kent sanatıdır. (...) Resim tarihinin temsil ettiği diyalektik süreç içinde, durağanın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin

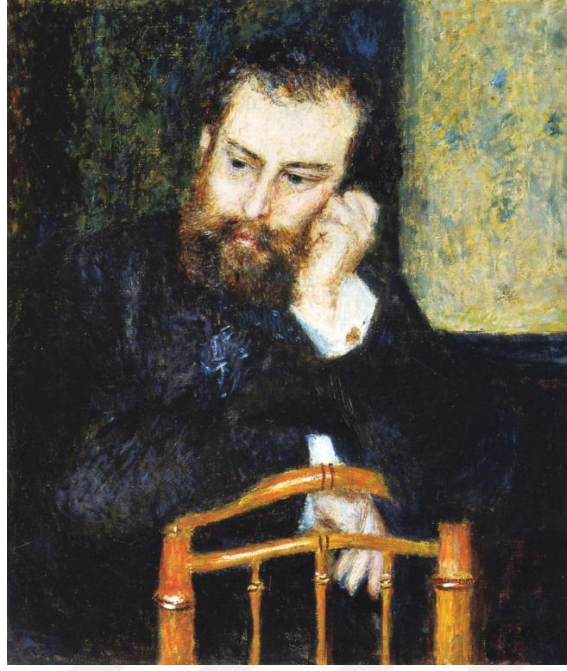
yerine organik yaşamın gelmesinde, empresyonizm, deneyimin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan ve ortaçağın dünya görüşünü tümüyle yıkan gelişimin doruk noktasıdır. (...) Empresyonizmin tüm yöntemleri, tüm sanat olanakları ve hileleri, bu Heraklitosçu dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil oluşum, bir koşul değil, bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir. Her Empresyonist resim, sürekli devinim durumunda olan varlığın bir tek anını yakalamıştır ve çatışma halindeki güçlerin arasında er- geç bozulacak olan nazik bir dengenin temsilcisidir”(Hauser, 1951, s.330-331).

Portre ve imkânsızlıkta insan yüzünün anlık ifadesini ve resmedildiği andaki kesitin bütünü kavramadaki yetersizliğini dile getirdiğimiz Heraklitosçu görüş, Empresyonizmde dış dünya algısının betimlenmesinde çığır açarken, yüzyıllardır atölyelerinin muhafazakâr ve koşullu dünyasında çalışan ressamlar bu dönemde portre ve otoportre janrına yeterli ilgiyi göstermemişlerdir. Ta ki bireysel yalnızlığını maddi ve manevi imkânsızlıklarını en dip noktada yaşayan Post Empresyonist ressam Van Gogh’a kadar”



Resim 39. Claude Monet (Okuyucu), 1873-74, Tuval üzerine yağlı boya, National Gallery of Art, Washington, DC

Resim 40. Cladue Monet (Ressam), 1875, Tuval üzerine yağlı boya, Musee d' Orsay, Paris



Resim 41. Alfred Sisley, 1876, Tuval üzerine yağlı boya, Art Institute of Chicago, Illinois

İnceleme konusu yapılan Empresyonist Monet ve Sisley portreleri, çağdaşları Renoir Pierre- Auguste tarafından resmedilmiş, Delacroix, Courbet ve İngres'den etkilenen ressam Modern Paris yaşamını konu alması, figürü manzaraya yeğlemesi ile diğer izlenimcilerden ayırmıştır. Monet'in kalın ve hızlı fırça darbeleri Renoir'de ince ve hızlıdır, açık havada yaptığı kadın figürlerinin ten titreşimleri portrelerin yüzlerinde hissedilir. Sırası gelmişken ifade edilebileceği üzere; Rönesans'tan Empresyonizme kadar süregelen objektif natüralizm, son halkası olan Empresyonizmde sübjektifleşmiştir. Dönem sanatçılarının ayrışan kişisel üslupları, farklılıklara imkân tanıyan bu yeni durumun göstergesidir.

Klasik resimde poz verme, Barok'ta tiyatral harekete vurgu, Empresyonizm de ise samimi, anlık izlenimi saptama mevcuttur. Yani Empresyonizm, poz veren duruşa samimi anlık izlenimle alternatif olmuştur. Klasik portrede amaç portrenin kişiliğinin sabitliğini vermek, kişinin sabitlenmiş özellikleri ile karakterini oluşturmaktır. Empresyonist portre ise anlık duygunun ifadesini verir. Renoir'in örneklenen sanatçı portrelerinde anlık ifade biraz sonra değişecek gibi lezzetlidir. Empresyonizmde hiç kimse biraz önce olduğu kimse değildir, anlık duygudan hareketle sabit bir kişilik tanımlamak da olası değildir. Bir anlık

geçiciliğin egemen olduğu portreler, çağın Henry Bergson²⁶ felsefesinden etkilenmiş ruhunun izlerini taşır.

Bergson'a göre; Hayatta aslında izlenimlerden başka bir şey yoktur. Sadece an vardır. Yaşadığımız hiçbir şeyi duyumlarımız olduğu gibi kaydetmez bunlar izlenimlerin kaydıdır ve hafızada anıya dönüşür, orada da anlam değiştirir. Bu yüzden bellek diye de bir şey yoktur, asıl olan andır. An bir süredir. Arkasından ne gelir bilinmez. Özetle zamanın bütün bilincimizin özü olduğunu ifade eden Bergson felsefesinin düşünce sistematüğinden çıkışlı bir entelektüel potansiyel bakış açısı, bu çalakalem anı yakalayan resimleri yaratmıştır.



Resim 42.Cladue Monet-Argenteuil' de Tekne, 1874, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Gün Doğumu tablosunun sergilenmesiyle, Empresyonistlere ve döneme bu adın verilmesine sebep olan burjuva kökenli sanatçı Monet, babasının onu reddetmesi ve desteğini kesmesiyle uzun yıllar Sen Nehri kıyısında bir balıkçı teknesinde yaşamış. Ancak sandalda çalışırken kendini resmettiği bu tabloda sanatçı dramatik şahsi bir yakarma içinde görülmez. Öne çıkan; figürlerin üzerinde hızlıca çalışılmış kalın fırça izleri ve renk paleti ile yaratılan empresyonist etkidir. Hızlı sürüldükleri için renkler boya değerleri ile öne

26 Fransız Filozof, Paris, 1859-1941, Fransa dışında da önemli etkiler yaratan ve gerçekliğin durağan olmadığını, sürekli değiştiği görüşünü, bilginin deneysel olduğu ilkesini savunan felsefeci. (www.nkfu,)

çıkılmış, büyük ölçüde nesne ve imgeden kopmuş formların hacim değerleri zayıflayarak iki boyuta indirgenmiştir.

Empresyonistlerin dramatik etkiye tahammülleri yoktur. Rengin ve ışığın dilini iyi çözümlenmekten gelen bir ustalıklarla çalışmışlar, neşeli keyifli açık hava resimlerinde tabiatta bulunmadığı ve dramatik etki yarattığı için siyah renge itibar etmemişlerdir. Elbetteki itisnaları vardır. Siyah, kahve gri gibi kasvetli renkleri kullanmaktan kaçınmayan Empresyonistlerin lideri ve sözcüsü Edouard Manet'dir. Salon des Refuses'de büyük sansasyona sahne olan *Kırda Öğle Yemeği* tablosu ile tarihe geçen sanatçının bu yaklaşımı, geleneğe bağlılığıyla açıklanabilir. Biyografisi incelendiğinde olgunluk döneminde klasiğe geri dönüşü yaptığını görülür.

Sonuçta, hepsi birbirine itiraz ederek var olsalar da, tabiatı ve hayatı gördüğü gibi algılamakla uğraşan Natüralist akımlar, bu son halkayla, nesne ya da imgeyi boya tabakasından ayırıştırarak, yani soyutlayarak kendisinden sonra gelen ve ömrü beş altı yılı geçmeyen hatta giderek kısalan modern akımların zeminini hazırlamışlardır.

3.1.2 20. Yüzyıldan Günümüze Batı Sanatında Örneklerle Otoportre

Artık şimdi ve gelecek 20. yüzyıldadır. Yeni yüzyılın sanatındaki üç temel eğilimde on dokuzuncu yüzyılda olduğu gibi öncülerini önceki dönemde bulur.

“Cezanne ve Neo Klasikler Kübizmin; Van Gogh ve Strindberg Ekspresyonizmin; Rimbaud ve Lautreamont ise Sürrealizmin öncüleri sayılı”
(Hauser, 2006).

Doğaya olan bağlılığın ortaçağdan beri hiçbir zaman tartışılmadan empresyonizmde doruk noktasına ulaşması sonrası sanat, ilke olarak tüm gerçekçilik hayallerini terk eder ve bunun yaşam üzerindeki sonucunu doğal nesnelere deformasyonu ile ifade eder. Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm ve Sürrealizm doğayla bağlarını kesen ve naturalizmin son halkası empresyonizmden açık ara uzaklaşan yüzyılın akımları olarak karşımıza çıkar.

3.1.2.1 Post-Empresyonizm ve otoportre

20.yüzyıl, Sanayi Devrimi'nin dayattığı ve hız kesmeden süregelen kapitalizm, onun en temel enstrümanı rekabet, kentleşme ve prolaterya olgusuyla, geçmişten gelen her şeyin buharlaşmasına, hayatın artık forme edilemez biçimde raydan çıkmasına sebep olmuştur. İnsanlığın Sanayi Devrimi'yle ikinci büyük altüst oluşunun yazgısı “kalabalıklarda yalnızlık” olarak tezahür etmiş, dünden bugüne derinleşen bu yazgı Baudelaire'in önermelerinde tanımlanmıştır.“*Baudelaire göre; Sanatçı için kalabalıklar yalnızlıktır. Sanatçı bir dandy²⁷ ve bir aristokrat gibi kendini kalabalıklardan kitlelerden yalıtır ve onları hor görür.*” (Baudelaire, 2011)

Paul Gauguin ve Vincenty van Gogh'un resimleri bu bastırılmış duyguları arayan resimlerdir. Kendileriyle dertleri olan ve ruhsal ifadeyi emprovize bir biçimde renkçi dil olarak kullanan bu ressamın sıkıntısı, esasen toplumu hor görmek değil modern hayatın sıkıntılılarıyla baş edebilmek için yeni bir dil arayışıydı.

Modern sanat akımları, natüralist dönemin son halkası olan, görünüşü bir anlık görsellikle ifade etmeye odaklı Empresyonizme, ruhsallığın derinliğini bu bakış açısıyla ele geçiremezsiniz düşüncesiyle itiraz eder.

Modernin başlangıcında Henri de Toulouse Lautrec, Vincent van Gogh, PaulGauguin Post Empresyonistler olarak arkalarından gelen akımlara el vermiş ressamlardır. Post Empresyonizmde ruhsallık yerine bilimsel inşayı ve usu temellendiren sanatçılar ise Cezan ve Seurat'dır. Biri sanatı inşa etmeye çalışırken, diğeri spontan dışavurumu esas alan bu üsluplar alt alta sıralandığında özde birbirinin türdeşidir.

Sanat tarihçisi Norbert Lynton, tarihte Post-Empresyonist ressamlar diye bir grup oluşturmaz, ancak *Empresyonizm'in etkisini paylaşan ve bu akımın kesin nesnellüğünden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak isteyen sanatçılardan* bahseder. Onun deyişiyle;

²⁷Düzgün, yetkin, zarif, mükemmel, züppe, modern zamanlarda Batı'da ortaya çıkmış sosyal bir tiptir.

“(...) Gauguin açıkça en ilkelci (Primitivist) olan sanatçıydı. Heyecan verici resim ve baskılarıyla ilginç yaşam öyküsü ilkelciliğin çekiciliğine ayrı bir dram ögesi kattıyordu. (...) Batı uygarlığını terk edip, güney denizlerinde yerliler arasında yaşamaya giden Gauguin, bu yerliler ve yaşadıkları çevre ile başka yerlerden edindiği egzotik izlenimlerini sanatında malzeme olarak kullanmıştı” (Lynton,2009, s.19).

Gauguin (1848-1903), Paris borsasında çok iyi bir spekülâtör, eşi bir aristokratın kızı, çocukları iyi okullarda. Acak 40’lı yaşlarında sanatçının sanatı bozulan işine tercih ederek tutkularının peşinden gitmesi ailevi dalgalanmalarının başlangıcı olur. Perulu bir anne ve Fransız bir babanın oğlu olan Gauguin’in muhtemelen köklerinden gelen dürtü onu Martinik adalarına, oradan da Tahiti ye götürür. Gauguin’in sanatında fark yaratan basit form ve renk kullanma özgürlüğüdür. Nesnelere basittir, doğrudanlığı bozulmasın diye üç beş çizgiyle anlatılır. Sanatçı bir domuzu maviye boyayabilir. Burada duyguların psişik dili özgürce seçilmiş renkle ifade edilmiştir.

Dışavurumcu renk, hayatın kendini açışındaki sarsıntının dilidir. Burada bahse konu duyguların ifadesi değil patlamasıdır. Baskılanmış ruhsallıklarınızı, ancak bir kabuğun yarılması gibi tazyikle dışa vurursunuz. Yaşama sevinci, kutsama, öfke, hınç vb. gibi zorlu iç tazyiklerin ifadesi, bu renklerle, bir çırpıda dışa vurulur. İşte yazınsal olarak betimlediğimiz bu tür duyguların dışa vurumunda resim, Gauguin’de olduğu gibi, kaçınılmaz olarak basitleşir. Bu tür bir biçim ve renk anlayışının modern resme en temel katkısı satıhlaşmadır.

Lynton’a göre,

“Resimlerindeki biçimleri yassıltma eğiliminde olan Gauguin bu konuda neo-klasikçi bir ressam olan Ingres kadar ileri gitmiyordu; ama onun kaba tual üzerindeki parlak renkleri, herhangi bir yere açılmış bir pencere değil, özenle işlenmiş bir goblen etkisi yaratıyordu. ‘Tanrı bilginlerin ve mantıkçıların değil, şairlerin ve düşlerin yanındadır’ diyordu Gauguin” (a.g.e., s.20).

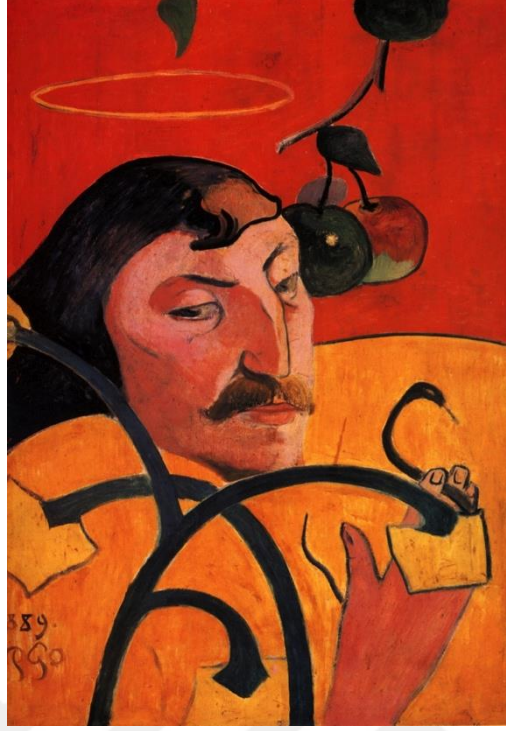
Bahse konu sanatçıların koştukları gelenek üç boyutlu natüralist sanat, gelinen nokta, boya, fırça ve tuval yüzeyi ile iki boyutlu olan resmin kendi medyumlarıyla ifadesi, yani sanatta saflaşma.

Gauguin'in, Van Gogh'un hayatına doğrudan dokunan biri olarak 1888'de betimlediği *Van Gogh ve Ay Çiçeği* tablosu ve otoportreleri, o dönem için hayret uyandıran biçim ve renk kullanımıyla sanatçının klasik portre ve otoportreden açık ara ayrıştığının göstergesidir.



Resim 43. Gauguin, Vincent van Gogh- Ayçiçeklerinin Ressamı, 1888, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 91 cm Amsterdam, Van Gogh Museum

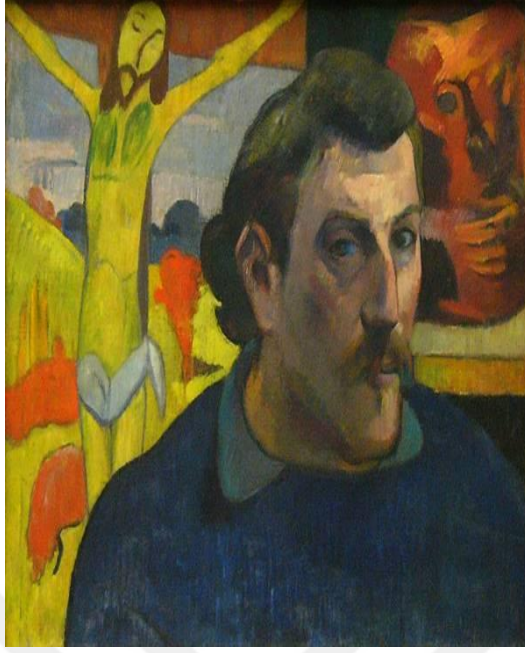
Gauguin'in, Van Gogh'u onunla simgeleşmiş ayçiçeklerini resmederken yaptığı bu portrede ceketin yakası renk alanı yaratacak kadar kütleden bağımsız, arka planda tonalite olmayan ve uzaklık çağrıştırmayan düz satırlar ve Van Gogh'un dünyasını tanımlayan sarı renk ve ayçiçekleri portrenin tasvirinde temel bileşenlerdir.



Resim 44. Otoportre, 1889, Ahşap üzerine yağlı boya, 79, 2 x 51, 3 cm, Washington, National Gallery of Art

Bu otoportresinde ise sanatçı, gelenekle bağlarını kopardığını görselleştirmiştir âdeta. Kemerli burnunu, dar alnını ve sert ifadeli yüzünü, her türlü elemanı atıp kendine göre baskın renk kontrastlarıyla betimlemiş, bakışlarındaki küçümseyici tavır, başında kutsanmış gibi duran hale sanatçının megaloman kişiliğine mükemmel vurgu yapmıştır. Parçalı boyamadaki görülen Cezanne etkileri, Cezanne'ın soğukluğunun yerine Gauguin'in ateşli ifadesinin geçmesiyle farklılaşmıştır.

Gauguin'in resmi, Matisse gibi, aşırı uyarılmış sınırların bir nevi kaçış dünyasıdır. Resimlerinde kullandığı kıvrımlar ve süsleme öğelerini Matisse'de sıklıkla kullanacaktır. Nihayetinde Ekspresyonist sanatçıların dil kökleri Yunan ve Roma Sanatına değil Mısır estetiğinin çocuksu içtenliğine ve ne açıdan yaklaşılırsa yaklaşılın yarattığı düzleme rücu eder.



Resim 45. Otoportre, 1889, Tuval üzerine yağlı boya, 38 x 46 cm, Saint-Germain-en-laye, Sammlung Familie Maurice Denis

Resim 46. Otoportre, 1896, Tuval üzerine yağlı boya, 76 x 64 cm, Sao Paulo, Museo de Arte

Çarmıha gerilmiş İsa resminde ise; yassı tepeleri, İsa'nın basit çizilmiş vücut ve kolları, bedendeki ekspresif uzama ve sarı rengin dramatik etkisi ile Gauguin'in, kendini bulduğu resimdir. Arka plandaki ağaçlar, düzlükler doğaya aykırılığı sorguladır. Aynı tablonun önünde kendini resmeden sanatçı bu tutumuyla benim görünüş dünyasıyla işim yok mesajını kendi portresi üzerinden yineler.

Gauguinin otoportreleri, yaşamını geçirdiği ada ülkelerinde insanların doğal ve ilkel yaşam biçimini konu alan ekspresyonist resimlerine paralel, burjuva uygarlığının insan ruhunu yok eden maddeciliğine itiraz eden bir barbarlıkla ifade edilir. Gauguin'in savaşının başında, 20. yüzyıl başlarında, uygarlığa bir karşı duruş ve medeniyetle hesaplaşma vardır. İktidar, muhalefet, rekabet gibi mücadelelerden uzak, sınırları alınmış biçimde yaşayan egzotik ada insanlarını ve onların tabularını en yalın şekilde resmeden sanatçı, bu resimlerde ekspresyonist bir hayat karşıtlığı, sükun ve huzurlu canlı renklerin ifadesinde klasik sanatın doğalcılığı ve sağduyusu üzerinden çağının verili değerlerine itiraz eder.

Duyumu doğru ifade edecek renkleri özgürce seçer, çarpıcı etki bırakma özelliğine sahip renkleri bir arada kullanır. Otoportrelerinde canlı ve farklı renk kullanımı, basit form

duygusuna ilave edilmiş süsleme öğeleriyle fovizmi çağırıştırır. Bu yabancı bir dildir. Bir sanat yapınının bütünlüğüne organik olarak katılmayan öğelerin bulunduğu resimlerinde, tabiatla fazlalık yoktur ilkesinin aksine, anlatım bütünlüğünün parçalanmasına yol açar. Modern sanat, dinsel ve monarşi düzenindeki o tek hakikatin varlığını, parçalı boyama ve kompozisyonu parçalayarak irdeler. Gerçeği görünüşle kısıtlamak bu yüzyıl sanatçıları için, müthiş sınırlayıcı bir koşuldur. O yüzden, modern sanatın ilk esaslı refüzesi görünüşün tasvirinin reddidir.

“Romancu Charles- Louis Phillipe 1897’de bu durumu şu sözlerle dile getirdi: ‘Artık ılımlılık ve yüzeysellik zamanı geçti. Bize şimdi barbarlık gerek. Tutku çağının başlangıcıdır bugün.’ On yıl sonra Andre Gide de bir konuşmasında aynı sözleri kullandı: ‘Artık ılımlılık ve yüzeysellik zamanı geçti. Bugün bize barbarlar gerek. ‘Bu konuşma yapıldığı zaman Gauguin ölmüş, resimleri 1906’da Paris’in yıllık sergiler düzenleyen galerilerinden Salon d’Automne’da anısına düzenlenen bir sergiyle saygınlık kazanmıştı” (Lynton, 2009).



Resim 47. Gauguin Fotoğraflar

18. yüzyılda, Paris’te yaşayan Niepce’in kalıcı iki görüntüyü fotoğraflamasının üzerinden yüzyıla yakın bir süre geçmiş, Sanayi Devrimi’nin insanlığa armağan ettiği *camera obscura*²⁸ artık resim sanatını irdelenen baskısıyla Empresyonistlerle birlikte sanatçı

²⁸(Latince: Camera: kubbeli hazne/oda, Obscura: karanlık, karanlık oda) .

dünyalarında sorgulanan yerini almıştı. Biyografik bir üretim olan sanatın yüzü otoportre, bundan böyle fotoğrafın imajıyla sıkça karşılaşacak, karşı karşıya gelecektir.

Gauguin'in örneklenen iki portre fotoğrafını, Batı sanatı karşıtı otoportreleriyle yan yana getirdiğimizde; geçmiş yüzyılın bu fotoğraflarından günümüze yansıyan sanatçı imajlarının, hızlı ve dışavurumcu otoportreleriyle duruş ve ruhsal benzerlik içinde olduğunu hayretle farkedebiliriz. Bu hissiyat, katı olan her şeyin buharlaşmaya başladığı modern yaşamdaki parçalanma olgusunun henüz kimliklere yüzyılımızdaki kadar sirayet edip etmediğini sorgulatır.



Resim 48. Gauguin Paletiyle (Fotoğraf)

Ruhsal merkezli, emprovize bu dilin başoyuncusu aşırı içe dönük, depresif kişiliğiyle Gauguin'in dışa dönük kişiliğinin karşıtı Vincent Van Gogh'tur. Protestan bir rahibin oğlu, altı kardeşin en büyüğü olarak 1853'lerin Hollanda'sında Groot-Zundert kasabasında dünyaya gelen, 29 Temmuz 1890'da Arles'te 37 yıllık sancılı yaşamına kendi elleriyle son veren Van Gogh, modern resim sanatının vazgeçilmez öncülerinden biri olarak 10 yılda oluşturduğu resim diliyle tarihe geçer. Lautrec, Gauguin gibi akademik bir geçmişi olmadığı halde, 1878 sonlarında başladığı resim hayatına kırkın üzerinde otoportresiyle,

870'i aşkın resim sığdırmış, resimlerinde şiddetli renk armonileri ve devinimli kalın fırça darbeleriyle ruhsallığını dışa vurmuştur.

Günümüz de sanatçı hakkında yazılmış, yayınlanmış çok sayıda kitap ve görsel, içerik bakımından benzer ifadelerle hafızalarda yer etmiştir. Sanat kitaplarından bir alıntıyla, onun sanatına dair bir şeyler söylemek gerekirse,

“Resimleri mutsuz ve karmaşık ruh yapısı tarafından biçimlendirilmesine rağmen, hiçbir yağlı boya çalışması hüüzün ve umutsuzluk duyguları taşımaz. Van Gogh güneşi, renkleri ve hayatı, kendine has titrek fırça darbeleri ile resimlemekteydi” (Özükan, 2007, s.5).

Sanatçının ölümüne kadar sancılı ruhuyla yaşamı olumlama ve resme tutunma gayreti inanılmazdır. İnanılmaz isabetli bir sezgisi vardır. Belkide bu sezgi ile sanatın hayatı olumlayan gizine tutunmuş ancak diğer ressamlar arasında kabul görme arzusunun şiddeti ve gerçek hayattaki yoksunluğu sanatçının şizofrenik olgularını tetiklemiştir. Lynton, Van Gogh'u aşağıdaki yorumuyla şöyle özetler:

“(...) yirminci yüzyılın ilk on yılında sanat dünyasında ün yapmaya başlayan bir ressamdı. 1886-8 yıllarında Paris'teyken Empresyonistlere yakınlık duyan van Gogh daha sonra Fransa'nın güneyine gitmiş ve onlarınkinden çok daha yoğun ve kişisel bir sanat yaratmıştı. Konularını çevresinden alıyordu. Manzaraları, tek tek insanları, ev içlerini ve zaman zaman nesnelere ele alan van Gogh, renkleri ve biçimsel özellikleri daha da belirginleştirerek onları kişisel bir gözle değerlendiriyor ve konularına dinsel bir parlaklık kazandırıyor. Boyayı parlak, kalın tabakalar halinde sürüyor, çoğu zaman uzun, çizgisel fırça darbelerinden yararlanıyordu” (Lynton, 2009, s.20-21).



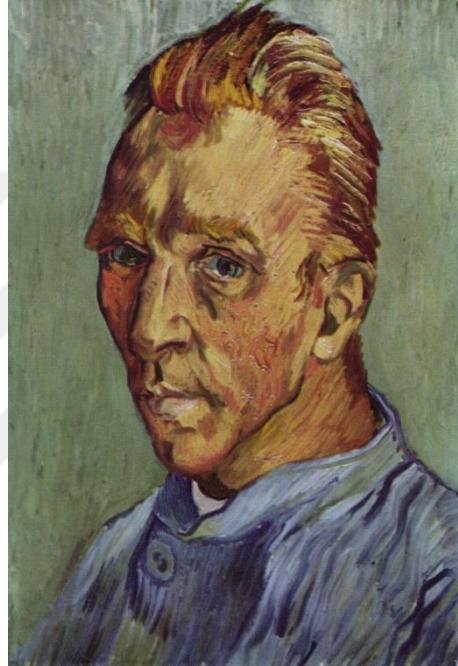
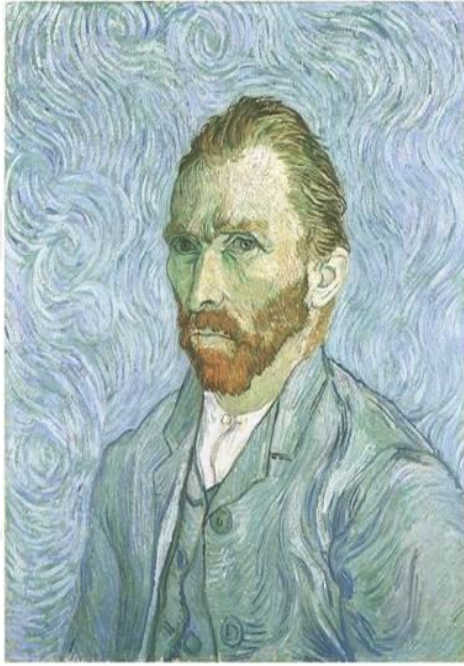
Resim 49. Sanatçının portresi, 1888, Tuval üzerine yağlı boya, 65,5 x 50,5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Lynton'un açıklamalarının arkasından ele alınan bu Van Gogh otoportresi, çok sevgili kardeşi ve en büyük destekçisi Theo ile birlikte oturduğu iki yıllık Paris döneminin muhtemelen sonlarına rastlar. Bu dönem birlikte oturdukları için kardeşine yazdığı mektupların dolayısı ile hayatı hakkındaki bilgilerin en az kayda geçtiği dönemdir. En nihayetinde Paris'te kaldığı süre içinde (Mart 1886-Şubat 1888) çok sayıda otoportre yaptığı bilinmektedir.

“Bu dönemde yaptığı 23 otoportresinin bazılarında kimi eski resimlerinde yaptığı gibi, ışığın prizmada kırılmasıyla elde edilen renklerle oynadı; Noktacı

üslupta küçük, titreşen fırça darbelerinden oluşan homojen renk alanları yarattı” (Krausse, 2005).

Van Gogh’un hayranlık duyduğu Gauguin’le karşılaşmasında, “*Kurtul bu karanlık kasvetli Hollanda renklerinden*” tavsiyesi sanatçının dramatik renk paletini etkiledi. Bu defa Paris döneminde İzlenimcilerle temasa geçen Van Gogh inanılmaz canlı renklerde resimler yaptı.



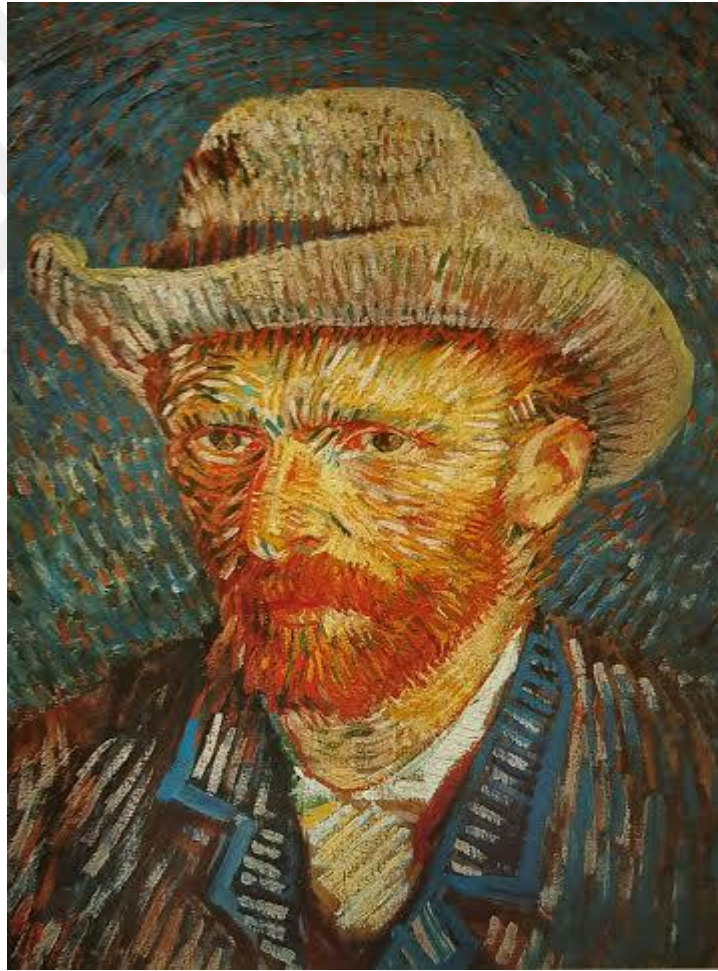
Resim 50. Kendi Portresi, 1889, Tuval üzerine yağlı boya, 65 x 54 cm, Orsay Müzesi, Paris

Resim 51. Sakalsız otoportre, 1889, Tuval üzerine yağlı boya, 40x 31 cm, Özel Koleksiyon (1998 yılında Newyork, Christie’s müzayede evinden 71,5 milyon dolara satılmıştır.)

Gündelik hayatında resimden başka hiç bir şeye talipolmayan hiperaktif biçimde sadece resim yapan sanatçı, kendini resimle ifade edebilmek için doğmuş gibidir. Başka bir dilide yoktur. Van Gogh’un tablolarıyla bakıştığınızda renklerin nabız attığını görürsünüz, sanki canlanacak gibi bir ekspresyon içindedirler. Çizgiler neredeyse nesneden kopacak gibidir. Alışılmış güzel duygusunun sınırlarını zorlayan riskli bir anlatımdır bu. Ancak sanat, Van Gogh gibi bir sanatçının dünyasında olup biten dışavurumun ifadesiyse, bunun nereye varacağını kestirmek zordur. Kalın boya, kendi içinde dönen fırça darbeleri, fırça darbeleriyle üst üste yığılmalar şeklinde yakalanan somut derinlik, anormal derecede

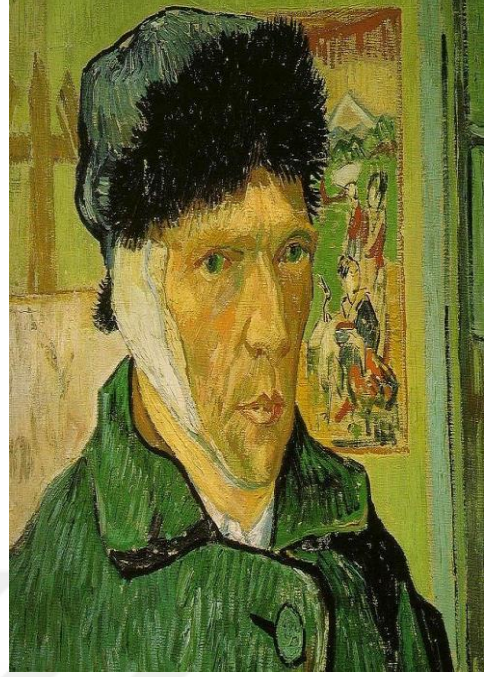
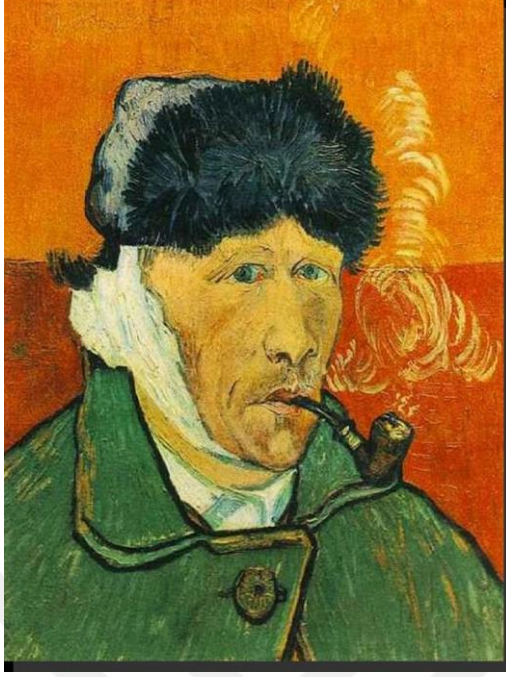
taramalar. Biraz sonra imgeyi terkedip gidecek helozonik tuşlar, sanatçının kontrolünün fırçaya geçmiş halidir sanki.

Aşağıdaki otoportresi (Bkz. **Resim 52**), Arles'te olgunluk dönemi resimlerinden. Yıl 1888 çılgınlık bakışlarından okunuyor, şakaklar dışarıda, gözler birbirine yakın ve derinde, bu yüz umutsuzluğa vurgunun delice anlatımı. Resim yapma mantığını altüst eden bir anarşist taraf mevcut. Arka fon, portredeki hızlı ve uzun fırça darbeleri puanlamaya varan *grotesk*²⁹ anlatım dili sanatçının psikolojisinin renkle tasniflenmiş halidir. Rengin gücünü bu denli doğrudan vurgulayabilmesi arkadaşı ve çağdaşı Gauguin'de hayranlık uyandıran özgün bir Van Gogh dışavurumudur.



