

155763

**TÜRK RESİM SANATI'NDA
OTOPORTRE**

Hasan ÇAKALOĞLU
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2001

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

TÜRK RESİM SANATI'NDA OTOPORTRE

Hasan ÇAKALOĞLU

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı**

Danışman: Yrd.Doç. Hakan GÜRSOYTRAK

**Eskişehir 2001
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Eylül 2001**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ
TÜRK RESİM SANATI'NDA OTOPORTRE

Hasan ÇAKALOĞLU

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eylül 2001

Danışman: Yrd.Doç. Hakan GÜRSOYTRAK

Otoportre; sanatçıların, kendi iç dünyasına bir bakışıdır. Ressam; üretim sürecinde doğayı, nesneleri, imgesel bir konuyu yorumladığı gibi, otoportre ile kendi insani merkezine, diğer deyişle özüne ulaşmak ister. Otoportre çalışmasını gerçekleştiren ressam, trajedi olgusunu da yaşar. Sanatçı; kendi yaşam sürecinin sınırlılığı içinde, otoportre ile, kendi benliğinin yansımalarını sonsuzlaştırır.

Türk Resim Sanatı'nın erken dönemdeki oluşumunda, önceleri resimden çok heykeller ağırlıktadır. Türklerle ilgili gelişmiş bir resim üslubundan M.S. 6-7 yüzyıl için sözedilebilir.

Orta Asya Türk kültürüne ait coğrafi alanda Hint, Çin, Helen kültürlerinin karşılıklı etkileşimi söz konusudur. Bozkır kültüründe yerleşik bir düzen olmaması, resim sanatının gelişimini zayıflatır.

Otoportrenin, Türk Resim Sanatı'nda bir gelenek olarak yer alması, çok uzun bir süreci kapsar. Anadolu'da Selçuklu Türklerinin saraylarındaki portreci resim anlayışı ve genelde resim sanatı, Osmanlı İmparatorluğunun merkezi otoritesince hoş görülmez.

İstanbul'un alınmasından sonra, Bizans kültürü, onun ardından da Avrupa ile kültürel ilişkiler kurulur, geliştirilir.

Osmanlılarda Batılılaşma çabalarına karşın, resim ve heykel sanatları iç dirençle karşılaşır.

Batılı ölçütlerde resim anlayışı ve eğitimin ortaya çıkışı, Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Mektebi'ni (Güzel Sanatlar Akademisi) kurmasıyla olur.

Padişah II. Mahmud'un, resim sanatına olan ilgisi ve resimlerini devlet dairelerine astırması, bir dönüm noktasıdır.

19. yüzyılın ikinci yarısında resimdeki atılımları bilinen Şeker Ahmet Paşa, otoportrenin bilinen ilk örnek (prototip) yapıtlarını ortaya koyar. Halil Paşa ve Feyhaman Duran'ın otoportre tarzı resmi geliştirdikleri görülür.

1914 Kuşluğu Ressamlar, batılı anlamda figüratif resmi de geliştirirler. Avni Lifij; otoportre tarzı resimde özgün yapıtları vererek, Türk Resim Sanatı içinde, otoportre geleneğinin temellerini atar. 1980'li yıllardan itibaren; Neşe Erdok, Sezai Özdemir gibi ressamlar, Türk Resim Sanatı'ndaki klasik otoportre anlayışının değişimini başlatır. Erdok ve Özdemir'i günümüz genç ressamları izleyerek, kimlik olgusunu ele alan otoportreler üretirler. Otoportre; günümüzde yaşayan sanatçılarımız tarafından, kimliğin ifadesine yönelik bir üretim edimidir.

ABSTRACT

Autoportrait is, a glance at artists' internal world. During the creating stage, an artist interprets the nature, objects, symbolic subject as well as attains his humanistic centre, namely his own, through autoportrait. An artist who realizes an autoportrait work also experience the tragedy fact. An artist, through an autoportrait and within the limitation of his own life period, makes his egocentric reflection infinite.

In the early period of Turkish Painting, the statues were primary concern rather than painting. Centuries of A.D. 6-7 can be considered to be the advanced painting style for Turks.

In the Middle Asia Turkish geographical culture, the mutual interaction among Indian, Chinese and Hellenic cultures is valid. That there were no settled dwelling in Plain culture weakens the improvement of painting.

That autoportrait takes place in Turkish Painting as a tradition covers a long period of time. The painting insight in the palaces of Anadolu Selcuk and, in general, the art of painting was not tolerated by the central authorities of Ottoman Empire.

After the conquest of İstanbul, cultural relationships were established with Byzantium and then Europe.

Although there were Westernizing attempts, the arts of painting and sculpture encountered internal resistance.

The appearance of Western painting and education understanding was initiated by the Osman Hamdi Bey's school of Sanayi-i Nefise (Academy of Fine Arts).

That Padishah Mahmut II. was interested in painting and had pictures hung state buildings was a milestone.

In the second half of the 19th century Şeker Ahmet Pasha, who was known with his progress in painting, produced the first sample (prototype) works of autoportrait. It was observed that Halil Pasha and Feyhaman Duran developed the autoportrait style of painting.

The artists of 1914 generation improved the Western-like figurative painting as well. Avni Lifij established the basis of autoportrait convention by producing original works having the insight of autoportrait style. During 1980s, artists such as Neş'e Erdok and Sezai Özdemir have initiated the change of classical autoportrait style seen in Turkish Painting. Following Erdok and Özdemir, current young artists have produced autoportraits which consider the identity fact. Autoportrait is an acquisition of production towards the expression of the identity carried out by contemporary living artists.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Hasan ÇAKALOĞLU'nun Türk Resim Sanatı'nda Otoportre başlıklı tezi 1. Kasım 2021 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	<u>Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	: Yrd.Doç. Hakan GÜRSOYTRAK	
Üye	: Yrd. Doç. Dr. Hakan ERİEP	
Üye	: Prof. Atila ATAR	

ÖZEL ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

“Türk Resim Sanatında Otoportre” adlı altında yapılan bu çalışmaya başlarken amacım, Türk Resim Sanatı içinde otoportre tarzı resimlerin tarihsel süreç içinde ortaya çıkışını saptamak, otoportre tarzının resim sanatımız içindeki gelişimini ortaya koymaktır.

Orta Asya Bozkır Sanatı’ndan başlayarak Türk Sanatı’nda insan yüzünü konu alan çalışmalar ortaya kondu. Göçlerle yeni coğrafi alanlarda resim sanatımız başka kültürlerin resim anlayışı ile karşılaştı. Bu durum; resim sanatımızda, karşılıklı etkileşimlerin sonucu yeni değişimlerin ortaya çıkmasına neden oldu.

Bu çalışma; insanın yaşadığı evrende, salt doğayı değil, onunla içiçe yaşayan insanın kendi benliğinin merkezine ulaşır, bu durumu kendi yüzünü konu alarak, resmin ifade dili ile anlatılmasıdır.

Tez “Türk Resim Sanatında Otoportre” başlığı altında, Türk Resim Sanatı içindeki farklı sanatçıların otoportrelerinin ayrıştırılmasından oluşur. Bu çalışmaya bir bütün olarak bakıldığında tarihsel dizine uyma ilkesine bağlı kalındığı görülür. Bu yöntem gereği de sonuç bölümü, bir değerlendirme kısmı olarak sayılabilir.

Bu çalışmanın tamamlanmasında yardımını esirgemeyen danışmanım Sayın Yrd.Doç. Hakan Gürsoytrak’a ve desteklerinden dolayı anne ve babama teşekkür ederim.

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.	II. Mahmud Tasvir-i Hümâyün Nişan	22
Resim 2.	Osman Hamdi Bey, “Rüstem Paşa Camii Önünde”, 240x120 cm, yağlıboya, 1905.	25
Resim 3.	Osman Hamdi Bey, “Şehzade Türbesinde Derviş”, 122x92 cm, yağlıboya, 1908	26
Resim 4.	Sinan Bey, “Gül Koklayan Fatih, minyatür 15. yüzyılın ikinci yarısı	29
Resim 5.	Şehit Hasan Rıza Bey, “Otoportre”, yağlıboya	31
Resim 6.	Şehit Hasan Rıza Bey, “İstanbul Fatihî'nin Şehre Girişi”, 100x150 cm	32
Resim 7.	Halil Paşa, “Portre”, 40x62 cm, yağlıboya	34
Resim 8.	Halil Paşa, “Portre”, 32x42 cm, yağlıboya.....	35
Resim 9.	Şeker Ahmed Paşa, “Otoportre”, 120x85, yağlıboya	36
Resim 10.	Osman Hamdi Bey, “Âb-ı Hayat Çeşmesi”, yağlıboya, 1904	37
Resim 11.	Hüseyin Avni Lifij, “Otoportre”, 4x4,3 cm, mukavva üzerine yağlıboya	38
Resim 12.	Hüseyin Avni Lifij, “Otoportre”, 64x46 cm, yağlıboya	39
Resim 13.	Hüseyin Avni Lifij, “Otoportre”, 41x30,5 cm, yağlıboya	40
Resim 14.	Hüseyin Avni Lifij, “Otoportre”, 34x28 cm, yağlıboya	41
Resim 15.	H. Avni Lifij, “Otoportre”, 24x16 cm, karakalem	42
Resim 16.	H. Avni Lifij, “Otoportre”, 19x13,5 cm, karakalem	42
Resim 17.	İbrahim Çallı, “Otoportre”, 32x24 cm, yağlıboya	43
Resim 18.	Feyhaman Duran, “Otoportre”, 50x40 cm, yağlıboya	45
Resim 19.	Nazmi Ziya, “Otoportre”, 44x37 cm, yağlıboya	46
Resim 20.	Hikmet Onat, “Otoportre”, 30x20 cm, yağlıboya	47
Resim 21.	Namık İsmail, “Otoportre”, 73x66 cm, yağlıboya	48
Resim 22.	Namık İsmail, “Otoportre”, 51x41 cm, yağlıboya	49
Resim 23.	Şevket Dağ, “Otoportre”, 21x15 cm, yağlıboya	50
Resim 24.	Hasan Vecih Bereketoğlu, “Otoportre”, 61x50 cm, yağlıboya, 1920	51
Resim 25.	Hasan Vecih Bereketoğlu, “Otoportre”, 46x38 cm, yağlıboya, 1967	52
Resim 26.	Şeref Akdik, “Otoportre”, 30x10 cm, yağlıboya, 1971	54
Resim 27.	Muhittin Sebati, “Otoportre”, 35x25 cm, yağlıboya	55
Resim 28.	Ali Avni Çelebi, “Otoportre”, 24x34 cm, karakalem	56
Resim 29.	Hale Asaf, “Otoportre”, 58x46 cm, yağlıboya, 1928	57
Resim 30.	Edip Hakkı Köseoğlu, “Otoportre”, 50x40 cm, yağlıboya	58
Resim 31.	Saim Özeren, “Otoportre”	59