Resim 52. Şapkalı portresi, 1888, 44 x 37,5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

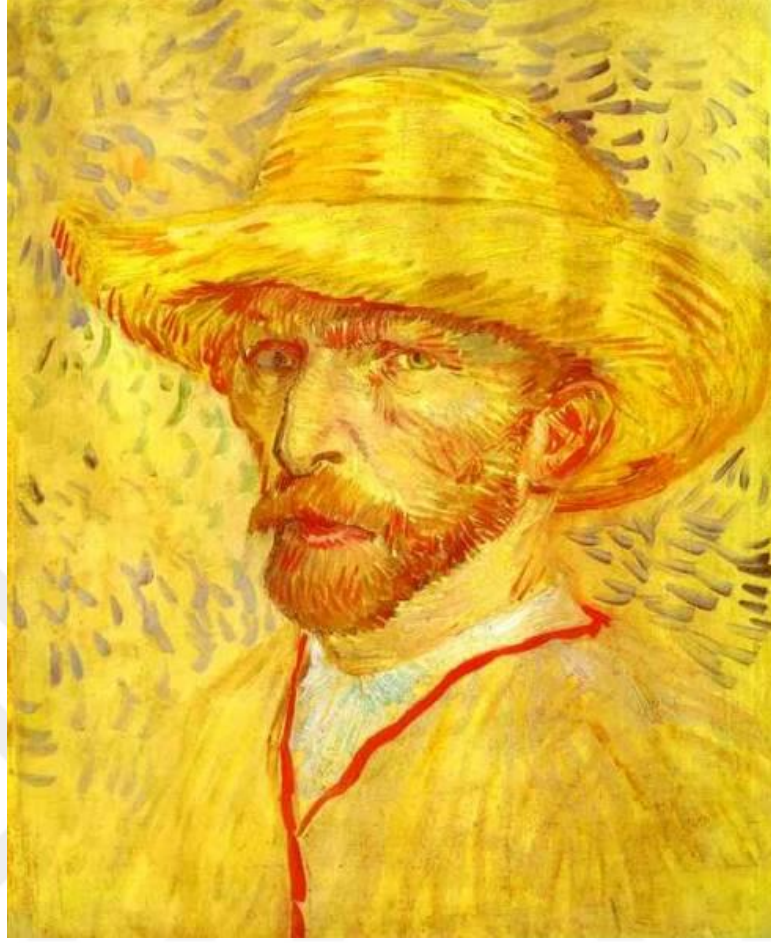
²⁹Acayip, mübalağalı anlatım, Romalılar tarafından bulunmuş bir süleme şekli.



Resim 53. Pipolu Otoportre, Aralık 1888- Mayıs 1889, Tuval üzerine yağlı boya, 51 x 45 cm. Mr. and Mrs. Leigh B Block, Şikago (Özel Koleksiyon)

Resim 54. Sargılı Kulaklı Otoportre, Aralık 1889, Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 49 cm, Courtauld Institute Galleries, London, UK

Sanatçının olgunluk dönemi, son 10 yılı sanatla geçmiş 37 yıllık kısa ömrünün ölümünden önceki üretken birkaç yılına rastlar. Arles'te bir Sanatçı kolonisi kurma davetine gönülsüz karşılık veren Gauguin'le birlikte geçirdikleri verimsiz bir ayın faturası Van Gogh'un 1888 kışının 23 Aralık akşamında kulağını keserek kasabanın genel evinde çalışan fahişelerden Rachel'e vermesiyle ödenir. Bundan böyle kendisini insan ve ressam olarak farklı gördüğünü hissettiren Gauguin'le yolları tamamen ayrılmıştır. Son dönem otoportreleri bu fiili durumun anlatısıdır.



Resim 55. Hasır Şapkalı Otoportre, 1887, Ahşap üzeri yağlı boya. The Detroit Institute of Arts, Detroit, USA

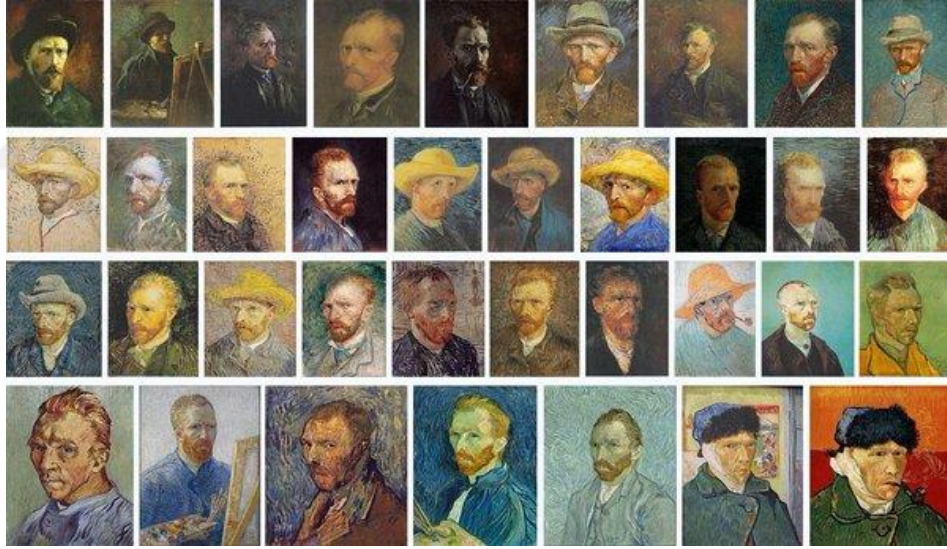
Kendine mal olmuş sarı renkle başlayıp bitirdiği bu istisna otoportresinde ise sanatçı, grotesk anlatımıyla olabildiğince renkten kopmuş, tuval yüzeyinde tuşeleri amaçsızlaşmış, resmi mantığını sorgulatır hale getirmiştir. Buna rağmen resim konuşur. Çünkü resmi resim yapan duygusudur. Artık bundan ötesi gerçek anlamda basitlik olacaktır.

Gombrich, *Sanat ve Yanılsama* kitabında Van Gogh'un görme biçimine dair aynen şöyle der:

“O, bütün görünür dünyanın daire çizen çizgilerden oluşma dalgalar gibi görülebileceğini bulmuştur” (Gombrich, s.203).

Van Gogh'u öncü çalışmalarından ötürü selamlayan Fovlara geçmeden Lynton dönemi şu sözlerle kapatır:

“Sanatçının tutkulu yaşantısı, tutkulu insancılığı ve zaman zaman deliliğe varan ruhsal bunalımları, yapıtlarına ayrı bir etki ve ifade gücü kazandırıyor. Bazılarına göre Vincent van Gogh heyecanlarını boyalarıyla saçan çılgın bir dahiydi. Mektupları ise onun gelmiş geçmiş en titiz, ne yaptığını bilen ressamlardan biri olduğunu kanıtlar. Van Gogh'un resimleri tümüyle fırtınalı bir ruhu, Gauguin'inkiler uzak ülkelerin düşlerini yansıtırken Seurat'nın resimleri de belli bir serinkanlılığı ve ölçülülüğü dile getiriyorlardı” (Lynton,2009).



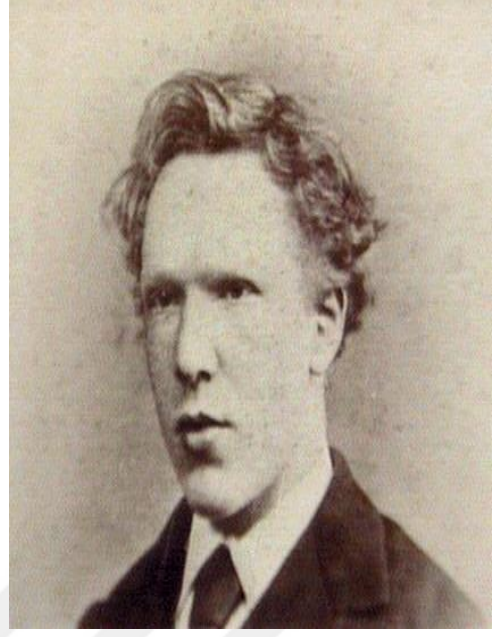
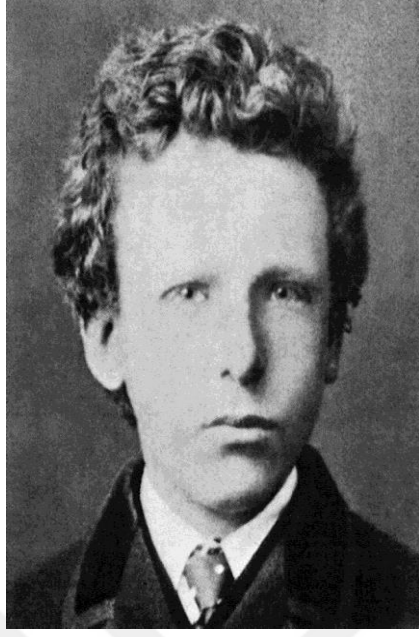
Resim 56. Vincent van Gogh, Otoportreler



Resim 57. Van Gogh, Boya katmanları



Resim 58. Van Gogh, Boya katmanları



Resim 59. Vincent van Gogh 13 yaşında, Fotoğraf

Resim 60. Vincent van Gogh, 1871-1872, Fotoğraf

Bu fotoğraf (Bkz. **Resim 60**) Amcasının ortaklığı bulunan tanınmış sanat danışmanlığı şirketlerinden Goupil&Clie'nin The Hague'daki şubesinde çalıştığı dönemde çekilmiştir. Van Gogh'un kız kardeşi Willemien'e yazdığı mektubunda “*Fotoğrafları korkunç buluyorum ve özellikle de tanıdığım ve sevdiğim insanlara ait bir tane bile fotoğrafa sahip olmak istemiyorum*” cümlesiyle, yüzyılın icadı olan fotoğrafla arasına koyduğu mesafe ve reddin duygusal şiddetini dile getirmiştir.

3.1.2.2 Fovizm ve Otoportre

Dolaylı bir biçimde Kübizm'in doğmasına sebep olan Fovlar, 1905 yılında ilk kez Paris'te açtıkları bir sergi ile seslerini duyurmuş bu sergi esnasında Matisse, Deran, Vlaminck gibi sanatçıların renk kullanımı ve boyaları sürüş tarzı'nı eleştiren gazeteci Louis Vauxcelles'in “*Bunlar düpedüz Fov*” yakıştırmasından doğan isimleriyle sanat tarihine malolmuşlardır.

“Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır. Ne varki, bu nitelikteki resimler, toplu olarak ilk önce Paris'te ortaya çıktı. Salon d'Automne'un 1905 sergisi Matisse, Rouault, Vilaminck ve öbür ressamların

tablolarından oluşuyordu. Bu ressamaların kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğalcı olmayan renkler ve bu renklerin tual üstüne hoyrat ve kaba biçimde sürülmüş olması yüzünden bir eleştirmen bu ressamaları vahşi hayvanlar, fauves olarak tanımladı. Bu ad tuttu, sanat tarihçileri de Fovizm'den modern sanatın ilk büyük akımlarından biri olarak söz etmeye başladılar” (Lynton, 2009, s.25-26).

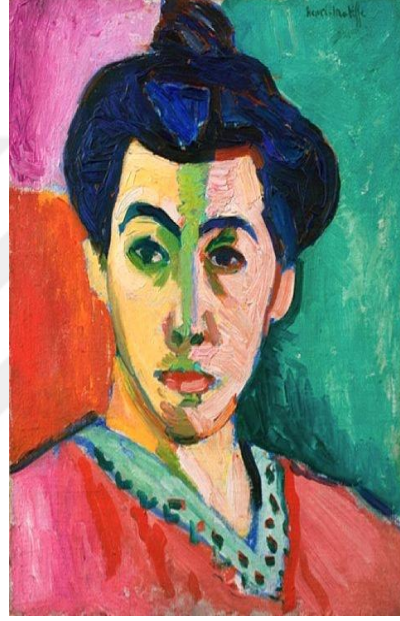
Kelime anlamını yetersiz bulup akımın içeriğine baktığımızda; modernin ilerlemeciliği ve yenilik arayışı temelinde, Van Gogh'tan, Gauguin'den sonra resim yapıyorsan, farklı ne yapacaksın sorusuna aranan cevabı Fovlar, Batı kültürünün beğenilerinin reddini ve dekoratifleşmeyi güçlü bir içsel zorlamanın dışa vurumu olarak merkeze koyan bir dil yapısı oluşturarak verdiler. Günümüz Filozofu Deleuze, “Çok ciddi bir içsel zorlama yoksa yeni bir dil oluşturulamaz” der. İşte Fovizm böyle bir zorlamayla dışa vurmuştur.

August Endel (1871-1925, Mimar ve Tasarımcı), Münih'te yüzyılın dönümünde yayınlanan “Biçimin Güzelliği ve Süslemeci Sanat” yazısında müziğe benzetme yaparak soyut ve aynı zamanda ifadeci olacak bir görsel sanat düşüncesinden, mimaride ve sanatta giderek artan bir üslup ve bu üslubun ayak seslerinden, yüzyılın başında aşağıdaki ifadeleriyle söz eder.

“Doğrudanlık, içtenlik, sıcaklık, ağırbaşlılık, derinlik ve yücelik, bunların hepsinde ağır bir tempo vardır, buna karşılık havailik, kibir, sertlik, şiddet ve vahşilik bize hız ve anilikle gelir. Fakat her iki durumda da, gerilimin, çabanın, kuvvetin, yoğunluğun ya da ne ad verdiksek onun derecederece artması söz konusudur. Sadelik ve havailikte hep bir hafiflik ve çabasızlık ögesi vardır, buna karşın vahşi ya da esinlenmiş olan şey bizi aşırı çabaya sürükler” (Harrison and Wood, 2011).

Fovlar için en önemli Figür Henri Matisse'dir (1869-1954). Okyanus sanatlarına ilgiyi başlatan aynı zamanda Osmanlı sanatı ve Türk minyatürlerine de ilgi gösteren kişi odur. Güçlü bir içsel zorlanmayla Fovizme yönelmiş, minyatürün düzlüğünü kendi resim diline yerleştirmiştir. Düzlük dendiğinde akla ilk gelen Gauguin'den haberdar olsada, bilinen o ki Osmanlı minyatürlerinin düzlüğü sanatçının resimlerindeki düzleşmeyi etkilemiştir. Figürü düzleştirmek için, çerçeve içine almak yetmez, aynı zamanda boya kalınlığına ve rengin

şiddetine dikkat gerekir. Aynı şiddette olan renkler derinlik yaratmaz. Matisse'in resimleri preslenmiş gibi dümdüzdür. Farklı renk alanları aynı düzlemde durur.20.yüzyılda Matisse'in yalınlığına hiçbir sanatçı yaklaşamaz. Japonlar yalınlığın zor ulaşılan bir zirve olduğunu söylerler. Sanatçı öyle renk kalınlıkları kullanır ki, hepsi birbirine eşittir. Çizginin iki boyutluluğunu resmine katması yanı sıra, dekoratif olma riskini de işin içine katar. Bu dekoratifleşme Matisse'le olağanüstü boyutlara ulaşır. Sanatçının Fov yakıştırması ile anılan resmi bir portredir: *Şapkalı Kadın*.



Resim 61. Henri Matisse, Şapkalı Kadın, 1905, Tuval üzerine yağlıboya, 80 x 65 cm, San Francisco, Özel Koleksiyon

Resim 62. Henri Matisse, Madam Matisse: Yeşil Çizgi, Tuval üzerine yağlı boya, 40 x 32 cm, Kopenhag, Devlet Sanat Müzesi

Portrede poz veren model Matisse'in karısıdır. Lynton'un bakış açısıyla Salon d'Automne sergisinde yer alan bu portresinin aslında irkiltici bir yanı da yoktu:

“(...) resim oldukça zarif biçimde oturmuş bir kadını (...) gösteriyordu; kadının başında resmi bir toplantı için belki fazla gösterişli olmakla birlikte, Bois de Boulogne'da hiç de aykırı sayılmayacak bir şapka vardı. Belli ki, halka ve resimdeki modele saygısızlık gibi görünen şey, Matisse'in konuyu yansıtmadaki biçimiydi. (...) resimdeki kadının saçlarının bir yanı gerçekten kırmızı öbür

yanı da yeşil miydi; sonra yüzünde gerçekten öyle leylak rengi, yeşil ve mavi çizgiler var mıydı? Ayrıca fırça darbelerinde de aldırıışsız bir savruluk görülyordu. (...) O yıllarda bir karikatür gibi görünen özellik, Matisse için belli bir canlılığı dile getirme aracıydı. Eğer o yapıtın duygusal bir bildirisi var idiyse, bu büyük olasılıkla ressamın kadınlara, renklere ve süslere duyduğu sevgiyle ilgili bir bildiriydi” (Lynton, 2009, s.26-27)

Seçici olmadan renkleri kullanmak kültüre ait bir kodlama olmadığına işaret eder. Gauguin ve Van Gogh ta renk bütünlüğü görülür ama Fov’da bu bütünlük tamamen kaybolur. *Şapkalı Kadın*’da suratın bütünlüğü renkle parça parça edilmiştir; Patchwork gibi. Buradaki dışa vurum, içsel bir zorlama ile çok derinden gelen ve kültürün beğenilerine başkaldıran bir barbarlıktır. Gauguin bir köpeği turuncuya boyar, halbüki Matisse’de yüz, çocuktaki masumiyet ve renk kullanımı gibi rengarenktir. Bizi şaşırtan da alışılmış kültür kodlarının dışına çıkmasıdır.

Kısacası Matisse, modern sanatın ilk hayran olunası barbarı olarak karşımıza evrensellik vaadiyle çıkar. Resmi üç boyutlu yanılısama dünyasından çıkarır, yani ilüzyondan kurtarır. İki boyut Matisse ile birlikte artık tescillenmiştir. Resme kattığı süslemeler, Tanrı’nın yarattığı bu dünyada işlevsiz, düzensiz hiçbir şey olmaz düşüncesine, *neden olmasın* diyen bir karşı duruştur. Bir sanat yapıtı hayatın hakikatinin bilgisini vermez. Sanat yapıtının amacı amaçsızlıktır. Burada Kant devreye girer ve sanattaki güzellik nosyonunu “Sanat saf olmalıdır” diyerek rafine eder.

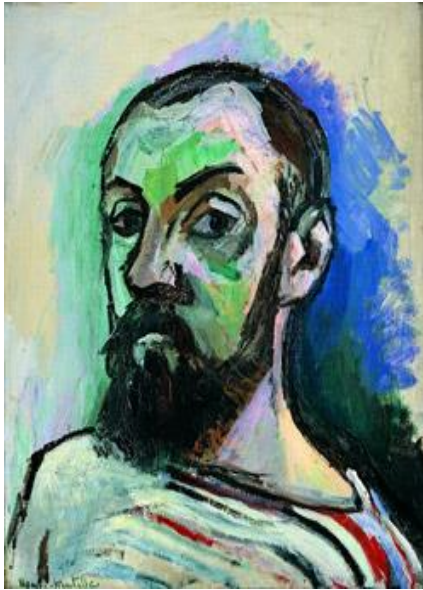
Karısının şiddetli eleştirilere maruz kalan portresinin hemen arkasından ikinci bir portreye başlar Matisse: *Madam Matisse: Yeşil çizgi*.

“Bu da coşku dolu bir yapıtı, hatta birincisinden daha güçlüydü, ama bu kez tablonun gücü sağlam yapısından kaynaklanıyordu. Matisse her iki tabloda da biçimleri çarpıtmaktan kaçınmıştı, ancak birinci resimde fırça darbeleriyle araya giren renkler, ortaya çıkarmaya çalıştıkları biçimlere karşı geliyormuşçasına kullanılmışlardı. İkinci resimde ise, renkler kendi başlarına ne kadar şaşırtıcı olurlarsa olsunlar, biçimleri açıkça destekliyorlardı. (...)

Tabloda saçlar maviydi, arada parlak kırmızı noktalar göze çarpıyordu; geri plan ise turuncu, mor, mavi-yeşil alanlardan oluşuyordu. Yüzün bir yanı pembe, öbür yanı ise sarı ve yeşildi, yüzün ortasında alından çeneye, oradan da boyna inen belirgin limon yeşili bir çizgi vardı. (...) Güzel bir kadının yüz hatları korkusuzca resmedilmişti” (a.g.e.,s.30).

Madam Matisse'in burnundaki düz çizgi, Okyanusya sanatının etkilerini taşıyan bir düz çizgidir. Sanatçının Afrika masklarını görmüş olması ona bu tür bir boyamada ışık tutmuş olabilir. Çünkü sanatçının çağdaşlarından ve portresini yapan Derain'in atölyesinde görüp merak sardığı bir ilkel yapıt koleksiyonu olduğu, Picasso'nun bu tür yapıtları ilk Matisse'in atölyesinde gördüğüne dair satır araları sanatçı belgesellerine konu olmuştur. Ancak yüzün yarısını başka, diğer yarısını başka renk boyama tercihi sanatçı için bir kafa tutmadır.

1905 yazı boyunca bir Akdeniz kasabası olan Collier'da Matisse ile birlikte çalışan Fov sanatçı Andre Derain, parçalı, özgür, kontürlü ve kaba renk kullanımıyla Matisse'in bir portresini yapmıştır (Bkz. **Resim 64**). Sanatçının kendini resmettiği otoportresi ise fotoğraflarından dış dünyaya yansıyan, takım elbiseli kravatlı, saygın ve olgun kimliğiyle değil, içe kapalı bir ressamın bakışıyla ve hatta biraz Van Gogh'u biraz da Egon Schiele'yi çağrıştıran bir dışavurumla resmedilmiştir (Bkz. **Resim 63**).



Resim 63. Henri Matisse, Otoportre, 1906

Resim 64. Andre Derain, Matisse'in Portresi, 1905



Resim 65. Henri Matisse, Fotoğraf

Resim 66. Henri Matisse, Fotoğraf

Matisse kapitalizmin egemen olduğu bir dünya da, renkleri ve neşeli boyama tarzıyla, sınırları uyarılmış stres içindeki modern insanın gevşeme ihtiyacına sanatla karşılık vermiştir.

“(...) Matisse’in hayatı boyunca değişmeyen amacı, yapıtına bir çabukluk görünümü vererek yaşantısının yoğunluğunu dile getirmektir” (a.g.e., s.31).

Sergie Shcukin adlı bir Rus iş adamının siparişi olarak yaptığı ve Salon d’Automne’da sergilendiğinde büyük heyecan yaratan *Dans* ve *Müzik* tablolarından sonra çağdaş sanat yolunda ilerlemekten başka Matisse adına söylenecek bir şey kalmamıştı.

3.1.2.3 Ekspresyonizm ve Otoportre

19. yüzyılda başlayan ve birbiri ardına gelen sanat akımları, 20. yüzyıldan itibaren hayat-sanat ikilisinin hızlı evrilme süreçleriyle, birbirlerine paralel ve/veya iç içe zaman dilimlerinde varlık göstermeye başlamışlardır. Fovizmle kol kola, ancak farklı coğrafyalarda kendi duygumunu yaratan Ekspresyonizm de bu akımlardan birisidir.

“Avangard³⁰ sanatın ağzı çok iyi laf yapan sözcülerinden, galerici Herwart Valden yeni sanatsal üsluba 1911’de “Dışavurumculuk”(ekspressionizm) adını koydu. Sözcük Fransızcada “ifade” anlamına gelen “ekspression” kelimesinden türetilmişti. Valden bu isimden gerçeği görüldüğü gibi betimlemekten uzak tüm uluslararası sanat akımlarını, örneğin Kübizmi ve Fütürizm’i de anlıyordu” (Krausse, 2005, s.88).

Fovistlerle aynı dönemde, 1905-1919 Almanya’ında Dresden şehrinde sanat adına bir araya gelen ve sekiz yıl birlikteliklerini sürdüren dört sanatçının kurduğu *Die Brücke* topluluğu,

“(…) dar bir estetik repertuar ile özüne indirgenmiş biçimler, deforme vücutlar ve perspektif kurallarına aykırı betimlenmiş mekânların sert ve keskin dışavurumuyla, yaşamlara sinmiş kaotik dönemin umutsuzluklarıyla baş etmeye çalıştılar” (a.g.e., s.87).

Fovistler gibi onlarda da renk çok önemliydi. *Köprü* anlamına gelen adlarından da anlaşılacağı üzere, amaçları, Modern sanat içinde Alman Ekspresyonizmi diye bir başlık atmaktı. Resim dillerinde süslemeye yer vermeyen bu sanatçılar ağaç baskının sert ve çarpıcı etkisini kullandılar.

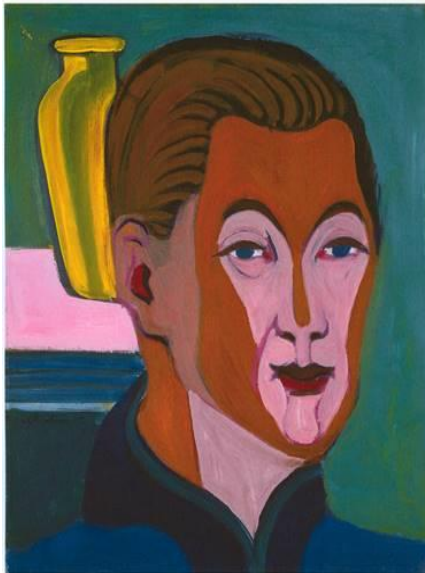
Keskin figürleri, sert kontrastlarıyla Fov’un gölgesinde kalmayan bir akım yarattılar. El Greco’nun etkisindeki uzamış figürleri, ağaç baskının tüm karakterini ortaya koyar. Almanya da o dönemde çöküntü duygusunun hâkimiyeti, Cermen ırkının cephede yarattığı yıkımın etkisi, sanata şiddetli, agresiv, dramatik bir ekspresyon olarak yansır. Dramatik etkiyi vermek, hayata karşı daha reaktif olmak umutsuzluktan doğar. De Brücke resmi de umutsuzluktan doğmuştur. Oysa neşeli Fov, uzamalar yerine yassılaştırma ile sertliğin değil yalınlığın özüne kaymıştır.

³⁰Fransızca askeri bir terim olan öncü birlik sözcüğünden gelir. Sanat ve siyaset alanında kullanılan avangard terimi, Rönesans’ın askeri teorisinden devşirilmiş bir metaforudur: Battaglia, retrogard, avangard, hareket halindeki bir ordunun üç bölümünü temsil eder. Sanat alanında kullanan ilk kişi Saint-Simon dur. Bundan sonra devrimci siyasi hareketlerin, özellikle komünist hareketlerin jargonuna girer. Peter Burger’ göre avangard, sanatın kurumsallaşmasına karşı bir saldırdır. (wikipedia.org>wiki>Avang)

Grubun kurucularından Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Fovizm'den farklı üslubuyla 20. yüzyılın en şahsiyetli sanatçılarından. Başlangıçta biraraya geldikleri, Rottluff, E.Heckel ve Bleyl ve Münih merkezli Der Blau Reiter grubuyla Alman Ekspresyonizmini temsil ettiler. Daha da önemlisi içinde hiç sanat sözcüğü geçmediği halde doğrudan sanata daveti esas alan gravür bildirileriyle Avangard akımlarda sıklıkla görülecek bir manifesto yayınladılar. *Sanat ve Kuram*'dan alınan bu metnin İngilizce çevirisinde aşağıdaki çağrı yer alır.

“İlerlemeye ve yeni yaratıcılar ve izleyiciler kuşağına olan inançla bütün gençlere çağrıda bulunuyoruz: Gençler olarak, geleceği biz taşıyoruz ve uzun zamandır mevcut olan eski kuvvetler karşısında kendimize yaşam ve hareket özgürlüğü yaratmak istiyoruz. Kendisini açıklık ve sahicilikle yaratmaya sürükleyen şeyi üreten herkese aramızda yer var” (Harrison and Wood, 2011).

Çağrının içeriği *Nutuk* misali, bugün dahi hayat ve sanat adına yinelenebilir öğeler taşımaktadır. 1917'de Almanya'yı terk eden sanatçı, yapıtlarının 1933'te Nazi yönetimince yozlaşmış kabul edilmesi, 1937 yılında Almanya da çeşitli müzelerde bulunan 600 kadar eserinin toplatılıp talan edilmesi sonrası 1938'de Davos'ta intihar ederek yaşamına son verir.

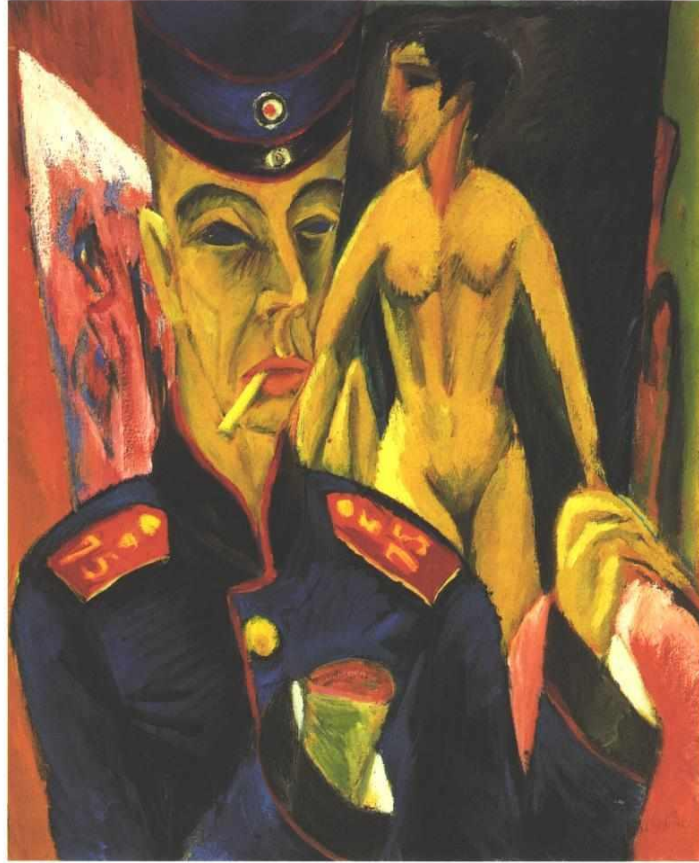


Resim 67. Ernst Ludwig Kirchner, Ressamın Başı, Otoportre, 1925

Resim 68. Kirchner, 1919, Fotoğraf

Krichner'in otoportre analizlerinde, yüzler akımın form duygusuna uygun olarak geometrikleştirilmiş ve serttir. Fov renkler sert çizgili yüz ifadesiyle birlikte kullanılmıştır. Ekspresyonist sanatçı ruhsal yoldan etkilemek ister, ifadeyi doğrudan ve primitiv olarak dürüstçe verir.

Sanatçının otoportresi, bir mahkumu çağrıştıran portre fotoğrafıyla yan yana getirildiğinde, Fov renklerin getirdiği çok seslilik haricinde benzerlik içindedir. Sanatçı kendine özgü pembe ve menekşe rengini otoportrelerinde özgün renklendirme yöntemiyle uygulamıştır. Örnek görsellerden anlaşılacağı üzere; Ekspresyonist imaj sübjektiftir. Başkalarının buna tanınabilir özellikler ve şablon kurmalarının imkânı ve ihtiyacı yoktur. Bakan sadece yoğun duygusuyla etkiler.



Resim 69. Ernest Ludwig Kirchner, Bir Asker Olarak Otoportre, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 69, 2 x 61 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin

Birinci Dünya Savaşı'nda Alman ordusuna, gönüllü asker olarak katılıp ruh ve beden sağlığının bozulmasıyla terhis olan sanatçı, kendini bir asker olarak betimlediği otoportresinde; savaşın getirdiği yıkımın etkisini, kolu kopmuş üniformalı bir asker olarak kolay incinebilen kendi kimliği üzerinden yorumlamıştır. Otoportrede Pembe ve mavi renklerin sert kontrastlığı, kısılmış bakışlar, sigaranın dudaktaki umarsızlığı Fransa'nın ekspresyonuna benzemeyen sert bir ekspresyon yaratır. Özetle Matisse'nin şiirsel ekspresyonunun aksine Alman Ekspresyonu mağmanın yer kabuğundan fışkırması gibi insanı irkildir.



Resim 70. Ernst Ludwig Kirchner, Bir Model ile Otoportre, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 100,3 x 149,9 cm, Kunsthalle, Hamburg

Resim71. Ernst Ludwig Kirchner, Otoportre, 1931, Tuval üzerine yağlı boya, 84 x 61cm

Çağının savaş ve kapitalizmle boğuşan kaotik yapısını fırtınalı ruh haliyle otoportreleri üzerinden açığa vuran sanatçı, 54 yıllık yaşamında kendi yüzünü oldukça sık model olarak kullanmış ve yazına sığdırılamayan zenginlikte ürettiği otoportreleri aracılığıyla ruhsallığı üzerinden Alman Ekspresyonizmini tanımlamıştır.

Alman Ekspresyonizmini bütünleyen Münih merkezli Der Blaue Reiter, Kandinsky'nin başını çektiği Ekspresyonizme evrensel boyut kazandıran bir gruptur. Fovların ve De Brücke'nin temel esaslarını kapsar, biçim ve renk üzerinde dil oluşturmaya çalışır. Rus ikona sanatı ve tekniğinden etkilenen grup sanatçıları, yeni bir üslup ve önerme peşinde olmadan sadece modern sanatın araştırmasını yapmışlardır.

Grubun kurucusu Vasily Vasilyevich Kandinski (1866-1944), entelektüel bir kişiliktir. Uzun bir süre konulu resimler üretmiş daha sonra düşsel gücünü yoğunlaştırarak, bir nesnenin son izlerini de elemeyi başarana dek çalışmalarını bu yolda sürdürmüştür. Soyut Ekspresyonizmi ilk uygulayan sanatçıdır ve gruba ismini veren resmi *Mavi Atlı* bir Rus İkonasına öykünmedir. Aralarında Mondrian'ın da bulunduğu, madde ve tinin karşıtlık olmadığını savunan *Teosofi*³¹ akımından çok etkilenen sanatçı kitabında,

“İnsan duygularını aşarak en üst düzeye, tinselliğe ulaşabilir. ...Tinini belirginleştirdiği, duyularla algılanabildiği tek alan sanattır” (İpşiroğlu. N ve İpşiroğlu. M, 2009).

diyerek söz etmiştir.

Aynı zaman kesitinde, Benedetto Croce,³² İtalya'da sanat yapıtının özünün, tin ve sentez olduğundan bahsetmektedir.

Futurizm ve Fov'da daha spesifik olan biçim ve renk, Kandinsky'de daha soyuttur. Renklerin ve biçimlerin kullanım anlayışı emprovize başlar. Saf emprovize bir resimde düzen kaygısı yoktur. Zira düzen kaygısının olduğu yerde idrak devreye girer. Kandinsky'nin resminde ikisi birlikte görülür. Hem yapısal kaygılar-biçimsel kurgu, hem de renklerin serbestliği. Kırık çizgiler-hatlar bunların yarattığı hareketlilik ile eğrilerin

³¹Grekçe'de 'tanrı' anlamına gelen 'theos' sözcüğü ile bilgi, bilgelik anlamına gelen sophos sözcüğü birleştirilerek türetilmiştir. Kaynağını Hint mistisizminden almış olmakla birlikte Batı teozofisi aklı gelir. Üç ilkesi: insanlığın evrensel birliği için ırk, inanç ve cinsiyet ayrımı yapmamak, din kuralları, felsefe ve bilim sınırlarının ötesinde çalışabilmek, doğanın keşfedilmemiş, insanın bilinmeyen yönlerini araştırmak. (teozofi.nedir.org)

³²1866-1952 yılları arasında yaşamış olan 20.yüzyılın ilk yarısının en önemli İtalyan filozofu. Estetik tarihinin en önemli düşünürlerinden biridir.

kendi aralarında yarattığı serbestlik gerilimli bir denge oluşturur. Kandinsky'nin sanatı zordur. Sanatçı, bugünün kargaşasını o günden görmüştür. Renk ve ifadede emprovize, geometrik biçimlerde özel bir ritm arayışıyla kurulan hassas denge, aslında akıl ve duygu olarak insanı ikiye bölen Kartezyen geleneğe sanat üzerinden yanıt verir. Kandinski'nin kurduğu bu dil ikileminden, sanatın hayata daha çok sokulması gibi bir sonuç doğar. Açıklanacak olursa, gündelik hayat olağanüstü rasyonel düzenlenmiştir o nedenle insanı temsili davranışlara iter. Gerçek ve doğal siz değilsinizdir. Düşle gerçeğin arasında bir sınır çektiğinizde ortaya çıkan ise hayatın rasyonel düzenlemesi. Bölünmüşlük, yarımılık. Modern çağın yarım insanları. Bu noktada Kandinsky hayatın rasyonelleşmesine, insanın ruhsallığı ve akılcılığını özgürce bir arada dengeleyebilecek bir dil üzerinden cevap verir. Bu bir sentez değil, tamamlama ve dengedir.