Resim 32. Nuri İyem, “Otoportre”, 11x16 cm, karton üzerine yağlıboya, 1940	60
Resim 33. Nuri İyem, “Otoportre”, kontrplak üzerine yağlıboya, 1944	61
Resim 34. Nuri İyem, “Otoportre”, yağlıboya, 1997	62
Resim 35. Nuri İyem, “Otoportre”, duralit üzerine yağlıboya	63
Resim 36. Ferruh Başağa, “Otoportre”, duralit üzerine yağlıboya, 1946	64
Resim 37. Abidin Elderoğlu, “Otoportre”, 1932	65
Resim 38. Abidin Elderoğlu, “Otoportre”, 1949	66
Resim 39. Abidin Elderoğlu, “Otoportre”, 1946	66
Resim 40. Şefik Bursalı, “Otoportre”, 63x48 cm, yağlıboya.....	67
Resim 41. Aliye Berger, “Otoportre”, 8x13 cm, gravür	68
Resim 42. Aliye Berger, “Otoportre”, 24x33,5, gravür	69
Resim 43. Cemal Tollu, “Otoportre”, 55x41,5 cm, füzen, 1920’li yılların ilkyarısı	71
Resim 44. Cemal Tollu, “Otoportre”, 72,5x54 cm, yağlıboya	72
Resim 45. Cemal Tollu, “Otoportre”, 45,5x33,2 cm, yağlıboya	73
Resim 46. Zeki Faik İzer, “Otoportre”, 55x45 cm, yağlıboya	74
Resim 47. Abidin Dino, “Otoportre”, 27x15 cm, guaş	75
Resim 48. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otoportre”, 71x100 cm, yağlıboya.....	76
Resim 49. Eren Eyüboğlu, “Otoportre”, 84x61 cm, yağlıboya	77
Resim 50. Eşref Üren, “Otoportre”, yağlıboya, 1983	79
Resim 51. Eşref Üren, “Otoportre”, yağlıboya, 1984	80
Resim 52. Sabri Berkel, “Otoportre”, 53x39 cm, yağlıboya, 1931	81
Resim 53. Sabri Berkel, “Otoportre”, 40x30 cm, yağlıboya, 1931	82
Resim 54. Sabri Berkel “Otoportre”, 72x50 cm, mukavva üzerine füzen, 1932	82
Resim 55. Sabri Berkel, “Otoportre”, 22x16 cm, Kağıt Üzerine çini mürekkep, 1933	83
Resim 56. Sabri Berkel, “Otoportre”, 60x43 cm, füzen, 1934	84
Resim 57. Sabri Berkel, “Otoportre”, 36x24 cm, füzen, 1936	85
Resim 58. Sabri Berkel, “Otoportre”, 28x23 cm, füzen, 1946	85
Resim 59. Selim Turan, “Otoportre”, 80x60, yağlıboya	88
Resim 60. Nejat Devrim, “Otoportre”, 54x46 cm, yağlıboya, 1949	89
Resim 61. Devrim Erbil, “Otoportre”, 140x100 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1990	90
Resim 62. Metin Talayman, Otoportre, 100x70 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1981	91
Resim 63. Ömer Kaleşi, “Otoportre”, 46x61 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1986	92

Resim 64. Burhan Uygur, “Otoportre”, 30x20 cm., kağıt üzerine füzen, 1974	94
Resim 65. Utku Varlık, “Otoportre”, 50x65 cm., litografi (taşbaskı), 1972	95
Resim 66. Cihat Burak	96
Resim 67 Haşim Nur Gürel, “Otoportre”, 2000	97
Resim 68 Haşim Nur Gürel, “Otoportre”, 43x35 cm., karton üzerine karışık teknik, 1996/97	98
Resim 69 Mehmet Güteryüz, “Otoportre”, 31x44 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1983	98
Resim 70 Alaattin Aksoy, “Üç Ressam”, 60x82, tuval üzerine yağlıboya	99
Resim 71 Komet (Gürkan Coşkun), İsimli, 25x35 m., tuval üzerine yağlıboya, 1999	101
Resim 72 Resul Aytemur, “Otoportre”, 46x42 cm., yağlıboya	103
Resim 73 Orhan Taylan, “Adsız”, kağıt üzerine yağlı kalem, 50x70 cm., 1985	104
Resim 74 Orhan Taylan, “Otoportre”, tuval üzerine yağlıboya, 1993	105
Resim 75 Orhan Taylan, “Kendi Portresi-Rembrandt’tan bir uyarılma denemesi”, 70x50 cm., kağıt üzerine yağlıboya, 1985	106
Resim 76 Neş’e Erdok, “Otoportre”, 200x150 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1987 ..	108
Resim 77 Neş’e Erdok, “Otoportre (Tanık)”, 200x160 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1989	109
Resim 78 Neş’e Erdok, “Otoportre (Perçem Düştü Kel Gözüktü, Ayaklar Suyu Erdi)”, 180x150 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1994	110
Resim 79 Neş’e Erdok, “Otoportre”, 130x100 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1993 ..	112
Resim 80 Nedret Sekban, “Otoportre”, 100x80 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1996 ..	114
Resim 81 Nedret Sekban, Demokles’in Kılıcı, 180x150 cm, tuval üzerine kuruboya	115
Resim 82 Hüsnü Koldaş, “Otoportre”, 130x100 cm, tuval üzerine yağlıboya	116
Resim 83 Sabahattin Tuncer, “Otoportre”, 45x37 cm, tuval üzerine yağlıboya	117
Resim 84 Sezai Özdemir, “Otoportre”, 80x50 cm, kağıt üzerine pastel, 1987	119
Resim 85 Sezai Özdemir, “Otoportre”, 50x35 cm, kağıt üzerine pastel, 1996	120
Resim 86 Sezai Özdemir, “Bir Şizofren’in Anı Defteri’nden IX”, 200x150 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1993/1996	121
Resim 87 Sezai Özdemir, “Sarmısak Satıcısı”, 130x100 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1992	122
Resim 88 Sezai Özdemir, “Haraçcioğlu Çıkmazı”, 200x150 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1994	123

Resim 89	Sezai Özdemir, “Hayırsız S’nin Dönüşü”, 150x110 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1995	125
Resim 90	Sezai Özdemir, “Katarsis”, 130x160 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2001 ...	127
Resim 91	Aydın Ayan, “Çoğul Yansıma”, 97x162 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1992	129
Resim 92	Aydın Ayan “Otoportre (Ego’nun Yansıması), 65x50 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1988	30
Resim 93	Aydın Ayan, “Trio/Aynadakiler” 100x150 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1992	31
Resim 94	Yalçın Karayağız, “Otoportre”, 84x50 cm, pres tuval üzerine yağlıboya, 1990	132
Resim 95	Yalçın Karayağız, “Otoportre”, (“Je Sûis Devant Moi, Naus Sommes Devant Lui!”) 124x145, tuval üzerine yağlıboya, 1999	34
Resim 96	Alp Tamer Ulukılıç, “Otoportre”, 50x35 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1994	135
Resim 97	Mustafa Horasan, “Otoportre”, 40x32 cm., kağıt üzerine karışık teknik, 1992	136
Resim 98	Nur Koçak, “Otoportre”, 195x114 cm, tuval üzerine akrilik, 1985	141
Resim 99	Balkan Naci İslimyeli, “Otoportre”, (Koza), 40x23 cm, tuval üzerine transfer baskı.....	142
Resim 100	Yusuf Taktak, Otoportre, 100x114 cm., yağlıboya, 1973	43
Resim 101	Gülçin Aksoy, 2001	144
Resim 102	Neriman Polat, 2001	145
Resim 103	Halil Altındere, “Dance With Taboos”	146

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa

Fotoğraf 1. Aydın Ayan130

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM OTOPORTRE

1. OTOPORTRE NEDİR?.....	4
1.1. Aynave Benlik Bağıntılılığı.....	5
1.2. Otoportrede Yüz ve İzleyici İlişkisi	6
1.3. Otoportredeki Yüzün, İnsani Bedendeki Önemi	6
2. OTOPORTRENİN YARATILMA SÜRECİNDE SANATÇININ KONUMU	8
2.1 Otoportrede Sanatçının Yeri.....	8
3. OTOPORTRENİN YAPISINDA TRAJEDİ OLGUSU	8
3.1. Trajik Olanın Sınırları.....	9
4. YÜZ İFADESİNDE GERÇEK VE İMGE KARŞITLIĞI	9
5. SURET KAVRAMININ SINIRLILIĞI VE GELENEK İÇİNDEKİ YERİ	11

İKİNCİ BÖLÜM ERKEN DÖNEM TÜRK SANATINDA OTOPORTRE

1. ERKEN DÖNEM TÜRK SANATININ İLK DÖNEMİ	14
1.1. Bozkır Kültürü ve Diğer Uygarlıklarla İlişkisi	14
1.2. Helenistik Sanat'ın Orta Asya Kültürüne Etkisi	15
2. ORTA ASYA KÜLTÜRÜNDE RESİM SANATININ OLUŞAMAMA NEDENLERİ	15

2.1. Orta Asya Bozkır Sanatında İlk Otoportre	17
3. OTOPORTRE RESMİN GECİKME NEDENİ	17
3.1. Tasvir Yasağı Sürecinde Suret Yapımı	18
3.2. Anadolu'da İnsan Yüzlü İlk Resim Çalışmaları	18
3.3. Osmanlı ve Bizans Kültürlerinde Resim	19
4. BATIYA AÇILMA SÜRECİNDE RESİM VE KÜLTÜREL İLİŞKİLER	20
4.1. Oryantalist Dönemde Batı ile İlişkiler	20
4.2. Batılılaşma Sürecinde Resmin Kültürel Ortam İçindeki Yeri	21
4.3. Otoportre Resmin Oluşumunu Engelleyen Etmenler	24
4.4. Otoportre Yapımında Sanatçının Konumu	24
5. TÜRK RESİM SANATI İÇİNDEKİ İLK OTOPORTRELER	25
5.1. Resmin Ders Haline Gelmesi	27
6. XVIII. YÜZYILIN TARİHİ UZAMINDA RESİM SANATIMIZIN DURUMU	27
6.1. Batı ile Kültürel İlişkiler	28
6.2. Portrenin Devlet Yönetimince Benimsenmesi	30

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BATILI ANLAMDA RESMİN GELİŞİMİ

1. TÜRK RESİM SANATINDA OTOPORTRENİN ÖNCÜ RESSAMLARI....	31
1.1. Otoportre Geleneğinin Oluşumunda Halil Paşa	33
1.2. Otoportre Geleneğinin Oluşumunda Şeker Ahmet Paşa	36
1.3. Otoportre Geleneğinin Oluşumunda Osman Hamdi Bey	37
1.4. 1914 Kuşağı Ressamların Otoportreleri	38
2. TÜRK RESİM SANATINDA İLK OTOPORTRE KLASİĞİ.....	38
2.1. Avni Lifij'in Otoportrelerinde Psişik Deneme	41
3. TÜRK RESMİNDE OTOPORTRE GELENEĞİNİN OLGUNLAŞMASI....	43
3.1. Otoportrede Öncü Tavrı: Feyhaman Duran	44
3.2. Yüzi Anlamlandırma Çabası: Nazmi Ziya	45
3.3. Otoportrede Mağrur Bir İfade: Hikmet Onat.....	46
3.4. Yaşam ve Sanatı Özdeşleştirme: Namık İsmail	47
3.5. Ekollerin Uzağında Bir Ressam: Şevket Dağ	49
3.6. Yaşam Süreci İçinde Yüzün Değişimi: Hasan Vecih Bereketoğlu.....	50
4. OTOPORTRE GELENEĞİNİN OLUŞUM SÜRECİNDE MÜSTAKİLLER GRUBUNUN İŞLEVİ	53

4.1. Olgunluk Döneminin Yansıması: Şeref Akdik	53
4.2. Yaşamı Gülümseyerek Olumlama: Muhittin Sebati	54
4.3. Otoportrede Kaygıyı Önceleme: Ali Avni Çelebi	55
4.4. Otoportrede Kadın Figürünün Ortaya Çıkışı: Hale Asaf	56
4.5. Müstakiller Grubu İçinde Bağımsız Bir Kişilik: Edip Hakkı Köseoğlu	57
5. OTOPORTRE GELENEĞİNİN OLUŞUM SÜRECİNDE YENİLER GRUBUNUN İŞLEVİ.....	58
5.1. Anadolu'da İlk Bireysel Sergiyi Açan Ressam: Saim Özeren	59
5.2. Yaşamın Trajedisi İçinde Yüzün Gerçekçi İfadesi: Nuri İyem	59
5.3. Otoportrede Işıksızlaştırma Denemesi: Ferruh Başağa	63
6. GRUPLAR DIŞINDA KALAN RESSAMLAR	64
6.1. Otoportrede Üç Ayrı Dönemin Yansıması: Abidin Elderoğlu	64
6.2. Gruplar Dışında Farklı Bir Yüz: Şefik Bursalı	67
6.3. Özgün Baskı Tekniği İle Otoportreye Bir Örnek: Aliye Berger	68
7. 1930 KUŞAĞI RESSAMLARIN OTOPORTRELERİ	69
7.1. D Grubu İçinde Öncü Bir Ressam: Cemal Tollu	70
7.2. Sanat Ortamında Mütevazı Bir Yüz: Zeki Faik İzer	74
7.3. Biçimde Yeniliklere Doğru: Abidin Dino	75
7.4. Otoportrede Biçimin Farklılaşması: Bedri Rahmi Eyüboğlu	76
7.5. Otoportrede Yeni Biçim Düzenlemeleri: Eren Eyüboğlu	77
8. TÜRK RESMİNDE OTOPORTRE KLASİĞİNİN OLUŞUMUNA İKİ ÖRNEK	78
8.1. Yaşamın Sonluluğunu Resmetme: Eşref Üren	78
8.2. İzleyiciyle Farklı Bakış Yönlerinden İletişim: Sabri Berkel	80

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
TÜRK RESİM SANATINDA OTOPORTRE
GELENEĞİNİN DEĞİŞİMİ

1. KLASİK OTOPORTRE TARZI DIŞINDA GELİŞEN YENİ ARAYIŞLAR...	87
1.1. Sanatçı Kimliğini Önceleyen Ressam Selim Turan	87
1.2. Kimliğe Yönelik İlk Karışma: Nejat Devrim	88
1.3. Otoportrede Tekniğin Farklılaşması: Devrim Erbil	90

1.4. Otoportrede Yorum Denemesi: Metin Talayman	91
1.5. Dramın Anlatısı Olarak Otoportre	92
2. FİGÜRATİF OTOPORTREDE ARAYIŞLAR.....	93
2.1. Figüratif Otoportrede Bireysel Yorumlar	93
2.1.1. Psikolojik İfadenin Yansıması: Burhan Uygur	93
2.1.2. Acının Dışa Vurumu: Utku Varlık	94
2.1.3. Gerçekçi Anlayış İle Yaşamın Yergisi: Cihat Burak	95
2.1.4. Yorum ve Teknikte Yeni Arayış: Haşim Nur Gürel	96
2.1.5. Soyutlamaya Bir Örnek: Mehmet Güleriyüz	98
2.1.6. Figüratif Resmin Bildirimi: Alaattin Aksoy	99
2.1.7. Figürün Evrendeki Konumuna İronik Yaklaşım: Komet	99
2.1.8. Özgün Bir Deneme: Resul Aytemur	102
2.1.9. Türk Resim Sanatında Bağımsız Bir Kişilik: Orhan Taylan	103
2.2. Otoportrede Bildirimin Farklılaşması	107
2.2.1. Türk Resim Sanatında Otoportre Geleneğinin Değişimi: Neşe Erdok	107
2.2.2. Bir Bildirim Aracı Olarak Otoportre: Nedret Sekban	113
2.2.3. Bireyin Yalnızlığının İfadesi: Hüsnü Koldaş	116
2.2.4. Otoportrenin Yorumdan Arıtılması: Sabahattin Tuncer	117
2.2.5. Geleneksel Otoportre Biçiminde Değişim: Sezai Özdemir.....	118
2.3. Otoportrede İfade ve Figür Sınırlarının Genişlemesi	128
2.3.1. Otoportrede Aynanın Yansıtma İşlevine İlişkin Farklı Bir Deneme: Aydın Ayan	128
2.3.2. Resmin Kültürel Bir Edim Olduğunun İfadesi: Yalçın Karayağız ...	132
2.3.3. Malzeme Estetiğinin Öncelenmesi: Alp Tamer Ulukılıç	134
2.3.4. Türk Resim Sanatında Kimlik Olgusuna Bir Yorum: Mustafa Horasan	136
3. TÜRK RESİM SANATINDA KİMLİK ARAYIŞLARINA NESNEL YAKLAŞIMLAR	129
3.1. Varolan Kimliğin Saklanması: Nur Koçak	141
3.2. Kimlik Arayış Sürecinde Teknik Değişimi İçeren Otoportre: Balkan Naci İslimyeli	142
3.3. Yalın Bir Otoportre: Yusuf Taktak	143
3.4. Kadının Kimliğine İlişkin İki Sorgulama: Gülçin Aksoy, Neriman Polat	144
3.5. Video Sanata Bir Örnek: Halil Altındere	145
SONUÇ	148
KAYNAKÇA	149

GİRİŞ

Ressamlar; sanat yaşamları boyunca, mutlak olmasa bile, büyük bir çoğunlukla, otoportre türü resime ilgi duyup, kendi biçemlerince tablolar üretmişlerdir. Otoportre resim; sanatçının sınırlı yaşam süresi boyunca, kendi benliğini, varlığının ortadan kalkmasından sonra, topluma bıraktığı bir kalıttır. Bu yönü ile otoportre, sanatçının toplumsal plana dönüşmüş öznel kimliği oluyor. Sanatın tarihine, bireysel çaba ve emekle bırakılmış, bir işarettir. Otoportrede, kendi öznel dünyası, durağanlaşmış bir anın ifadesi olarak izleyici ile buluşur. Edebiyatta; okur ile yazarın kendisi arasında bir iletişim türünün farklı işlevini, resim sanatında otoportre üstlenir. Bu iletişim sürecinde, sanatçı kendi benliğinin dışı vurumuyla, artık toplum önündedir. Sanatçı; üretmiş olduğu birçok tablonun yanısıra, bu kez, gözlerini kendi benliğine çevirmiştir.

Otoportre çalışmalarında kullanılan ayna; sanatçının kendi yüzünü görmesinin yanısıra, benliğine, görüntü yoluyla ulaştığı bir araçtır. Sanatçı; yüzün, her psikolojik durum ve olay karşısında aldığı, sayısız farklı tepkilerin görünümünden faydalanır ve bunu otoportresine aksettirir.

Türk Resim Sanatı içinde, otoportrenin tarihi araştırıldıkça, Orta Asya Bozkır sanatına dek giden bir uzamda kendimizi buluruz.

Başlangıçta, dini ya da süsleme amaçlı olarak, mimari yüzeylerde gelişen resim sanatı, tasvir yasağı nedeniyle kültürümüze yüzyılları aşan bir gecikmeyle girer.

İnsan yüzünü konu alan resimler, yasağın etkisi ile ortaya konulamamıştır. Tanzimat Fermanı ile birlikte, Batılılaşma çabaları bir ivme kazanır. Bunun sonucunda, Avrupa kültürünü ve onun resim anlayışını, ressamlarımızın inceleme ve oralarda öğrenim görme olanağı sağlanır. Cumhuriyetimizin kuruluşu ile çağın gidişatına uygun bir kültür politikası izlenerek, güzel sanatlar alanındaki atılımlar birbirini izledi.

Otoportre; Türk Resim Sanatında, günümüz koşullarında yapılaş gerekçesi ne olursa olsun, sürdürülen bir gelenek. İster, kendinden sonrasına bir kalıt nesne olsun, isterse, kimlik arayışlarını yanıtlayan bir araç nesne olsun, otoportre bütün zamanların dilinde en uygun ben-yansıtma aracı olma işlevini yitirmiyor.

Araştırmanın Temel Problemi

Otoportrenin Türk Resim Sanatı içinde bir resim tarzı olarak girişi, resim sanatımızın tarihi gelişim süreci içinde yerini alışı, ressamlarımızın otoportre çalışmalarının dizinselliği, sanatçıların benlik, ayna, temsil gibi kavramlarla olan ilintiliği, tarihi gelişimde otoportrenin resim sanatımızda vardığı bildirim ve teknik sınırlar, geleneği değiştiren otoportrelerin oluşum koşulları, kimlik, araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın temel problemi ve Türk Resim Sanatı içinde otoportre resimlerini oluşumunu sağlayan nedenler araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

Bu amacın ışığında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Otoportre nedir?
2. Otoportrenin yapılmasında sanatçının üretim içine girmesinin nedeni nelerdir?
3. Türk Resim Sanatı içinde otoportre üretimini hazırlayan tarihi ve sosyal koşullar nelerdir?
4. Resim sanatımız içinde otoportrelerdeki özgün farklılıkların nedeni nedir?
5. Türk Resim Sanatı içindeki akımların ışığında üretilen otoportreler nelerdir?
6. Günümüz koşullarında, otoportre türü resmin Türk Resim Sanatı içindeki konumunu belirleyen etmenler nelerdir?

Araştırmanın Önemi

Resim Sanatımız da, sanatçının kendi iç gerçeğini tanımasıyla birlikte, bireysel olarak vardığı değişim sınırına uygun, otoportre çalışmalarını ortaya koyar. Sanatçının kendi iç benliğini gözlemleyerek, bunu, bir üretim ile topluma yansıtma gereksinimi duyar. Bu da araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Sınırları

Araştırma aşağıda ifade edilen yönler ile sınırlıdır.

1. Türk Resim Sanatında otoportre ile sınırlandırılmıştır.
2. Sanat tarihi kitapları, sergi katalogları ve sanat dergilerindeki resimler ile sınırlandırılmıştır.

Tanımlar

Otoportre (fr. autoportrait'ten): Bir kimsenin kendi eliyle yaptığı portresi.

Kimlik: Bir kimsenin, bir grubun bireyselliğini, ayırt edici özelliğini oluşturan, onun başkalarından ayırt edilmesini ve kendini kendi olarak bilmesini sağlayan sürekli ve temel özelliği; hüviyet: kimliğini arayan bir kişi, bir grup, kimlik bunalımı ulusal kimlik. Kimlik kaybı. Kimliğinin bilincinde olmak (Büyük Larousse Sözlük Ansiklopedisi).