Sanatçı 1914 te kendi eseri hakkında konuşmak üzere gittiği Köln'deki bir sergi açılışında, konuşmasını şu sözlerle bitirir:

“Müziği resmetmek istemiyorum.

Zihin hallerini (Seelenzustande) resmetmek istemiyorum. Renklere bağlı olarak ya da olmayarak resmetmek istemiyorum.

Geçmişin şaheserlerinin uyumundaki herhangi bir noktayı değiştirmek, onlarla yarışmak ya da alt etmek istemiyorum. Geleceğin doğru yolunu göstermek istemiyorum.

Bugüne dek nesnel, bilimsel bir bakış açısından bakıldığında birçok şeyi eksik bırakmış olan kuramsal eserlerimin dışında, sadece iyi, gerekli, yaşayan resimler, en azından birkaç izleyicinin gerektiği şekilde yaklaştığı resimler yapmak istiyorum” (Harrison and Wood, 2011, s.116).

Kendini bu açıklıkta ifade eden sanatçı acaba otoportrelerinde aynı içtenliği gösterebilmişmidir yoksa rasyonel betimlemelere mi yer vermiştir?



Resim 72. Otoportre, 1884, Kağıt üzerine, 43,82 x 34,29 cm

Resim73. Gabriele Munter, Wassily Kandinsky'nin Portresi, 1906



Resim74. Otoportre

Resim 75. Wassily Kandinsky, c. 1913 veya Erken dönem.



Resim 76. Otoportre



Resim 77. Kandinsky Fotoğrafları, 1913

Fotoğraflarında Pablo Neruda gibi iyi yaşamış ve kendini gerçekleştirmiş bir eminlikle objektife bakan bir Kandinsky izdüşümü görülmektedir.



Resim 78. Kandinsky Stüdyosunda- Paris, (1939), “Dominant Curve”(1936) one of the most representative Works of his Biomorphice Abstractions

Sanatçının *Sanattaki Ruhsal Değerler Üzerine* adıyla ilk defa 1912’de yayınlanan kitabının giriş bölümünden alınan aşağıdaki pasaj, ressam kimliğiyle otoportrelerini irdelemekten öte, kuramcı kimliğinin modern sanat içindeki net duruşuna dair profilini çizmektedir.

“Her sanat eseri zamanının çocuğudur, genellikle de duygularımızın anasıdır. Bu yüzden her kültür dönemi kendi sanatını, hiçbir zaman yinelenemeyen bir sanatı üretir. Geçmişin sanat ilkelerini canlandırmaya yönelik herhangi bir çaba en fazla ölü doğmuş bir çocuğa benzer” (Kandinsky, 2013).

3.1.2.4 Kübizm ve Otoportre (1907-1925)

Doğayı geometrik kalıplara indirgeyerek soyutlayan Cezanne, insanı perspektifin tek odaklı dünyasından kurtaran görme biçimi ve tekniğiyle Picasso ve Baraque'nin K bizmine  nc  olmuştur. Sadece perspektifle düzenlenmiş bir resim bakışımızı düzenler ve en iyi noktadan bakma konusunda bizleri yönlendirir. Hangi açıdan bakıyorsak algı, olgu öyle yanıt verir. Zira, dünyayı görme biçimimiz bizi terbiye eder. İkonalar ağında tersten perspektif, Altın ağ'da çizgi ve renk perspektifi, modern çağda ise çoklu perspektif ve perspektiften uzaklaşma.

Cezanne'nin nesnelere geometrik formlar olarak tanımlaması, kütlesel, geometrik doğa soyutlamaları, sanatın doğayı takip etmesine gerek olmadığı anlayışının bir geri bildirimidir. Sanatçı, sanat her gün kendi nesnelere, doğada kendi nesnelere yaratır derken, soğuk-parçalı renk kullanımı ve çok odaklı resim anlayışıyla sağlam bir yapı kurar. Bu yapı içerisinde Cezanne, odak kaymalarıyla K bizme yol açar. Elmaları saf sanata ışık tutan spesifik örneklerdir. Tek aı yoktur, renk boyaması kütle senkronizasyonudur.

Aynı anda her yönden bakabilmek  zg rleştiricidir. Ardışık olarak bakıldığında çizgilerden oluşan farklı bir yapıt çıkar. İşte Kübistlerin yaptığı da budur. Yapıtın bakımı birebir etkilemesi değil fark yaratma ve görme imkânları sunma ayrıcalığı. Cezanne hayatın içine bu farklı bakış noktasıyla dal budak salmış, totaliterizmi irdeleyen, o tek doğruyu tartışmaya açan yapısalcılığı ile modern sanatın girişindeki kapıya adını yazdırmıştır.

İpşiroğlu'nun deyiimiyle;

“1910’larda Endüstri-ağı bilmenin uyanmaya başladığı sırada sanat-dilinin Kübizm le  z lmeye başladığını gösteriyor. (...) Kübizm yapısal bir sanattır. Konu değil, biçim K bistleri ilgilendiriyordu. Çağdaş d şinceye görsellik kazandıracak bir biçim- dili yaratmak istiyorlardı. Bu nedenle Braque ve Picasso'nun Kübizm dönemindeki çalışmaları biçim aramaları olarak tanımlanabilir” (İpşiroğlu. N ve İpşiroğlu. M, 2009, s.40).

Kübizmi sevebilirsiniz. Zihinsel olarak anlamaya başlayınca yol açtığı zihinsel farklılaşmaya hayran kalırsınız. Kübizm de hakikat nesnede kayıtlı değildir. Atölyelerinde gitar, şarap şişesi, masa vb. basit nesnelere kütleli parçalamakla uğraşan Baraque ve Picasso'nun elinde kalan sadece kırık çizgilerdir. Sonuçta çoklu bakış açısıyla nesnenin her tarafını bir düzleme indirdiğiniz de özüne sadık kalsanız bile nesne kaybolur. Aynı yüzeyde eş zamanlı konan bakış gösteriyor ki, aslında gerçek yok. Bu haliyle Pozitivizme ve nesneyi töz halinde görmeye hayır der Kübizm. Her anı değişen ve benimde değiştiğim bir dünyada hakikat yoktur. Bir bakışın koordinatları gibi algılanırsa, nesneyi aynı anda bütün koordinatlarıyla görmek imkânının olanaksızlığıdır bahse konu olan. Belirli bir perspektiften bakıp gerçekçi yaklaşım sunduğunu ifade eden sanat ta gerçek dışıdır aslında.

Kübizm'in analitik döneminde, soğuk renkler ve kırık çizgiler ile figürü tanıtır kılmak için bırakılan bir göz ya da burun ifadenin içeriğini belirlerken, ikinci evresinde kolaj devreye girer. Bu devrede boya ve fırça dışında, gazete küpürleri duvar kağıtları "Objects trouvés" denilen buluntu nesnelere resme katılır. 1912'den sonraki bu dönem *Sentetik Kübizm* olarak adlandırılır. Krausse, iki sanatçının nesnelere ve resimlerin dünyasıyla girdikleri bu diyalogun sanat adına açtığı yolu şöyle tanımlar:

"Kübitler bu alelade gerçek nesnelere işlerinin birer parçası haline getirirken yalnız modern sanatın farklı akımlarına "kolaj"³³, "fotomontaj"³⁴ ve "asamblaj"³⁵ ilham vermekle kalmaz; kübit kolaj aynı zamanda sanat eserinin ulaştığı özerklik derecesine işaret eder. Bir sanat eseri tümüyle kendi kanunlarına tabi bir varlık olarak gündelik hayatın adi bir unsurunu bile kullanım değerinden arındırarak saf estetik bir nesne haline getirme kuvvetine sahiptir" (Krausse, 2005, s. 94).

Lautrec sonrası Amadeo Modigliani kendi resim dilini kuran çok zevkli bir sanatçıdır. Ancak bir üslubu büyük yapan şey, kendinden sonra da izlenen yeni bir dil üretmesiyle

³³Bir resmin bünyesine uygun olarak yapıştırılan çeşitli kağıt parçaları ya da buna benzer gereçlerle yapılan eser.(Turani, 2011, s.75)

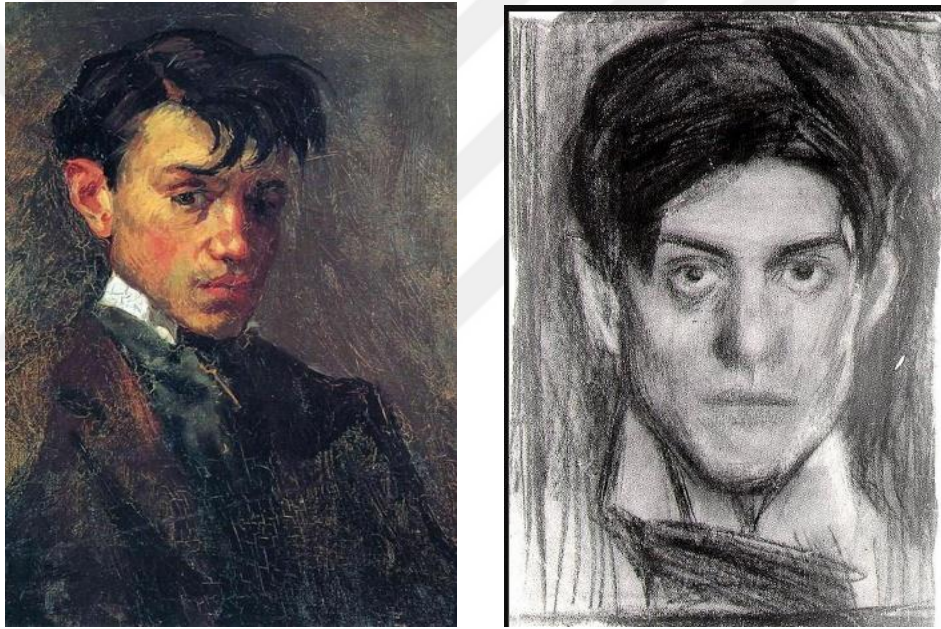
³⁴Herbiri, ayrı bir anlatım gücüne sahip anlık görüntülerin, tek bir fotoğraf üzerindeki bileşimi, bileşkesidir. (tr.m.wikipedia.org>wiki>Fotom)

³⁵İlk defa Jean Dubuffet tarafından 1953'te doğal veya hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmıştır (Turani, 2011, s.16)

mümkün olur. Picasso bu anlamda yaratıcı dehasıyla ve üretkenliği ile 20. yüzyılın adından en çok söz ettiren sanatçısı olur. 1881-1973 yıllar arasında ki uzun yaşamına 15.000 civarı resim, 660 kadar heykel, sayısız desen, eskiz ve seramik çalışması sığdıran sanatçı kariyeri için;

(...) “*Ressam olmak istemiştim, Picasso oldum*” (a.g.e., s.93).

Diyerek kendini her zamanki keyfiyetiyle merkeze koyar. Bu egosu yüksek sanatçının çok duygusal olmayan hırslı ve çalışkan kimliği otoportrelerinde dönemsel değişikliklerin izlerini taşır.



Resim79. Otoportre,1896, Tuval üzerine yağlı boya, 32,7 x 23,6 cm, Museu Picasso, Barcelona, Spain

Resim 80. Otoportre, 1901

Sanatçının erken dönem otoportrelerinden ilki 16 yaşlarında sanat okullarında popüler olduğu gençlik dönemine rastlar. O dönemde yaptığı ve dönemin ahlak anlayışıyla örtüşen *Bilim ve Komşu Sevgisi* adlı resmi Malaga’da³⁶ altın madalya ile ödüllendirilmişti. Seçtiği

³⁶İspanyanın güneyinde yer alır. Endülüs özerk bölgesin’de bulunan ve bölgenin merkezi olan bir şehir.

konular itibariyle yaşının üzerinde bir olgunluk ve resim sanatında daha o günlerden tescillenen ustalıkla kendini resmettiği otoportresi, sadece yüze düşen ışık ve renk kullanımıyla klasik dönem portre örneklerinin izlerini taşır. Pembeleşen yanaklar ve kaşın hafifçe altından bakan gözlerler, büzülmüş dudaklarıyla yüzün ifadesi kendinden emin ancak henüz olgunlaşmamış bir egonun geleceğini vaat eder. Bir desen olan ikinci otoportre 1901’de sanatçının çok sevgili arkadaşı Casegamas’ın aşk acısı yüzünden intihar ettiği döneme rastlar. Alt göz kapaklarının ve yüzün aşağı düşük ifadesi, sabit bakışlar sanatçının o dönemdeki içe dönük ve melankolik ruhsallığının izlerini taşır.



Resim 81. Kendi Portresi, 1906 Tuval üzerine yağlı boya, 65 x 54 cm, Picasso Müzesi Paris

Resim 82. Resim Paletiyle Kendi Portresi, 1906, Tuval üzerine yağlı boya, 92 x73 cm, Philedelphia Sanat Müzesi

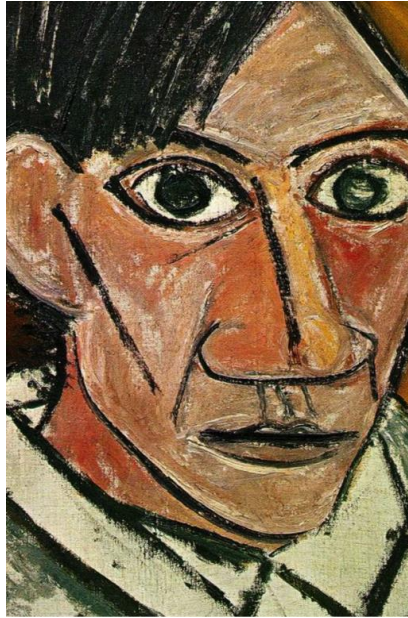
1906’lar sanatçının Paris’te Beteau-Lavoir’deki Modigliani ve Baraque’inde stüdyolarının olduğu çok katlı bir binanın köhne dairelerinden birinde tuttuğu stüdyosunda çağdaşlarıyla bilgi paylaşımında bulunduğu, rekabet ettiği ve sonrasında Braque ile Kübizmin temellerini attığı bir dönemin biyografisini yansıtır. Bu dönem de Galerici Ambroise Vollard 1904’ten 1906’ya kadar ürettiği bütün Pembe Dönem eserlerini satın alır. Parasal özgüvene ve bir hamiye sahip olan Picasso, artık daha özgür ve farklı

üretimlerin peşine düşebilecektir. Krausse, sanatçının Pembe ve Mavi dönemlerini aşağıdaki özellikleriyle tanımlar.

“Birçok resminde Montmartre sokaklarındaki hokkabazları ve sirk artistlerini betimlemiştir. Sirk ve tiyatro çevrelerini konu alan bu resimlerinde pembe tonlar ağır bastığı için 1904- 1906 arasındaki devreye “Pembe Dönem” denmektedir

(...) 1901 ve 1904 arası yaptığı resimler soğuk bir mavi yeşil tonunda olduğundan Picasso'nun bu evresine “Mavi Dönem” adı verilmiştir” (a.g.e., s.92).

Bu dönem otoportreleri gerek parasal rahatlama, gerekse erken dönem eserlerinden bir kopuşun ve geçiş döneminin ifadeleridir. Sanatçı 30 yaşına kadar önce mavi, sonra pembe renk kullanımıyla Kübizm öncesi dönemlerini yaşadı. Muhtemelen sadece bu dönemlerde kalsaydı bugünkü Picasso olmazdı. Sadece renklerle bir sanatçının farklı bir dil kurması imkansızdır. O dönemlerde Pariste olan Matisse resmi yassılaştırmış, Modigliani bedenleri kendi diliyle kodlamış, Barak Fov'dan kopmuş tabiatın geometrik yorumunu açıkça işlemeye başlamış, ama resmin dehası diye yetiştirilen Picasso henüz yeni bir resim dili bulamamamıştı. Ta ki 1908'e *Avignonlu Kadınlar* Picasso'nun Kübizmine yol açana kadar.

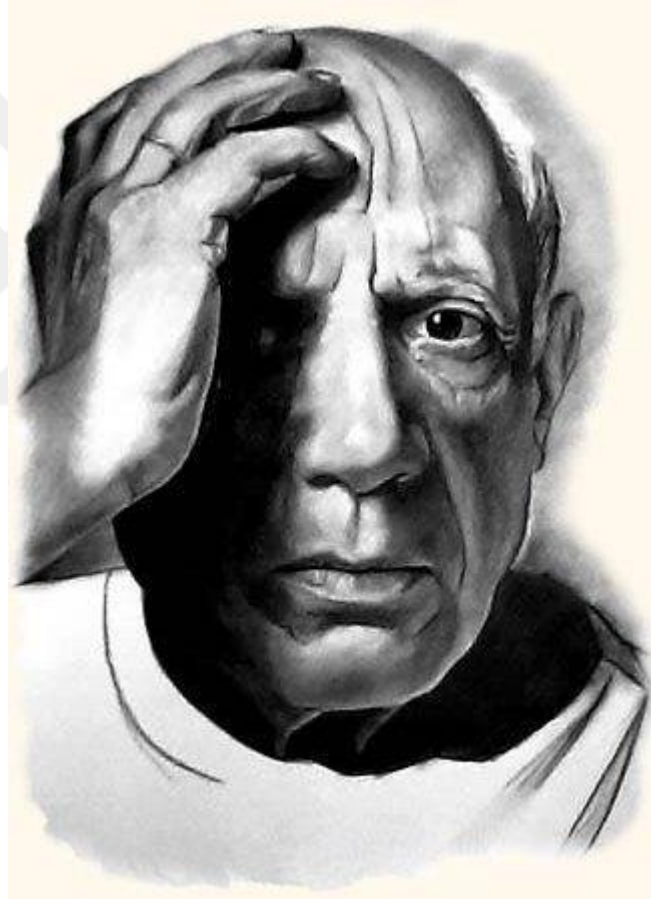


Resim 83. Otoportre, 1907, Tuval üzerine yağlı boya, 50 x 46 cm, Naodni Galerie, Praque

Resim 84. El Greco'nun Ardından Picasso: Ressamın Portresi, 1950, Kontraplak üzerine yağlı boya, 100.5x81 cm, Angelo Rosergart koleksiyonu, Lucerne

1907’de yaptığı bu otoportre sanatçının figürü parçalama ve deforme etme tarzını yansıtan yüzüdür. Matisse’in atölyesinde gördüğü ve kendinde olmayan masklardan yola çıkarak zenci sanatının yüz biçim formlarını kullanmaya çalışır. Picasso için artık biçim rengin önüne geçmiştir. Zenci sanatı-masklar çok kübikleştirilmiş ve katlanmış gibidir, yüz yana kaçar ve üçgenleşir. Bu stilize formlar kendi kültürlerinde gelenekseldir ve inanç mantığında yer bulurlar. Picasso nun sanatında ise bir yeni dönemin habercisidirler.

Farkedileceği üzere Kübist resme geçerken konu bir otoportre dahi olsa artık teknik ve yeni yapı kendinden duygusal bir yaklaşım veya ruhsallıkla bahsedilmesine izin vermez.



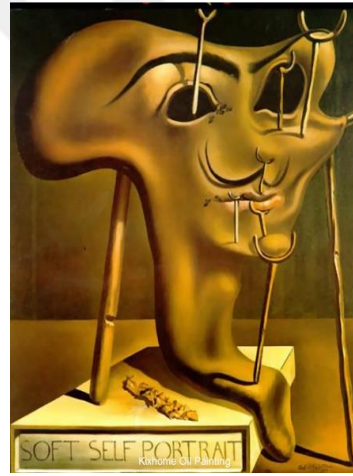
Resim 85. Prof. Dr.Enrique Mallen, ed. Online Picasso Project. Sam Houston State University. 1997-2016

Picasso yu tanımlamak Kübizmle birlikte, onun sanatını çözümlemekle mümkün olabildiğinden otoportrelerine bakış kendisinin sarfettiği birkaç cümle ile yarım bırakılabilir.

“Kübizm kendisini resmin sınır ve sınırlamaları içinde tuttu, hiçbir zaman onun ötesine geçmeye kalkışmadı. Çizim, tasarım ve renk Kübizmde bütün diğer ekollerde anlaşılıp uygulanan ruh ve tarzla anlaşılıp uygulandı. Bizim konularımız farklı olabilir, çünkü resme daha önce görmezden gelinen nesne ve biçimleri kattık. Gözlerimizi ve beyinlerimizi çevremize açık tuttuk” (Harrison and Wood, 2011).

3.1.2.5 Fütürizm, Dada ve Sürrealizm’de Otoportre

1910-1945 tarihleri arasında, yani iki büyük savaşın hemen öncesi ve sonrasını kapsayan bütün sanat hareketleri Sürrealizm, Dadaizm ve Fütürizme bağlanır. Bu üç avangard akım, Soyut Dışavurumcuk, Pop-Art, Kavramsal Sanat ve devamında bugüne kadar gelen diğer Yeni Avangard akımın yolunu açar.



Resim 86. Salvador Dalí, Otoportre

Resim 87. Salvador Dalí, Otoportre, (Soft Self- Portrait with grilled Bacon), 1941, Tuval üzerine, yağlı boya, 61,3 x 50,8 cm, Gala-Salvador Dalí Foundation, Figüeras, Spain

İtalyan Felsefeci Giorgio Agamben, çağdaş bireyi *off- cells*, yani kapalı devre, karanlık, zamanının dışında geriye doğru hareket eden bir retro durumuyla tanımlar. Körlerin bakışıyla örneklenirse, göz açıkken hücrelerin gördüğü burjuvazi görüntüsünün kırılıp, kapalı iken hücrelerin gördüğü zamanın geçişindeki görüntüyü algılamak misali. Retrogardizm, kökeni Fransızcadan gelen, sözlük anlamı *öncü* olan avangard ile

ilişkilendirilir. Avan-garde, Alman kuramcı Peter Bürger'in tanımıyla yukarıda değindiğimiz ilki *Tarihsel*, sonrası *Neo Avangard* olarak tanımlanan iki evrede gelişir, bir önceki bölümde konu edilen Alman Ekspresyonistleri müzeleri dolduran onca esere rağmen Avangard tanımının içinde değerlendirilmezler. (Bkz. **Dipnot 30**)

Bu üç akımın birbirleriyle bağı, tek eser kategorisinde yer alan, yani müzelerin baş tacı, çağlar boyu erişilmez bir güzellik anlayışı yaratan, *Mona Lisa*, *Pieta* gibi başyapıtların tümüne itiraz noktasında düğümlenir. Artık aranan cevaplar: *Sanat güzel olmak zorundamı? Sanat estetik olmak zorundamı?* soruları üzerinden tartışılmaktadır. Böylelikle, dönem sanatçıları, klasik güzellik anlayışını çağa duyarlılıkları ve deformasyon teknikleriyle tümenden değiştirir.

Fütüristler, Müze Mozole³⁷ benzetmesiyle sanat tarihinin aile mezarlıkları olarak niteledikleri müzelere saldırır. Fütürist manifesto, yeni yapılmış makina, içindeki dişlileri, çarkları, kısacası sanayileşmenin getirdiği unsurları Michelangelo'nun heykellerine yeğler, teknolojiyi yüceltir. Kitlelerin, dünyanın sağlığına kavuşması için çıkar yol saydıkları Fütürist Manifesto, geleceğe aşağıdaki değerlerle sahip çıkar.

“ ‘Fütürizm’ akımı Paris’te yayımlanan *Le Figaro* gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada, İtalyan şairi ve oyun yazarı Marinetti'nin kaleme aldığı bir bildiriyle dünyaya tanıtıldı. Marinetti, etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağları koparıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor (...)

(Lynton, 2009, s.87).

20. yüzyıl modernliğinde Fütürizm diğer Avangard akımlardan daha fazla alan bulur. *Fütürizm, şiir, roman, oyun, resim, heykel, müzik, fotoğrafçılık, film, basımcılık ve mimarlık sanatlarını kapsayan bir akım oldu*”(a.g.e., s.87). 1910'da yayınlanan *Fütürist Resim: Teknikle İlgili Bildiri*, dönemin resim üslubunun Bergson öğretileri paralelinde, yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış biçiminde, endüstriyel içerikli devinimleri yansıtması beklentisini haykırır.

³⁷Anıt mezar.

“ ‘Resimsel duyuşlarımız mırıltı gibi çıkmamalı; tuallerimizin üstünde şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları sağır edencesine gürlemeli’ (Fütüristik Resim: Teknikle ilgili Bildiri, 1910). (a.g.e., s.87)

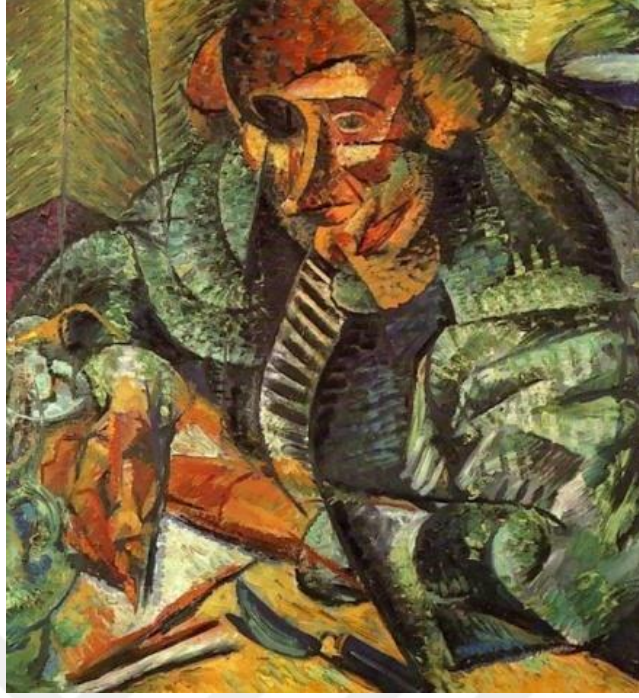
(...) Üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelere birbirine karışması” (a.g.e, s.87).

Tuvallere yansıyan bu üslup yaşantı’nın resimsel ifade biçimiydi.

1910’da ilk Fütürist bildiriye imza atanlardan Giacomo Balla’nın (1871-1958) hızın görselleşmesi imkânlarını dile dönüştürdüğü otoportrelerinden görüleceği üzere, otoportre tasvirleri artık kişinin bilinen özelliklerini ve kişisel bütünlüğünü betimlemeden uzak, tekniğin ve düşüncenin yorumu olmuştu. Artık resimden algılanan, imgeler değil hızın soyut varlığıydı ve bir sürecin ifadesiydi. Zıtlıklar, çelişkiler, elektrik akımı gibi ilişkiler biçim ve rengin birbirine geçişliliği üzerinden eriyen figür.



Resim 88. Giacomo Balla, Otoportre



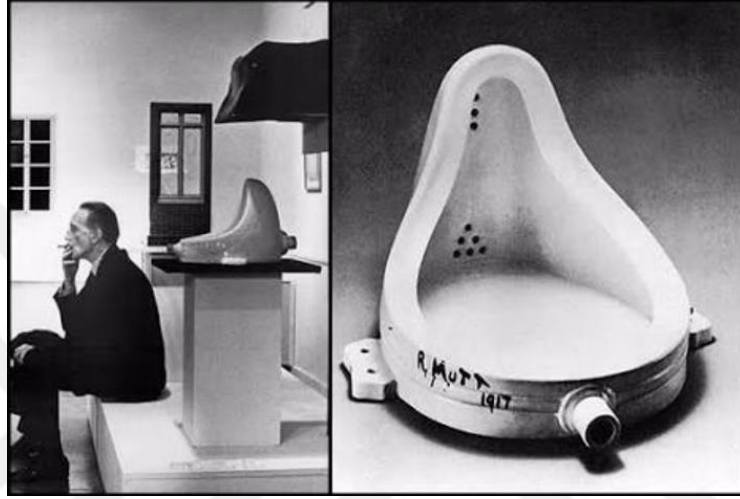
Resim 89. Giacomo Balla, Otoportre

Sürrealistler, bir şaheserin metodolojisini, sanat üretim modelini otomatik yazıya, yani bilinçsiz gerçekliğe yönlendirirler. Bağlantılar irrasyonel ve imgenin kendisinde kendine yabancıdır. O yüzdendir ki Sürrealist bir resmi yorumlayamazsınız. Yalçın Sadak'ın deyişiyle;

“Dali’yi Freud’un bakışından hasta masasına yatırmaya benzer” (Sadak, 2014, Sanat Tarihi Ders Notları).

Sürrealizm, Freudun bakışıyla bilinç ve bilinç dışını eşdeğer tutar, bilinç dışındaki bastırılmış gerçekliği arayarak otomatik yazıya yönelir. Bu ezber bozan avangard duruş, bilinç ve bilinçaltının aynı anda deneyimlendiği bu durum, gerçek-gerçeklik kavramını yerle bir eder. Klasik sanatta resim tasarlanarak yapılır. Sürrealizm’de gerçekliğe ulaşmanın yollarından bir tanesi otomatik yazıya ulaşmak, karanlığa doğru koşmak ne yaptığını bilmeden yapmaktan geçer. Bilinç dışında aranan bastırılmış gerçekliktir.

Dadaistler, *Sanat nedir?*, *Sanatçı kimdir?*, *Sanatın müellifi*³⁸ *kimdir?* sorularıyla, şaheserleri yaratan ve ulaşılmaz kılan, sanatçı elinden çıkan her türlü nesneyi, objeyi yerle bir ederek sanat ve sanatçı kavramına saldırır, *Mona Lisa* yerine Marchel Duchamp'ın *Pissuar*'ını koyarlar. Ne varki, bugün Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı ile Duchamp'ın *Pissuar*'ı buldukları ebedi istirahatgahlarında, yani müzede aynı kaderi paylaşır; *uniq*, yani yine eşsiz, yine şaheser olarak sergilenirler.



Resim 90. Marchel Duchamp, Çeşme, 1917, Modern Sanatlar Müzesi (TATE), Londra, İngiltere

Duchamp'ın pisuarı bir sanayi ürününe, bir kullanım nesnesine imza attığı için mi daha değerli değildir. Buradaki değer, sanatçının anarşist tutumu, estetiğin sınıfsal bir kategori olarak seçkinleştirilmesine ve aristokrasinin tanrısal bir biçimde *güzel*i kendine mal etmesine karşı bir manifesto oluşundadır ve bu duruş bugünün değerleriyle doğrudan uyum içindedir.

Avangardizm, zamansızlık, tersine gitmek, karanlığa doğru koşmak tanımlarını bir gerileme ya da geriye gidiş olarak kullanmaz. Buradaki retro zamanın verili değerleriyle uyum içinde olmamak, bu halden kaçış anlamına gelir ki; Pop Art'ta Andy Warhol, bu halin üstüne yürüyerek başlıbaşına bir sanat akımı yaratmış bir yanda kapitalizmin ironisini yaparken, sonuç çoklu üretim çağında kapitalizmin elçiliği olmuştur.

³⁸Bir eserin sahibi olan kimse.

3.1.2.6 Pop-Art ve Otoportre

1960'lara gelindiğinde, teknolojideki hızlı gelişim tarihin lokomotifini olan işçi sınıfına ihtiyacı azalttı. Üretimin otomasyonu, makine parklarına hükmeden işgücünün kendi emeğine yabancılaşmasına ve proleteryanın devrimci yapısının zayıflamasına sebep oldu. 1950'lerde savaş sonrası yıpranmış ekonomik sistemin yeniden yapılandırılması, alım gücünün tetiklenmesi ve üretim çarklarının hızlı dönmesi ihtiyacı, özne vasfını kaybetmiş işçi sınıfını bu defa tüketici vasfıyla ekonomiye katarak tüketim çağını başlattı. Sanatta geçmişe referans vermektense öte yeni bir çıkışın yakalanamadığı bir dönemdi. Sanatçılar tüketim toplumu olarak yaygınlaşan kitlelere, onların tarzında görsel malzemeler, afişler, tüketim materyalleri kullanarak reklam imajı önde, sanatsal değeri sorgulanan işler çıkarıyordu. Bunlar grafik reklamın hafiflemiş diline doğrudan giren büyük tuvalerdi.

1960'ta 32 yaşında Newyork'ta başarılı bir grafiker olan Çek asıllı Andy Warhol, kendini tüketime kaptırmış insanların duyarsızlığını, sarsıcı bir değere dönüştürdü. Kolajlama ve absürd tüketim nesnelere bir araya getirerek Duchamp'ın *readymade* mantığıyla örtüşen işler yaptı. Başlangıçta Yeni Dada olarak adlandırılrsa da, İngiltere'de adı geçen Pop Sanattı. Ali Artun'un yorumuyla,

“1960'larda Greenberg'in³⁹ formalizmini eleştirerek devreye giren 'pop-art', baştan 'yüksek sanat'a ve kurumlarına karşı avangardist bir saldırı gibi karşılanır. Andy Warhol'un reklam imgelerini sindirdiği pop işleri, sanatın tüketim kültürüne kaynamasına bir protesto, bir kapitalizm yergisi gibi karşılanır. Ama aynı türden işlerin biteviye tekrarı, sonunda, Warhol'un suretini çıkardığı görsel âlemi eleştirmek bir yana, estetize işlerine alıntılacağı metaları ikonlaştırdığı kanaatini uyandırır” (Bürger, 2014, s.24).

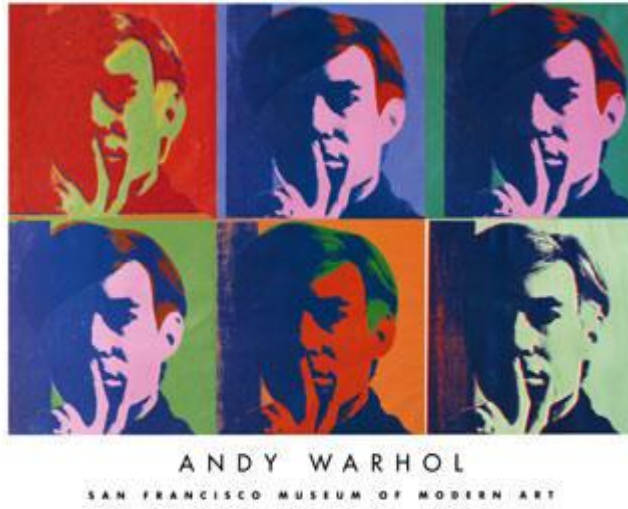
Yüzyılın başlarında gelenekten kopma derdi vardı, ancak yüzyılın ortası çoktan geçilmiş gelenek diye bir şey kalmamıştı, işçi sınıfının varlığı üzerinden yapılan ideoloji çökmüş, neye karşı muhalif olacağını şaşırarak, politik dinamiklerini kaybeden sanat, eleştiri yapamaz hale gelmişti. Bu, ideolojinin piyasa manüplasyonlarıyla yer değiştirdiği bir

³⁹1909-1994, Newyork, 20. yüzyılın en etkili sanat eleştirmenlerinden olup soyut sanatın yayılmasına katkıda bulunmuştur (tr.m.wikipedia.org>wiki>Cleme)

zaman dilimiydi. Öyleki; Andy Warhol'un bir afiŝten öte gitmeyen çorbalarının reklamı Cambell's Soup Cansgaleriye girer ve sanat olur. Sanatçının 1962'de ilk dizi resimlerininYeni Dada diye adlandırılmasının sebebi bu ironidir. Ancak kola ve çorba reklamlarıyla, *Mona Lisa* misali Marilyn imgeleriyle yaratılan ironi, Dada'nın aksine ruhtan yoksundur. Andy Warhol'un öncülüğündeki pop sanatın önemi, zamanını deęiŝtiren toplumsal dinamiklerin görünür kılınması ve sanatın hayata indirgenmesi noktasındadır.

Richard Hamilton 1922'de,“Halis Sanat İçin, Popu Deneyin” başlıklı yazısında Pop sanat adına hoş bir melezleme yapar:

“Pop-Güzel-Sanat kitle kültürünün onaylanması mesleğidir, bu yüzden ayrıca sanat karşıtıdır. (...) yani kitlelerin kültürüne saygı duyan ve yirminci yüzyıl kent yaşamında sanatçının kaçınılmaz olarak kitle kültürü tüketicisi ve ona potansiyel katkıda bulunanlardan biri olduğuna inanan bir çapraz Fütürizm ve Dada döllemesidir” (Harrison and Wood, 2011).



Resim 91. Andy Warhol-Otoportre, 1966-1967, akrilik ve ipek baskı

Warhol bir imgeyi ya da bir nesneyi tuval üzerinde defalarca yineleyerek tekrarın monotonluğunun, daha sıradan, daha çarpıcı ya da korkunç algılar yarattığı, yeni imajlara dönüŝtürmüş, imge seçimlerinde kendi yüzü yanı sıra, Marilyn, Kenedy, Elizabeth Taylor, Elvis Presley gibi yaşamları ve ölümleriyle sansasyon yaratmış ünlü simalara ve Mao, Che

gibi politik ikonlara yer vermiş, bu ünlü portreler arasında, aynı özenle resmettiği bir inek figürüyle sanatçı, hafif, grafik etkili hoş ekspresyonlarına hiciv katmıştır.