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada tarama modelinden yararlanılmıştır. Kaynaklar Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi ve araştırmacının kendi elindeki dergi, kitap ve kişisel görüşmeyi kapsamaktadır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Türk Resim Sanatı içindeki otoportre türü resimler kapsamaktadır. Bu nedendir ki, resim sanatımızdaki otoportreler araştırmanın örneğini oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Veriler Türkçe ve çeviri kaynakların taranması ile toplanmıştır.

Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Elde edilen veriler, Türk Resim Sanatı'nda otoportrenin nasıl geliştiğinin incelenmesine yönelik bir araştırma ile gerçekleştirilmiştir. Taranan kaynaklardan da yola çıkarak yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

OTOPORTRE

1. OTOPORTRE NEDİR?

Portrenin sözlük anlamı şudur: Belli bir kişinin heykel malzemesi, boya, grafik ya da desen ile yapılan resmi olup, o kimsenin karakterini ve ifadesini tamamen veren resimlere denir.¹

Otoportre ise bir ressamın sanat yaşamında ürettiği tablolar arasında en “kendi” olan, kendisi ile yüzleştiği ve bize katışıksız aksettiği yüz anlatımıdır.

Otoportre; dünya resim sanatının beşiği kabul edilen Avrupa kıtasında, özellikle İtalya (Floransa) ve kuzeyde Hollanda ve Felemenk ülkelerinde sanatçıların kendi yüzlerini ifade ettiği tablolardır. Ressam otoportre çalışmasında, o yıllardaki ve günlerdeki psikolojik yüz ifadesinin iki boyutlu düzlemde tuval ya da duvar üzerinde aksetmesidir.

Avrupa sanatında; İtalya’da, Rembrandt ve Leonardo da Vinci’nin kendi yüz ifadesini desen olarak çizmesi bir anlamda otoportrenin öncüsü sayabiliriz. Bu kıtada; ressamın, kendi bireyselliğinin iç anlatım özgürlüğünün izleyiciye bildirimini sağlayan kuşkusuz Rönesans dönemi olmuştur. Ressam insana yönelmiş onun derinliğinde kendini aramıştır, süreç içinde iç gerçeğine yönelmiştir. Otoportreyi de bu bağlamda sanatçının yaratıcılık açısından iç sınırlarının genişlemesi, özgürleşmesi olarak ele alabiliriz. Otoportre konusunu böyle bir düşünce yaklaşımı ile irdelemeye başladığımızda sanatçının ruhsal biyografisini ele almamız bir zorunluluk oluyor.

Sanatçının otoportresini yapmaktaki amacı, her birine göre ayrı bir içsel gerekçe oluşturur.

Otoportre; ressamın, geleneğin devamı için ürettiği tablo konusu mudur? Yoksa dönem dönem ele alınan ve sadece sanatçının bireysel bir tercihi midir? Konuyu her iki sorudan yalıtığımızda, bu kez de otoportre yapmak sanatçının kendisiyle yüzleşmesi midir? sorusunu da akla getirebiliriz.

¹ Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, (Üçüncü Baskı, Ankara: Toplum Yayınları, 1975), s. 106.

Otoportre, ressamın kimliği oluyor. Otoportre yapmayan ressamda, ister betimleme yapsın, betimleme yapmasa da sonuçta ortaya koyduğu yapıtı onun kimliği oluyor.

Otoportreler, ressamın hangi bireysel iç gerekçeleri ile yapılırsa yapılsın, sonuçta, izleyicinin o sanatçının benliği ile bir karşılaşmasıdır.

Benlik, bireyin öznel bütünlüğüdür. Sanatçı, bir insan olarak, bilinçsel ve ruhsal bütün işlerini ben kavramı ile anlatır.

Sanatçının yaşam sürecinde; yaratıcı benliğinin faaliyetleri sonucu ortaya çıkan yapıtı kendinin dolaylı anlatımıdır. Otoportre türündeki çalışmasında, aynada kendini sonsuzlaştırmaktadır. Yaşamın, doğumdan itibaren bir trajedi olduğu gerçeğini insanlara aktarır. Kendi nesnel varlığını, geçen süreç içinde sabitler. Otoportrelerde genelde durgun ve donuk bir yüz ifadesi hakimdir. Sanatçının acı olgusunu aksettirmesi dışında, “hüzün” sözcüğünün karşıtı olabilecek yapıtlar Türk Resim Sanatı’nda pek görülmemektedir.

İzleyici, dış dünyadaki nesnelere, kendi iç dünyasının hayalleri ile değerlendirebilir. Otoportre çalışmasında değerlendiren, seyreden değil, “kendini değerlendiren” sanatçının bizzat kendisi olmaktadır. Sanatçılar çoğunlukla, otoportrede plastik öğeleri öne çıkarmaktan kaçınır. Çalışmanın özü gereği “fotoğrafik” bir dilde kalmaktadır.

Ayna ile sonsuzluk düzleminde, sanatçı kendi gerçeği ile yüzleşirken, “öteki” diye adlandırdığımız izleyici ile ilişki kurar.

Felsefeci-Eleştirmen Jacques Lacan ayna ile kurulan ilişkiyi şöyle açıklar:

“Bunu kabul ettiğimiz andan başlayarak ayna evresinin işlevi gözümüze imago’ya ait işlevin tikel (özel) bir hali, bir örneği olarak görünmeye başlıyor. Bu işlev de örgenliğin (organizma) kendi gerçeği ile ilişkisini sağlamak yani diğer bir deyişle Innenwelt (iç dünya) ve Umwelt (dış dünya) arasındaki bağlantıyı kurmak.”²

1.1. Ayna ve Benlik Bağlılığı

Lacan benliğin ayna evresindeki konumunu şu şekilde açıklar:

“Bu gelişme bireyin oluşumunu kesin olarak tarihsel evrime çeviren bir zaman diyalektiğidir. Yani ayna evresi, iç dürtüsü yetersizlikten ön almaya dönüşen bir dramdır; kendi mekansal kimliğine takılmış olan özne için bedenine ilişkin kapıldığı yalancı görüntüleri üreten bir dram. Bedenin parçalarına ayrılmış bir imgesi ile başlayan bu görüntüler giderek ortopedik dediğimiz bir bütünlük kazanırlar ve sonunda, katı yapısıyla zihinsel gelişmenin tümünde iz bırakan yabancılaştırıcı bir kimliğin zırhına girilir. Böylece, kırılmış olan içdünya-dışdünya çemberinin, nesne-ben’i (benlik’i) sınamak için sürekli olarak dödüle (kareye) çevrilmesi yani olanaksızın aranması süreci başlar.”³

² Jacques Lacan. “Özne-Ben”in İşlevinin oluşturucusu olarak Ayna Evresi, Çeviren Nilüfer Kuyaş, **Yazko Felsefe Dizisi 1. Kitap** (İstanbul, Ağaoğlu Yayınevi, 1982), s. 152.

³ Aynı, s. 153.

Resmin (otoportre) kendisi; sanatçı için, bittiğinde simgesel olarak bir ayna işlevi görür (görebilir). Burada canlandırılan ressamın sadece bir dönemidir. Bu dönemin psişik (ruhsal) çekirdeği yine kendisidir. Bir bitmiş ve tamamlanmış bütünü sonunu görürüz. Sanatçı otoportrelerini biçimlendirdiği günlerdeki sosyal ve ruhsal olayları kapsamlı bir şekilde istese de veremez. Burada, otoportrenin kendine özgü niteliğinden kaynaklanan, bir sınırlama vardır. Bu, sanatçının yaratma sürecinde, dışarıdan dayatılan bir sınırlama değildir.

İzleyici yapıtın nesneliliğinin dışında, sanatçıya yönelik “bilgiyi” yapıtın içinde bulamaz. Bilgilenmeyi, bilenle bilinen arasındaki bir ilişki olarak biliriz. Her ne kadar izleyici bir “yansıtma” olgusu ile karşı karşıyasa da yansıtan objenin (otoportre) “yaşantısı” değildir.

Resim asla tasvir ettiği nesnenin kendisi değildir, onun bir taklididir ve kesin kendine ait nesnedir. Sonuçta yaşantısı değildir ama içsellik bağlantısı ve yaşantısından bir kesittir. Beden, yüz, çevre-objeler-atmosfer içinde belki en çarpıcısı yüzdür. Yüz odak noktasıdır.

1.2. Otoportrede Yüz ve İzleyici İlişkisi

Otoportrede izleyicinin doğrudan odaklandığı alan yüzün kendisidir. Eleştirmen Mehmet Ergüven yüzün gerçeklik yönünden durumunu şöyle açıklar:

“Yaşantı içeriğinin karmaşık yapısı, tüm çelişkilerin birbirlerini ilga ettiği muhayyel bir “sıfır noktası”nda durulur; bu, öznenin kendini gözlediği o görkemli ândır-boşluğun katıksız ifade ile örtüştüğü göksel paradoks. Hiç ve her şeydir yüz; ardındaki çatışkının bir ânlık durgunluğunda tersine dönen boşluk, yüzü istila etmiştir usulca. Bu bağlamda Alain Finkielkraut, yüzün en içsel ve belirgin özelliklerinden mahrum kalıp, kendi mevcudiyetinde değilmiş gibi çırılçıplak oluşunu, Levinas’dan yaptığı çarpıcı bir alıntıyla noktalar: “Yüz, bir varlığın kendini kendi nitelikleriyle ortaya koymadığı en üstün gerçekliktir.”⁴

1.3. Otoportredeki Yüzün, İnsani Bedendeki Önemi

Otoportrede sanatçı kendi insani varlığını kamuya açıklar. Eleştirmen Zeynep Sayın, Schelling’in “Görsel sanatların kusursuz ve haniyse haysiyetli tek nesnesi, insan bedenidir” sözünden hareketle insan ve haysiyet kesişmesine şöyle bir yorum getirir:

⁴ Mehmet ERGÜVEN, Alp Tamer Ulukılıç, (Baskı Adedi 2000, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi, 1996), s. 56.

“Duyu ile duygunun içiçe geçtiği bir alandır oysa *aisthesis*; evrensel bir ortaklık olarak insanın içinde bulunan haysiyetliliğe hitap edeceğine kişinin özgül bedeniyle özgül yüreğine seslenmekte, onun şahsi denetimsizliğini ele geçirmektedir. Ancak 18. yüzyıl imgelemine göre haysiyet, kişinin bütün dışsal belirlenimlerin ötesinde kendini içsel olarak gerçekleştirerek kendi mutlak değerini oluşturmasına bağlıdır ve içselliği denetimsiz biçimde etkileyen bütün duyular, bu mutlaklığın oluşturulmasına engeldir. Kişinin kendini içsel olarak gerçekleştirebilmesi ise, kendi içindeki haysiyetli ve evrensel insanlık merkezini bulması ve kavraması anlamına gelir; “kendi içinde insanlığın merkezini kavrayan kişi, aynı anda kendi içinde modern bilginin merkezini bulmuş olacağı gibi... sanatın uyumsallığını da keşfetmiş olacaktır.

Bu yüzden haysiyet, bir yandan başı dik yürüyebilmek ve muhatabın gözüne kendinden emin bir gururla bakabilmek anlamına gelirken diğer yandan kişinin kendi içindeki genellik merkezini keşfetmesini ifade eder. Seçkin, toplumsal sıradüzene güdümlü ve iktidar ilişkileri tarafından tanındığı zaman tescillenen *şeref* görüşünün genel bir *haysiyet* anlayışına dönüştüğü çağdır 18. yüzyıl. Şerefli olmanın esasını herkesin şerefli olmaması görüşü oluşturur. Haysiyet ise içsel bir keşif eylemi sonucu herkesin dahil olabileceği bir genelliktir. Böyle bakınca -çelişkili bir biçimde- ortak bir bilgidir içsellik; kişinin içinde barındırdığı bütün farklılıklara rağmen onu ötekilerle uzlaştıran ve şahsi bir duyusalılığı aşan mutlak özelliktir. Güzellik ve haysiyetlilik ancak bu türden genel bir ilke doğrultusunda toplumsal bir projeye dönüşebilmiştir.

“Bu yüzden görsel sanatlar söz konusu olduğunda, güzellikle haysiyetin el ele verdiği arzulan o *soylu yalnlık* ve *sessiz yücelik*, acı, ürkü, dehşet, tiksinti, kösnüllük gibi sinir sistemini bire bir uyaran duyarlılıkların ve duyguların resmedilmemesi, en fazla üstü örtük bir biçimde hissettirilmesiyle mümkündür. Bunların yüce ve evrensel bir ortaklıkta buluşan insanlık merkeziyle ve bu merkezin keşfiyle hiç mi hiç ilintisi yoktur. Mutlaklık, duyusal tepkisellikler nedeniyle algısı değişen bir şey değildir ve haysiyetin bu tür algılar sayesinde yüzergezerleşmesi olanaksızdır. Sanat, bu türden insanlarüstü ve mutlak bir değer ifadesi olduğu için önemlidir ve tam da bu nedenle toplumsallığa evrilmiştir. Sanatçının, sanatın haysiyetine ters düşen şeyleri kamusalıktan gizlemesi ve sanatı sinir sistemi’ni bire bir uyaran duyarlılıklardan, duyusalıklardan ve duygusalıklardan koruması gerekir. Genelliğe düşman duyular, haysiyet uğruna feda edilmelidir. Sözcüğü sözcüğüne *kurban*’dan söz eder Lessing; eğer güzellik ortak ve genel bir değerse, ortaklığı zedeleyen şeylerin güzellik tapınağında sunağa yatırılması zorunludur. Adorno ve Horkheimer’in altını çizdiği ve aklın efendiliği uğruna kurban edilen şeydir bu bir anlamda: *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde betimlenen kurbanın 18. yüzyıl Avrupa’sında sanat ve estetik adına da verilmiş olması rastlantusal değildir.”⁵

⁵ Zeynep Sayın, “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde - Haysiyet ve Zillet”, *Defter*, Sayı: 39 (Bahar 2000), s. 165.

2. OTOPORTRENİN YARATILMA SÜRECİNDE SANATÇININ KONUMU

Eleştirmen Mehmet Ergüven otoportrenin yapım aşamasında sanatçının kendi ile olan iletişimini şöyle açıklar:

“Richard Hamann, yıllar sonra bir adım daha atıp, portre ile fizyonomi arasındaki ayırmadan yola çıkarak, sonuçta izleyiciye müdahale eder. Buna göre fizyonomi, bir yüzün çeşitli zamanlarda aldığı şeklin ortalaması ya da o kişiyi en özgün yönüyle yansıtan tipik ifadedir. Gelgelelim fizyonomi mutlak surette *tek* olup, her an değişime uğraması nedeniyle, bir yüzde karşılaştığımız fizyonomiyi tanımlayabilmek kesinlikle mümkün değildir. Öte yandan portre de, bir tür maskeyi çıkarma, daha doğrusu sır ortaklığı olması nedeniyle, yalnız modelin yakınları tarafından gerektiği gibi değerlendirilebilir. Hamann’ın yanıldığı nokta, maskeden arınmış yüze her ressamın bir başka yaklaşım, sır ortaklığına dayalı hesaplaşmayı kendi yaşantı içeriğine göre yapmak zorunda olmasıdır. Her ressam ötekinin portresini yaparken, eninde sonunda “kendi beni”yle diyaloga girer -bir başkası görebildiğimiz kadar görmek, kendimize atılan kementtir aslında.”⁶

2.1. Otoportrede Sanatçının Yeri

Otoportrede gerçek olgusunu Mehmet Ergüven şöyle değerlendirir:

“Otoportrede ise çok daha farklı ve hassas bir sorun ortaya çıkar; günceyle aynı paydayı bölüşen otoportrenin ne ölçüye kadar içten ve gerçekçi olduğu sorusuna, sanatçının kendisi de dahil olmak üzere, kimse doyurucu bir yanıt veremez-asıl yalan, sanatçının kendini bulduğu yerde başlar çünkü. Otoportrede kendini görmenin yerini *bakmak* almıştır: “görünmek istediği gibi”nin büyüğü çoktan sipariş resimdeki beklentiyi (buyuru?) aşım, örtülü bir narsisizmin eşğine getirmiştir sanatçıyı.”⁷

3. OTOPORTRENİN YAPISINDA TRAJEDİ OLGUSU

Otoportrenin kendi iç oluşumundaki trajikliğini Eleştirmen Mehmet Ergüven şu şekilde açıklar:

“Enis Batur’un “ayna hali”yle dile getirdiği bu açmaz, kendi portresini yapan sanatçıda trajik bölünmeye işaret eder bir bakıma; hem göremeyecek denli âşık, hem de seyretmenin tutsağı - ama görkemli *pathos*, her halükârda otoportrenin öbür yüzü’dür; en

⁶ **Türk Resminde Otoportre**, Hazırlayan: Veysel Uğurlu, Mehmet Ergüven (İstanbul: Yapı Kredi Kültür-Sanat, Şubat 1996), s. 7-8.

⁷ Aynı, s. 8.

azından, umarsız bir utkunun ardında zamana karşı verilen bir sınav olarak.⁸

Otoportre, her ne kadar bir anın dondurulmuş ifadesi olsa da, sanatçı sonludur, ölümlüdür. Zaman hızla geçip, yaşam tükenir. Otoportre çalışmasında sanatçı trajik bir olguyu sunar. Trajiğin, yaşamdaki değer ve değerlerle ilgili olduğunu kabul edersek, sanatçının kendi değerinin anlık olarak izleyiciye sunulmasıdır.

Otoportre çalışmaları trajiğin koşullarına uymaktadır. Çünkü bir değer olarak sanatçının (ressamın) kendisi yok olmaktadır. Ölüm ile bir değerini yaşamı noktalanırken, bizzat yapıtın kendisi bir değer olarak yükselir.

3.1. Trajik Olanın Sınırları

Felsefeci İoanna Kuçuradi bu trajik durumu şöyle açıklar:

“Trajik kişi yaptığını yapar, yüksek, olumlu bir değeri gerçekleştirirken, başka yüksek, olumlu bir değeri yok eder. Durumu trajik diye adlandıran düşünürlerdir. Kendisi de bir düşünür olabilir. Önemli olan, bir durumu dallandırmak değil onu görebilmek ve belli sınırlar içinde gösterebilmektir. Sanat bunu yapar. Ama bir değerini yüksekliğini belirleyen, çoğunluk tarafından görülebilir, anlaşılabilir, ya da gerçekleştirilebilir olması mıdır? Aynı yüksek, olumlu değeri -bu değer ne olursa olsun- herkesin görmesini veya gerçekleştirmesini istemek saçma olur. Yanılma kapısının hep açık olması, kişilerin şimdi de trajik olmalarına engel değildir.”⁹

4. YÜZ İFADESİNDE GERÇEK VE İMGE KARŞITLIĞI

Otoportrelerin ne ölçüye kadar gerçekçi ve içten olduğuna dair problemiği yazar Orhan Pamuk şu şekilde örnekleyerek açıklar:

“Bir gün bir hükümdar, -bir padişah, bir han, bir sultan, bir şah, ne dersiniz deyin- bir resim yarışması açmış. Ödüle talip Çinli ressamlarla daha batıdaki ülkelerin ressamları birbirlerine meydan okumuşlar: Biz daha iyi resim yaparız, yok, hayır, biz daha yaparız diye... Padişah da -padişah diyelim ona- düşünmüş, taşınmış bu ressamları denemeye karar vermiş. Resimleri birbirleriyle karşılaştırmak için, karşılıklı iki duvar, iki oda vermiş resamlara. Odanın karşılıklı duvarları arasında kapılar varmış, onlar kapanmış, ressamlar birbirlerini görmeden çalışmaya başlamışlar. Batılı ressamlar boyalarını, fırçalarını çıkartıp çizip, boyamaya koyulmuşlar. Çinliler ise, önce duvarın tozunu, pasını almak gerek,

⁸ **Türk Resminde Otoportre**, Hazırlayan: Veysel Uğurlu, Mehmet Ergüven (İstanbul: Yapı Kredi Kültür-Sanat, Şubat 1996), s. 8.

⁹ İonna Kuçuradi, **Sanata Felsefeyle Bakmak**, (Ankara, Şiir-Tiyatro Yayınları Düşün Dizisi: 1, 1979), s. 20-21.

demişler ve böylece duvarı temizleyip cilalamaya girişmişler. Aylar sürmüş çalışma. Bir taraf duvarını renk renk resimlerle donatmış. Öteki taraf duvarını bir ayna haline getirene kadar sabırla parlatıp cilalamış. Vakit dolduğu gün aradaki kapı açılmış. Padişah, önce batılı ressamın resmine bakmış Pek güzel bir resimmiş bu, Padişah hayran kalmış. Çinli ressamın duvarına bakınca karşıdaki harika resmin aynalaşmış duvarda yansıdığını görmüş. Padişah ödülü duvarı aynalaştıran Çinli resamlara vermiş.

İkinci hikâye de birinci kadar eski. Bunun da birincisi gibi çeşitli varyasyonları var. *Binbir Gece Masalları*'nda, hikayeleri papağanın anlattığı *Tutiname*'de, Nizami'nin *Hamse*'sinin bir diğer kitabına aldığı *Hüsrev ile Şirin* hikâyesinde... Ben Nizami'nin varyasyonu özetlemeye çalışacağım.