“Tüylere ürpertici bir fotoğrafa tekrar tekrar baktığınızda artık hiçbir etkisi kalmaz” tespitinde bulunan Freudyan bakış, Amerika’nın Sovyet baskısından kaçan sanatçılara kapı açarak kendi kültürünü yaratma projesinin müsait ortamı, Warhol’un yeni ifade tarzına zemin hazırlamış, başta bir arzu nesnesi olarak Marilyn vesanatçının diğer tekrara konu imgelerinin yaratımı, ikonik etkiyi sıradanlaştırarak farklılaşmıştır. Yani Pop sanat, fark yaratmayarak fark yaratmıştır.

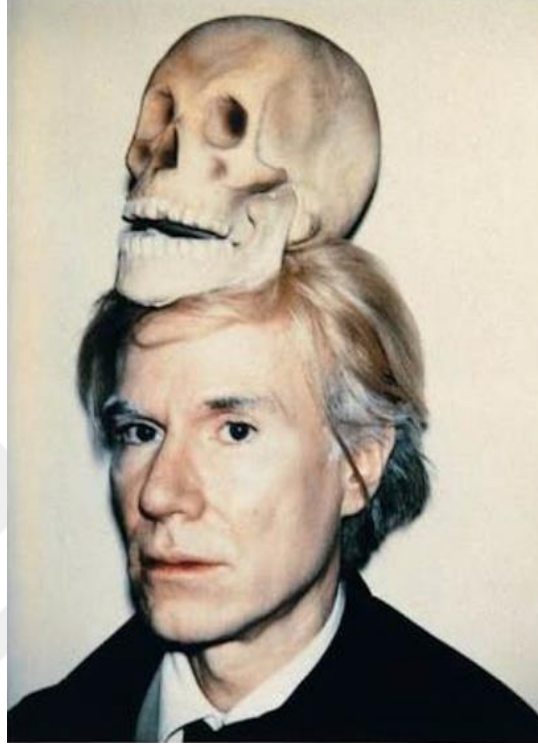


Resim 92. Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1962, Tuval üzerine ipek baskı emaye ve akrilik, 208 x 140 cm, Stockholm, Modern Müze

Warhol sanatçı kimliğini, yapıtlarının anlamını ve ne tür bir ifade aracı olduklarını 1968 de verdiği bir demeçte oldukça cesur bir söylemle dile getirir.

“ Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç

çıkıyor ortaya. Gelecekte herkes on beş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek. Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok' ” (Lynton, 2009, s.294).



Resim 93. Andy Warhol- 1976 kafatası ve travesti serilerinden

1963 yılında Gene Swenson'la söyleşisinde ise, “Ölüm” dizisine başlama sebebini şöyle açıklar:

“Sanırım bir gazetenin ön sayfasındaki büyük bir uçak kazası resminden sonra oldu: 129 ÖLÜ. O sırada Marilynler’i yapıyordum. Yaptığımız her şeyde ölüm olması gerektiğini fark ettim. (...) Radyoyu ne zaman açsak birileri “4 milyon kişi ölecek” falan diyordu. Bu neden oldu. Ama korkunç bir resmi tekrar tekrar görürseniz, pek de bir etkisi olmuyor” (Harrison. and Wood, 2011).

Warhol’un insanın en temel korkusuyla kendi yüzü ve bedeni üzerinden yüzleşmesi, kurguyu herkese mal edilmiş bir gerçekliğe dönüştürmektedir. Bugün sağımızda solumuzda nefes alamadığımız yokoluş görüntüleri haber değeriyle önümüze konurken,

umutsuz kabullenişler kanıksamalara dönüşmekte, bu toplumsal durum, sanatçının duyumu otomatlaştırarak hafifletme arzusundaki başarıyla birebir örtüşmektedir.

Sonuç olarak, sanatçının biyografi ve sanatını ele alış biçimimizle örtüşen birkaç aforizmasına yer verecek olursak, Warhol'un aşağıdaki sözler özelinde, devinimli, sapkın, liberalsanatçı kimliğinin kendi içindeki tutarlılığına tanık oluruz.

“Yüzey görüldüğü gibi değildir, çünkü yüzeyde kabul, yüzleşme ve sorgulama birleşir” (www.ressamlar.gen.tr/unlu-ressamlardan-sozler).

Sanatın heryerdeliğine ve dolayısıyla yokluğuna vurgu yapan sanatçı için herkes bir dahi ve sıradanlığı ile dünya harika bir yerdir:

“Bence biri çıkıp benim resimlerimi benim yerime yapabilmeli. Bütün imgeleri ilk imge gibi temiz ve yalın yapmayı başaramadım. Keşke daha çok kişi ipek perde kullansa da böylece kimse resmin bana mı başkasına mı ait olduğunu bilmeseydi” (Harrison and Wood, 2011).

1970'lerin sonlarında üzerinden 10 yıl geçmesine rağmen, bu akımın sanatçıları hala kendilerinden söz ettirmekteydi. Sıra dışı bir portre olarak Warhol ise, adından ve akımından bugünde en çok söz ettirenler arasındadır.

3.1.2.7 Foto Gerçekçilik ve Otoportre

Pop-Art'tan yola çıkan Hiperrealizm ya da Foto-Gerçekçilik diye de adlandırılan bu akım, fotoğrafın imkânlarını kullanır, anormal boyutlarda büyüterek tuvale aktarır. Salvador Dali, Hiperrealistlerin tam da Sürrealist oldukları görüşünü ileri sürmüştür. Şöyle ki, bilinç dışını esas alan ve çeşitli yöntemler kullanarak ilk akla geleni kaydeden Sürrealistler, fotoğraf makinesinin anı otomatik saptamasını, anlık dışavurum olarak niteler. Hayattaki bağlantılar donmuş bir kare gibi yorumlandığında, montajla bir sahne başka bir sahneye iç içe kadrajlandığında, hiçte realistik değildir. Nüfus cüzdanlarındaki ya da konsolosluklar için çektilen vize fotoğrafları, en gerçek dışı portre fotoğraflarıdır. Benzerlikleri bile tuhaftır. Bizi temsil ederken, aslında bizden uzak temsillerdir.

Krause ise, *“Hiçbir şey gerçek değildir”* diyerek devam eder:

“Motiflerinin fotoğraflarını bir projeksiyon makinesi yardımıyla tuvale kopyalıyorlardı. Yeni Nesnelci⁴⁰(New Objectivity) ressamı gibi Fotogerçekçiler de yüzeysel görüntüyü birebir yansıtmak yoluyla sorgulamak ve eleştirmek istediler. Netliği ve detaylarıyla gerçek fotoğrafı neredeyse geride bırakan bu resimler tasvir edilen nesneye yepyeni ve onu teşhir eden bir bakış atarlar” (Krausse, 2005, s.115).

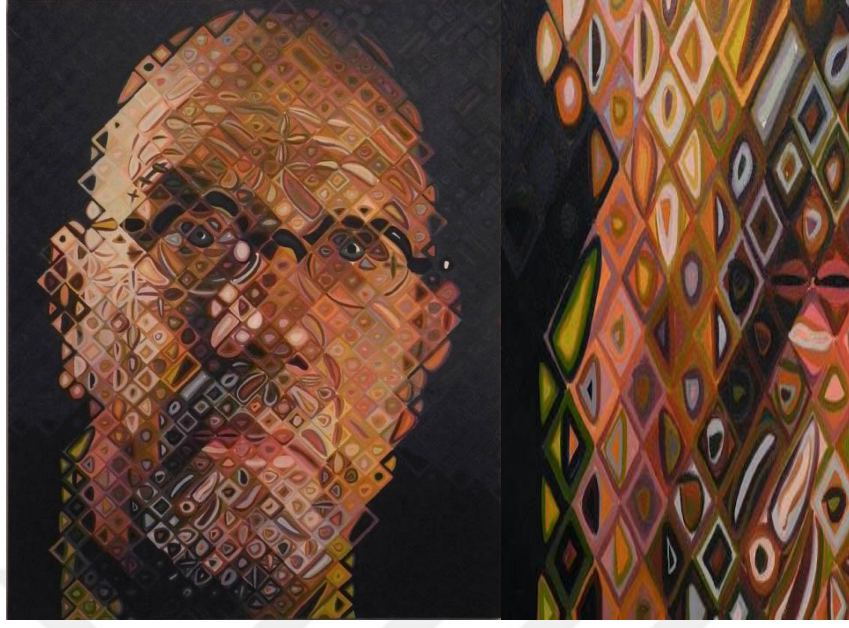
Andy Warhol’un titiz bir işçilikle kola şişesini boyaması gibi, burada da fotoğrafla saptanan imgeyi olduğu gibi aktarma sanatçının yaratıcı müdahalesi ni yok eder. Ancak karakalem ve fırça ile tuvale geçirme işlemi çok yoğun bir işçilik gerektirir. Fotoğrafta saptanan en ufak bir imgenin, teknik farklılık dahi olmadan, tuvale döndürülmesidir Hiperrealizm, aksi halde yorum olur.



Resim 94. Chuck Close, Otoportre, (Five Part, State II 2009, 679 x 232 inches)

Amerikalı Photo-Realistik sanatçı Chuck Close’un (1940) örneklenen otoportrelerinden de anlaşılacağı üzere, fotoğraf yoluyla kolaylıkla aktarılan biçimin aksine burada zor olan, renk, ton ve ışık aktarımının aynılığı yakalamasıdır.

⁴⁰Alman resminde 1920’ ler boyunca ve 1930’ların başlarında görülen sanat akımı. 1920 lerde Almanya’da dışavurumculuğa bir tepki olarak doğan bu akım Nazi’lerin yükselişi ile 1933’de serüvenini tamamlar. Max Beckman, Oscar Kokoscha, Otto Dix vb. bu akımın başlıca temsilcileridir. (lebriz.com>pages>lsd.aspx?la)

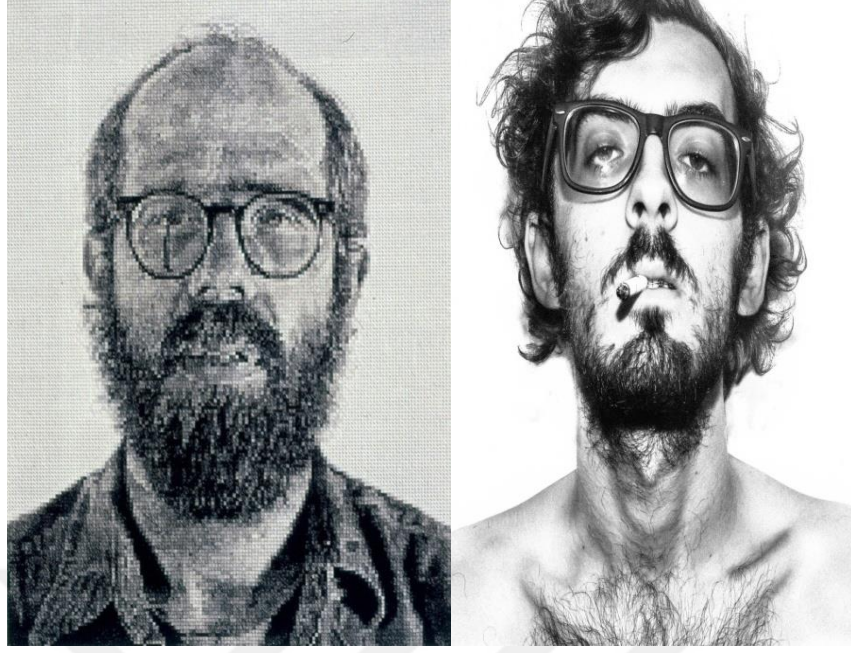


Resim 95. Chuck Close, Otoportre 1, 2009, Tuval üzerine yağlı boya, 182.9 x 152.4 cm, The Pace Gallery



Resim 96. Chuch Close, Stüdyosunda Otoportre üzerinde çalışırken, 2004-2005

Klasik ressamların tuvallerini kompozisyonlarının önüne yerleştirmelerinin tersine, bu sanatçılar konuyu fotoğraflayarak fotoğrafları çalışma mekanlarına taşımışlar ve hatta doğrudan tuvale aktararak üzerinde air brush, fırça, akrilik, yağlıboya ve genelde siyah beyaz renk kullanımıyla ikonik Amerikan kültürünün temsilcileri olmuşlardır.



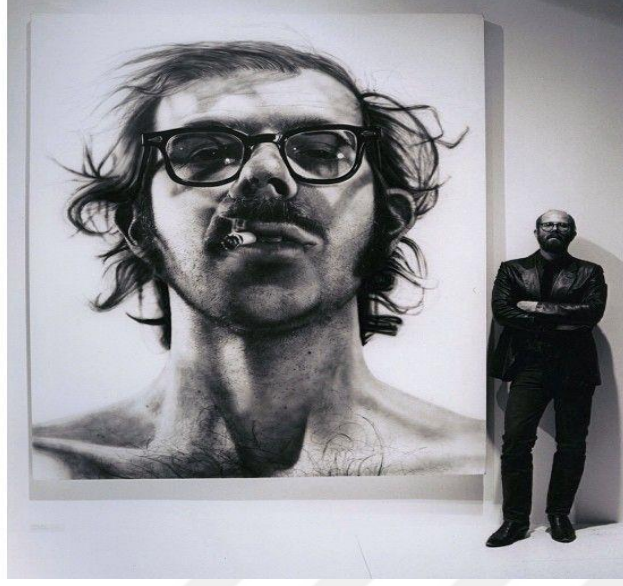
Resim 97. Chuck close, Otoportre, 1977, (etching/paper), 44 x35 cm

Resim 98. Chuck Close, Büyük boy Otoportre, 1967-68, Tuval üzerine akrilik

Jean Baudrillard (1927-2007) “Simülasyonun Hiper-Gerçekliği”nde Pop sanat ve fotoğrafı sonuçta aynı radikal soyutluğa sahip bir dünya kavrayışı, kendi gerçekliğini yok etmiş ve herşeyin *simülakr*⁴¹ olduğu bir yer kavrayışı olarak değerlendirir:

“Gerçekliğin kendisi hipergerçekçilikte, yani gerçeğin titiz bir şekilde, tercihen bir başka, sözgelimi fotoğraf gibi bir kopyalama medyumu aracılığıyla çoğaltılması sayesinde yeniden çoğaltılmasında kurulur. Medyumdan medyuma, gerçek buharlaştırılır, ölümün bir alegorisi haline gelir. Ama bir bakıma, aynı zamanda kendi yıkımı yoluyla da güçlendirilmektedir. Kendinde bir gerçeklik haline gelir, kayıp nesnenin fetişizmi: Artık temsil nesnesi değil, reddetmenin ve onun kendi ritüel yok edilmesinin coşkunuğudur: hipergerçek” (Harrison and Wood, 2011).

⁴¹Simülasyon ile gerçeğin iç içe geçmişliği.



Resim 99. Chuck Close, Büyük Boy Otoportre, 1967-68, Museum Selfie, Walker Art Center

1827 de fotoğraf makinasının icadıyla Empresyonist sanatçıların duydukları tedirginlik bugün Hiperrealizm ve sonrasında yerini otomatik olarak teknik bir temsile, mekanik ve kuru bir ifadeye bırakmıştır. Pop-Art'ın ikonik imajlar yansıtması bir portre değil bir klişe tekrarı ve kayıtsızlık ifadesidir. Burada konunun bir portre/otoportre veya bir elmas tozlu pabuç olmasının önemi yoktur. Toplumun onayladığı bir klişe üzerinden yaratıcı sanatçı tavrı yaratmak için açılan bir tartışma. Halbuki Natüralizm'de öyle mi? Rubens'in otoportrelerindeki narsizm, Rembrandt'ın onlarca otoportresi ile görünenin arkasındaki gerçeği arayışı ve geleceğe tuttuğu ışık, Velazquez'in Las Meninas'ın içine kendi portresini yerleştirirken yaptığı, hiçte kuru bir imaj ve benzeyiş kaygısı değildi. Henri Cartier Bresson'un (1908-2004) 1930'larda çektiği ilk profesyonel fotoğraflar bugün çekilen fotoğraflarla aynı değil. İlk yıllarda fotoğraf sanatçılarının fotoğraf üzerinde rötüş yapmaları, dönem sanatçılarından ilham alan fotoğrafçıları, resme yaklaştırırken bugün fark yaratmak sadece kadrajla değil, ancak ve ancak tekniğin imkânları üzerinde bir atraksiyon yapmakla mümkündür.

Chuck Close bu açıklamanın hakkını veren akım sanatçılarına iyi bir örnek teşkil ettiğinden, tekniği hakkında yazılanlar ve teknolojiyle ilişkisine getirdiği açıklık, aşağıdaki kaynakçalarla paylaşılmıştır.

“Chuck Close (d.1940), resimlerinde özellikle yakın çekim fotoğraflardan yararlanmış ve genel olarak arkadaşlarının portrelerini yapmayı tercih etmiştir. Yalnızca fotoğraf makinesinin dondurduğu anlık pozun yakalandığı bu portrelerde poz veren kişiler hakkında psikolojik, sosyal, vb. en ufak bir bilgi iletilmemektedir” (Meisel, 1989, s.13).

“Sanatçı genellikle aynı boyutta tuvallere çalışmayı tercih etmiştir. Fotoğrafi kareleyerek büyütmüş; fırça kullanmak yerine boyayı tabancayla püskürtmeyi yeğlemiştir. Önce fotoğrafın net olmayan bölümlerini boyayan, ardından daha az net planlara geçen Close, tonları açıktan koyuya giderek püskürtmüştür. Fırça yerine boya tabancası kullanması, açık/koyu değerler arasında daha yumuşak geçişler yapabilmesini sağlamıştır. Başka bir buluşuda özellikle siyah beyaz portrelerinde gri tonları kazıyıp alttaki beyaz astar boyayı çıkarmaktır. Saç tellerini, ışık yansıtan yüzeyleri beyaz boya püskürtmeden tuvali jiletle kazıyarak gerçekleştirmiştir. Renkli portrelerinde ise geleneksel saydam renk ayrımı yöntemini izlemiştir. Yani, fotoğrafı üç ana renge (kırmızı, mavi, sarı) ayırarak, renkleri kat kat birbiri üstüne püskürtmüş ve tam renk etkisi elde etmiştir” (a.g.e., s.14).

“En ince ayrıntısına kadar resimlenen portreler, izleyiciyi konunun içine sokarak sağladıkları yakınlıkla bir yerde gerçekliği yok edip insanı fizyolojik bir cisim haline getirmiştir” (Eczacıbaşı, 1997, s.353).

Fotoğraf makinesinin icadı, geçmiş dönemde saptayıcı aletlerin olmamasından gelen şecere oluşturma, kayda geçme, tarihe mal olma sevdasıyla üretilen portrelerin sonunu getirmiş, ancak şahsi üslubu üzerinden kendini farklı medyumlarla ifade arayışı ve dünyaya mesaj verme kaygusu yüzyıllar boyu sanatçının yakasını bırakmamıştır.

“Kimileri benim de resimlerimi, kimi çağdaş sanatçılar gibi bilgisayar kullanarak yaptığımı düşünüyor. Bu teknolojiden bütünüyle nefret ediyorum. Bilgisayar konusunda tam bir cahilim” (Akas, 2002-2003).

4. BÖLÜM

4.1 KAYIT VE KALICILIK BAĞLAMINDA GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE OTOPORTRE’NİN ‘ÖZÇEKİM’ KAVRAMI İLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ VE ANLAM ANALİZİ

4.1.1 Teknik Uygulama

4.1.1.1 Portre ve İmkânsızlık

Ortaçağ da yapılan figürlerin kimliğinin bir önemi yoktur. Herhangi bir kadın veya erkek profili olması yeterlidir. Rönesans’a gelindiğinde resimlerde tam bir poz veriş gözlenir. Çünkü Rönesans döneminin insana bakışı bu çağın ideal güzellik anlayışıyla örülmüştür. Bu noktada portredeki imkânsızlık, sanatçının olanaklarını ve/veya olanaksızlıklarını yansıtırken, diğer yandan Batı sanatının hâkim düşüncesi mimessis (temsil) ile başlayan doğayı/insanı betimleme süreci üzerinden gerçek ve gerçeklik kavramını sorgular.

“Bilindiği üzere Batı sanatının hâkim düşüncesi temsil (mimessis) idi. Temsil (Mimessis), bu sistemde, dıştaki kavranabilir gerçekliği, yani doğayı, taklit yoluyla başka bir yerde, başka bir yüzeyde kurma, bu gerçekliği tekrar tanınabilecek bir şekilde sunma edimiydi. Bu edim, ilk önce kendi içinde dönüşüme uğrayarak işlem alanını dış gerçeklikten sonra iç gerçekliği, bir başka deyişle insanı oluşturan doğadan ziyade insanın kendine kurduğu doğayı, ruhun derinliklerini (ondokuzuncu yüzyılda bir anda keşfediliveren bilinçaltını), kısacası birey denen öznenin duygu dünyasını, doğasına kattı. Bu ikinci doğa belki de her zaman, her resim de vardı, ama önde değildi, resmin bir ögesi idi yalnızca, konu değildi. Ve bu Cezanne’den itibaren, giderek, sanatın başat konusu, hatta ta kendisi olmaya başladı. Bu oldukça bireysel, özel, mahrem olan doğanın temsili, yani yeniden gerçeklik olarak kurulması, üstünde anlaşmaya varılmış işaretler değildi. Bu eserlerin temsil ettikleri tanınamıyor, çözümlenemiyor ama seyrediliyor, seyredildikçe de hayranlık uyandırıyor” (www.taraf.com.tr).

Sonuç olarak edebiyat ve sanatta portrenin her türlü anlatım biçimi, yapılanı gerçek bir portre olarak canlandırmayı mümkün kılmaz. Çünkü her portre yaşamın belli bir kesitini temsil edebilmekte, oysaki her an ifadeyi farklı kılmaktadır.

Enis Batur'un Kurşun Kalem Portreler kitabında, *portre kurmak bir kesite ya da an'a odaklanan uğraştır* (Batur, 2000b, s,10) cümlesi bize Heraklitos'un⁴² "Bir ırmakta iki kere yıkanılmaz" sözünü konu bağlamında bir kez daha hatırlatır.

İsviçreli heykeltıraş ve ressam Alberto Giacometti portre resmindeki imkânsızlığı şöyle tarif eder:

"İnsanın gördüğünün aynen benzerini yapması olanaksızdır. 'Fotoğraf bile insanın gördüğünün gerçekten bir benzerimidir?' sorusu na 'Hayır'. Bir fotoğraf bunu karşılayamıyorsa, resim daha da az karşılar. En iyisi sadece insanlara bakmaktır. Zaten bir benzerlik elde etmek olanaksızdır, gerçek benzerlik sadece insanların kendileridir" (Lord, 1995, s.42-43).

Ali Artun "*Giacometti'nin Gerçeklik Çıkmazı*" yazısında konuya şu yorumuyla yaklaşır:

"Giacometti baştan beri gerçekliği görmeye, gerçekliği yakalamaya çalışıyor. Ama başaramıyor. Öyle ki ilk heykellerini bu uğurda yontta yontta, küçülte küçülte bitiriyor. (...) Beş yıl, hergün üzerinde uğraşmasına rağmen, bir türlü kardeşinin portresini ve büstünü bitiremiyor. "Bir baş yapmayı bile başaramadığını" söylüyor. Yani sanatçı en eski sorunsalına ve sanatta gerçekliğin etkileşimini keşfetmeye dönüyor" (Artun, 2015).

Edebiyattan örnek verilecek olursa, Virginia Woolf'un aforizmalarından alınan seçkiler otoportredeki ifade güçlüğüne işaret eder:

"Neticede, edebiyatın geneline bakıldığında kaç kişi eline kalemi alıp kendini resmetmeyi başarmıştır" (Woolf, 2015).

⁴² Heraklitos, M.Ö 535- 475, Efes'te yaşamış Sokrates öncesi Yunan filozof.

Yazarın;

“Oysa kalem eğilip bükülmesi mümkün olmayan bir araçtır, çok az şey söyleyebilir ve seremonileri vardır. Ayrıca buyurgan bir tavra sahiptir. Sıradan adamları peygamberlere dönüştürür” (a.g.e., 2015).

deyişi, resim sanatında fırçanın da karakterini düşündürmektedir.

“Yine, insan denen makine, resim yapmak için de duyumsamak için de işe yaramaz, yetersiz bir aygıt. En gerekli olduğu anda bozular, insanın cesaretle onu zorlaması gerekir.

...Ressam sonuçta seçilmiş bir yalnızlık peşinde gerçek-gerçekliği sorgulamaktadır” (a.g.e., s. 27-28).

Aforizmalardan uzaklaşıp, imkânsızlık kavramının poz veriş tarafına geçildiğinde;

“...resimde, portrede araya giren model olgusu bir ero-psişik sorundur” (www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr).

“Sanat tarihine adını yazdırmış birçok ünlü sanatçı, sonrasında hayat arkadaşı olan ya da olmayan modellerinden ilham alarak eşsiz başyapıtlar üretmişlerdir. ‘Tam 50 yıl boyunca Gala, Dali’nin hem karısı hem de ilham kaynağı’ olmuştur. ‘Büyük heykeltıraş Rodin, önce öğrencisi sonra modeli ve daha sonra sevgilisi olan Camille Claudel’in “Sonsuz Bahar” adını verdiği eserinde büstünü yapmış’, ardından “Ben Güzelim” isimli eseriyle ona aşkını haykırdı’. Modigliani⁴³ bıkmadan usanmadan önce modeli sonra çok sevgili eşi olan Jeanne Hebuterne’ni resmetmiş, Manet’in⁴⁴ “Kırda Kahvaltı” isimli tablosunda ‘giyinik iki erkeğin arasında çıplak halde oturan Victorine’i daha

⁴³ Amadeo Modigliani, 1884-1920, Yahudi kökenli İtalyan ressam ve heykeltıraş.

⁴⁴ Edouard Manet, 1832-1883 yıllarında yaşamış, modern hayatı konu alan resimler yapmaya başlayan ilk ressamdır. Gerçeklik akımından izlenimcilğe geçişte önemli bir rol oynamıştır.

sonra “Olimpia” adlı tablosunda Venüs⁴⁵ pozunu almış bir hayat kadını olarak canlandırmıştır” (www.gmfashion.com.tr).

“Rubens, ilk eşinin ölümünden sonra evlendiği 16 yaşındaki Helene Fourment’i tarihteki ilk güzellik yarışmasının kahramanları olan ve Üç Güzeller diye anılan tanrıçalar Hera, Athena ve Afrodit’i görselleştirirken her biri için model olarak kullanmıştır” (www.odtuyayincilik.com.tr).

“ ‘(...)Pariste işçi olarak çalışan Marthe⁴⁶, Bonnard⁴⁷ ile 50 yılını önce metresi, sonra eşi olarak geçirmiş ve 384 tablonun tek modeli olmuştur’. Rembrand’in⁴⁸ ona varlığın kapılarını açan karısı Saskia Van Uylenburgh ölümüne kadar modeli olmuş, Saskia’nın ölümünden sonra Hendrickje aynı rolü üstlenmiştir. Kadın sanatçı örneğinde, Frida Kahlo⁴⁹ ve Diago Rivera⁵⁰ arasındaki romantik ilişki ve fırtınalı evlilikte benzer bir ilişkiyi sembolize etmektedir. Onu yatağa bağlayan hastalığı Kahlo’nun seri otoportreler üretmesine vesile olmuştur. Van Gogh⁵¹ imkânsızlıklar içerisinde, ölene dek sanatını tutkuyla üretmeye çalışan sanatçıların en başında gelmektedir” (www.gmfashion.com.tr).

⁴⁵ Venüs, Roma Mitolojisinde aşkın ve güzelliğin koruyucusu olan tanrıça.

⁴⁶ Marthe, Pierre Bonnard’ın karısı ve modeli.

⁴⁷ Pierre Bonnard, 1867-1947, Fransız ressam. Son izlenimcilerden sayılır.

⁴⁸ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669, Hollandalı ressam ve baskı ustası.

⁴⁹ Frida Kahlo, 1907-1954, Meksikalı kadın ressam.

⁵⁰ Diago Rivera, 1886-1957, Duvar resimleriyle ünlü Meksikalı ressam. Frida Kahlo nun kocası.

⁵¹ Vincent van Gogh, 1853-1890 yıllarında yaşamış Fransız Art izlenimci ressam.



Resim 100. Otoportre ve kıyafetler, Frida Kahlo Müzesi, 2015, Meksico City



Resim101. Frida Kahlo, Kahlo Müzesi, 2015, Meksico City. Foto, Y.Keltek (Özel arşiv)

Bir modelle çalışmanın günümüzde dahi lüks olduğu varsayımından hareketle birçok ünlü ressamın yüzlerce kere eşini ya da kendi yüzünü kullanmasının altında bir nebze de olsa yaratma cesaretini sınırlayan imkânsızlıklar yatmaktadır. Bir otoportre ressamı olan Henri Fantin- Latour;

“Otoportrede model her zaman hazırdır ve her türlü avantajı sunmaktadır. Titiz ve itaatkar olmasının yanı sıra ressam onu çok iyi tanımaktadır”
(Demirbulak, 2007).

Sözleri ile otoportredeki tinsel ve maddi imkansızlığın hakikatini el altında bir yüz ve yüzleşme cesaretiyle, bir nebze olsa çaresizlikten uzaklaştırmıştır.

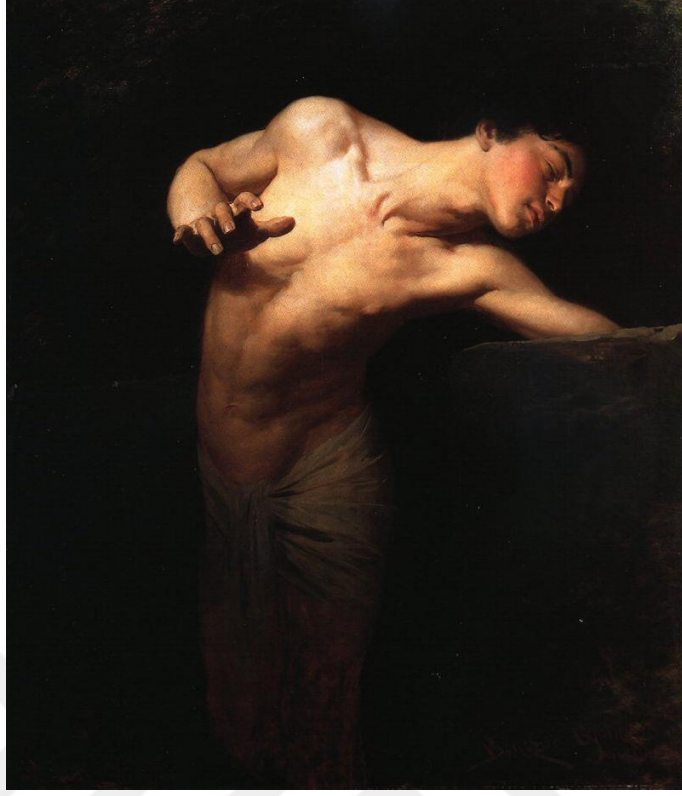
4.1.2 Felsefi, Psikolojik ve Sosyal Mesaj Kaygısı Olarak Otoportre

4.1.2.1 Narsizm-Yüzleşme

Yunan mitolojisinden öykücü bir anlatımla başlarsak:

“Kendine aşık olanlara aldırmayıp, onları karşılıksız bırakan ve çok güzel bir peri kızı olan Ekho, bir gün avlanan bir avcı görür. Narkissos adındaki bu avcı çok yakışıklıdır. Ekho bu genç avcıya aşık olur. Ancak Narkissos bu sevgiye karşılık vermeyerek, peri kızının yanından uzaklaşır. Ekho bu durum karşısında günden güne eriyerek, kara sevda ile içine kapanarak ölür. Bütün vücudundan arta kalan kemikleri kayalara, sesi ise bu kayalarda ‘eko’ dediğimiz yankılara dönüşür.

Olimpos dağlarında yaşayan tanrılar bu duruma çok kızar ve Narkissos’u cezalandırmaya karar verirler. Günlerden bir gün av izindeki Narkissos susamış ve bitkin bir şekilde bir nehir kenarına gelir. Buradan su içmek için eğildiğinde, sudan yansıyan kendi yüzü ve vücudunun güzelliğini görür. Yerinden kalkamaz, kendine âşık olmuştur. O ana dek kimseyi sevmemiş kadar, sevmiştir kendi görüntüsünü. O şekilde orada ne su içebilir, ne de yemek yiyebilir, aynı Ekho gibi Narkissos’da günden güne erimeye başlar ve orada sadece kendini seyrederek ömrünü tüketir. Öldükten sonra da vücudu nergis çiçeklerine dönüşür”
(wikipedia.org/wiki/Narkissos)



Resim 102. Michelangelo Merisi detto II Carravagio, Narciso, 1594-96, Roma, Galleria nazionale d'arte antica.

Psikolojide *narsizm* bir kişilik bozukluğu olarak adlandırılır. Sigmund Freud narsisizmi, ‘*Dış dünyadan soyutlanan libidonun (cinsel enerji) egoya (ben) yönlendirilmesi*’ şeklinde açıklamıştır’(wikipedia.org>wiki> Narsisizm). Seksenli ve doksanlı yıllarda “Kendilik Psikolojisi” adı altında gerçekleştirdiği kuramsal ekolle anılan Heinz Kohut,

“Kendini kabullenme sorunlarının ve/veya kendilikteki parçalanmanın psikolojik sahnenin merkezinde yer aldığı durumları incelediğimizde bunun en mükemmel örneğini narsistik kişilik bozuklukları”nın oluşturduğunu ifade eder”(Kohut, 2013).

Narsizm’in sanatçı kimliğindeki yansımalarına otoportre üzerinden cevap aradığımız da; Simber Atay Eskier’e göre:

“(...) Otoportre narsist bir dışa vurumdur. Meşrulaştırılmış bir teşhirci fantezidir. Estetize edilmiş bir kendini tatmindir. Kristalize edilmiş bir egosantrizm göstergesidir” (Atay, 2016).

Oysa bir sanatçı gözüyle,

“Bir yüzün ifadesini ait olduğu yere mal etmenin en kestirme yolu, ondan uzak durmaktır. Dolayısıyla âşık olduğu kişinin yüzünü görmekte zorlanan sanatçı, narsisizmin tuzağına düştüğü zaman da aynı sorunla karşı karşıya gelir: kendini görmenin önkoşulu, ben’e dışarıdan bakabilecek denli mesafe kat etmiş olmaktır. Bu nedenle, ister kendi, ister bir başkası olsun, modeline tutkuyla bakan ressam, daima ifadeyi iskalamak zorunda kalır tutku yüzünden kuşatılmayan var oluşun bedelini, dile getirmekte acze düştüğümüz şey ile öderiz çoğun. Yüzü durdurup, gözlem nesnesi yapabilmenin ilk şartı ise önce ona kayıtsız kalmayı öğrenmektir. Proust’u anımsayalım; “Sevilen model hareket eder; ondan geriye kalan her zaman için iyi çıkmamış fotoğraflardır” (Ergüven, 1997, s.194).

Leonardo da Vinci’nin Altın Çağ’ında yaratıcı kimliğiyle hayranlık uyandıran ressamın narsizmi, tanrının inayetinin sonucu olarak bahşedilmiş ve hak edilmiş hastalıklı değil ayrıcalıklı bir duygudur.

“Ressam, insanın aklına gelebilecek her şeyin efendisidir, çünkü ressam onu kendinden geçiren güzellikler görmeyi arzu ederse, bu güzellikleri yaratmak elindedir; keza insanı korkutan, maskaraca ve gülünç olan ya da gerçekten acıma hissi uyandıran şeyler görmek isterse, bunların efendisi ve yaratıcısıdır. (...) Ve aslında, özü, varlığı ya da imgesiyle var olan, önce ressamın zihninde, sonra ellerindedir. Ve bu eller öyle olağanüstüdür ki, tek bir bakışta, gerçek şeylerin oluşturduğu oranlı uyumu yaratırlar eşzamanlı olarak”. (Leonardo da Vinci, 2015)

Yüzüne ayna tuttuğunda kendi gerçeğinin ne kadar uzağında ya da yakının da olduğu ressam için bir iç konuşma, içe konuşma, bir nevi yüzleşme, belki de hesaplaşmadır.