Şirin Ermenistan prensesi güzeller güzeli bir kızdır. Hüsrev de Acem padişahının şehzadesi. Şapur, efendisi Hüsrev'i Şirin'e Şirin'i de Hüsrev'e aşık etmek ister. Bunun için Şirin'in ülkesine gider. Şirin'in nedimeleriyle kıra gidip, içip eğlendiği bir gün ağaçlar arasına gizlenir. Hemen oracıkta, efendisi güzel ve yakışıklı Hüsrev'in bir resmini çizer. Resmi ağaca asar ve sıvıştır. Arkadaşlarıyla kırdaki içip eğlenen Şirin, dala asılı resmi görünce Hüsrev'e aşık olur. Ama o resmi çizip, oraya kim asmış olabilir? Şirin aşkına inanmaz, resmi ve duygularını unutmak ister. Bir başka gün, bir başka kır gezintisinde olay gene tekrarlanır. Şirin, Hüsrev'in resminden etkilenmiştir aşıktır, ama çaresizdir de. Üçüncü bir kır eğlencesinde de Şirin, Hüsrev'in resmini gene bir dala asılı görünce çaresiz bir aşka tutulduğunu anlar. Aşkını kabul eder. Ve suretini, imgesini gördüğü kişiyi aramaya başlar. Şapur, aynı şekilde, ama bu defa resimle değil, kelimelerle, efendisi Hüsrev'i de Şirin'e aşık etmiştir. İştikleri hikâyeler ve gördükleri resimlerle karşılıklı aşık olan bu iki genç birbirlerini aramaya başlarlar. Her biri ötekinin memleketine doğru yola çıkar. Karşılaşmaları bir pınar başında olur, ama birbirlerini tanımazlar. Yol yorgunu güzel Şirin soyunup suya girmiştir. Hüsrev onu görür görmez vurulur, erir. Hikâyelerini dinlediği, kelimelerle tanıdığı güzel bu mudur acaba? Hüsrev'in kendisine bakmadığı bir an, Şirin de Hüsrev'i görür. O da derin bir şekilde etkilenir. Ama Hüsrev'in üzerinde onu tanımamasına yarayacak kırmızı elbiseler olmadığı için şaşırır da. Hissettiği şeyin gerçekliğinden emin, ama akli karışmış olarak şu soruyu sorar kendine: Ağaç dalına asılı olan resimdi, karşımdaki bir candır. Ağaç dalında gördüğüm bir suretti, bu ise gerçek bir kişi..."¹⁰

Orhan Pamuk suret ve gerçek arasındaki ayrılığı, öykünün uzamında ele alır. Pamuk gerçek ve imge arasındaki ayrılığı, izleyici için bir kıskırtı olarak görerek, şöyle açıklar:

Nizami'nin elinde Hüsrev ile Şirin hikâyesi olanca zerafeti ve yumuşaklığı ile sürüp gider. Bugün hâlâ aradığımız kayıp bir zerafet ve yumuşaklık... Bugün benim kolayca hissediverdiğim ise Şirin'in şaşkınlığı. İmge ve gerçek arasındaki kararsızlık. Şirin'in Hüsrev'in resminden etkilenmesini, bir imgeye bakarak istek duymasını bugün anlaşılabilir bir saflık olarak görüyorum. Belki de saflığı, Nizami'nin bu geleneksel motifi altını üç kere çizecek kadar sevmesinde buluyorum. Ama Şirin'in yakışıklı Hüsrev'in kendisiyle karşılaşınca geçirdiği kararsızlık bugün bizim de kararsızlığımızdır: Acaba hangisi daha "gerçek"tir. Biz de Şirin gibi kendimize soruyoruz: Gerçek mi daha gerçek, imge mi? Acaba

¹⁰ Orhan Pamuk, "Şirinin Şaşkınlığı", *Defter*, Sayı: 19, (Kış 1992), s. 26-27.

hayatımızda daha kıskırtıcı olan hangisidir: Yakışıklı Hüsrev'in resmi mi, yoksa kendisi mi?¹¹

5. SURET KAVRAMININ SINIRLILIĞI VE GELENEK İÇİNDEKİ YERİ

Yazar John Berger, “Görüntü Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar” başlık yazısında sureti şu şekilde tanımlar:

“Suret nedir? Bir insan öldüğünde kendisini tanıyanlara bir boşluk, bir uzam bırakır: Bu uzamın sınırları vardır ve ardından yas tutulan her kişi için farklıdır. Bu sınırları olan uzam kişinin benzeyişidir, *suretidir* ve canlı bir portre yapmaya çalışan ressamın aradığı şeydir. Bir suret, geride görünmez biçimde bırakılan şeydir.¹²

John Berger'den başka, ressam Balkan Naci İslimyeli sureti kişiliğin temsil alanı olarak görür. İslimyeli Cumhuriyet Dergi yazarlarından Nedret Tanyolaç'ın, AKM Sanat Galerisinde açtığı “Suret” sergisi ile ilgili sorduğu sorulara verdiği cevaplar şöyledir:

“Suret” sergisi modernle geleneğin bir buluşması... Geleneksel anlatım biçimleri ve konuları yeniden yorumluyorsunuz. Batı resim geleneğinde arketip önemli bir hazinedir. Suret-tuvalerde yer alan arkatiplere bakınca gelenekle güçlü bir bağ görüyoruz. Bu bağ tanımlar mısınız? şeklinde sorulan soruya verdiği yanıt şöyledir:

“Gelenek kavramına üç biçimde yaklaşıyorum; birincisi size kadar ulaşan çoğul değerlerin küçük, belirsiz katkılarla sizden sonraya iletilmesi, çoklukla yinelenmesi. Burada sizin duruşunuzu belirleyen, genel bir katılma ve saygı halidir. Burada tanımlayıcı sözcük belki “tekrar”. Ama her tekrarın içinde olan “kaçınılmaz” farklılıklarla geleneksel üretim bir sonraki kuşağa iletiliyor. Bir diğer yaklaşımda ise bu değerlere belli oranda katılıyorsunuz ama belli oranda bu değerler içinde kendinize bir yer açmaya çalışıyorsunuz. Üçüncü yaklaşımsa benim için en önemli olanı: Geleneksel yapıyı ve üretimini biliyor ve izliyorsunuz. Bunların içinde saklı duran kolektif bilinç altını kavramaya çalışıyorsunuz, kalıcı “şifreler”i saptıyorsunuz ve bunlardan bireysel üretiminizde sırasız ve özgürce yararlanıyorsunuz. Burada sürecin hem içinde hem dışında konumlanıyorsunuz.”¹³

Balkan Naci İslimyeli geleneğin yargılanması ve sonuçta parçalanmasını modern sanatın oluşumunun bir parçası olarak görür.

Suretlere bakınca, arketip bir ritüele götürüyor: Sanatçının ve sanatın ritüelini bugünkü bağlamda değerlendirir misiniz? şeklindeki soruya İslimyeli'nin yanıtı şudur:

“Ama insan her çağda, her toplum da kendi konumunun bu kaynaklarla bağı

¹¹ Orhan Pamuk, “Şirinin Şaşkınlığı”, *Defter*, Sayı: 19, (Kış 1992), s. 26-27.

¹² John Berger, “Görüntü Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar”, *Defter*, Sayı: 34, (1998), s. 56.

¹³ Nedret Tanyolaç Öztokat, “Dün ve Bugün ‘Suret’ ”, *Cumhuriyet Dergi*, Sayı: 627, (25 Mart 1998), s. 12.

sorgular. Sanat bu sorgulamayla başlar. Yaşam da bir ritüeldir. Yaşamın içindeki belli jestler beni büyüler. Örneğin bir kadının boynunu hafifçe ileriye uzatarak saçlarını ensesinde toplaması ya da Geoges de La Tour'da gördüğümüz gibi incecik bir kadın elinin bütün saydamlığıyla yanan bir mumu rüzgardan koruması.”¹⁴

İnsan karşısına aldığı ya da karşısında durduğu her şeyle “simetrik”tir. Siz ondan kendinizi ararsınız, o sizde. Bir tür “yerine geçme”eylemi. Bu sergide bu ruhsal akışı biçim diline dönüştürdüm. Sanat eseriyle izlenen arasında var olan çok eski bir ilişki aynı zamanda da çok çağdaş. Her sanatsal ifade bence bir ritüeldir ve bu nedenle neredeyse mistik bir boyut taşır.¹⁵

Geleneksel açıdan bakınca Türk resminde yüz/suret yasağının ya da çekincesinin önemli bir özellik olduğunu biliyoruz. Geleneğe bağlı bu yasak ya da çekinme durumuyla sergideki yapıtlarınız arasındaki bağı biraz daha açar mısınız? şeklindeki soruyu şöyle yanıtlar:

“Geleneksel Türk resminde yüz/suret yasağının olup olmadığı tartışılır. Çünkü burada paradoksal bir boyut var. Yüzün üzerinde gerili duran esrar perdesinin arkasında ne var? Belki şamanist dönemden kalan ve yüzün sahibine ait bir alan olmaktan çok, pek çok şeye ait bir yansıtıcı alan, bir sahne olduğu düşünülebilir; boyalar, çizgiler, masklar ve perdelerle tekinsiz, değişken bir büyü alanı. Öte yandan Suret'in çizimiyle bir canlandırma eyleminin tamamlandığı ve bunun Tanrıyla yarışma anlamına gelebileceği için sakıncalı bulunduğu da düşünülür. Suretin tamamlanarak büyüsel bir merkez bir “put” yaratmış olmanın sakıncaları buna eklenebilir. Ama bence en ilginç neden, suretin çizimiyle bir kimlik sürecinin başlaması. Yani “suret”in insan kimliğinin, kişiliğinin bir temsil alanı olması. Bireysel kimliği toplumsal kimliğin içinde eritmiş bir kültür için yüz sakıncalı bir alan yaratabilir. Çünkü yüzün çizimiyle insan yalnızca Tanrıyla yarışmaya başlamıyor, toplumsal konumlandırmalara da “baş” kaldırıyor. Bence birey istencinin de birey direncinde rahim alanı olarak görülen yüzün üzerinde yasaktan çok kuşkunun yuvalanması bunlarla açıklanabilir.”¹⁶

Balkan Naci İSLİMYELİ yüz ve kimlik ilişkileri ile ilgili olanak şöyle bir açıklama yapar:

“Ama öte yandan ve belki de aynı nedenlerle yüz bir efsanedir. Bütün bir söylence dünyası neredeyse yüz üzerine kuruludur. Resim alanında esirgenen bir yüz sözün, yazının eline verilir. Düşlerde görülen düşlerin peşinde gidilir. Bir çizime, surete aşık olunup yollara düşülür. “Suret” çizilmez ama yüzbinlerce kez “hayalden çizilir”, düşünür.”

Sergide bu paradoksal boyutu yüz ve kimlik ilişkisi içinde biçimlendirdim: Silinmiş yüzleri bedensel bir eylemin parçası haline getirerek bir direnç alanı oluşturmaya çalıştım. Onlar bu “çağdaş” bilinç halini geleneğin yüzlerinde kalmış solgunluğuyla yaşadılar. Çoğu kez yüzlerine yapıştırılmış sisi de söküp atarak beden ve ruh çıplaklığıyla bir saflık haliyle

¹⁴ Nedret Tanyolaç Öztokat, “Dün ve Bugün ‘Suret’ ”, **Cumhuriyet Dergi**, Sayı: 627, (29 Mart 1998), s. 12.

¹⁵ Aynı, s. 12.

¹⁶ Aynı, s. 12.

masal kahramanı oldular. Burada yine bir “yerine geçme” eylemi vardır. Bu yüzü açma eylemini bir masal kişisi yerine sanatçı üstlenir.¹⁷

¹⁷ Nedret Tanyolaç Öztokat, “Dün ve Bugün ‘Suret’ “, **Cumhuriyet Dergi**, Sayı: 627, (29 Mart 1998), s. 12.

İKİNCİ BÖLÜM

ERKEN DÖNEM TÜRK SANATINDA OTOPORTRİ

1. ERKEN DÖNEM TÜRK SANATININ İLK DÖNEMİ

Türk Resim Sanatında otoportrenin ortaya çıkışından önce, Türk Resim Sanatının köklerine inmekte yarar vardır. Türk Kültürünün ilk izlerine, Orta ve İç Asya'da rastlanır. Böylesi geniş bir coğrafyada oluşan yazılı kültür ve sanat yapıtları bozkır kültürü uzamında görülür.

Yerleşik kültüre geçilince burada kurgan adı verilen mezalarda ölünün günlük hayatta kullandığı bir çok eşyası da (at koşumları, takılar v.b.) birlikte gömülmüştür.

Erken dönem Türk sanatında, portreye ait resimden çok, masklara rastlamaktayız. Erken Taşlık kültürüne ait ürünler, M.Ö. 300 M.S. 400 yıllarında yaşamış, Türkçe konuşan bozkır kültürünün bireylerine aittir.

Türklerle ilgili gelişmiş bir resim biçeminden, M.S. 6-7 yüzyıl için söz edilebilir. Kaya tapınaklarına yapılan resimler, dinsel içerikliydi. O dönemin güçlü iki inancı olan Maniheizm ve Budizmin, karşılıklı etkileşiminden ortaya çıkan yeni bir birleşimdir. Gündelik hayat, hayvanlar, gerçeküstü varlıklar, din adamları ve prensler resimlerin konusu olmuştur.

Türk Resim Sanatı'nın; henüz sanatçının kendi portrelerinin hemen hemen hiç üretilmediği bu dönem, yüzyıllar sonra gelişecek resim sanatımızdaki otoportre geleneğinin ilk devinimleri olarak değerlendirilebilir.

1.1. Bozkır Kültürü ve Diğer Uygarlıklarla İlişkisi

Orta Asyadaki Türk kültürüne ait buluntularda resim sanatına ait geniş bir uzamdan söz edemeyiz, Bozkırdaki çadır kültürü, daha sonraki mimari yapıların çatı anlayışının öncüsü, temeli olmuştur.

Sanat Tarihi Prof. Mazhar Şevket İpşiroğlu Orta Asya kültür çevresini şu şekilde açıklar:

“Ortaasya kültürünün yayılma alanı, Hazar denizi ve İran’dan, Çin sınırına; kuzeyde Sibirya’dan, güneyde Himalaya’ya kadar (bugün bu bölgelerde Afganistan, Doğu ve Batı Türkistan, Moğolistan ve Tibet bulunuyor) uzanır. Bu topraklarda çöl ve bozkırlar arasında akan nehir kıyılarındaki yeşil alanlardan Uzak Doğu ile Bizans arasındaki ticaret bağlantısını sağlayan büyük kervanlar yolu geçiyordu. 6. yüzyılla 10. yüzyıl arasında bu bereketli topraklarda bir sürü devlet kurulmuştu. Bunlar arasında önemli kültür merkezleri olanlar vardı.

Ortaasya çok değişik kültürlerin karşılaştığı bir bölge olduğu için, Ortaasya kültürlerinin hepsi eklektik bir nitelik taşır ve İran-Sasanî, Hint ve Çin etkileri birbirine karışır. Kuşkusuz İran etkisi İran kültür çevresine yakın yerlerde, Çin etkisi Uzak Doğu’da daha ağır basar. Fakat Ortaasya kültürlerini keskin çizgilerle sınırlamak olanaksızdır. Söylemiş olduğumuz kültür etkileri az çok her bölgede görülür ve bunların karışımı, şurada burada değişiklik gösterse bile, aradaki ortaklık ağır basar. Bir bölgenin kültürüne özgü olarak görülen özellikler, aslında ortak bir kültür dilinin çeşitlemeleridir. Bu ortak kültür dili bugün bize özgün bir Ortaasya kültüründen sözetme olanağı veriyor.¹⁸

1.2. Helenistik Sanat’ın Orta Asya Kültürüne Etkisi

Helenistik Sanat’ın Orta Asya Kültürüne etkilerini, tarihi uzam içinde, İpşiroğlu şu şekilde yorumlar:

“Hellenizm etkileri, Ortaasya kültürünün oluşmasında önemli bir yer alır. Hellenizm, yerel kültür üsluplarını silmeksizin bunları Greko-Buddhist kültürünün büyük sanat geleneğine mâlediyordu. Kökenini Yunan’da bulan yaratıcı güçler, yerel sanat geleneklerini kendi boyunduruğu altına almıyor, onları Buddhist sanata dönüştürüyordu. Hellenizm’in Buddhizm inancıyla karşılaşması daha Hindistan’da kurulan Makedonya krallıkları döneminde olmuştu. Bu karşılaşmadan Greko-Buddhist sanatın doğabilmesi ve Ortaasya’da yayılabilmesi için Büyük İskender’in ölümünden sonra beşyüz yıl geçmesi gerekmişti.”¹⁹

2. ORTA ASYA KÜLTÜRÜNDE RESİM SANATININ OLUŞMAMA NEDENLERİ

Orta Asya’da; yerleşik bir düzen bulunmadığından dolayı, gelişmiş bir resim sanatından söz edilemiyor. Durmadan hareket halindeki bu toplulukların, resim sanatı ile olan ilişkilerini, Mazhar Şevket İpşiroğlu şöyle açıklar:

¹⁸ Mazhar Şevket İpşiroğlu, “Bozkır Rüzgarı” **Siyah Kalem** (İstanbul Ada Yayınları 1985), s. 28.

¹⁹ Aynı, s. 28.

“Bozkır halklarında bir resim sanatının varlığını, dolaylı yoldan da olsa kanıtlayan ilk belgeler, 14. yüzyılın birinci yarısında İran’da yapılan resimlerdir. Bunlar İlhanlılar döneminde Tebriz’de yapılmışlardır. Daha önce tarih akışını hızlandıran olaylar, büyük göçler ve siyasal değişiklikler olmuştu. 13. yüzyılda Ortaasya halkları, Cengiz Han’ın yönetiminde Batı’ya yayılmış ve İslâm kültür alanına girmişlerdi. 1220’de Maveraünnehr’i az sonra da İran’ı işgal ederek Ortadoğu’ya yayılmaya başlamışlardı. İlk kez, İslâm olmayan bir halk, o döneme kadar Abbasîlerin yönetiminde olan topraklara girmişti. 1258’de halifeliğin merkezi Bağdat düştü. Böylece İslâm devleti tarihten silinerek Mogol İmparatorluğunun bir parçası oldu. Bu dönemde Mogol İmparatorluğu, henüz gelişme aşamasında olduğu halde, Uzak Doğu’dan Sibiry’a kadar hemen hemen bütün Asya’ya yayılıyordu. Büyük İskender’in kurmuş olduğu İmparatorluk, onun hemen ölümünden sonra dağılmıştı. Mogolların kurmuş oldukları devlet, tarihin en büyük imparatorluğu, örgütlemeye ve yönetimdeki gücü ve başarısı sayesinde Cengiz Han’ın ölümünden sonra yüz yıl sürmüştü. 14. yüzyılın ortalarında Mogolların gücü kırılıyor, fakat Mogol dönemi kapanmıyor, 15 yüzyılın başına kadar sürüyor. Bu tarihte Yakın Doğu Ortaasya’dan hızını alan yeni bir atılımla karşılaşılıyor ve Timur ordularının istilasına uğruyor.”²⁰

Mazhar Şevket İpşiroğlu resim yasağının İslâm dünyasında meydana getirdiği etkiyi şöyle açıklar:

“Bilindiği gibi İslâm dininde resim yasağı vardır. Tanrı Kur’an Sözü’nde belirir, resimde değil. Resim yapanlar ya da resmi evinde bulunduranlar, müminlerin gözünde puta tapanlardır. Bunlar Kur’an’dan habersiz Tanrısal Hakikatı yeryüzünde arayan putperestlerdir.”²¹

İpşiroğlu kitap ressamlığının dönem içindeki konumunu şu şekilde açıklar:

Bu inanç İslâm dünyasında resim sanatının gelişmesini engelliyor. Fakat, daha Peygamber zamanında ortaya çıkan sûfi öğretilerin etkisi altında bir kitap ressamlığı geliyor. Konuyu saptırmamak için burada İslâm’da resim yasağı ve sonuçları üzerinde daha fazla durmuyoruz. Ancak şu kadarını söylebiliriz ki, kitap ressamlığı yazın sanatının gölgesinde kalıyor. Yazın sanatı, İslâm dünyasında “Sözün sanatı” olarak bütün sanat dallarının başında geliyordu ve Geç-Abbasiler döneminde Arap ve Fars dillerinde çok gelişmiş bir yazın sanatı vardı. Kitap ressamlığı yazın sanatına giriyor, fakat başlangıçta sadece bir kaç eğlendirici kitapla bilimsel kitapların sınırları içinde kalıyor. Firdevsî’nin Şehname’si, Nizâmî’nin Hamse’si gibi başyapıtların resimlendirilmesi, Mogollar dönemiyle Uzak Doğu ve Ortaasya kültür etkileri İran’a girdikten sonra, ancak 14. ve 15. yüzyıllarda göze alınabiliyor.”²²

²⁰ Mazhar Şevket İpşiroğlu, “Bozkır Rüzgarı” Siyah Kalem, (İstanbul Ada Yayınları, 1985), s. 30.

²¹ Aynı, s. 30.

²² Aynı, s. 30.

2.1. Orta Asya Bozkır Sanatında ilk Otoportre

Orta Asya Bozkır Sanatı'nda resim alanındaki gelişmeleri sanat tarihçi Yaşar Çoruhlu şöyle açıklar:

“Öte yandan Uygur resim sanatında karşımıza çıkan *lokapala* denilen alp-mabud tasvirleri eski Türklerdeki *Alplik* tasavvuru nedeniyle ortaya çıktığından çok önemlidir. Öte yandan gerçeküstü ya da doğada bulunan hayvanlar, günlük yaşantıyla ilgili sahneler, çeşitli destan ve efsaneler, din adamları, süvariler, prens ve prensesler de bu resimlerde yer alır. Resimlerin bir bölümünde şahısların farklı ifade ve özellikleriyle tasvir edilmesine dayanan bir *portre anlayışının* ortaya çıkması Türk sanat tarihi için önem taşır. Zülüflü, ay yüzlü badem gözlü olarak tanımlanan -İslamiyetten sonra da etkili olacak- Uygur tipleri dikkati çekmektedir.²³

Resim sanatında ise, daha sonraki dönemler için baz alınacak bir temel olgu ve onun araştırmasına rastlayıp, bir saptama olanağından yoksunuz.

Bozkırın coğrafi konumu, uzun süren kalıcı yapıtların ortaya çıkmasını engellemiştir. Yerleşik kültüre geçilmesi ise, daha tutarlı özlü kalıcı yapıtların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Orta Asya Türklerindeki Şaman inancı ve buna ait yaşantıları aksettiren resimler, Maniheizm ve Buda dininin etkisi ile değişimlere uğramıştır. Uygur Türklerinin tapınak ve saraylarında gördüğümüz, prens ve hükümdar portrelerinin yapıldığı dönem, portrenin sanatımızdaki ilk oluşum devresi olarak niteleyebiliriz.