Sanatçının yüzüne tuttuğu “ (...) ayna İsmet Doğan⁵² için, Umberto Eco'nun bahsettiği türde bir 'protez' bir eleman vazifesi görür. Bu sırlı nesne, modern estetiğin gösterilemez dediği şeye imada bulunarak, resmin eylem alanını genişletir, yansıtıcı yüzeyiyle bağımsız, kendine has bir göstergeler bütünü oluşturur. İmgeyi çoğaltır, ona vuran şeyi, öylece vurduğu gibi kaydederek, insanca olmayan bir biçimde gerçeği söyler. Açıkçası hem kendisi, kendisinin yetmediği yerde de protezi oluverir. (...) Aynaların büyüünün, genişleyebilirliği ya da araya girebilirliğinin değil, esasen kendimizi başkalarının gördükleri gibi görmemize olanak vermelerinde gizli olduğunu söyler Eco” (Çalıköglü, 2010).

Boya, fiça, tuval ve diğer medyum kullanımları ile sanatçının yüzü ve hatta bakışları özelinde ölümsüzleşen otoportre aynanın yüzleştirici, dahası yabancılaştırıcı görevleri üzerinden narkissos mitini doyurur.

“Jung'a göre, yasıtmanın nedeni öznenin arkaik kimliğidir, özne kendi kimliğini ona kazandıran niteliğin yokluğu durumunda, bu yokluğun yarattığı rahatsızlığı, boşluğu kapatmak için dışına yansıtarak, geri almak durumunda kalır. Yansıtma bir kimlik problemine kapıyı aralar, bu kimlik, ister öznenin kendi eleştirisine, isterse de dışarıdaki bir başka öznenin eleştirisine açık duruma gelmiştir. (May, 2013, s.122)

“Paronayak, egosundan onu rahatsız eden duygulanımları atarken, nevrotik, dış dünyayı kendi içine çeker, yutar ve dış dünyayı kendi bilinçdışı fantezilerinin nesnesi haline getirir.”

İlk mekanizma yansıtma iken, ikincisi içselleştirmedir. Yansıtma bir sertleşme, katılaştırma süreciyken, ...içselleştirme bir benzeştirme, aynı kılma süreci, yansıtma bir ayrı kılma sürecidir. İçselleştirme, dışta olanın özneye aynılaştırılmasıyla, yansıtma öznel bir içeriğin nesneye atılarak, nesnenin öznenin yabancılaştırılmasıdır. Bu yüzden nevroz bir dışa dönme olarak görülebilirken, paranoya bir içe dönmedir” (a.g.e., s.123)

⁵²1957- Adıyaman doğumlu ressam. Temel sorunsalı kültür, kimlik, beden kavramlarıdır.

Aradığı ve üzerine gidebileceği kadar kendi olan yüz, her bakışta, her ruh halinde ve her evrede sahibine aynı cevabı vermez. Aynı yakınlıkta dahi olmaz. Otoportrenin imkânsızlığı da narsizmi de, kendi sınırtanıamaz başkaldırısında ve zaptedilemez değişkenliğindedir. Narkisos'ta olduğu gibi ele geçiremedikçe peşine düşülen, hayran olunan ve sahip olunamayan bir yanılısama ve gerçeklik arayışı, paranoya ve nevroz arasında bir çeşit gitgeldir.

Kime karşı ve kime rağmen? Diye sorarsak:

“Yaşadığı çağın nabzını tuttuğunu iddia eden iki farklı ölçüm aleti duruyor karşımızda: Dışavurumcu, kendisini toplumsalın bir parçası olarak gördüğünden geleneğe, hiyerarşiye, kapitalist sisteme çomak sokmadan duramaz. Hatta kokuşmuş siyasette, toplumsal sanrılarda kendisinden bir parça bile bulur.(Savaşa istekle katılan dışavurumcuları hatırlayın.) Varoluşçu ise, bu kokuşmuşluk içerisinde çekidüzen vermesi gerektiği şeyin öncelikle kendisi olduğunu düşünür. Bu yüzden masaya yatırdığı şey toplum değil kendisidir. Dışavurumcu aynaya her bakışında hemen yanı başında dilencileri, parçalanmış bedenleri, baronları, efendi-köle ilişkisini yaratanları, orospuları görür. Varoluşçunun bakışı kendi gözlerinin içine kitlendiğinden gördüğü şey her zaman için kendisidir” (Çalıkoğlu, 2010).

Savaşa istekle katılan, sonrasında olumsuz sonuçlarına katlanan Alman dışavurumcu Kirchner'in bir asker olarak otoportresi (Bkz. **Resim 69**) yazın içerisinde Çalıkoğlu nu teyid eden çarpıcı bir örnektir.

Bazen bütüncül bir canlı olarak kendi kimliğine narsistçe bir bakış, bazen model olarak kullandığı yüzünde teknik arayışı, bazen de herkese, yani klişe kültür yapılaşmaları içindeki toplum normlarına ihanet. Rönesans'taki duygu gitgellerinden uzak mutena bakışların huzurlu, eldeğmemiş portreleriyle tek benzerlik, geçmişe özlem-geleceğe merak duyan bugünün bölünmüş kimliklerinin, kayda geçme, geleceğe kalma arzusundaki masumiyet.

4.1.2.2 Ölümsüzlük Tutkusu, Görünür Olmak-Geleceğe Kalmak

18.yüzyıl düşünce adamlarından İspanyol Miguel de Unamuno⁵³, İnsanoğlu'nun en büyük korkusu'nu *Hayatın Trajik Duygusu*'nda ölüm ve yalnızlık olarak kitaplaştırır. Doğarken adı konmuş sonluluğa ve yitip gitme farkındalığına sahip insan, varlığını hiçliğe terk etme bilinciyle kayıt ve kalıcılık özlemini edebiyatta ve sanatta nesnelleştirir. Arkaik dönemde; ruhun ölümsüzlüğüne inanan Mısırlının öteki dünyada Ka'nın bedeni bulma serüvenine eşlik eden Fayyum portreleri, günümüzde teknolojinin alternatif yaratma biçimleriyle anın ölümüne tanıklık eden kitsch portre ve otoportrelere yani *selfie*'lere dönüşmüş, çoklu üretim çağının baş döndürücü teknolojik hızı ve olanakları içerisinde, anlık teşhir masklarına evrilmiştir.

19. yüzyıldan bir sanatçının portre ve otoportre içeriğinde ölümle yüzleşmesini kayda geçiren bir tabloyu ikonografik ve ikonolojik çözümlemesiyle ele alırsak, karşımıza 1820'lerden *Dr Arrieta'la Özportresi*'nde Francisco de Goya çıkar. otoportrenin tarihçesinde, ressamın kendini resmetmesi özelinde ele alınan konu bu defa kayıt ve kalıcılık bağlamında çok şey söylemektedir. Otoportre, yaratana da birincil seyircisi de kendi olan ressamın kişisel kaygılarına yanıt veren bir üretdir. Bir sipariş unsuru olmadığı için Leppert'in deyimiyle "*üretici ile tüketici arasındaki mesafe burada ortadan kalkar.*" Ve denilebilirki doğrudan tüketime konu bir üretim girdisi olmadığı ölçüde safiyet içerir. Goya'nın konu resmi, içinde kendi otoportresini ve doktoru Arietta'nın portresini barındıran melez bir betimlemedir. Resmin alt kısmında İspanyolca yazılmış etiketten anlaşılmaktadır ki, Goya bu resmi, 1819 yılı sonlarında 73 yaşındayken yakalandığı ölümcül bir hastalıktan kurtulmasına yardımcı olan doktoruna armağan olarak yapmıştır.

Leppert'in tanısında:

*"Goya'nın resminde sadece iki ayrıntı dışında her şey bulanıklaşıyor.
Sanatçının tüm dikkati iki başla iki çift el üzerinde yoğunlaşıyor. Hepsi bu*

⁵³1925-1936, İspanyol düşünür, yazar. 98 Kuşağı temsilcileri arasında sayılan Unamuno Dogmatik düşünceye özellikle faşizme karşı savaşmış ve bu uğurda 1924 yılında diktatör Müquel Primo de Rivera tarafından Fransa ya sürgüne gönderilmiştir (wikipedia.org/wiki/Miquel de Unamuno)

zaten her şey de burada saklı: Olağanüstü bir portre ve özportre karakterizasyonu başarısı” (Leppert, 2009).

Bulanık arka planın aksine, sanatçı doktorunun kendisini ihtimamla saran ve su bardağını tutan ellerini belirgin biçimde kompozisyonun tam ortasına yerleştirmiştir.



Resim 103. Dr. Arrieta’la özportre, 1820, Tuval üzerine yağlı boya, 117 x 79 cm, The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, MN, USA.

Çözümlemenin devamında,

“(...) Arrieta’nın elleri Goya’nunkilerle ikili bir ilişki içinde veriliyor. Çok özenle çizilmiş olan sanatçının kendi elleri büyük fakat güçsüz. Güçsüz olduklarını parmaklarının ilk boğumlarıyla çarşafı hafifçe kavramalarından anlıyoruz. (...) Doktorun yüzü hiç karmaşık değil ve bu yüzde tek bir duygu var: ihtimam. Halbuki sanatçının kendi yüzü tamamen farklı ve son derece karmaşık.” (a.g.e., s.225-226).

Her ne kadar sanatçının kendi resmini betimlemesinde ifade özgürlüğü elinde olsa da, kişinin ölümle burun buruna gelmesi veya o denli yakın hissetmesine dair bir dışa vurumda *kimlik*, Leppert'e göre acıklı bir hal almaktadır:

Bu resim her ne kadar yaşlılık içgörülerinin Goya'nın varlığında gizli olduğunu görmemizi sağlıyor olsa da, aslında bu içgörülere derinlemesine nüfuz etmiyor. Bunun yerine tükenmeyi, nefes alıp vermenin bile bir cebelleşmeye dönüştüğü bir zamanda takatten düşmeyi vurguluyor” (a.g.e., s.226).

Goya ellere vurgu yaptığı bu kompozisyonda, duygusunu, ilaveten bu iki adamın gözleriyle de anlamlandırıyor:

“Arrieta'nın gözleri açık, hatta neredeyse faltaşı gibi açılmış; ve kaşlarıyla gözaltı torbaları bu etkiyi perçinleyecek şekilde daire çiziyor. Bu gözler tam fiziksel canlılığın avantajıyla gören gözler. Goya'nın gözleri ise büyük ölçüde kapalı; başı sağ arkaya düşmüş, Öyleki onun çok az şey gördüğünü ve karanlığın, üzerine üzerine geldiğini görüyoruz. Bu iki adamın duyguları birbirini tamamlıyor” (a.g.e., s.226).

Sanatçıların gençliklerinde yaptıkları otoportreler, çizgi ve renk üzerinden, iki boyutlu bir yüzeyde iz düşümlerini yakalamak, üçüncü göz olarak kendini algılamak ve beğeniye açık olma halinin narsist etkilerini taşıırken, yaşlılıkta yapılanlar, artık geri dönüşü olmayan bir zaman diliminin tekrarı müphem son sözleri, Fayyum portreleri misali, “ (...) *bu dünyadan ben de geçtim*” diyen bir hüznün ve burukluğun görselleri gibidirler. Bu dip duyumsamanın, kayda geçme güdüsünün dışavurumu tablodaki yüzler, sadece sanat tarihinde değil, neredeyse insanlık tarihinde aynı beklentiyi paylaşır. *Dr. Arrieta'la Özportre* yanısıra, Rembrandt'ın son dönem otoportrelerine bakıldığında, bu tanının hatırlanabilecek en etkili örnekleri olduğu görülecektir (Bkz. **Resim 24**).

Goya'nın resminden devam edecek olursak; Bu tablo, her ne kadar doktorunun yararına ve ona olan minnetin ifadesi olsa da, sanatçının hayatı boyunca inşa ettiği ressam kimliğindeki muktedirliğin, yani eyleme gücündeki kuvvetin hala yerli yerinde olduğunu görünür kılma ve sanatçının ressam kimliğini yeniden sahiplenişinin ilanıdır.

Walter Benjamin⁵⁴ portreyi sanatçının tanığı ilan eder ve şöyle der:

(...) *“Portre, üzerinden birkaç nesil geçtikten sonra, sadece ressamının sanatına tanıklık eden bir şeydir*

Leppert ise otoportre de bunun başından beri böyle olduğunu savunur ve ilave eder:

“Portreciliğin ana işlevi, kişinin kim olduğundan ziyade ne olduğunu- ya da en azından ne olduğunu iddia ettiğini göstermektir” (a.g.e., s.227).

Konuya çağdaş bir sanatçı ve otoportresi özelinden yaklaşıldığında; 1964 doğumlu İngiliz sanatçı Marc Quinn’in kariyeri boyunca otoportreye duyduğu ilgi, hayati bir sıvı olan kanın ana madde olarak kullanımıyla vücut bulurken, bakını ireti eden etkisiyle hafızalara kazınır. Quinn’in, adını Goya’nın bir gravüründen alan *“Aklın Uykusu”* sergisinde, sergi küratörü Selen Ansen, sanatçının otoportreye bakışını şu sözlerle özetler.

“Quinn’e göre otoportre bir imkânsızlık içerir, çünkü eserin gerçek bir otoportre olabilmesi için zamanı ve zamanın akışını içermesi gerekir. Quinn bunun için çeşitli yöntemler deniyor; bir Zurbaran portresi gibi zamanın izlerini taşıyan yüzü göstermemek ya da kendi bedenini somut bir şekilde esere dâhil etmek ve bunu en hayati sıvı olan kanla yapmak gibi...”
(www.agos.com.tr)

Sanatçı *Self* adlı çalışmasında beş yılda beş litre kan vererek yeni bir otoportre üretiyor. Hayran olduğu Rembrandt’ın, kendini resmettiği onlarca otoportre misali hep yarım kalacak yüzünün gerçeğinde bir anlamda ölümsüzlüğü yakalamaya çalışıyor. Sanatçının kendi kanı ile sürdürdüğü bu proje, kanın kalıplanarak dondurulmasıyla üretilen bir büst olarak geleneksel heykel yapısından konu ve medyum içeriğiyle ayrışırken sergi mekânında da özel bir soğutucu içerisinde yerini alıyor. Sanatçı kendinin ve otoportresinin zamandaki değişimini belirli dönemlerde tekrarlamakla zamansallığa düşen otoportrenin bağlamını kuruyor.

⁵⁴1892-1940, Alman düşünür ve kültür tarihçisi. 19.yüzyılın kültür tarihini bütün toplumsal temelleri ve 20. yüzyıla ait uzantılarıyla irdeler.



Resim 104. Heykel, Marc Quinn, Self (Kendi), 1991

Zihni, görmek istenmeyen veya bastırılmak istenen gerçekliklerin yer aldığı bir mekân ve zaman olarak algılayan sanatçı, yarattığı kusursuz ikonik heykeller yerine bu deneysel otoportresinde bilimin olanaklarını kullanarak kendi canı-kanı üzerinden, beden ve kimlik sorgusunda otoportresiyle yüzleşiyor, dolayısıyla bu şiddetli ifade ve medyum kullanma biçimiyle, bedenine doğrudan müdahale ederek kanı olan ama canı olmayan bir kılona elde ediyor. Yüzünü doğuran bir adam, bir ölü doğa büstü, ölü doğan bir bebek ve anne ilişkisi gibi.

Lea Vergine, çağdaş sanat sahasında 1970’lerde beden/peformans sanatlarında etkili altmıştan fazla sanatçının fotoğraf, belge ve çözümlenmeleri’ni *Dil Olarak Beden* adı altında yayınlamış, yeni sanatın eleştirel potansiyeline ve psikanaliz dilinden yararlanarak patolojik tehlikelere de dikkat çekmiştir.

“Beden dünyaya tekrar doğma hakkını elde etmek için aşırı bir çabayla çırılçıplak kalmıştır... Yaşam aracılığıyla ölümlle yüzleşmek, yaşamın alttaki ve bulanık yönleriyle oynamak, gizli ve saklı olanı günışığına çıkarmaktır. Ancak ölümlle yavaş yavaş deney yaparak yaşam hakkında biraz daha çok şey anlayabiliriz - ancak her şeyin tehlikesini görerek normal demeye alışırız...”

Bize bir öykü ve karakter vermek yerine, bu sanatçılar hem öykü hem karakter olurlar. Toplumun işlevselciliğiyle hadım olmamış bir insan aranmaktadır” (Harrison and Wood, 2011).

Bu Andy Warhol’un kötücül olayların tekrarının kanıksanma yoluyla zihinde normalleşerek kabulüne paralel bir yaklaşımdır. Lea Vergine göre,

“Beden sanatının temelinde... kendisini zaman içinde sınırsızca yayan bir tatmin edilmemiş sevgi ihtiyacı keşfedilebilir – insanın olduğu şey ve olmak istediği şey için sevilme ihtiyacı – ana sevgisi denen şeye olan ihtiyaç. Kendisini bütün bu eylemler, olaylar, foto dizilimler, ve performanslar için tipik olan saldırganlığa dönüşen şey, bu elde edilmemiş sevgidir. Bu aynı zamanda benliğin başka hallerine de yönelir, benlik böylece iki katına çıkar, örtülür ve idealleştirilir. Benliğin romansının sevgisine dönüşür. Bu acil sevgi ihtiyacı, olmaya devam ettiğimiz dölütte narsizm halini alır”(a.g.e., s.954).

Çağımız ifade dilinde Kant’ın ‘Yüce’ kavramıyla, ‘Kaba’ arasında ki ayrım artık anlamını yitirmiştir.

4.1.2.3 Gerçeklik mi – Yanılsama mı?

4.1.2.3.1 Ayna ilişkisi

Alman asıllı kimyacı Justus von Liebig, 1835 yılında cam üzerine gümüş kaplama yöntemini icat ederek çoklu üretim çağında günlük ihtiyaç edimleri için kullanılan ayna üretimini gerçekleştirmiştir. Geri dönük bir kronoloji izlendiğinde ise, 14.yüzyılda ayna yapımının sırrına sahip Venediklilerden çok önce, MÖ 6000’lerde volkanik obsidyenin yansıtıcı madde olarak kullanıldığı, Çatalhöyük’te yapılan arkeoloji kazılarında ortaya çıkarılmıştır.

İnsanoğlunun bugün ayna kelimesiyle eşleşen yansıtıcı herhangi bir yüzeyle olan ilişkisi, mitolojik öykülerdende anlaşılacağı üzere doğa ile varoluşuna, yani insanlık tarihine kadar uzanmaktadır.

Şöyleki; Ayna, Narkissos mitinde durgun suda güzelliğine hayran olan insan, tasavvufta, Tanrı'nın yarattığı âlemi seyrediş, Divan edebiyatında parlak ve aydınlık sevgilinin yüzü, aristokraside güzelin ve kudretin göstergesi estetik bir araç, üstad Leonardo da Vinci içinse, *ressamların efendisi* olarak bakana bakmış, bazen bir güzellik karşısında suskun, bazen yüz yüze geldiğini dillendirip konuşuracak kadar sihirli ama her koşulda bir şahit gibi, ben'in görülebilme aracı olmuştur.

Leonardo, sanatında bir teknik ve doğrulama aracı olarak kullandığı ayna karşısındaki ressamın durumuna aşağıdaki açıklamayı getirmiştir.

“Ressamlar aynada gördüğümüz nesnelere yansıyan cisimselliğin, canlılığın kendi resimlerinde bulunmadığını gördüklerinde, çoğu kez çaresizlik duygusuna kapılırlar. Oysa, her ikisine de bir gözümüzü kapayıp öyle bakmamız şıkkı dışında, bir tablo hiçbir zaman bir aynanın yansımasıyla aynı etkiyi taşıyamaz” (Gombrich, 2015, s.82-83).

İnsanın baktığında, kendini görme, ben'ini tanıma, beğenme, sorgulama, değiştirme duygulanımlarına aracılık eden bu cam parçası, Halil Cibran'a göre *“güzel bir aynada kendini seyreden sonsuzluk”* olarak anlam bulur.

Aynanın bir sanat eserinin yaratımında kullanılmasının en özel örnekleri, bir deneyimleme sürecini yaşayan ve yaşatan Rönesans sanatçıları tarafından verilmiş, Albrecht Dürer otoportrelerinde aynayı kendi gerçeğini yansıtan bir mimessis aracı gibi kullanırken, Leonardo aynayı yansıtıcı özelliği ile doğaya öykünen dönem resimlerinin doğrulama aracı olarak kullanmıştır. Aşağıdaki cümleler, Leonardo da Vinci'nin ayna kullanım tekniğini anlatımı ve çağdaşlarına öğretisi olarak literatüre geçen sözleridir:

“Resminizin doğadaki nesnelere uyum içinde olup olmadığını görmek istiyorsanız, bir ayna alın. Bu aynaya gerçek nesnelere yansıdığı yönden bakın. Yansıyan görüntü ile kendi resminizi karşılaştırın. Özellikle de aynayı inceleyerek iki görüntünün birbirine uygunluğuna karar verin. Aynayı –düz aynayı- rehber olarak almalısınız. Çünkü aynanın yüzeyindeki nesnelere, pek çok açıdan resimdeki gibi belirirler. Böylelikle, düz bir yüzeye yapılan,

nesnelerin üç boyutlu olarak görülebildiği resimde ve yine düz bir yüzey olan aynada aynı görüntüyü elde edersiniz. Resimde yuvarlak ve büyük olarak görünen cisimlerin büyüklüğünü ve yuvarlaklığını, onları elimize alarak anlayamayız. Aynada da aynı durum söz konusudur. Aynada kalın ana hatlar, gölgeler ve ışıklar yardımıyla nesnelere derinlikli olarak görebiliyoruz. Siz de, aynadaki gölgeler ve ışıklardan daha kuvvetlisini verebilecek renklerle resminizde güzel bir kompozisyon yaratabilir, büyük bir aynada yansıyandan daha doğal bir görüntü elde edebilirsiniz” (Suh, 2010).

Leonardo bu teknikle, sanatçının aynadaki görüntüden daha doğal bir görüntüye ulaşabileceğini söylerken, üst satırlarda

“(…) bir tablo hiçbir zaman bir aynanın yansımasıyla aynı etkiyi taşıyamaz” (Gombrich., 2015, s.83).

diyerek bir ikilem yaratmıştır. Gombrich’in yorum kattığı gibi belki,

“Sanatçının tüm ustalığı ve imgelemi, son noktada güçsüz kalmaktadır. Onun yaptığı yalnızca bir resimdir ve hep tek boyutlu olarak kalacaktır”(a.g.e.,s.83).

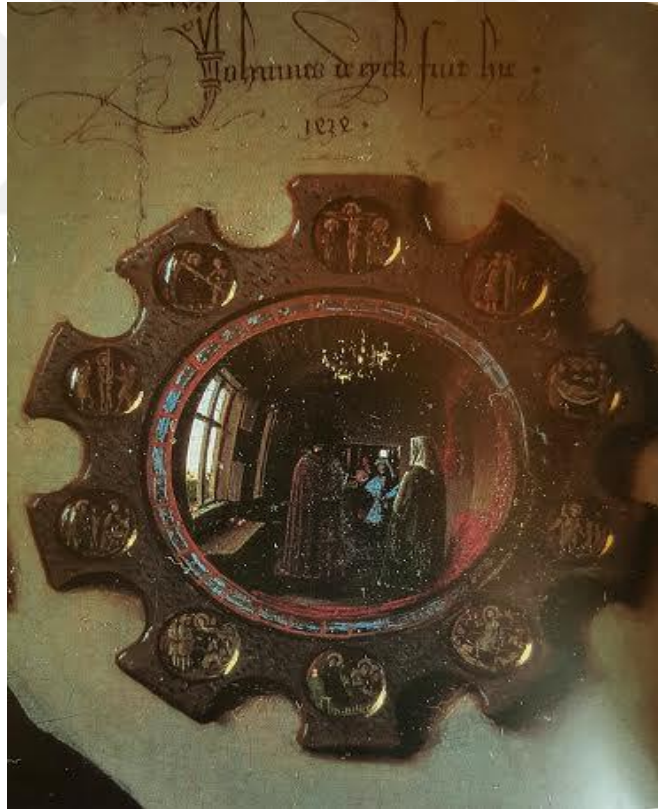
Ancak, konuya dair alt satırdaki paragraf günümüz sanatçıları da doğrudan ilgilendiren yerli yerinde bir ayna benzetmesi ve sanatçı eleştirisidir:

“Mantığını kullanmaksızın sadece pratiğine ve gözüne dayanarak resim yapan ressam, o nesnelere varlığının bilincine varmaksızın önüne konan her şeyi kopya eden bir ayna gibidir” (Suh, 2010, s.18).

Resim tarihinde kendi portresini yapmayan sanatçı yok denecek kadar azdır. Leonardo’dan hemen önce, henüz sanatçı imzasının dahi sorgulandığı 1434’lerde, Eski Hollanda resmi başarılarından olan *Arnolfini Nişan Portresi* ile Jan Van Eyck, sanatının en büyük başarısına imzasını attı. 81,8 x 59,7cm ölçülerinde, bugün Londra National Galeride sergilenen *“birdenbire gerçek dünyanın herhangi bir köşesi bir yüzeyde canlanıyor”* hissini veren bu yağlıboya tablo, burjuva mekânın arka orta planında yer alan dış bükey ayna ve asılı olduğu duvarın hemen üzerinde yer alan, latince *“Johannes de Eyck fuit hic”*

yani (*Jan van Eyck de buradaydı*) yazısıyla resmin şahidi oluverdi. Müthiş bir yansıtma, mekana derinlik ve zenginlik katmasının ötesinde, ressamın varlığını ana dâhil ederek sanat tarihindeki bu ilk çoklu kullanımıyla eserin en önemli parçası oldu. Gombrich'in konuya dair yorumunda;

“Odanın arkasındaki aynada, tüm sahneyi arkadan yansımış şekliyle görüyoruz. Burada aynı zamanda ressamı ve şahidi de görür gibiyiz. (...) Bir fotoğrafın yasal kullanımıyla kıyaslanabilecek, bir tanığın uygun bir şekilde imzasıyla onayladığı resimden bu yeni yararlanma şeklini düşünen kişi İtalyan tüccar mıydı, yoksa kuzeyli sanatçı mıydı bilmiyoruz. Ama bunu düşünen kişi kim olursa olsun, Van Eyck'in yeni resim tarzının arkasındaki sayısız olanakları hemen fark etmiş görünmektedir. Tarihte ilk kez, sanatçı sözcüğün tam anlamıyla, bir görgü tanığı durumuna gelmiştir”(Gombrich, 2007, s.243).



Resim 105. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, Detay, Ahşap üstüne yağlı boya

14. yüzyılda Almanyanın Nürnberg kentinde yapılan ve asıldıkları mekanın içinde bulunan her şeyi yansıtan ilk dış bükey ayna ve onu resim sanatına dahil ettiği tablosuyla tarihe

geçen Jan van Eyck'ten yaklaşık 200 yıl sonra;17.yüzyıl baroğunda yüzüne bir araştırma zemini olarak ayna tutan keskin bakışlı Rembrandt, umutsuzluk ve beklentiyi, kuşku ve güveni, duygu ve tatmini otoportrelerine ve insan yüzünün olduğu bütün resimlerine yansıtarak insan ruhuyla empati kurabilmiş ve ayna metaforu üzerinden sonsuz bir deneyim alegorisi yaratmıştır.

Yapımı ve kullanımı oldukça güç olan iç ve dış bükey aynaların 15. yüzyılda ağırlıklı kuzeyli ressamlar tarafından kullanılmasının ardından, bu defa, 1505'lerde İtalya'da görüntüyü daha rahat yansıtan ve kullanım kolaylığı sağlayan düzlem aynanın keşfi, yeni kullanım olanaklarına yol açmıştır.

“16. ve 17. yüzyıllarda düzlem aynaya derin bir anlam ve optik işlev yüklenmiştir. İç (Disgno Interno) ve dış (Disegno Externo) gibi görüntü tespitinde ayna önemli bir işlev kazanmıştır. Belirli bir nesne değil tiyatro sahnelerinde olduğu gibi dekor ve olayın geçtiği mekân da önem kazandığı için bu mekânın tespiti ve spasin teşkilinde ayna önemli bir optik araç olarak görüntüyü kurgulamak ve optik açılımlar yapmak için kullanılır olmuştur. Mekânın tespiti kadar, oluşan görüntünün boyutlarını ve olayın dinamiğini belirlemede, mekânın oluşumunu sağlamada, görüntüyü yakalamada aynadan yansıyan oluşum ön plana çıkmıştır. Görünüm yapay olarak algılanırken, aynadan yansır. Doğal olan görüntü doğallığını aşar” (Beksaç, 2005).

Rembrandt gibi, Barok dönemin ayrıcalıklı ressamı İspanyol Velazquez (1599-1660) *Aynalı Venüs* tablosunda ayna metaforu ile klasik sanatın güzelliğini, modern sanatın varlığını resim içinde resmetme kurgusuyla temalaştırmış, henüz 19 yaşındayken yaptığı ilk dönem eserlerinden *Maria ve Marta'nın Evinde İsa* tablosunda ayna kullanımı ile resim içinde pencere açan mekân kavrayışı *Las Meninas*'ın habercisi olmuştur.

Bir saray ressamı olarak Velazquez, Kral IV. Flippe'in kızını resmettiği *Las Meninas*'ta kurgunun gerçekliğini bu defa çoklu ayna kullanımıyla tuval yüzeyinin dışına taşımıştır. *Ölümünden sonra atölyesinde yapılan sayım esnasında bulunan değişik boyuttaki aynalar,*

sanatçının gerek mekân algısını kurmada, gerekse simgesel anlamda, ayna ile estetik betimi arasındaki meraklı ve güçlü bağın her dönem mevcut olduğunu doğrulamıştır.



Resim 106. Diego Velazquez, Las Meninas (Nedimeler), 1656, Tuval üzerine yağlı boya, 318 x 278 cm, Prado Müzesi, Madrid

Velazquez'in en ünlü tablosu 'Las Meninas', şaşırtıcı bir özelliğe sahiptir. Tablosunda, kendini de resmedilenler arasına yerleştiren Velazquez, yaptığı oyunla gizemli bir hava yaratmayı başarır. Kral IV. Felipe'nin kızı Margarita ve hizmetçileri, resmi yapan Velazquez'in yanında konumlanır. Kral ve kraliçenin ise arka tarafa yerleştirilmiş bir aynadan yansıması görülmektedir. Böylece resim, ayna objesi sayesinde, dışarıdakini içeriye dâhil etmektedir. Resmin yapıldığı anın resmedilmesi ressamı unutulmaz kılmıştır.

“Las Meninas'ta arkadaki ayna kadar sanatçının konuyu tespit etmekte ve espası teşkil etmekte kullandığı bir başka aynanın mevcudiyeti de hissedilmektedir. Muhtemelen bu ayna arkadaki aynaya görüntüsü yansıyan Kral ve Kraliçenin yanında ve ana eksene göre sapmalı bir görüntü verecek

şekilde yerleştirilmiş olmalıdır. Bu durumun en güzel kanıtı tablonun arkasındaki duvar üzerindeki perspektif odadaki sapsmalardan algılanmaktadır. Bu noktada aynalar dışında dikkat çekici bir başka öge olan tuvalin de salonun ana eksenini oluşturduğu tavandaki avize çengellerinden anlaşılan ana eksene dik açıyla değil belirli bir eğimle yerleştirilmiş olduğu belli olmaktadır” (www.sanatteorisi.net)

Soyut ve somut gerçeği bütünleştirmeye, görünen anlamla, anlamsalın görüntüsünü kaynaştırmaya çalışan ‘Velazquez için, ayna görüntüyü sağlayan görsel ve anlamsal bir dönüştürüm aracına dönüşmüştür” (a.g.e., 2005).

Aynaların sihri Leonardo'nun önerdiği gibi nesnelere varlığının bilinciyle kullanan Velazquez'in *Las Meninas*'la yarattığı olağanüstü illüzyon, tabloyu daha o günden resim sanatının ilahları arasına sokmuştur.

Avangard akımlardan günümüze akıl almaz biçimde çeşitlenen ve resmin konusuna dâhil olan bütün hayat-sanat nesnelere arasında artık masum kalan ayna, günümüz sanatçısıyla ilişkisinde; karşımıza, bakan-bakılan, yansıyan-yansıtılan, gerçek-yanılsama olgularının tümünü birden kapsayan, aynanın resmin yüzeyi olarak kullanımı ve uzamın varlığını sorgulatan yapısıyla çıkar.

İsmet Doğan'ın yarı-mat/saydam plakalar ya da iç bükey/dış bükey bir hazır nesne olarak *yüzleştirici* ve *öteki kılıcı* olarak kullandığı aynalar Ansen'e göre, bir çifte kullanıma işaret etmekte ve tez içeriğinde, Cibran'ın tinsel sonsuzluk benzetmesiyle eşleşerek, gerçeklik ve yanılsama sorgusuna optik bir kapı aralamaktadır.

“İçerisini dışarıya-dışarısını da içeriye taşıyarak(ters-yüz ederek) kendini tekrarlamayan göstergeler üreten sırlı yüzey, modern resmin özerk bir mekân olarak inşa ettiği uzamın mevcudiyetini iptal eder. Yansıma sayesinde müdahale edilemez ucu açık bir mekân ve zaman işlemeye başlamıştır. Yansıtıcı yüzeyin matlık değerine göre değişen odak noktası aracılığıyla, espas ve derinlik hareketi bir düzleme dönüşür. Bu nedenle ressamın, bizzat ayna olarak resmin ve izleyicinin işin içerisine karıştığı üçlü bir mekân ve zaman tasarısı gündeme gelir.

Üzerine yansıyanlarla bir an da kayıt dışı ya da tam tersi resmedilmemiş bir sanallık üreten ayna resim sergilenmeye başladığı an da mı yapıt olmuştur yoksa, resim izleyicisiyle karşı karşıya geldiğindemi işlemeye başlar? Yoksa eyleme dayalı an ile durağan zaman arasındaki git-gel resmin süreksizliğini mi ele verir?” (Çalikoğlu, 2010).

Hiperreal bir benzeşim aracı olarak kullanılan ayna üzerinden sorulan bütün bu sorular, sınırlı yüzey üzerinde zaman ve mekâna dair mevcut olanaksızlıkların günümüz modern estetiğinde de devam ettiğini farkındalık yaratarak hatırlatmaktadır.



Resim 107. Stranger, Kafka Museum, Praque, 2015

*“Ayna metaforu, kültürün diğer alanlarında olduğu gibi psikanalizde de sıkça kullanılır. Kohut, çocuğun ilk ihtiyacı olan teşhirci-büyüklenmeci gereksinimi **ayna aktarımı** olarak adlandırmıştır. Lacan’ın gelişim kuramında da çocuğun bütünleştiği imgesel düzenin adı ayna **evresidir**. Psikanalitik kuramcılar dürtülerden çok ilişkiye önem vermeye başladıkça, sağlıklı gelişimde **aynalamanın** (empatik yaklaşımın) önemi artar. Hatta beynimizde empati kurduğumuzda aktifleşen sinir hücrelerine **ayna nöron** adı verilmiştir” (www.dunyalilar.org/narsizm-ve-selfienin-kisa-tarihi.html).*

Sanat tarihinde *ayna* denen bu sırlı nesne ile en sıkı fıkı ilişki içinde olan sanatçı kim? diye sorulsa, büyük olasılıkla ilk akla gelen kimlik, imkânsızlık bölümünde sözünü ettiğimiz Frida Kahlo olacaktır. Ancak Kahlo için ayna, ne politik kimliğinin basiret, gerçeklik ve

erdem sembolü, ne hayatın geçiciliğine yapılan vurgu ne de tanrı esinin ifade aracı olmamış, bilhassa hastalıklı ve çaresiz bedeninin protezi ve köklü bir varoluş kavgasının aracı olarak sahici bir işlev üstlenmiştir. Zaten sanatçıda neden otoportre sorusunun cevabını “*en iyi bildiğim şey kendimdim*” diyerek açıklamıştır.

“Aslında sanatçı, her halükarda kendine ve tarihine dönmek zorundadır. Cemil Meriç, yazarı, okuyucunun karşısında çıplaklık kalma cesareti gösteren kişi olarak tanımlar; ama sanatçı, seyircisinden önce aynada kendi çıplaklığına bakar. (...) Otoportre bir anlamda sanatçının aynasıdır. Sanatçının kendi içine dönmesinin ve kendiyi “yüzleşmesinin” bir ürünüdür” (www.dunyali.org)

Bu ürünün seyirciyle karşılaşması durumunda izleyicinin bakışları muhakkaki resmin içindeki imgeyle tatmin olmayacak, imgelenen özne’ye yani ressama kadar uzanacaktır.

4.1.2.3.2 Platon’cu Yaklaşım

MÖ 5. yüzyılda, evrensel oluşum içinde dünya görüşü ile değişime ve zamanın hızına vurgu yapan Heraklitos, hayatta her şeyin zıtlığıyla var olduğunu savunur. İlk çağın sistem kurmuş filozofu Platon ise, daha o çağda *devleti* bir beden gibi tasarlamış, *beden, ruh, erdem* ve *devletten* oluşan ideal devlet anlayışında, *bedenin* içine baş, göğüs ve karın bölgesini yani klasik dönemin portre anlayışının öncelikli uzuvlarını yerleştirmiştir. *Gerçek* ve *yanılsama* karşıtlığı içerisinde baktığımızda, düşünce tarihinde, sanatın varlık durumuna ilişkin her tartışma öncelikle Platon’a uzanır. Platon beş duyardan bağımsız üretilen bilgiyi sorguladığında, bunların başında matematik ve geometri gelir. Platon’a göre, doğru çizginin deneyimde ve dünya yüzeyinde karşılığı bulunmaz, o halde insan *doğru çizgi* diye bir şey ayırt ediyorsa, onun hafızada mevcut bir kaydı olmalıdır. Anımsama ile ortaya çıkan bu bilgi ideaların bilgisidir. Her cinsin tek bir ideası/orijinali vardır ve ancak anımsamayla bunu çıkaran kişi adil olabilir, bu ayrıcalıklı insanların başındada filozoflar gelir. İnsanın doğumuyla bilgiye sahip olan ruh, ölümlü bedene dâhil olduktan sonra, bedenin dünyevi ihtiyaçlarından dolayı asli bilgiyi unuttur. Ünlü *mağara istiaresinden* çıkacak şey, bilginin bir anımsama olduğu ve esasen herkeste var olduğu, geriye doğru işletildiğinde doğru bilgiye anımsama yoluyla ulaşılabileceği. Böylelikle

idealarn bilgisine sahip olanlar, en doğru bilgiyi de ortaya koyacak ve adalete sahip çıkacaklardır.

Platon ‘Devlet’ inde *filozofun resim ile aynadan yansıyan görüntü arasındaki karşılaştırmaya yer verdiği o ünlü pasajda*, marangoz’u bir zenaatkar olarak ressamın önüne koyar ve şöyle der:

“Platon’a göre bir sedir yapan marangoz, sedir ideasını gerçekleştirmiş olur. Onun yaptığı sediri resimlerinden birinde betimleyen ressam ise yalnızca belli bir sedirin görünüşünü kopya etmiş, bu nedenle de ideadan bir adım uzaklaşmıştır” (Gombrich, 2015, s.83).

Dolayısıyla ideadan uzaklaşan şey taklidin taklididir ve değersizdir diyen Platon sadece bir yanılsama yaratan sanatı devletinden kovar. Ona göre, sanatçı yaratıcı değil taklitçidir. Özünde sanat, insanın bilinçdışı arzusuna imkân tanıyan özgürlükçü yapısıyla sadece ideal devletin değil, iktidarların huzursuzluğudur. Nasıl ki ideanın düzenine aykırı olan her şey Platon için kabul edilemezse, dün Stalin döneminde Rusya’da yaşanan sanatçı kısıımı, özünde aynı kaygunun eseridir. Günümüzde totaliter rejimlerin yandaşı olmayan sanatçıların kurumsal eleştiri, beden ve performans sanatları vb. içeriklerle hakikati arama, gerçeği görünür kılma çabaları, karşılarında kitle kültürünün beğenisiyle iktidarlara nefes aldırın, kapitalist sistemin baş destekçisi kitschi bulur. Geçmişte klasik sanatın aristokrasi ve dinsel gücü besleyen mimmessisi, bugün çoklu üretim çağının yanılsama yaratan ucuz tüketim ve sanat nesnelere aracılıyla çoktan halkla içli dışlı olmuştur. Varsa eğer bir ideanın özüne ulaşmak toptan imkansızlaşmıştır.

Platon’un iktidar ve sanat ilişkisi, gündemdeki sanat siyaset ilişkisi bağlamında bugünün de en temel problemidir. Bütün insanlık ilişkisini siyaset ve sanat belirler. Bunu çok iyi gören ve sanatı ideal devletinden kovan Platon’un aksine, hayata müdahale eden iktidar söylemi değil, sanattır ve etki alanı pek çok ideolojik telkinden daha önemlidir.

4.1.2.4 Toplumsal Normlara İtiraz

Sanatçı beninin ifade aracı olarak tuvale yansıyan otoportre, konu yaşadığı çağın değerlerine başkaldırı olduğunda boya ve fırça ile yetinmez bizzat ve boylu boyunca beden olarak ayağa kalkar. Toplumsal normlara itirazın tuvali sanatçı bedeninin yüzeyi ve irkiltici etki alanı olur.

İnsanın kendi bedeniyle ilişkisinin tarihi yaşı ile doğru orantılıdır. Doğumla başlayan ruh-beden ilişkisi tarihler boyunca zaman zaman bütünleşmiş, zaman zaman ayrılmış ama bir ikilem olarak her zaman felsefe ve sanatın, düşüncenin ve ifadenin konusu olmuştur.

İlk çağda kendi bütünlüğü içinde varolan beden, Platon'a gelince ruh ve beden olarak ikiye bölünür ve ölümsüz ruh, ölümlü bedene yerleşerek ideaları, yani dünyanın hakikatini adaletini arar.

“Ölümsüz insansal ruh ne yazık ki ölümlü bedenimizdedir. Platon'a göre duyular dünyasına bağımlı bedenimiz bu dünyadaki öteki şeylerin kaderini paylaşır ve dolayısıyla bedenimiz güvenilmezdir Oysa ölümsüz ruhumuz aklımızın yuvasıdır” (Evcı, 2002).

Aristoteles'e gelince, Platon'un karşıtı olarak düalizmle ruh ile beden tekrar birleşir. 17. yüzyıla kadar ruh, soluk ya da nefes anlamıya özdeş, yaşam soluğu olarak görülür. Bu yüzyılda Descartes felsefesi beden ve ruhun arasındaki uçuruma dayandırılmış *momento mori* (öleceğini hatırla) görüşü bedenın geçiciliğini vurgularken, insan belli bir içe dönüklükten henüz kurtulamamıştır.

Aydınlanma öncesi bir mal gibi alınıp satılmaya, kullanıma açık beden, 18. yüzyıl aydınlanmasında Hristiyan mistisizmine getirilen köklü eleştiriyile yeniden yapılır. Ruhun yerini beden, mistisizmin yerini aklın aydınlığı alır. Bilgiye dayalı bu keşif ve icadlar süreci sanayi devriminin düğmesine basmakla kalmaz, bugünlere koşan inanılmaz hızıyla, toplumun yapısını ve yaşam koşullarını yeniden düzenleyerek bireyi makineleştirerek yeni bir kullanım aracı haline getirir.

20. yüzyılda insan artık tamamen makine parçalarının bir uzvu olarak emeğine yabancılaşmış, emeğin soyutlanmasıyla başlayan bu süreçte, ruh ve beden sermayenin çarkları arasında bütünlüğünü yeniden kaybetmiştir.

Klasik dönemde suçluları, delileri, sakatları vb.lerini yurttaşlıktan dışlayan, toplumun ötekisi yapan cezalandırıcı tutum, modern dönemde, sıra dışı, sorunlu bünyeleri kabul, iyileştirme, normalleştirme yoluyla yurttaşlığa kabul ederek diğerleriyle birlikte toplum içinde özne olarak erime sürecine dâhil etmiştir. Geldiğimiz nokta, iktidarların yüzyıllardır bedeni gerek köle, gerek yok etme, gerek ehilleştirme gerekse asimile etme yollarıyla fütursuzca kullanmaları, bununda toplum huzuru ve çıkarları adına sürdürülmesidir.

Foucault'ın deyişiyle;

“...daha önceden bir bilgi öznesi olan insan modern dönemle birlikte ‘ ilkin yaşayan organik bir beden’ ve dolayısıyla da bir bilgi nesnesi haline gelmiştir. Modern dönemde devlet bedenimizin kılcal damarlarında dolaşıma girmiştir” (Özgür, 2002).

Kısaca özetlenen bu yapı, avangard akımlarla başlayıp devam eden sanatçı hissiyatında, bedenin tüm iktidar sistemleriyle ilişkisini ve kültür dayatmalarını protesto amacına yöneldi ve sanatçı bedeninin en uç noktalarda kullanımına yol açtı.

20. yüzyıla kadar sanatçının kendi ben'ini, sanatını, içinde yaşadığı toplumu ve görme biçimini not ettiği bir günce işlevi gören otoportreler iki dünya savaşı sonrasında giderek liberalleşen modern dünyada meta haline gelen insanı ifade etmede çaresiz kalmış ve bedeni bütünüyle bir dışa vurum ve ifade aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Silkinmek için gereken ise; bakan ve bakılan ilişkisinde irkiltmek, düşündürmek ve katılıma davettir.

İktidarın uyuşturduğu topluma ulaşmanın yolu artık sanatçının resminden değil, bedenin sıvı ve atıklarından geçmektedir. Sanatın düşündürme ve tepki aracı olarak medyum, görmek istemediğimiz beden sıvıları ve atıklarıdır.

“Doksanlı yıllarda Fransız sanatçı Orlan kendi yüzünü bedenini sürekli ameliyatlara çirkinleştirerek, Batı'nın güzellik nosyonunu alaşağı etmek

istiyordu. Aynı yıllarda Oleg Kulik'in performansları da genetik bilimdeki ilerlemelerle, insanlığın önündeki tehlikelere parmak basıyor ve sanatçı insanlıktan çıkıp Kafka'nın Değişim'indeki Gregor Samsa'yı da anımsatır biçimde, bir hayvana (köpek) dönüşüyordu”(Özgür, 2002).



Resim 108. Orlan Portreler



Resim 109. Orlan, Otoportreler, Entre-Deux, 1993



Resim 110. Orlan

Güzellik kavramını sorgulamak ve yeniden oluşturmak için estetik cerrahinin olanaklarıyla hayatını riske atmak pahasına giriştiği ve *Carnal art* olarak adlandırdığı sanatsal performansları için Orlan “*Sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda*” der ve üstlendiği bu kirli işi kelimenin en inanılmaz anlamıyla kendi vücudunu kullanarak yapar.

“CarnalArt olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında Orlan, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir”(www.izinsizgosteri.net).



Resim 111. Orlan, Carnal- Art Afiş

“Orlan’ın bu sanatsal üretimi Antik Yunan’da Zeuxis’in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alarak bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisi gibidir. Cerrahların yardımıyla bilgisayar kullanarak; Diana’nın meşhur burnunu, Boucher’in Europa’sının dudaklarını, Botticelli’nin Venüs’ünün çenesini, Gerome’nin Psyche’sinin gözlerini ve Leonardo’nun Mona Lisa’sının alnını kendi yüzünde bir araya getirdi.

Orlan’ın Batı sanat tarihini yorumlarken bu kadın prototiplerini seçişi tesadüfi değil, aksine her biri belli tarihsel ve mitolojik sebeplere dayanıyor: :Diana’yi kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için; Psyche’yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Europa’yu bir başka kıta arayışı içinde olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürükleyebildiği için seçti. Venüs zaten verimlilik ve yaratıcık yönleri açısından Orlan’la gösterdiği benzerliklerden dolayı onun mitinin bir parçasıydı ve son olarak Mona Lisa’yu ise androjinliğinden dolayı bu karışıma kattı -efsaneye göre bu resim aslında bir erkeği simgeliyor; belki de Leonardo’nun kendisini-. Orlan ‘Bu görüntüleri kendininkiyle birleştirdikten sonra her ressam gibi ben de, nihai portre ortaya çıkıncaya ve resmi bitirip imzalamak mümkün oluncaya dek bütün üzerinde çalışmaya devam ettim’ diyor.

(...) Carnal Art manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle performe ettiği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portre olduğunu bildirir. Bu, çağımızın ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, beden figürasyon ve disfigürasyonu arasında duran bir yazıttır. ...Orlan bedenini dile dönüştürmekte ve Hıristiyanlığın “bedeni beden yapan sözdür” geleneğini kendi ifadesi ile “sözü söz yapan bedendir” şeklinde ters yüz etmektedir. Ses, Orlan’da değişmeden kalan tek şeydir.

(...) Orlan’ın sanatında, “Yaşasın Morfin!” sloganından da anlaşılacağı gibi lokalanestezi ve çeşitli ağrı kesiciler sayesinde acının üstesinden gelmek mümkün. Böylece sanatçı, kesilen bedenini hiçbir acı duymadan gözlemleyebiliyor. Kendini bağırsakları dökülmüş halde gördüğü zaman Orlan, “ayna evresi”nin yepyeni bir versiyonuna ulaşmış oluyor.

Amacı “bedenin rolünü ve toplum tarafından ortaya atılan ahlaki soruları sorgulamaktır”. (...)Sanat hem insan bedeni hem de sanatın corpus’u üzerinde oluşan sosyal baskıların tümüne karşı olmalıdır” (Akman, 2003, sayı.8).

1970 lerden bu yana çağdaş sanat alanında etkili İtalyan yazar ve kuratör Lea Vergine, “*Dil Olarak Beden*” yazısında;

“Beden Sanatının temelinde (...)kendisini zaman içinde sınırsızca yayan bir tatmin edilmemiş sevgi ihtiyacı keşfedilebilir” (Harrison and Wood, 2011).

Cümlesini kurar ve bu tür eylemler foto dizilimler ve performanslar için tipik saldırganlığa dönüştürülen şeyi elde edilmemiş sevgi ile açıklar. Bu acil sevgi ihtiyacının benlikte ortaya çıkan diğer bir oluşumu ise, kendi deyimiyle “*benliğin romansının sevgisi*” ne dönüşen narsizme vücut bulur. Yani bedene yönelik agresyon da uç beğenide köklerini psikanalizde bulur.

Jean Paul Sartre bedeni her algının bir parçası olarak yorumlarken kayıtlara aşağıdaki analiziyle geçer:

“İnsanın kendi yaşamı, insanın kendi varoluşunun kanıtı ve bütün o özel şeyler sahası repertuar malzemesi olarak kullanılabilir. Herhangibir günün herhangibir anında, herhangibir eylem, insanın kendi fotoğrafları, röntgenleri, tıbbi test çizelgeleri, kendi sesi, kendi cinsel organıyla ya da dışkıyla kurabileceği olası her türlü ilişki, kişinin geçmişinin canlandırılması ya da düşlerinin teatral temsili, aile tarihindeki olayların bir envanteri, mim ve akrobasi, yumruk darbeleri ve yaraları. Beden her algının bir parçasıdır. Ondan uçup kaçan şimdide ortaya çıktığı ölçüde dolayimsız geçmişte yer alır. Bu da onun bir ve aynı anda bir bakış açısı ve uzaklaşma noktası olduğu-benim olduğum ve aynı zamanda olmam gereken şeye doğru ilerlerken uzaklaştığım bir ayrılma noktası olduğu anlamına gelir” (a.g.e., s.956).

Sonuçta, amacı ister topluma mesaj vermek, ister geleneğe baş kaldırmak olsun bu alışlagelmemiş sanatçı portrelerinin yolu bambaşka bir üslupta da olsa Rembrandt’la Van

Gogh'la, Krichner'la, Egon Schiele'le⁵⁵ rusallığın dışavurumunda, ayna ve yüzleşme ikilisinin sonuçlarında yine yeniden kesişir ve özdeki arayışı duyumsatır. Yarattığı etki alanının kudretiyle ya kayda geçer ve geleceğe kalır, narkissos mitini doyurur ya da yok olur gider.



Resim 112. Orlan, Aynalara Bir Soru,1993

4.1.2.5 Günümüzde Sanatçı Kavramı ve Andy Warhol

4.1.2.5.1 Kitschleşmiş Otoportre

Savaş sonrası iki kutuplu hale gelen dünyanın hür Amerika'sında ortaya çıkan ilk akım Pop-Art'tır. Elbetteki böyle bir başlangıçta amacımız tarihsel otoportrede ele alınan akımın tekrarı olmayacaktır.

20. yüzyılın ikinci yarısında, kitle kültürünün ve ürünlerinin hedef kitlesi orta sınıf, tüketim toplumunun öznesi olarak konumlandırılmış ve tüketim çağı bugünlere varan egemenliğini

⁵⁵1890- 1918, Viyana, Avusturyalı dışavurumcu ressam.

hız kesmeden sürdürmüştür. Sanayi Devrimi'ne maruz kalışla başlayan modernlik, geleceğini insanlık tarihindeki her dönemin aksine geçmişe borçlanmadan kurmuş, insanoğlunun bu ikinci atüst oluşa maruz kalışı, onu geçmişten en radikal biçimde koparmıştır.

Kitle kültürü, sanayi ile birlikte ortaya çıkan büyük bir vakadır ve hayatın her alanını piyasa olgusuyla değiştirmiştir. Sanatta, kitle kültürü denilen, iktidarlar ve sermaye eliyle şekillenen bu yeni toplumsal yapı karşısında bir duruş geliştirmek zorundadır.

Bu çağda artık avangardta bahsettiğimiz üzere *güzel* nedir değil, *sanat* nedir? sorgulanmakta'dır. Toplu üretim çağının giderek daha fazla tüketime konu olan sanayi ürünleri, sanattaki karşılığını Duchamp'la, popüler kültür ürünleri ise Andy Warhol'un meşhur Champbell konserve çorba reklamlarının ve dönemin şöhret imgelerinin çoklu baskılarının galeriye sanat eseri olarak sokulmasıyla bulur. Sokakta bir afiştten öte gitmeyen bu baskılar gerçekçi bir durumun ifadesi olduğu ve ironi yapmadığı için sanatın durumunu apaçık ortaya koyar. Sanat dünyasında yenilik, artık reklam yoluyla yeni bir değer yaratarak kendini bulmakta, allanıp pullanıp piyasaya sunulmaktadır. Böylelikle başlatılan sorgu, bir nesnenin nerede sunulduğuna bağlı bir anlamlandırma ve sergilenme düzlemi sorgusudur.

İnsan beyni bir şeyi bağlamı ya da sunum nesnesi ilemi kıymetlendiriyor ve *güzeli* yakıştırıyor? Sorunun cevabı, o günlerde, ne görüyorsa onu yansıtarak yenilik iddiasını geri püskürten, grafiğin reklam diline doğrudan giriş yapan Warhol'da bulunur.

Frederic Jameson 1982'de "Postmodernizm ve tüketim toplumu" makalesinde; Van Gogh'un *Köylü Ayakkabıları* ve Munch'un *Çığlık*'ının ifadeci modernizmini, Andy Warhol'un postmodern denen yapıtı *Elmas Tozlu Pabuçlarla* karşı karşıya getirir. Makale içeriğinden alıntıların karşıtlığı yan yana getirildiğinde, tüketim toplumunun sahici değerlerden uzak, kapitalizmin pompaladığı fetiş nesnelere ne kadar yakın olduğu ve emek yoluyla soyutlanan, yabancılaşan, yalnızlaşan insanın lüks tüketim nesnelere üzerinden kimliğini imar etme çabası açıkça görülür.

Jameson, van Gogh'un *Köylü Ayakkabıları*'nı bize Heidegger'in aşağıdaki cümlesiyle duyumsatır:

“Onlarda, der Heidegger, toprağın sessiz çağrısı titreşir, olgunlaşan mısırın sessiz meyvesi ve rüzgarlı tarlanın nadas boşluğundaki anlaşılmaz kendi kendini reddetmesi titreşir” (a.g.e., s.1099).

Ve Derrida üzerinden de bu karşıtlığı derinleştirerek Warhol'u eleştirir:

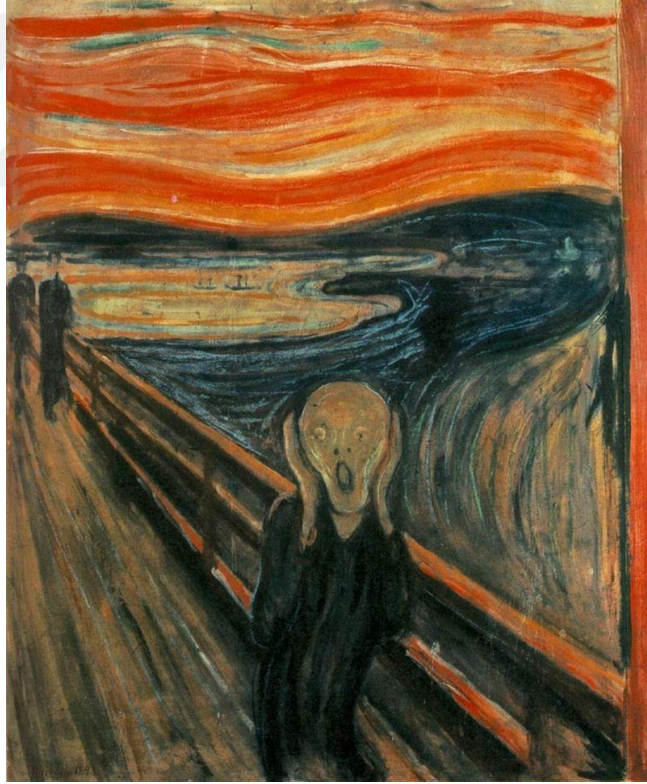
“Andy Warhol'un Diamond Dust Shoes(Elmas Tozlu Pabuçlar) adlı resminin bize van Gogh'un ayakkabılarının dolayımsızlığıyla seslenmediği açıktır: Aslında onun bize hiç seslenmediğini söylemek istiyorum. Derida, bir yerlerde, Heideggerci bir çift köylü ayakkabısı konusunda, van Gogh'un ayakkabılarının ne sapkınlığa ne de fetişleştirmeye izin veren heteroseksüel bir çift olduğunu belirtiyor. Fakat burada, rastgele ölü nesnelere derlemesiyle karşı karşıyayız, tuvalin üzerin de bir sürü şalgam gibi asılı duruyorlar...” (a.g.e., s.1099, s.1100).



Resim 113. Van Gogh, Bir Çift Ayakkabı, 1885, Yağlı boya, 37.5x 45 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam



Resim 114. Andy Warhol, Elmas Tozlu Pabuçlar, 1980, Kağıt üzerine ipek baskı, elmas tozu, 102,1 x 151,1 cm



Resim 115. Edvard Munch, Çığlık, 1893, Karton üzerine yağlı boya, guaj, kazain ve pastel, 91 x 73,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo

Jameson'a göre;

“Edward Munch’un Çılgılık adlı resmi elbette yabancılaşma, anomî⁵⁶, yalnızlık ve toplumsal parçalanma ve yalıtma gibi o büyük modernist temaların kanon niteliğindeki ifadesidir, kaygı çağı denen şeyin planlı görünen bir amblemidir” (a.g.e., s.1101).

Buna karşılık,

“Elmas Tozlu Pabuçlar’da bir tür bastırılanın dönüşü vardır, tuhaf bir süslemeci neşe vardır ve reproduksiyonda bunu gözlemek güç olsa da başlığın kendisi bunu açık seçik belirtir” (a.g.e., s.1101).

yaldızlı kumun parıltısının sahte uçarılığını tanımlar.

Böyle olunca *Sanat nerde, Sanatçı nerde?* Sorularının cevabı da geçmişten adamakıllı kopar. Sanatçının işi bir yenilik yaratmaktan çok sanatın o günkü farklılık durumuna projeksiyon tutmak olur. Üretim reklam ve satış merkezli Postmodern dünya, yabancılaşmayı öznenin parçalanmışlığıyla değiştirirken, Pop-Art sanatın ölümünü dolaşıma sokar.

“New York popu, Greenberg’in reddettiği ne varsa, kitsch, low-art, popüler-kitleseel kültür, meta estetiği, v.b.- hepsini meşrulaştıracak ve yüceltecek; savunduğu ne varsa- modernizm, elitizm, high art vb.-karşısına alacaktır” (Artun, 2012, s.34).

Modern resim tanımlamasında:20. yüzyılın en önemli sanat eleştirmenlerinden Clement Greenberg sanatın saf kendi medyumlarıyla kendini ifade eden, disiplinler arası geçişe yer vermeyen apolitik tutumunun arkasında 30 yıl kadar durur ve Amerika’da çığır açan post ekspresyonizmin en şiddetli savunucusu olur. Ancak kitschi şiddetle yadsıyan Greenberg’in soyut dışavurumculuğu Amerika’da yaygınlaşırken, kitsch olgusu, sanatı ve taklitleriyle küreselleşen dünyayı dolaşır. Greenberg’in “Avangard ve Kitsch”(1939)

⁵⁶Toplumun bireyle olan sosyal bağının kopması.

makalesi sonrası avangard ve modernizm karşıtlığı kitschi meşrulaştırır. Bununla da kalmayıp Amerika dünyanın en büyük kitsch ihracatçısı haline gelir.

Örneğin; günümüzde Bill Gates, Mark Getty gibi aynı zamanda sanat hamili olan ünlü sermayedarlar devlet başkanlarının portrelerinden, Beatles fotoğraflarına, Rönesansın ünlü tablolarından imrenilesi doğa manzaralarına kadar dünyanın bütün beğenilen imajlarını dijital olarak arşivleyerek ticarete konu etmişlerdir.

“Günümüzün egemen görme rejimini temsil eden, imgelerin özgünlüğünü terk ettiği, sonsuzca dönüştürülüp, yeniden üretilip birbirleriyle eklemlenen göstergelere indirgendiği bu arşivlerdir. İşte böyle bir görme rejiminde kitsch-avangard, modernist-pop, high-low ayrımı yapmaya girişmek anakroniktir. Gene denebilir ki, artık bütün sanat, hangi döneme, hangi stile ait olursa olsun kitsch gibi, pop gibi görünmeye başlar. Bir Rodchenko da, bir Rafael de bir Koons kadar kitschleşir. Çünkü çağdaş kültürel retina, tarihin birbirinden farklılaştırdığı görüntüleri, onları farklılaştıran normları silerek eşdeğerli biçimde kaydeder; tüketilmeyi bekleyen bir takım göstergeler halinde. Daha önce değindiğim, Adorno'nun her sanat eserinde örtülü olduğunu saptadığı kitsch estetik, şimdi tamamıyla açığa çıkmış ve giderek bütün sanata ve görselliğe sirayet etmiştir” (www.aliartun.com/content/detail/54).

Greenberg kitsch'in yapılanmasına dair şöyle der:

“Bir Avangard'ın olduğu yerde, genellikle bir de ‘arka-gard’ vardır. (...) avangardın ortaya çıkışıyla eşzamanlı olarak, sanayileşmiş Batı'da yeni, ikinci bir kültürel fenomen belirdi: Almanların enfes şekilde Kitsch adını verdikleri o şey: popüler renkli baskılarıyla birlikte ticari sanat ve edebiyat, dergi kapakları, çizimler, reklamlar, kuşe ve ucuz romanlar, Tin Pan Alley müziği, Tap dansı, Hollywood filmleri vb. vb. (...) Kitsch Batı Avrupa ve Amerika kitlelerini kentlileştiren ve yaygın okur-yazarlık denen şeyi ortaya koyan sanayi devriminin bir ürünüdür” (Harrison and Wood, 2011, s.581).

“Hızlı kentleşme ile birlikte arka planı taşra olan kitlenin piyasa talebini karşılamak üzere olgunlaşan zemine pompalanan kitsch, Greenberg'in

tanımladığı özellikleriyle, sanayi devrimi odaklı sebep sonuç ilişkisinde Avangardın etkilerinin takipçisi ve taklitçisi olarak dolaşımında yerini alır. Özellikleri itibariyle sentetik bir sanattır, sahte duyular yaratır, mekaniktir, formüllerle harekete geçer gerçek kültürün alçaltılmış kopyası ve iktidarların kitlelere seslenişinin pahalı olmayan yoludur” (Keltek, Y., Özgüz, E., 2014).

1990 yılında MOMA’da düzenlenen High and Low: Sanat ve Popüler Kültür sergisi postmodern piyasa sanatını müzeleştirir ve kitsch ile popüler kültürü meşrulaştırır; çünkü kitsch ve pop zaten başından beri sanata içkindir” (Artun, 2012, s.35).

Klasik otoportre anlayışından çoktan uzaklaştığımız ve günümüz sanatçısının kendi bedeni üzerinden protest otoportre örneklerini inceleyerek, müze eşdeğeri kitsch arşivlere değinerek, kitsch bir otoportre ye ulaştığımızda, karşımıza yine kendi bedenini ve hatta eşinin bedeni ile arasındaki mahrem ilişkiyi sanatın nesnesi haline getiren sanatçı örneği çıkar. Kitsch objeleri rafine sunumlarla teşhir eden Jeff Koons, çağdaş sanatçı olarak otoportresini, bir porno yıldızı olan eşi Ciciolini ile cinsel birleşme anlarını fotoğraflayıp heykelleştirerek yapar ve *Made in heaven* adlı resim ve heykel sergisiyle aile kurumuna saldırır.



Resim 116. Jeff Koons, Cennette Yapıldı, 1989



Resim 117. Jeff Koons, Bourgeois Bustü - Jeff ve Ilona 1991

“Jeff Koons’un ‘Made in Heaven’ serisi, aynı zamanda eşi olan porno yıldızı Ilona Staller ile birlikte cinsel ilişkilerini betimleyen fotoğraf ve heykellerden oluşmaktadır. Kışkırtıcı yönü kuvvetli olan çalışmalarda Koons, görsel kültürde cinselliğin ve pornografinin yerini incelemeyi amaçlamış ve çıplak çiftlerin gösterildiği klasik resimlere gönderme yapmıştır. Güzel sanatlar ile pornografi arasındaki sınırları bulanıklaştıran bu eserlerinde Koons izleyiciyi kendi sınırlarını koyabilmesi için teşvik etmektedir” (www.tate.org.uk/art/artworks/koons-made-in-heaven-ar00080).

“Uzun süre sanatta devam eden öznellik geleneğinin tersine, Koons sürekli sanatsal nesnelliği vurgular, hazır-nesne geleneğinde çalışır. Mükemmel işçiliği ve yüzeylerinin cazibesi sayesinde, hem heykellerinin hem de resimlerinin, izleyici üzerinde uyarıcı ve çarpıcı bir etkisi vardır” (Kazanç, 2012, s.58).

Jeff Koons’ un sanatta yaptığı yenilik Kitsch’i problem haline getirmektir. Balonlar, köpek, hediye paketi ya da sevilen bir biblonun büyütülmüşü üzerinden yaptığı ölçekli çalışmalarda sanatçı formun güvenilirliğini keşfeder ve kusursuz bir işçilikle boyutlandığı heykelleriyle modernliğin alçak yüksek ayırımına vurgu yapar.

Jeff Koons'un yapıtlarına bugün yüksek sanat denmemekte ancak klasik anlamda kitleleri düşündürüp tartışmaya sürükledikleri için kitsch olarak nitelendirilmemektedir. Doğal Kitsch olarak adlandırabileceğimiz 1990'ların Britanya'sında sanatın ikonu haline gelen 'Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı' isimli dev köpekbalığı yapıtlarıyla bilinen sanatçı Damien Hirst, değer katılmış kitsch nesnelere olarak ürettiği ya da ürettirdiği pırlantalı kelebekleriyle, kuru kafalarıyla zenginleşse de Koons'un yapıtlarının etki alanına ulaşmamaktadır.



Resim 118. Damien Hirst, www.milliyetsanat.com



Resim 119. Damien Hirst, www.emlakansiklopedisi.com



Resim 120. <http://www.sanاتبlog.com/damien-hirst-sanati-sevmek-zorundasiniz/>

Sonuç olarak; Sanat tarihçi Yve-Alain Bois kitsch teriminin ömrünü doldurup yerini gösteri (spectacle) nin aldığı söylese de, Guy Debord, *Gösteri Toplumu* kitabında hayatın bir gösteri birikimine, bir temsile dönüştüğünü yazsa da,

“Situasyonist hareketin kılavuzu haline gelen ve 1967 yılında yayınlanan Gösteri Toplumu kitabında Guy Debord, “tüm hayatın devasa bir gösteri birikimine”, “bir temsile” dönüştüğünü yazar. Ve “gösteri, imaja dönüşene kadar yoğunlaşmış sermayedir (...) para’nın öteki yüzüdür.” der. Debord, Aradan yirmi yıl geçtikten sonra önceden yazdıklarına şunları da ekler: “Artık gösteri bütün gerçekliğe işlemiştir (...) Beş temel özelliğe sahiptir: kesintisiz teknolojik yenilenme; devlet ve ekonominin birleşmesi; gizlilik; yalan; şimdiki zamanın ebedileştirilmesi (...) Gösterinin egemenliğinin ilk önceliği tarihsel bilginin silinmesidir (...)” (Artun, 2012, s.46).

Kitsch, muazzam bir yatırım karşılığında sermayeleştiği için Greenberg’e göre bedelini ödemesi şarttır:

“Kitsch, muazzam bir yatırım karşılığında sermayeleştirilmiştir. Bu yatırımın bedelini ödemesi şarttır. O nedenle de, pazarını korumaya ve yaygınlaştırmaya mahkumdur”. Greenberg, kitsch’in, Batı endüstriyalizminin başka bir kitlesel ürünü olarak, bir sömürgeci diğerine turlayıp yerli kültürleri kovacağını ve

böylece dünyanın ilk evrensel kültürü haline geleceğini öngörür. Ve bu öngörüsünde yanılmaz” (a.g.e., s.31).

Ali Artun, bütün bu eleştirilerin toplamına gerçekçi yaklaşır ve makalesinde sanatın bulanıklaşan sınırlarını bize tekrar hatırlatır:

“Newyork popu, Greenberg’in reddettiği ne varsa, kitsch, low-art, (...) Kısa sürede pop-sanat, hayat karşısındaki eleştirel, ironik tonunu yitirecek ve... Nihayetinde artık “her şey kitsch, her şey poptur”.

(www.aliartun.com/content/detail/54).

4.1.2.5.2 Selfie (Özçekim)

“Resim ve fotoğraf ilişkisi bağlamında; Fotoğraf 18 Ağustos 1839 yılında resmen bir icad olarak kabul edildi” (www.nifad.org).

Bu tarihten sonra fotoğraf ile resim arasında yirminci yüzyıla uzanan oldukça uzun soluklu bir karşılaştırma (*paragone*) süreci başlamıştır. Leonardo yazdığı ‘*Paragone dele Arti*’ adlı kitabında resmi merkeze koyarak, onu heykel, şiir ve müzikle karşılaştırarak resmin ve ressamların toplumdaki konumunu önemsetmeye ve yüceltmeye çalışmıştır.

19.yüzyıla gelindiğinde fotoğraf makinasının icadı ve kolay olmasa’da kullanımı empresyonizm ile aynı döneme denk gelmekle hem sanatçıların korkulu rüyası hemde akımın destekçisi olmuştur.

1839 yılında ‘*Dagerreyotipi*’ adlı fotoğrafik görüntü elde etme yöntemini bulan Fransız kimyacı Louis Daguerre (1787-1851) için maaş bağlanmasını teminen yazdığı tavsiye mektubunda Delaroche şöyle demiştir:

“Daguerre’in işlemi, sanatın tüm gereksinimlerini bütünüyle karşılar ve sanatın en temel ilkelerini öyle kusursuz bir biçimde yerine getirir ki, en usta ressamlar bile bu işlemi incelemeli etüd etmelidir” (Danto, 2014).

Fotoğraf ile resim arasındaki karşılaştırma köklü bir sanat dalı olan resim ile henüz bir sanat formu olarak kabul edilmemiş fotoğraf arasında geleneksel paragondan farklı, beklide son paragone olabirirliğıyle tam bu noktada başlamıştır.

“Bu paragone, çok iyi biçimde üretilen bir fotoğrafın, şeylerin gerçekte nasıl göründüğünü göstermek konusunda resimden çok daha yetkin olmasıyla övünmesine dayanır” (a.g.e., s.105).

1840 yılında yazılan bu mektup, fotoğrafı sanat statüsüne dâhil etmiş olsa da fotoğrafın sanat olarak görülmesi ile aynı şey değildir. Ne var ki, konumuz kayıt ve kalıcılık bağlamında insanın bir otoportre gibi fotoğraf üzerinden yüzünü belgelemesi olduğundan modernizm ile birlikte önemini kaybeden paragondan ayrılp Daguerre kadar şanslı olmayan bir fotoğrafçının Andy Warhol’un elektrikli sandalyesini çağrıştıran otoportresine doğrudan giriş yapacağız ve fotoğraf dilini destekleyen ruhsallığının yazılarına şahitlik edeceğiz.

Hippolyte Bayard’n Öz-Portresi

“Birçok kusuruna rağmen büyüleyici keskinliği sayesinde dagerotip⁵⁷, buluşun gerçekleştiği ilk on yıllık süreçte ‘fotoğraf’ başlığı altında değerlendirilen diğer tüm yöntemleri gölgede bırakmıştı.

*Maliye bakanlığında memur olarak çalışan Bayard, doğrudan pozitif yöntem üzerine pek çok deney gerçekleştirmiş, heykeller büstler simetrik bir biçimde düzenlenmiş kabartmaların betimlendiği yüzlerce görüntü üretmiştir. Bunlar, Bayard’ın teknik başarısının en iyi görsel kanıtını bulma amaçlı takıntılı arayışlarıdır. Fakat onun tarihine bırakıldığı en değerli görüntüsü kuşkusuz Ekim 1840 yılında çektiği kendi portresi olmuştur. (Bkz: **Resim 120**)*

Kendisine yeterli desteğin verilmediğini ve insanların, Daguerre’in yöntemini onunkine tercih etmiş olduklarını düşünen Bayard, kızgınlığını tarihin ilk

⁵⁷Louis-Jacques-Mande Daguerre 1844 -ressam ve sahne gösterileri yapan kişinin adıyla tescilli erken dönem fotoğrafılama yöntemi (bkz. hbogm.meb.gov.tr>grafik>moduller)

mizansene dayalı kurgusal fotoğrafı olarak bilinen ‘Boğulmuş Bir Adam olarak otoportresi’ne (Le Noye) dönüştürmüştür” (https://beta-eogrenme,).

Bir yakarış niteliğindeki bu fotoğrafın diğer bir özelliğide arkasına yazılmış olan, unutulmaya mahkum bir yöntemin son manifestosu niteliğindeki sözleri olmuştur.



Resim 121. Hippolyte Bayard, Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportresi (Le Noye), 1840

“Diğer yüzde gördüğünüz vücudun sahibi Bay Bayard’dır, harika sonuçlarını yeni gördüğünüz ya da görmek üzere olduğunuz yöntem mucidi. Bildiğim kadarıyla bu hünerli ve yorulmak bilmez araştırmacı yaklaşık üçyıldır buluşunu gerçekleştirmekle meşgul. Akademi, Kral ve kendisinin kusurlu bulduğu bu resimleri gören herkes, onlara hayran kalmıştır. Bu durum onu çok onurlandırsa da cebine bir metelik bile girmemiştir. Bay Daguerre’e çok fazla şey veren hükümet, Bay Bayard için elinden bir şey gelmeyeceğini belirtmiş, o zavallı da kendisini suya atıp boğulmuştur... Ah, insani şeylerin fani doğası! Sanatçılar, bilim adamları, gazeteciler uzun süre onunla ilgilendiler ve şimdi birkaç gündür morgda sergilenmekte, ancak henüz ne bir kimse kendisini tanıdı, ne onu soran biri çıktı. Bayanlar Baylar, koku duyunuzun

etkileneyeğinizden korkun çünkü gördüğünüz gibi beyefendinin başı ve elleri çürümeye başlamaktadır.

Fotoğrafın nasıl yorumlanması gerektiğiyle ilgili bilgilerin verildiği bu metinle birlikte, beline kadar çıplak, belinden aşağısının ise bir beze sarılmış ve bir tür banka yaslanmış, uyuyor olabileceğini düşündüğümüz bu adamın aslında, 1839 yılında doğrudan pozitif yöntemini icat eden, fakat insanların Daguerre'in yöntemini tercih etmesinden dolayı toplum tarafından tanınmamış, bu yüzden kurtuluşunu intihar ederek gerçekleştirmiş Hippolyte Bayard'ın morgtaki cansız bedeni olduğunu öğreniyoruz” (<https://beta-eogrenme.anadolu.edu.tr>).



Resim 122. Hippolyte Bayard, Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportresi (Le Noyé), 1840

Bayard bu otoportre fotoğrafı ile gerçekliğin sınırlarını gerek tekniği, gerekse buluşuna verilmeyen önem ve değer bilmezliğin hissettirdiği yalnızlık duygusu ile dile getirmiştir. Aslında günümüzde protest bir tavır olarak kullanılan beden sanatını daha o günlerde

kişisel bir dışavurum, protest bir otoportre örneği olarak sanatsallaştırmıştır. Bir anlamda *ekphrasis*⁵⁸ yaparak, fotoğrafı kelimelerle işlemiştir.

“Bayard, bir sanatçı tavrıyla kurgulamış olduğu kınama, boyun eğme ve hayal kırıklığını göstermeye çalıştığı bu fotoğrafla, siyasetin ve endüstrinin belirsizliklerine karşı sert bir eleştiride bulunmuştur” (<https://beta-eogrenme.anadolu.edu.tr>,).

Bu çarpıcı fotoğraftan günümüze hızlı adımlarla ilerlediğimizde; İnsanoğlunun geleceğe kalma, unutulmama, iz bırakma yanı sıra tanınma, onaylanma ve kabul görme arzularında, dönemsel üsluplar farklılaşsa da içeriğin özüne sıkı sıkıya bağlı kaldığını görüyoruz.

Günümüzde toplum ve ulus devlet anlayışı yerini bireyselliğe bırakmış durumdadır. Artık toplum yok, birey/bireyler var. Toplum söküldükçe herkesin kendi mitini yarattığı, mitolojik öyküsünü anlattığı, savaşların bir cam arkasından sanal olarak izlendiği, yanılısama dünyası yaşanmaktadır. Baudrillard'ın Simülasyon süreci olarak adlandırdığı hayatımız, ölümlülüğü tasvir eden yalan dünya gerçeğini çoktan aşmış gerçeklik kaybolmuş, tam bir yanılısamaya dönüşmüştür. Bu noktada kişisel mitlerin oluşumunda devreye giren fotoğraf makinesi temsiliyet meselesini resimden devralmış ve kişisel öykülerin aracı yapmıştır. Bununla da kalmayıp bugün fotoğraf makinesi işlevini üstlenen akıllı telefonlar, yüksek teknolojileri ile sanatçı elinden çıkmış görüntüleri aratmayan yansımaları ile sosyal medyanın sanal imgeleri ve hatta kamusal alanların renkli işgalleri olmuşlardır. 20. yüzyıla dek ruhsallığına indiğimiz otoportre, teknolojiyle değişen ifade biçimlerimizin dışavurumunda, *'bunu bende yaparım'* diyen sanatçı kimliklerinin çokluğunda ruhsallığını terk edip bir dışa konuşma aracı olarak teknolojinin ve sosyolojinin konusu olmuştur. Bugün *'sanatçı kimdir?'* sorusu ve sanatçı kimliği, her zamankinden fazla zan altındadır. Sanat-Hayat, Sanat-Siyaset, Teknoloji-Sanat üçgeninde Selfie/Özçekim incelenirken, Duchamp bu defa Pisuvar'ı ile değil, her şeyin gözetlendiği ve en çıplak haliyle de şifre edildiği gösteri dünyasında, *Büyük Cam*'ı ya da diğer adıyla *Bekarları Tarafında Soyulan Gelin* 'iyle tekrar akıllara gelmektedir.

⁵⁸Bir sanat eserinin (heykel, resim, mimari bir eser vb) kelimelerle anlatılması.

Yeni popüler kültür ikonlarının kitle kültürünü yaygınlaştırma araçları vasıtasıyla topluma empoze edildiği 1980’lerde sanat kariyerine başlayan Cindy Sherman (1954...) hiçbir gerçek anlamda kendisi olmayan otoportreleriyle, gösterilen imgenin gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesini hedeflemiş, ancak aşağıda değinildiği üzere, gerçeklik ile kurgu arasında vücut bulan bu ayrışma otoportre fotoğraflarında şizofrenik bir varoluşa yol açmıştır:

“Günümüzde post-modern toplumda bireysellik kendini geliştirme, anlamlı bir varolma çabası olmaktan çıkmış, şizofrenik bir hal almıştır. Fotoğraf sanatındaki şizofreni kavramı ise gerçekle kurgunun bölünmesi şeklinde karşımıza çıkar... Cindy Sherman fotoğraflarında bu durum toplumsal yaşam içerisinde kendini farklı özellikler içerisinde tanımlayan kişileri tasvir şeklini yansıtır” (Yaykın, 2010).



Resim 123. Ev Kadını ve Şarap Tanrısı olarak Cindy Sherman

Sherman kendini model olarak kullandığı fotoğraflarında içinde yaşadığı ikilemi, sanat ve sanatçı kimliğinin sorgusunu, bir yüzleşme zemininde özünde kendisi olmasa da bir otoportre olan bu görsellerin toplamında açığa çıkarmış, topluma verdiği feminist mesajlar sanatçının post-modern dünya insanı olarak psikolojisinin dışı vurumunda yine bir kişisel yüzleşmenin malzemesi olmuştur.

“Fotoğrafların benimle ilgiliymiş gibi algılanmasından, aslında kendini ne kadar beğenmiş ve narsist biriymişim gibi bir yanlış izlenim doğmasından çok korkuyorum. Sonra da o kadar kişiyi nasıl kandırabiliyorum diye merak ediyorum. Aslında dünyadaki en aptal şeylerden birini yapmıyor muyum? Bir çocuk gibi giyinip, eline fotoğraf makinesini alıp, güzel resimler oluşturmaya çalışıyorum. Ve insanlar buna tav oluyorlar. (Bir an için yaptığımın o kadar da büyük bir meydan okuyuş olmadığı hissine kapılıyorum.) İzleyicinin ilgisi arttıkça insanın kendi sanatına inanç duyması giderek zorlaşıyor” (www.sanatkarakvani.com>bedeni-fotografa>donusturmak-cindy-sherman).



Resim 124. Cindy Sherman

Cindy Sherman'ın bu fotoğrafının açık artırmada 2.700.000 USD'a satıldığı dikkate alınırsa 19. yüzyıldan günümüze gelene dek, portre fotoğrafları, aile fotoğrafları, Galton'un ırkçı portreleri, tıbbi deney fotoğrafları, belgesel ve sanatsal gibi farklı amaçlarla kullanılan fotoğraflar bugün imaj kültürünün vazgeçilmezleri olmuş ve yarattığı tüketim alışkanlıklarıyla büyük bir endüstri yaratmıştır.

1980'lerde Amerika, İngiltere ve Türkiye üçgeninde yeni bir liberal döneme geçilmesi, Berlin Duvarı'nın yıkılması, soğuk savaşın bitmesiyle küreselleşen dünya'da teknoloji yaşamın her yönüne hızlıca nüfus etmiş ve tekno-kültür denilen yeni yaşam alanları

yaratmıştır. Doğanın koşullarına uyum sağlamak için yüzyıllardır mücadele eden ve ürettiği teknolojiyi yaşam koşullarını iyileştirme mücadelesinde kullanan insanoğlu, bugün teknolojinin kendisini koşullandırdığı yaşam biçimlerinin peşinden koşar hale gelmiştir. Belkide tarihte ilk defa teknolojik gelişim insanlığın gelişimine paralel bir seyir izlememektedir. Günümüz insanı teknolojinin bağımlısı ve kuludur. Bu kölelik ve hız biyolojik olarak vücutlarımıza ağır gelmektedir. Ortalama insan ömrünü uzatan ve teknolojinin olanaklarını sonuna kadar kullanan tıp bütün olanaklarına karşın genetik yapımızı tehdit eden kanserli hücrelerle baş edememektedir.

Ne yazık ki, toplumu 2. Dünya Savaşı'na kadar ikileme idare eden 'kitle kültürü' bugün alternatifsiz kalmıştır. Günümüzün egemen güçleri, televizyonlarla, bilgisayarlarla, cep telefonlarıyla, uydu sistemleriyle ve bilhassa bireyleri hedefleyen sosyal ağlarla örülü kitle kültürü araçlarıyla sanal dünya obscurasından röntgencilik boyutunda, gerek iş gerekse özel hayatlarımızı kontrol eder duruma geçmiştir. Bu kontrolün sınırları sözüm ona güvenlik ve özgürlük şemsiyesi altında korku kültürünün gölgesi olarak üzerlerimize düşerek, toplumu baskılamaktadır. İnsanın artık ihtiyaçları değil isteklerini yönetmek üzere programlı liberal güçler zihinleri kontrol etmektedir. Kapitalist sistemin arzu gücünü tetiklemek üzere yarattığı güzellik ve karizmatik ikonlara benzemek sevdasıyla prototipleşen insan, allak bullak olmuş zihniyle, selfie lerde ölmeyi ve hatta öldürmeyi bile göze alarak bu defa protest olmayan bir varoluşçuluk hikayesi'ne bedeni kurban etmektedir.

Jung'a göre en önemli arketip⁵⁹ persona'dır:

“Persona (...) toplumun onayını sağlamak amacıyla insanın dış dünyaya karşı taktığı maske ya da takındığı kimliktir” (Gençtan, 2012).

Persona kişiliğin en dış katmanı, dolayısı ile dünya sahnesinde kişinin oynadığı rolün maskesidir. Yani ego'yu baskılamamanın yolu ve korunma halinin kalkanı. Ancak kişiyle çok fazla özdeşleşen persona insanı kendine yabancılaştırmakta ve kimlik parçalanmaktadır. Jung'un tanımında bu durumun adı *şişme*dir. Bunun en iyi örneği; toplumun güzellik

⁵⁹Kelime anlamıyla kalıp, şablon, ilktip şeklinde ifade edilen arketipler gerçekte insan kültürünü oluşturan yapıtaşlarıdır. (wikipedia.org.wiki>Arketip)

kalıplarına uyum sağlamak için bireylerin kendilerini bu doğrultuda şekillendirmeleri bahsi geçen ikonik tipler haline gelmeleridir. Bunun sonucu ya doğal güzelliğin dışı vurumu ya da mevcut yüzün giysi, makyaj, dövme v.b. şekilde süslenmesi ile hayat bulmaktadır. Ressamın portrelemesine ihtiyaç kalmadan teşhire hazır hale gelen yüz, sahibinin cep telefonuna kurgusal bakışıyla, an be an ölümsüzleşerek sosyal medyada dolaşıma girmekte ya da sahibinin ve birilerinin beğenisini yansıtmıyorsa çöp olarak değersizleşmektedir.

Sonuç olarak; bir sanatçı kimliği olmadan teknolojinin imkânları ile kişinin her anını portrelemesi ya da varlığının dünyadaki izlerini yer bildirimleri ile an be an deşifresi bizi Berger üzerinden Beuys'a götürmektedir:

“Görme konusunda yüzyılımızın ikinci yarısının büyük peygamberi Joseph Beuys'du; (...) Beuys herkesin potansiyel olarak bir sanatçı olduğuna inandığından, nesnelere alıp öyle düzenlerdi ki, nesnelere izleyiciden işbirliği yapmasını isterlerdi, resmederek değil, gözlerinin kendilerine söylediklerini dinleyerek ve hatırlayarak” (Berger, 2011, s.39).

“Aslında ressam bir alıcıdır. Yaratma gibi görünen şey, aldığına biçim verme fiilidir” (a.g.e., s.34).

Suret konusunda ise şu tanımlama dikkat çeker;

“Bir insan öldüğünde kendisini tanıyanlara bir boşluk, bir uzam bırakır: Bu sınırları olan uzam kişinin benzeyişidir, suretidir ve canlı bir portre yapmaya çalışan ressamın aradığı şeydir. Bir suret geri dönülmez biçimde bırakılan şeydir” (a.g.e., s.36).

“Ve eğer resmedilmiş imge bir kopya değil de bir diyalogun sonucuysa resim konuşuyor- biz dinlersek” (a.g.e., 38).

Çağlar öncesi Mısır'da fayyum portrelerinde ölümsüzlüğü arayan insan yüzlerinin soylu suskunluğu bugün bizlerle hala konuşurken, geleceğe kalmaktan ziyade kayda geçmeye ve görünürlüğe hevesli bağırtılı milyarlarca selfie, popüler kültürün içi boşaltılmış imgeleri olarak kendilerine gülümsemekten öte gidememektedir. Yine ikonaların tersten perspektifiyle, ama bu defa kutsal tapınma öğeleri olarak değil, geçiciliğin, kaderini

paylaşarak, beğeni ye açık pornografik çoklu üretim imgeleri olarak, kişilik yapılanmalarını sosyal medyanın beğenilerinde arayarak, beğenilmediklerinde yalnızlaşarak.

Metropol insanının stresle ve varoluş kaygısıyla kuşatılmış fütüristik kent yaşamının ve taşra insanının modern hayata imrenen meraklı bakışları toplamında inanılmaz bir bağımlılık haline gelen selfie/özçekim/otoportreler bu noktada sosyolojik bir olgu olarak sanatın alanından koşar adımlarla uzaklaşmakta, gelecekte medya üzerinden yapılacak antropolojik kazıların katmanlarını yapılandırmaktadırlar.



5. BÖLÜM

5.1 YASEMİN KELTEK RESİMLERİNDE OTOPORTRE VE SELFİE İLİŞKİSİ

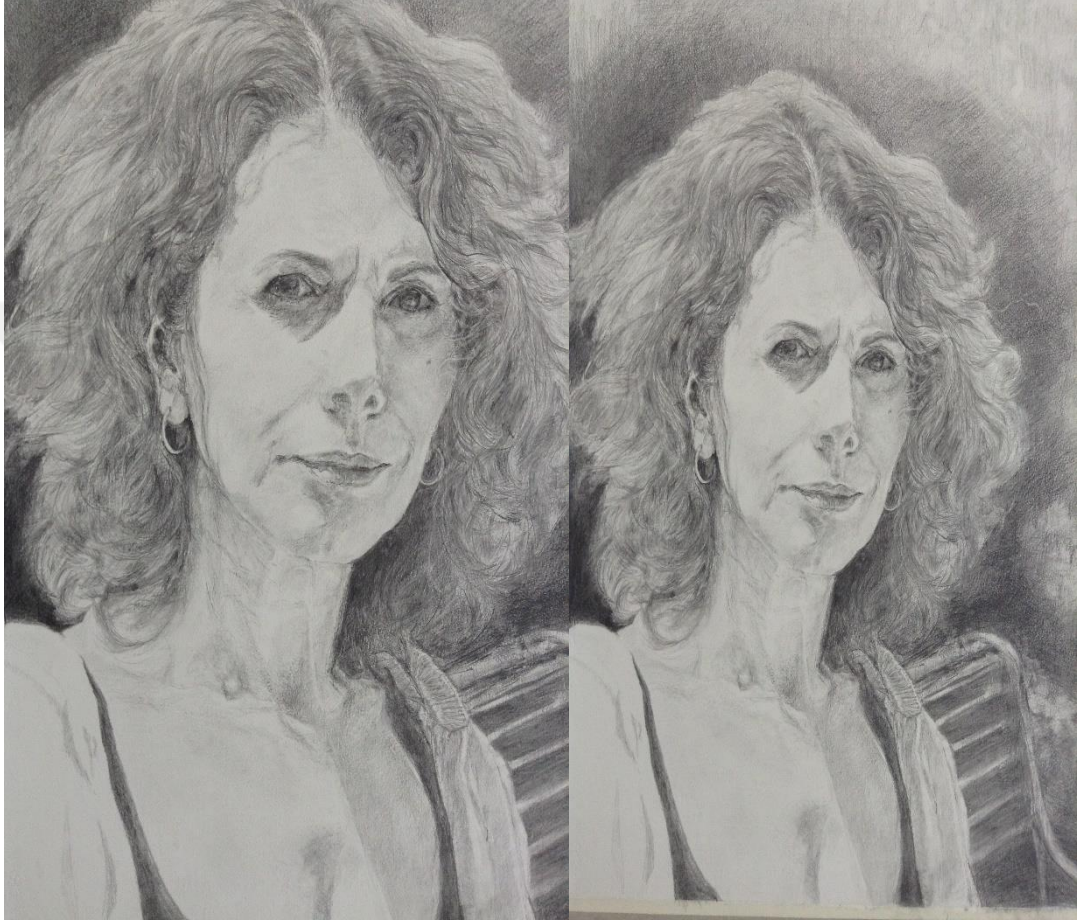
Resim, görsel belleğin inceltilmesi, estetik bilincin oluşması ve kendini ifade de renksel ve biçimsel bir dil kurma aracıdır. Sanatçı özelinde tuvallere düşen görüntüler seyirlik bir bakışmadan çok ben'in kendisiyle konuşmasının ruhsal dışavurumudur. Ancak, otoportre üretim sürecinde bu ilişki kişisel bir yüzleşmeden, yüze tutulan aynadan ya da narsist bir bakıştan çok uzak, tekrarın imge üzerindeki yabancılaştırıcı etkisiyle bireyden kopma noktasına gelmiş ve toplumsal bir yüzleşme aracına dönüşmüştür.

Çağdaş insanın içinde yaşadığı toplumu yapılandıran teknolojiye maruz kalış, bireyin özgürleşme adına verdiği mücadele, görünür olmazsa yok olacağı endişesi, kitle kültürünün insan varlığı üzerinde yarattığı ikonik hayaller otoportre sürecinde bir afiş misali tekrarlanan imgelerle dile dökülmüş, imaj'a dönüşen imgenin zamanda kayboluşu beyaz kağıt üzerinde silikleşen karakalemin yalın diliyle ifade edilmiştir. Kullanılan az sayıda medyum organik yapısı itibariyle, izleri giderek hafifleyen dizi portrelere lirik bir geçicilik ve yok oluşun hüznünü katmıştır.



Resim 125. Dizi Otoportreler, Kağıt üzerine kurşun kalem, 50 x50 cm (4 Parça), 2015

Sanatçının buradaki varlığı, kendini çağdaş bireyin içine düştüğü ikilemi yansıtmak için kullandığı ayna işlevi görmektedir. Tuvale yansıyan realistik otoportreler ise; doğasından uzaklaşan insanın, kendi için varolmak yerine kitle içinde erimesinin, silikleşmesinin tanıkları olmaktadır.



Resim 126. Otoportre, Kağıt üzerine kurşun kalem, 70 x 50 cm, 2014

Fotoğraf makinesinin icadıyla resimden alınan temsiliyet, post- modernliğin şeffaf gösterme- gözetleme odaklı heterojen yapısı, toplum söküldükçe bireyin giderek parçalanmış kimliği, sanatçı otoportrelerine saydam geçici bir görünürle yansımış, geleceğe kalma güdüsünün görünür olma sevdasında eridiği parçalanmış kimlikler sanatçı özelinde çağdaş otoportre örnekleri olarak biçimlenmiştir.

Sanatçı bu otoportre serisinde camın geçirgen görüntüsüne en yakın medyumlardan asetatin kurşun kalem otoportreleriyle işbirliği yapmasını desteklemiş, süreci simülasyon

çağının sanal gerçekliğine işaret eden medyum tercihleriyle, parçalanmış kimliklerin mit yaratma güdüsü üzerinden bir hesaplaşmaya dönüştürmüştür.

Özetle, kolaj'ın yap boz dilini sanal gerçekliğin ifadesinde bir yapıbozum dili olarak kullanmış yanılısamayı aşan bir yok oluşu duyumsatmıştır.



Resim 127. Otoportreler, Pleksi yerleştirme-Asetat Üzerine Baskı, 13x 13 cm, (Triptik), 2015

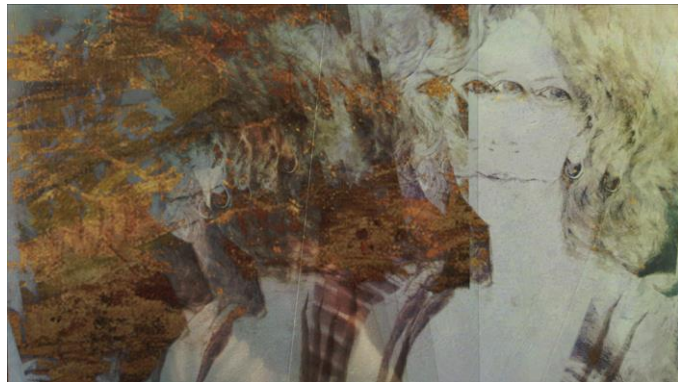
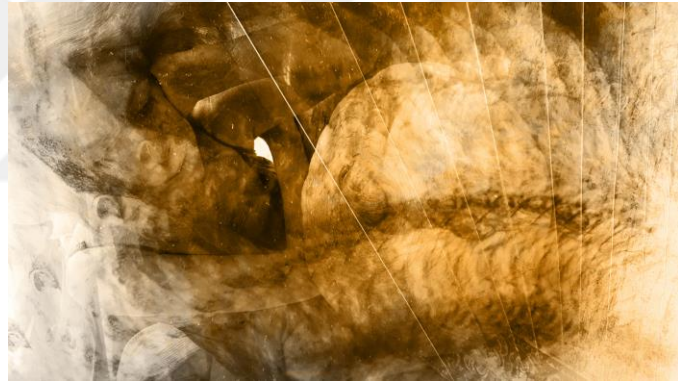
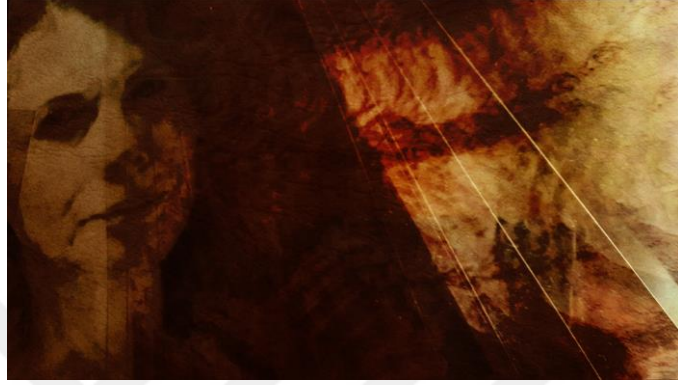
Özde; her aynaya bakış bir otoportre, her otoportre fotoğrafta olduğu gibi anın ölümü. Aynı ırmakta iki kere yıkanılmaz cümlesinin hikayesi. Çağdaş bireyi an içerisinde özçekim odaklı kavramsallaştıran sanatçı, fotoğraf kalitesi ve estetik kaygı gözetmeksizin yaptığı biyografik yerleştirmelerinde an be an kayıt sürecindeki bireyin ruh hallerinin değişkenliğini anın geçiciliğiyle özdeşleştirerek bakanın dikkatini kayganlaşan kalıcılık zeminine yöneltmiştir.

Ancak; görselliği bir dil, bir öğretisi olarak kullanan hıristiyan ikonaları, ruhun bedenini bulmasında bir yol haritası ve öbür dünya pratiği olan Fayyum portreleri ile sanat adına yapılmadıkları noktasında nasıl keşiflerse, sanatçının dijital yerleştirmeleri de bugünün özçekimleriyle, sanat adına yapılmayan, gelenekten uzak, başına buyruk otoportreler olarak ilişki kurma diyalektiğini düşündürürler.

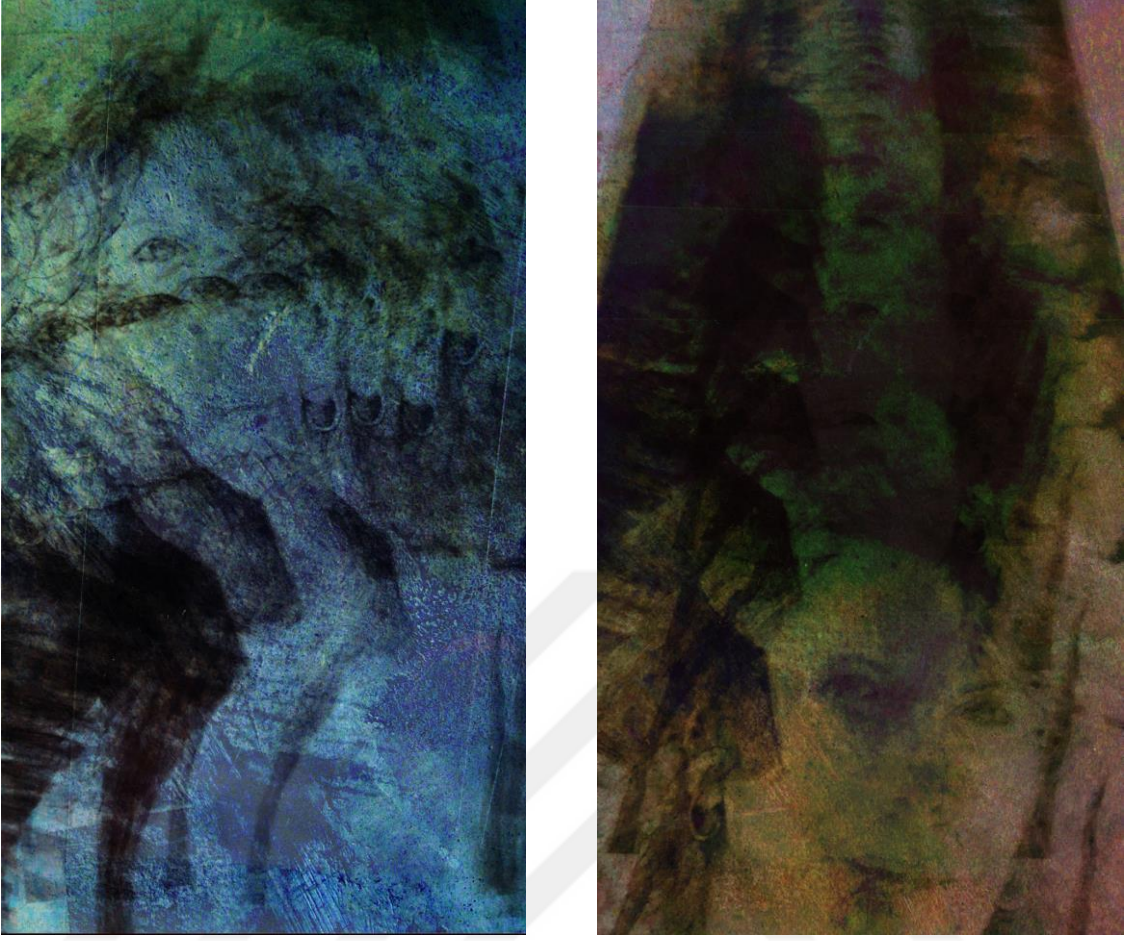
Andy Warhol'un deyişiyle;

“Herşey sanat, herkes sanatçı. Esas olan süreç te kalabilme cesareti”(Warhol, 2011).

Bu nedenle, güncelde *‘Kayıttta kalabilirsiniz ama kalıcılık meçhul’*. Kalıcılığın anahtarı ise süreçte kalma cesaretidir.



Resim 128. Dijital Otoportreler, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25 x 45 cm, 2016



Resim 129. Dijital Otoportreler, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 45 x 25 cm, 2016

Örneklenen dijital yerleştirmeler, karakalem bir otoportrenin soyuta yolculuğuna ve tekniğin imaj üzerindeki farklılaşan etkisine dair bir çoğaltma niteliği taşımaktadır. Soyut arasına sıkışmış figürler kübist anlayışın nesneyi parçalamadaki sistematik yapılanmasının aksine sıradan, tamamen dağılmış ancak bir kadraj bütünlüğünde varlığını arayan hiçleşmiş otoportre kesitleri olarak alan bulmuştur. Bu yerleştirme; Picasso'nun analitik kübizmindeki tanınırlık nesnelere gibi resmin tam ortasına yerleşirken aslında başkaldıran figürün varlık arayışı olarak bilhassa bir paragoneye karşı gelmektedirler.



Resim 130. Otoportre, Ahşap Üzeri Karışık Teknik, 80 x 40 cm, 2016

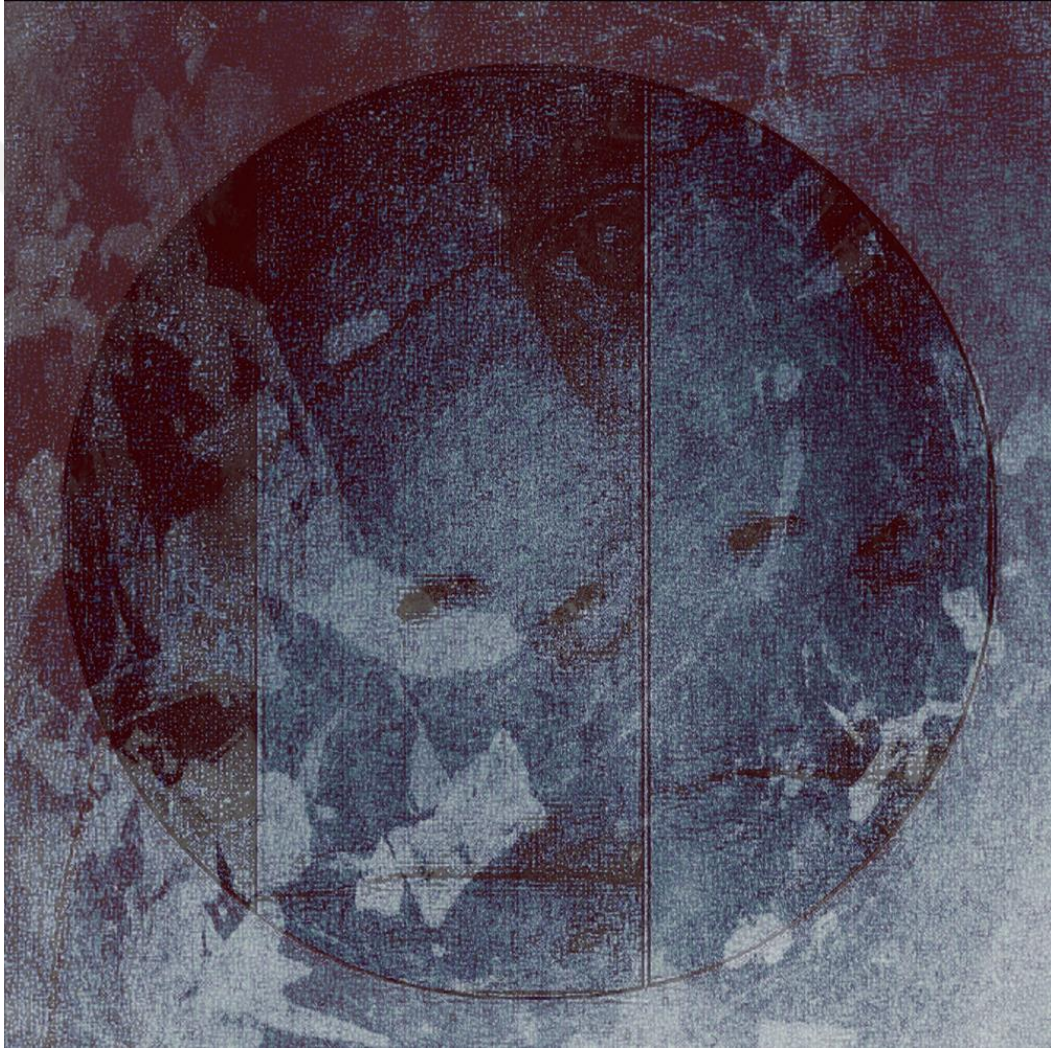


Resim 131. Otoportre, Ahşap Üzeri Karışık Teknik, 80 x 60 cm, 2016

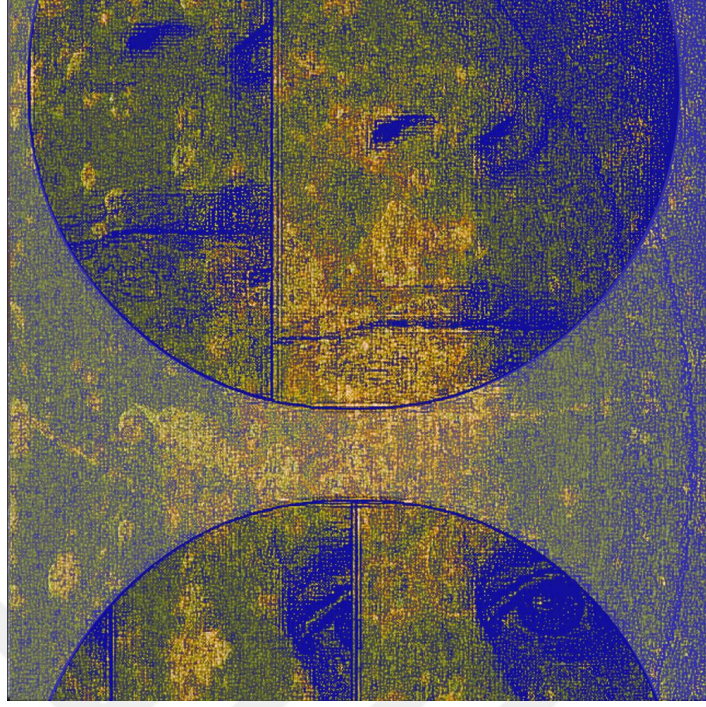


Resim 132. Otoportre, Ahşap üzeri tempera, 80 x 50 cm, 2016

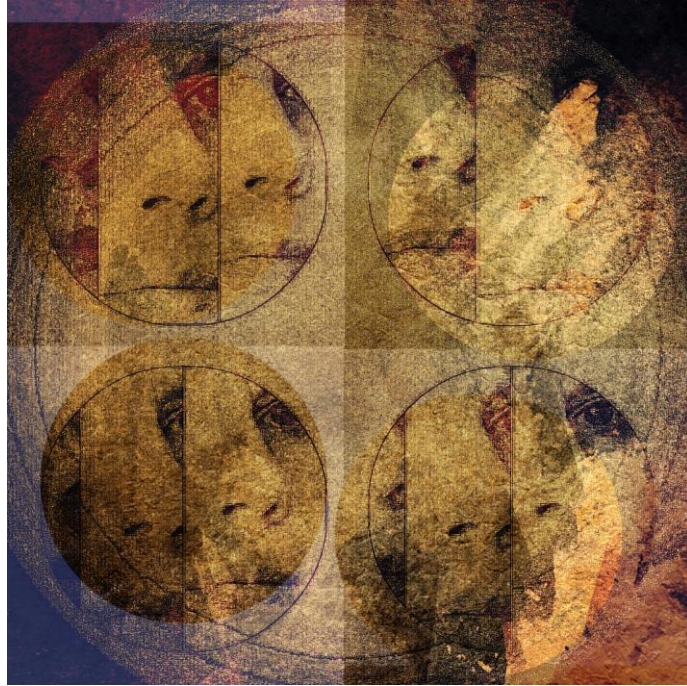
Sanatçının (Bkz. **Resim. 130, 131, 132**) ahşap üzerine karışık teknikle yorumladığı üç otoportresinden ilki modern zamanların başlangıcına, ikincisi Barok dönemin gölge ışığına, sonuncusu ise ahşap üzeri tempera kullanımıyla mezar portrelerine bir gönderme niteliği taşımaktadır. Metin özelinde gerçekleştirilen eserler geçmişle günümüz arasında otoportre üzerinden bir bağ kurma girişimini kayıt ve kalıcılık bağlamında merkeze koyarken otoportrenin zamansal ve eşzamanlı bağlam arayışının şekillenmesine ışık tutan kronolojik bir bakış olanağını güncellemektedir.



Resim 133. Zamansal 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm, 2016

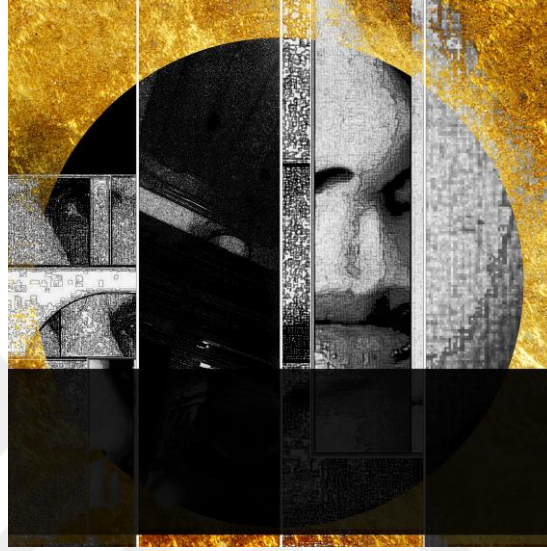


Resim 134. Zamansal 2, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm, 2016

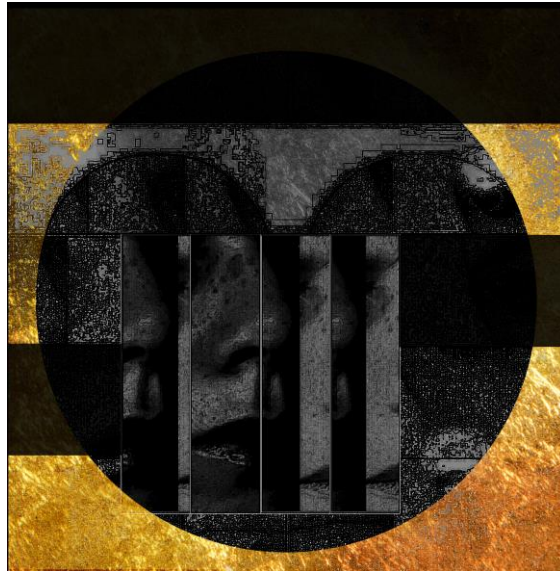


Resim 135. Zamansal 3, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm, 2016

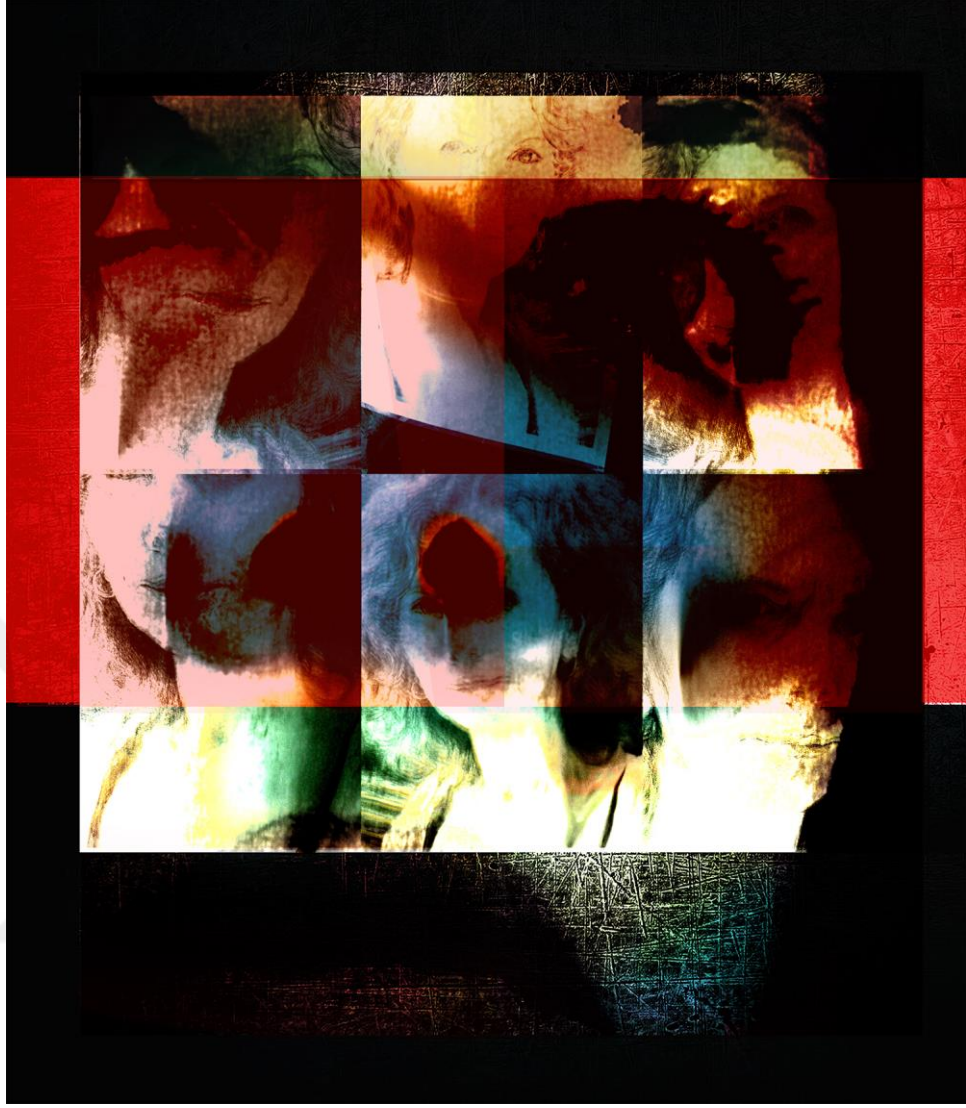
Otoportre üzerinden tanımlamaya çalıştığımız Yasemin Keltek'in çalışmaları temel kavramlar itibariyle zamanı, mekanı ve bu iki güçlü değişken içerisine yerleşen insanın hayat algısının sorunsallarını ele almakta, çoğunlukla zıtlıklar barındıran bir estetik anlayış ve eleştirel bir ara yüzle görünmeyenin peşine düşülen yalın, etkili bir duyumsama-duyumsatma arayışı içinde temellenmektedir.



Resim 136. Mekansal 1, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100 x 100 cm, 2016



Resim 137. Mekansal 2, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100 x 100 cm, 2016



Resim 138. Mekansal 3, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 115 x 100 cm, 2016

Son dönem çalışmalarında estetik unsurlardan vazgeçmeden kentsel dönüşümün ara yüzü, gerçek ve yanılsama, kalabalıklar ve yalnızlıklar, geçicilik-kalıcılık, varlık-hiçlik, otoportre-özçekim gibi karşıtlıklar sorgusunda ifade gücünü destekleyen medyumlara ağırlık veren ve üç boyuta yakın duran sanatçının düşünsel bir ifade dili arayışını sürdürdüğü söylenebilir.

6. SONUÇ

Antikiteden günümüze sanat tarihinin kronolojik ve/veya eş zamanlı içeriğinde ele alınan portre ve otoportre sanatçının topluma ve içinde yaşadığı kültüre kendi benini yerleştirme tanımlama ve ifade etme arayışının en temel konu başlıklarından biri olmuştur.

Ortaçağ'dan Rönesans'a, Rönesans'tan Barok'a, Barok'tan Romantizm ve Empresyonizm'e geçişlerde evrilen görme biçimleri, 18. yüzyıl sonrasında, sanayileşme, savaşlar ve vahşileşen kapitalizm ölçütlerinde sosyo-kültürel yapıyı, ekonomik dengeleri ve hayata bakışı toptan değiştirmiş, bu köklü değişim Avangard üsluplarca sanatın ifade alanını hayata taşıyan yeni ve modern başlıklar açmıştır.

Artık sanatçı aynada baktığı yüzüyle, objektife bakan gözleriyle, kafasının içindeki düşünceleri ve sezgileriyle, çağının verili değerlerine mesafeli, kültürel dayatmalara bilhassa tepkilidir. Özümşenen bu çağdaş sanatçı profili elbetteki kimliğin ve kişiliğin ifadesinde farklı bir biçem geliştirecektir. Günümüz sanatçısı yüzüne ayna tutmakla yetinmemektedir. Aradığı bir mimessis ya da ruhsallığın ortaya çıkması değil, düşüncelerini- duyumsamalarını, topluma ve yönetenlere bakışını canıyla kanıyla kendi üzerinden, bedensel ve kavramsal bir başkaldırıyla yorumlamaktır. Otoportre çoktan tuval yüzeyinden ayrılmış, büst kaidesini terk etmiş, sanatçı bedeni ile boylu boyunca ayağa kalkmıştır.

Bu otoportrenin en radikal biçimde özgürlüğünü ilan edişidir. Üstelik adına uğraş verdiği topluma yabancılaşmak, bütüncül bir kimlikten giderek uzaklaşmak pahasına.

Rembrandt'ın ruhsallığı betimleyen tekniğiyle mükemmel, bütüncül otoportreleri, simülasyon çağının sanatçı kimliğinde ancak hayranlık uyandırmaktadır. Bugünün sanatçısı dış bükey, iç bükey ya da bir düzlem aynada kendisine yabancıdır. Ancak kırılmış bir ayna'nın yüzeyinden yansıyan görüntüsünü anlamlandırabilecektir. Parçalanmış kimliklerin güç istenci elbette dünden daha az değildir. Ancak bu sancılı varoluş bugün biraz parodi, biraz ironi, selfie'lerde biraz karikatürize ama hep çok tanıdık bir arzu gücüne- hayatta kalma arzusuna hizmet etmekle sanatla en temel payda da buluşmaktadır.

Çünkü, sanatın en temel olumlaması hayat, hayatın olmazsa olmazı ölüme sürgün insan yaşamının varoluş, görünür olma, kayıt ve kalıcılık bağlamında geleceğe kalma arzusudur.



KAYNAKÇA

KİTAP / MAKALE / TEZ

AKAS, C., “Yazın, Sanat, Düşünce Dünyalarından Zaman Dışı Haberler, Fotoğraf mı Resim mi?”, Aries, Sayı 3, Aralık 2002 - Ocak, Subat 2003.

Akkaya, T., Ortodoks İkonaları- Genel Bir Bakış, Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul, 2000, s.124.

Akman, K., Orlan’ın Suretleri, İzinsiz gösteri, mecmua,, sayı 8, 2003

Akyürek, E., Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans, Sanatın Ortaçağı-Türk Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1977, s.86.

Akyürek, E., Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1994, s.108, s.141, s.146.

Alantar, H., “İkona, Us Düşün ve Ötesi”, internet dergisi, İstanbul, sayı:5, 2001, s.1, s.149, s140.

Artun, A., Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, İletişim Yayınlar, İstanbul, 2012, s.31, s.34, s.46, Giacometti’nin Gerçeklik Çıkmazı / Sanat Online, Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı/ aliartun.com, Kitch Patlaması ve Eleştirinin Anlamsızlaşması/ aliartun.com.

Azkoul, F.M., Once Delivered to The Saints, Pantheon Edition, Saint Nectarios Pres. Washington, 2000, s.255, s.225.

Batur, E., Kurşun Kalem Portreler, YKY. İstanbul, 2006, b:10.

Baudelaire, Ç., Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s.29.

Beksaç, E., Las Meninas yada IV. Felipe Ve Ailesi (Anlam, İdeoloji ve Gerçek), 2005. (www.sanatteorisi.net.makaleler)

Berger, J., Görünüre Dair Küçük bir Teoriye Doğru Adımlar, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

Berger, J., The Shape of a Pocket, Pantheon Edition, Newwork, 2003, s.52.

Berman, L - Doxey, D – Freed, R. (2003), Arts of Ancient Egypt, MFA Publications, Boston, 2003, s.193.

Bockemühl, M., Rembrandt 1606-1669, Keşfedilen Formun Gizemi, Taschen/Remzi Kitabevi, 2007, s.49.

Bürger, P., Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s.24

Cündioğlu, D., Sanat ve Felsefe, Kapı Yayınları, İstanbul, 2013, s.163, s.168.

Conti, F., Rokoko Sanatını Tanıyalım, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995, s.58, s.50, s.3.

Çalıköğü, L., Uyanmak İçin Henüz Çok Erken Sanatçılar Üzerine Metinler, YKY, İstanbul, 2010, s.265, s.188, 187

Danto, A.C., Sanat Nedir, Sel Yayıncılık, 2014.

Demirbulak, A., Çağdaş Türk Resminde Otoportreler, Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul, 2007, s.47, s.183.

Demirci, K., Bir Hristiyan Mezhebi olarak Ortadoksluğun Teolojisi, Ayışığı Kitapları, İstanbul, 2005, s.57.

Eczacıbaşı, N.F., Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayıncılık, 1997.

Ekici, D.K., “Fayyum Portreleri”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Karabük Üniversitesi, cilt 3, sayı: 1, 2013, s.29, s.31

Ergüven, M., Görmece, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s.194.

Evcı, M., Ferhat Özgür- Beden Üzerine Okumalar ders notları, Bu yazı ‘Dans Daima....Dans Üzerine Yazılar’ adlı kitapta yayınlanmıştır. Editör: Muzaffer Evcı, Favori Yayınları, Ankara, 2002

Forest, J., Praying with Icons, Orbis Books, Newyork, 1997, s.26.

Florenski, P., Tersten Perspektif, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s.13, s.15, s.16, s.29, s.30, s.31.

Friedell, E., Mısır ve Antik Yakındoğunun Kültür Tarihi, Dost Kitabevi, Ankara, 2004, s.87, s.148, s.170, s.176, s.192, s.193.

Gençtan, E., Psikanaliz ve Sonrası, Metis Yayınları, 2012.

Gombrich, H.E., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s.44, s.55, s.58, s.124, s.132, s.135, s.137, s.138, s.141, s.192, s.243, s.247, s.240, s.379, s.392, s.393, s.420, s.427, s.423, s.455, s.476.

Gombrich, H.E., Sanat ve Yanılsama, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2015, s.82, s.83, s.203, s.295, s.293, s.295.

Hauser, A., Sanatın Toplumsal Tarihi- Rokoko, Klasizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006, s.139, s.182, s.331, s.379.

Harrison. C, Wood.P., Sanat ve Kuram/ 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s.81, s.88, s.116, s.245, s.580, s.581, s.786, s.791, s, 792, s.954, s.955, s.956, s.1069, s.1099, s.1100, s.1101.

İpşiroğlu. N, İpşiroğlu. M., Sanatta Devrim, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2009, s.46, s.40.

Kahraman, H.B., Otoportre ve Çok daha Ötesi, Radikal Gazetesi, 8 Temmuz 2004.

Kandinsky. W., Sanatta Ruhsallık Üzerine, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2013, s.29.

Kazanç, Ü., Jeff Koons'un Avrupa Çıkarması ,Global Art&Design, sayı: 18, 2012, S.58

Krausse, A.C., Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür Yayıncılık, 2005, s.30, s.6, s.s.11, s.14, s.15, s.32, s.42, s.43, s.50, s.51,s.46, s.50, s.50-51, s.53, s.55, s.78, s.87, s.88, s.93, s.94, s.115.

Keltek, Y. ve Özgüz. E., “Kitsch Olgusu”, Yeditepe Üniversitesi- Sanat Eleştirisi, 2014.

Kohut H., Kendiliğin Yeniden Yapılanması, Metis, İstanbul, 2013, s.87.

Korat, G., Taş Kapıdan Taç Kapıya Kapadokya, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.118.

Kostrzewa, T., Fayyum Portreleri, P Sanat Kültür Antika Dergisi, Sayı 15, s.6, s.17, 1999.

Leppert, R., Sanatta Anlamın Görüntüsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s.34, s.35, s.36, s.210, s.211, s.225, s.226, s.227, s.228.

Lord, J., Bir Giacometti Portresi, Kent Basımevi, İstanbul, 1995, s.42, s.43.

Lise, G., Mısır Sanatını Tanıyalım, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 1978, s.3, s.4.

Lynton N., Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009, s.19, s.20, s.21, s.25, s.26, s.27, s.30, s.31, s.87, s.294.

Majeska, G.P., Icons Manufacture, of Dictionary of the Middle Ages, IV, New York, 1985, s.410.

May, R., Yaratma Cesareti, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 122, s.123.

Meisel, L., Photo-Realizm (Foto-Gerçekçilik) Abdreak Pre, 1989, s.14

Özbek, Ö., Art Book Caravaggio, Çev. Özge Özbek, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2002, s.11, s.35.

Özdemir, B., Fotoğrafın Toplumsal kullanımı, ifod.org.tr

Özükan. B., Van Gogh, Büyük Ressamlar Koleksiyonu, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, s.5.

Quenot, M., The Icon Window on the Kingdom, Aziz Vladimir's pres, New York, 1996, s.106, s.97, s.116.

Quspensky, L., Theology of the Icon, Aziz Vladimir's presss, New York, 1978, s.32, s.60.

Öneş, M., Van Gogh, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, s.5.

Özkaya, Y., "1960'dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu", Yüksek Lisans Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi G.S.E. Heykel Ana Sanat Dalı, İstanbul, 2007.

Papila. A., Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat, Sosyal Bilimler Dergisi 1 (01), 2007, s.177, s.180, s.181, s.182.

Rıfat, S., *Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da*, SSM, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 2006, s.26, s.13.

Sadak, Y., Sanat Tarihi Ders Notları, İstanbul, 2014.

Salkur, A., Protest Bir Tavrı Olarak Otoportre, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2014.

Sayın, Z., İmgenin Pornografisi, Metis Yayınlar, İstanbul, 2003, s.38, s.40.

Suh A. H., Leonardo'nun defterleri/Büyük Üstattan Uygulamalı Dersler, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2010, s.14, s.15, s.18.

Şentürk, L.V., Analitik Resim Çözümlenmeleri, Ayrıntı Yayınları-Sanat ve Kuram İstanbul, 2012, s.111, s.112, s.179, s.180.

Taylor, J., Icon Painting, Mayllower Boks, New York, 1979, s.7, s.8.

Usta, N., 1914 Çallı Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlenmelerinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Balıkesir, 2015.

Vinci Leonardo da., Paragone, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul, 2015, s.40, s.42.

Yaykın, M., Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 2010.

Yılmaz, M., “Resimlerimde Bir İçeriğin Taşıyıcısı Olarak İnsan”, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Ankara, 1989.

Yılmaz, M., Fotoğraf Resimdir, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2013, s.17.

Yörükoğlu, T., Batılılaşma Devri Resim Sanatında Edirne Bulgar Kiliselerindeki İkonaların Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Edirne, 2006.

Wolf, V., Yalnızlık Bir Ömür Boyu- Aforizmalar, Zeplin Kitap, İstanbul, 2015, s.39, s.32, s.27, s.28.

İnternet Kaynakları

<https://www.tr.wikipedia.org/wiki/Portre>, 2016-03-14, 14.16

<http://www.tr.wikipedia.org/wiki/büst>, 2016-03-13, 19.26

<http://www.tr.wikipedia.org/wiki/Clement>, 2016-06-01, 22.29

<http://www.tr.wikipedia.org/wiki/Fotomontaj>, 2016-06-01, 21.30

<http://www.tr.wikipedia.org/wiki/Avangart>, 2016-06-01, 20.58

<http://www.tr.wikipedia.org/wiki/Arketip>, 2016-06-01, 19.10

[http://www.tr.wikipedia.org/wiki/narkissos-\(mitoloji\)](http://www.tr.wikipedia.org/wiki/narkissos-(mitoloji)), 2016-06-01, 01.15

<http://www.usdusunveotesi.net/yazilar.asp?diz,2016-03-13>, 19.45

<http://www.nkfu.com>

<http://www.agos.com.tr/yazi> El Greconun-gi, 2016-03-13, 19.49

[http://kisacames.blog.com.tr/2015/02/bizans –ikonaları.html](http://kisacames.blog.com.tr/2015/02/bizans-ikonaları.html), 2016-03-13, 19,53

[http:// www.nkfu.com>BİLGİ DÜNYASI>Henri Bergson Felsefesi](http://www.nkfu.com/BİLGİ DÜNYASI/Henri Bergson Felsefesi), 2016-03-13, 20.06

[http:// Picasso.shsu.edu](http://Picasso.shsu.edu),2016-03-13, 20.11, (On-line Picasso Project- Google - Tez s.145)

[http://www.ressamlar.gen.tr>unlu-ressamlardan-sözler/andy- warhol](http://www.ressamlar.gen.tr/unlu-ressamlardan-sözler/andy-warhol), 2016-03-13, 20.16

[http:// www.aliartun.com/content/detail/24](http://www.aliartun.com/content/detail/24) 2016-03-13, 20.14

[http:// www.taraf.com.tr arshiv.taraf.com.tr/yazar/levent-yilmaz/227/5/](http://www.taraf.com.tr/arsiv.taraf.com.tr/yazar/levent-yilmaz/227/5/), 2016-03-14, 17.49

(Levent Yılmaz, Ali Artun'un Sanat Tarihi başöğretmeni olarak portresi)

[http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr>4_arzu](http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/4_arzu), 2016-03-15, 11.56

[http:// www.odtuyayincilik.com.tr> products/300](http://www.odtuyayincilik.com.tr/products/300),2016-03-13, 20.40

[https://www.gmfashion.com.tr/ressamlar-ve asklari/google.com.tr](https://www.gmfashion.com.tr/ressamlar-ve-asklari/google.com.tr), 2016-03-13, 20.41

<http://www.greekmyths-greekmythology.com/narcissus-myth-echo/>,2016-03-14, 16.40

[https://www.agos.com.tr>tr > 6490/zıtlıklarla](https://www.agos.com.tr/tr/6490/zıtlıklarla), 2016-03-13, 20.55

<http://www.sanatteorisi.net/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2583>,26-03-13, 20.58 (Makale Başlığı: Las Meninas yada IV. Felipe Ve Ailesi-Anlam, İdeoloji Ve Gerçek)

<http://dunyalilar.org/narsisizm-ve-selfienin-kisa-tarihi.html> 2016-03-13, 21.02

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html=13.03.2016, 18.23

[http:// www.aliartun.com/content/detail/54](http://www.aliartun.com/content/detail/54)).2016-03-13, 21.06

[http:// www.nifad.org/index.php/ yazlar/ makaleler/ 184-fotoraf](http://www.nifad.org/index.php/yazlar/makaleler/184-fotoraf), 2016-03-13, 21.12

[https:// beta-eogrenme](https://beta-eogrenme), 2016-03-13, 21.13

[http://youtube.com\)m.youtube.com>watch-Ölmeden Hemen Önce Çekilen Son Selfie'ler](http://youtube.com)m.youtube.com>watch-Ölmeden Hemen Önce Çekilen Son Selfie'ler),2016-03-14, 16.58

<http://lebriz.com>pages>isd.aspx?ia>)- 2016.06.01, 23.00

<http://www.peramuzesi.org.tr/Aktive-Detay/Ali-Artun-%E2%80%9Giocomettinin>,2016-06-01,23.40

<http://sanatkaravani.com/bedeni-fotografa-donusturmek-cindy-sherman/>),2016.03.13, 21.15

http://www.iletisimciyiz.com/index_detay.asp?=2&=makale, 2016-06-02

<http://teozofi.nedir.com>, 2016-06-01, 21.00

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/koons-made-in-heaven-ar00080>, 2016-02-07

Ansiklopedi ve Sözlük

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi / Nejat Ferit Eczacıbaşı

Sanat Terimleri Sözlüğü / Adnan Turani

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Sakıp Sabancı Müzesi- Rodin Sergi Kataloğu, s.26

Resim 2.Papila, Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi 1, 2007, s,180

Resim 3. www.albrecht-durer.org

Resim 4. File: Dürer selfporraitrait. jpg- Wikimedia

Resim 5. Casper David Friedrich- commons.wikipedia.org

Resim 6. Leppert, Sanatta Anlamın görüntüsü, Ayrıntı yayınları, İstanbul,2009, s.34

Resim 7. Birgunbiryerde.blogspot.com

Resim 8. <http://ritabay.com/tag/fayyum-oasis/>

Resim 9. <http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2014/12/ilk-ikon-resimleri-fayyum-portreleri.html>

Resim 10. Birgunbiryerde.blogspot.com

Resim 11. I Maestrı Del Colore, Rubljov, 234, p. X11,p. VI

Resim 12. I Maestrı Del Colore, Rubljov, 234, p. X11, p. VI

Resim 13.Krausse, s.11)

Resim 14. Leonardo da Vinci, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2007, s.69

Resim 15. Leonardo da Vinci, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2007, s.76

Resim 16. sanatabasla.blogspot.com.tr

Resim 17. www.berussamusicart.com

Resim 18. www.nkfu.com / www.tarihnotlari.com

Resim 19. <https://tr.m.wikipedia.org>

Resim 20. Art Book Caravaggio

Resim 21. Art Book Caravaggio

Resim 22. Rembrandt 1606-1669, Keşfedilen Formun Gizemi, Taschen/ Remzi Kitabevi, 2007, İstanbul

Resim 23.Foto, Y. Keltek (özel arşiv)

Resim 24. www.kunstkopie.de (wikiart)

Resim 25. Gombrich, Sanat ve Yanılsama

Resim 26. Edited by Rolf Toman, *Neoclassicism and Romanticism*, 2010, Tandem Verlag GmbH

Resim 27. Foto, Y.Kelteç (Özel arşiv)

Resim 28. sanatkaravani.com-sessiz-ihtisam-ingres

Resim 29. Edited by Rolf Toman, *Neoclassicism and Romanticism*, 2010, Tandem Verlag GmbH

Resim 30. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 31. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 32. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 33. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 34. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 35. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 36. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 37. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 38. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 39. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 40. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 41. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 42. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 43. Bilder eines Aussteigers, Paul Gauguin, Taschen GmbH, 2007, Köln, s.23

Resim 44. Bilder eines Aussteigers, Paul Gauguin, Taschen GmbH, 2007, Köln,s.29

Resim 45. Bilder eines Aussteigers, Paul Gauguin, Taschen GmbH, 2007, Köln,s.20,

Resim 46. Bilder eines Aussteigers, Paul Gauguin, Taschen Gmbh, 2007, Köln, s.66

Resim 47. Google.com

Resim 48. Bilder eines Aussteigers, Paul Gauguin, Taschen Gmbh, 2007, Köln, s. 95

Resim 49. Boyut Yayın Grubu- Van Gogh, s.63

Resim 50. Boyut Yayın Grubu- Van Gogh, s.68

Resim 51. [https:// en.m.wikipedia.org](https://en.m.wikipedia.org)

Resim 52. Boyut Yayın Grubu- *Van Gogh*, s.68

Resim 53. Y.Sadak Natüralist Dönem Arşivi

Resim 54. Y.Sadak Natüralist Dönem Arşivi

Resim 55. Y.Sadak Natüralist Dönem Arşivi

Resim 56. Google.com

Resim 57. Google.com

Resim 58. Google.com

Resim 59. [https:// en.m.wikipedia.org](https://en.m.wikipedia.org)

Resim 60[https:// en.m.wikipedia.org](https://en.m.wikipedia.org)

Resim 61. Tempo Özel Sayı- 1863 ten Günümde Modern ve Çağdaş Sanat, s.67

Resim 62. Lynton, s,31

Resim 63. Sanathaber. net

Resim 64. <https://www.google.com.tr/search?qMatisse+otoportre>

Resim 65. nl.wikipedia.org

Resim 66. parlez-vousphotography.quietplacetolive.com

Resim 67. www.wikiart.org/de/tag/ernst-ludwig-krichner(<https://tr.wikipedia.org>)

Resim 68. www.wikiart.org/de/tag/ernst-ludwig-krichner(<https://tr.wikipedia.org>)

Resim 69. www.artchive.com/artchive/K/krichner/soldier.jpg

Resim 70. Wikiart.org/en/ernst-ludwig-krichner/self-portrait

Resim 71. Wikiart.org/en/ernst-ludwig-krichner/self-portrait

Resim 72. www.Museuma.Com

Resim 73. www.Museuma.Com

Resim 74. www.google.com.wikipainting+kandinsky

Resim 75. <https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily-Kandinsky>

Resim 76. www.google.com

Resim 77. <https://www.google.com.tr/search?q=kandinsky+self+portrait>

Resim 78. www.musing-on-art.org/wassily-kandinsky

Resim 79. www.wikiart.org

Resim 80. www.wikiart.org

Resim 81. Boyut Yayın Grubu- Picasso

Resim 82. Boyut Yayın Grubu- Picasso

Resim 83. www.wikiart.org

Resim 84. Boyut Yayın Grubu- Picasso

Resim 85. On-line Picasso Project- Google

Resim 86. www.wikiart.com

Resim 87. www.wikiart.com

Resim 88. lovemytruewomen.tumblr.com

Resim 89. www.edebiyatvesanatakademisi.com

Resim 90. bakirköytiyatrokursu.com

Resim 91. www.descubrirelarte.es

Resim 92. www.yedirenkdergi.com/2014/04/24/wassily-kandinsky/

Resim 93. waldina.com

Resim 94. re-title.typepad.com/features/2010/01/13/

Resim 95. www.blumandpoe.com

Resim 96. thevillager.com

Resim 97. www.meisलगallery.com

Resim 98. www.Slidesshare.net

Resim 99. <https://tr.pinterest.com>

Resim 100. Foto, Y.Keltek, (Özel arşiv)

Resim 101. Foto, Y.Keltek,(Özel arşiv)

Resim 102. <https://tr.m.wikipedia.org>

Resim 103. Y. Sadak, Natüralist Dönem Arşivi

Resim 104. m.cafesanat.com).

Resim 105. Gombrich, Sanatın Öyküsü s.242

Resim 106. <https://tr.m.wikipedia.org>

Resim 107. Foto, Y.Keltek, (Özel arşiv)

Resim 108.

<https://www.google.com.tr/search?q=Frans%C4%B1z+sanat%C3%A7%C4%B1+orlan&biw=1366&bih=643&site=webhp&tbm=isch&tbo=u&>

Resim109. Orlan,Entre-Deux,1993 Orlan, Entre-Deux, 1993. (v / in: Sandra Gering Gallery, 1993): 1. 21. – 24. november / Novembre 1993. 2. 29. november / Novembre – 2. december / Decembre 1993. 3. 15. – 18. december / Decembre 1993. 4. 27. – 31 december / Decembre 1993. Iz / From: Robert A. Sobieszek, Ghost In The Shell, Photography and The human Soul 1850 – 2000, Los Angeles Country Museum of Art and Mit Press Cambridge Massachusetts London, England 1999. Str. / pp. 273, 275, 279, 282, 283)

Resim 110. <http://garagemca.org/en/event/irina-kulik-stelarc-orlan>

Resim 111. <https://twincarolina.wordpress.com/2013/05/07/orlan-some-people-think-this-is-art-some-that-only-is-madness-what-do-you-think/>

Resim 112. http://www.blank-mag.com/content/a_bibliophile/orlan_buyuk_harflerle_2331.aspx

Resim 113. Boyut Yayın Grubu- Van Gogh, s.26

Resim 114. www.e-skop.com

Resim 115. Krausse, s.82

Resim 116. Made in Heaven 1989<http://www.tate.org.uk/art/artworks/koons-made-in-heaven-ar00080>

Resim 117. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/koons-bourgeois-bust-jeff-and-ilona-ar00597ns>

Resim 118. www.milliyetsanat.com

Resim 119. www.emlakansiklopedisi.com

Resim 120. <http://www.sanatblog.com/damien-hirst-sanati-sevmek-zorundasiniz/>

Resim 121. <https://beta-eogrenme>

Resim 122. <https://beta-eogrenme>

Resim 123. <https://www.google.com.tr/search?q=cindy+sherman>

Resim124. <http://trend.mynet.com/dunyanin-gelmis-gecmis-en-pahali-8-fotografi-1033961>

ÖZGEÇMİŞ
Yasemin KELTEK
yasemin.kelteck@gmail.com

KİŞİSEL BİLGİLER

Doğum Tarihi: 15 Aralık 1957

Doğum Yeri: Adapazarı

Medeni Durumu: Evli

EĞİTİM

Lise 1971-1974 / Adapazarı Lisesi

Lisans 1974-1979 / Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, İşletme Bölümü

Yüksek Lisans 2013-2014 / Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, Bilimsel Hazırlık (Şubat 2013-Eylül 2013)

2014 / Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anabilim Dalı

SEÇİLMİŞ KARMA SERGİLER

- 2009** Yaşayan Üsküdar Belgesel, Vedat Konyalı Temel Fotoğraf Atölyesi Sergisi, Altunizade Kültür Merkezi- İSTANBUL
- 2009** Yaşayan Üsküdar Belgesel, Vedat Konyalı Temel Fotoğraf Atölyesi Sergisi, Seven Sanat Galerisi- İSTANBUL
- 2010** Seven Sanat Galerisi, Javad Soleimanpour Atölye Sergisi, Moda-İSTANBUL
- 2011** D Marin Sanat Galerisi, Seven Üçlüsü, Turgut Reis, BODRUM
- 2012** Seven Sanat Galerisi, Javad Soleimanpour Atölye Sergisi, Moda-İSTANBUL
- 2013** Şevket Sabancı Kültür Sitesi- Açılış Sergisi, Görünmeyenin Peşinde, Turgut Reis, BODRUM
- 2014** Büyük Kulüp Karma Resim Sergisi, Sanatın Peşinde, İSTANBUL
- 2014** Ekavart Gallery, Yeditepe de Zaman IV, Çok Sesli Yaklaşımlar, İSTANBUL
- 2014** Çocuk Gelinler-Kadına Şiddet, Carousel Alışveriş Merkezi.
- 2015** Yeditepe Üniversitesi, G.S.F., Çizginin Gücü, İSTANBUL.
- 2016** Çocuk Gelinler-Kadına Şiddet, Çağlayan Adliyesi, İSTANBUL.

WORKSHOP

- 2008** Vedat Konyalı Temel Fotoğraf Atölyesi, Altunizade Kültür Merkezi-İSTANBUL
- 2012** Orhan Taylan atölyesi, resim ve desen workshopları

- 2013** Yeditepe Üniversitesi, G.S.F., Mono Baskı Workshop Çalışması
- 2013** Yeditepe Üniversitesi, G.S.F., Japon Hat Sanatı Çalıştayı
- 2014** Peysaj Mimarlığı Bölümü Landart, İstanbul
- 2014** Palazzo Spinelli Firenze, Associazione Corso Dı Dısegno E Tecniche Dı Decorazione