3. OTOPORTRE RESMİN GECİKME NEDENİ

Otoportrenin, Türk Resim Sanatında bir gelenek olarak yer alması, uzun bir süreç almıştır. İslâmiyetin kabulünden sonra; resim ve heykel sanatına önce bir ölçülülük ve çekingenlik, daha sonra ise, merkezi otoritenin yasakçı anlayışına paralel bir otosansürü ressamlarımız kendine uygulamışlardır.

Anadolu Selçuklu Türklerinin saraylarında görülen portre anlayışı; Osmanlı İmparatorluğu merkezi otoritesinin güçlenmesine koşut olarak, portreci resim anlayışına ilgi giderek zayıflamış, saraylardaki duvarlara işlenen portre yapımı çok zayıflamış, hemen hemen yok olmuştur.

Türk kültürü içinde resim sanatının gelişim süreci irdelendiğinde, Osmanlı İmparatorluğu dönemi hem yasaklamacı anlayışın, hem de minyatür resmin yayıldığı ve

²³ Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı'nın ABC'si*, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998), s. 119.

geliştiği bir dönem olur. Osmanlı döneminde, devlet erkinde tek seçici olan padişah aynı zamanda dini otorite idi. Bu da her konudaki emir, ferman ve buyrukların düzenleyicisi olduğunu belirtir.

3.1. Tasvir Yasağı Sürecinde Suret Yapımı

İslâmdaki resim yasağı, her ne kadar doğrudan resamlara yönelmediği şekilde bir yorum olsada, Anadolu Selçukluları döneminden başlayarak, yaklaşık üç yüzyıl resimden ve resim yapma anlayışından uzak kalınır. Özellikle insan figürü ve suret yapmak önce tasvir yasağını çiğnemek sonra da merkezi otoritenin buyruğuna karşı gelmekdi. Zaten Türk resmin; merkezin dışındaki bölgelerinde, özellikle sivil mimaride, (konak ve evlerde) manzara resimleri bir süsleme tarzı olarak yer alır. Devletin merkezinden uzaktaki coğrafi bölgelerde, insan figürü içeren (konu alan) resimler bulmak olanaksızdır. Merkez eksenli yasaklamacı baskıcı anlayışa, hoşgörülü karşı çıkışlar, diretmeler, gayri müslimlerde olur. İstanbul dışında; doğrudan resim olarak değil de, dönemin yazı dilinin harfleri kompoze (düzenleme) edilerek Hz. Ali sureti, kayık figürleri, aslan, kuş v.b. hayvan figürleri hat sanatı içinde bir anlatıma dönüşür.

Anadolu Selçukluları mezar taşlarında olsun, Osmanlı İmparatorluğunun değişik bölgelerinde olsun, resim yasağının baskısı sanatçıyı bir süsleme istif ve düzenleme arayışına iter. Bu bastırılmışlık, resmedeni soyut anlayışa yönlendirir. Örneğin bitki ve ağaç çizimlerinde insanca ve onun felsefesine uygun formlar çizilir. Boşluk düşüncesini, renk ve espas olarak minyatürde canlandırır. Sonsuzluk boşluk düşüncesini, o da yaradanı var eden tanrıyı çağırıştırır. Minyatür sanatçısı bu temel anlayış ile yapıtlarını gerçekleştirir. Bu anlayışa göre bu dünya geçicidir. İnsan bir fanidir. Resimde esas olan, bu geçiciliği anlatabilmektir. Resim dışındaki sanatlarda biçimlendirmelerdeki sadelik bu anlayıştan kaynaklanır. Soyut düşünce sanat yapıtlarının yaratımında belirginleşir.

İslâm'daki resim yasağı, merkez yönetimin dışında Anadolu'da kısmen de olsa aşılabılmış denilebilir. Bundan, tasvir yasağı tümünden kaldırılabilmiş anlamı çıkarılmamalıdır.

3.2. Anadolu'da İnsan Yüzlü İlk Resim Çalışmaları

Anadolunun Moğol istilasına uğradığı dönemde sanat yapıtlarının tahrip edilmesi kentlerin ve kıyımların arasında yeni bir düşünce felsefesi ortaya çıktı: Mevlevilik. Bu düşünce etrafında, var olan tasvir yasağına karşı insan yüzlerini konu alan portreler

(resim) yapılır.

Yazar Muzaffer Budak, Anadolu Selçuklu Devleti'nin başkenti Konya'daki kültür ve sanat ortamını şöyle açıklar:

“Böyle bir kültür ortamında, Selçuklular döneminde ve Osmanlılar döneminde kimi ressamlar sanatsal yapıtlar vermişlerdir. Bunlardan Aynüddevei Rumi iyi bir portre ressamıydı. Mevlana'nın ve birçok kişilerin resmini yapmıştır. Ömür boyu ressamlığını sürdürmüştür. Fresk ressamı olarak bilinen Bedrettin Yavaş, duvar süsleri yapmış, kimi saray ve konakları yapıtlarıyla süslemiştir. Uzun ömründe mevlevi müridi olarak resim çalışmalarına devam etmiştir.

Alaeddin-i Sıryanuş dekor ressamıydı, ilim yönü çok güçlü olan sanatçı o günün koşullarına göre dekor çiziminde başarılı olmuştur. Kaluyanülkunevi hem portreler yapmış hem de dekor alanında ünlenmiştir. Çıraklarından ressam Ahmed, yapıtlarıyla hocasını izlemiştir. Tezyinat ressamı Hacıyülmevlevi, tezyinat sanatında yenilikler getiren sanatçı bilinir. Şeyh Bedreddin Yavaş, Konya Okulu'nun ressamlarından. Duvar süsleri türünde çalışmalarını sürdürmüştür. Hüsameddin Çelebi'nin konağında ve Meram'daki Bağ hümamda onun süsleri yer almıştır. Kılınç Aslan'ın sarayındaki süslemeler Şeyh Bedreddin'in eserleridir. Bu kişiler Selçuklu döneminin önde gelen önemli sanatçıları sayılır. Onlardan başka değerli ressamların yapıtlarına rastlanır.

Osmanlı döneminde mevleviler arasında bir çok değerli sanatçılar resim sanatına yenilikler getirmişlerdir. Bunlardan ünlenen ve yapıtlarıyla yüzyıllar boyu yaşamış olanlar arasında, şu sanatçıları söyleyebiliriz.. Dekor ressamı Abdürrahmanülmevlevi, ressam derviş Medari Mustafa, Nakkaş Dede, Asari (Esedî), kompozisyon ressamı Behzat, Necefli Ağa, Fenni Dede, Fasih Dede, Eyüplü Derviş Hasan, Fasihi, Hasip Dede, Hasan Leylek Dede, Müsahip Said Efendi, Mehmet Nuri, Çini dekorları yapan Mustafa Ağa, portreci Nami Dede.

Bu ressamlar ve sanatçılar medrese ve tekkelerde kazanmış oldukları kültürle mevlevi felsefesinin içeriğindeki hümanizmle yapıtlarını oluşturmuşlardır. Yansıttıkları kültürle topluma insan sevgisini ve olumlu düşünceler iletmışlerdir.²⁴

3.3. Osmanlı ve Bizans Kültürlerinde Resim

Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul'un zaptedilerek başkent yapılmasıyla kültürel ve sosyal olarak bir karşılaşma ve yüzleşme yaşar. Merkezi otorite kenti hızlı bir değişime tabi tutar. Anadolu'nun içlerinden Türk nüfus İstanbul'a yerleştirilir. Böylece, merkezdeki diğer Türk ve müslüman olmayan nüfus ile dengelemeye gidilir.

Sözü edilen yüzleşme, Bizans ve Osmanlı Sanatının artık içiçe girerek yaşamasıdır. Her iki imparatorluğun kültüründeki sanat ve resim yapma yaşağı özellikle Osmanlılarda

²⁴ Muzaffer Budak, “Mevlevilikte Resim Sanatı”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 254, (Aralık 1995), s. 52.

katı bir biçimde uygulanır.

İznik Konsil'inin 787'de yaptığı toptantıdan sonra Bizans'ta resim ve tasvir yapma yasağında bir değişme olduğu gözlenir. Türk kültüründe Batı ve Bizans sanatında olduğu gibi ibadethanelere kesinlikle resim giremez. Resim yerine yazı daha ön plana çıkar ve kalıcı olur.²⁵

4. BATIYA AÇILMA SÜRECİNDE RESİM VE KÜLTÜREL İLİŞKİLER

İmparatorluk; Batı'ya doğru toprak kazandıkça, ele geçirilen kentlerde, Avrupa kültürünü ve yaşantısını görüyor, bu kültürle iletişime giriyordu. Bu iletişim şöyle açıklanabilir: Mevcut padişahın eğitim ve anlayışına uygun bir biçimde; birçok yabancı ressam kendi kültürel coğrafyasından ayrılarak, imparatorluğun başkenti İstanbul'a gelerek, değişik Boğaziçi ve Haliç ile İstanbul'un çarşılarını resmederler. Daha çok gravür tipi çalışmalara ağırlıktadır.

İmparatorluk; hem genişleme ve hem de ilerleme atılımlarını gerçekleştirdiği döneme kadar daha çok içine kapanık, sorunlarını kendinde çözen, kendine yeterli bir toplumdur. Ancak; XVII ve XVIII yüzyılda ortaya çıkan siyasal durumlar, Osmanlıları Batı ile siyasal anlamda olduğu kadar, sosyal ve sanat alanında yeni ilişkilere yol açar. Yönetimi elinde bulunduran teokratik bir zihniyetin etkisi ile resim ve heykel sanatına tamamen uzak kalınır.

Kurulan yeni ilişkiler döneminde; Avrupa Ülkeleri, Osmanlı topraklarında pazar ararlar, özellikle Fransız tüccarlar Osmanlı İmparatorluğunun, İstanbul başta olmak üzere, belli liman kentlerinde güçlüydüler. Bunun doğal sonucu olarak, o dönemde imparatorluğun içinde toplumsal yaşamda en etkin ülke olarak Fransa görünüyordu.

4.1. Oryantalist Dönemde Batı ile İlişkiler

18. yüzyılda Avrupalı ressamalarda doğuyu görmek resmetmek duygusu ağır basmıştır. Fransız, Hollanda'lı, İtalyan ressamlar kendi olanakları ile ya da osmanlı sarayının davetlisi olarak İstanbul'a gelip resimler yapmışlardır. Boğaziçi'nden görünüm, kentin diğer köşelerinden pitoresk görünümlü çalışmalar yapmışlardır. O yüzyılda Avrupa'da yaygınlaşan oryantalizm akımından etkilenen İsviçreli Liotard, Hollandalı Van Mour ve İtalyan Ippolito Caffi bunların önde gelenlerindedir

²⁵ Selçuk Mülayim, **Sanat Tarihi Metodu**, (Gözden geçirilmiş 2. Basım, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, Eylül 1994), s. 174.

Osmanlılarda Batılılaşma çabalarına koşut olarak gelişen resim sanatı aynı zamanda o dönemin yönetimde yer alan iç direnç odaklarının engeli ile karşılaşır. Ulema (din bilgini) ve üst yönetimdeki seçkinler resim ve heykel sanatına fazla ilgi göstermez, samimi ve sıcak davranmaz. Kanuni Sultan Süleyman'ın Macaristan seferinden heykeller ile dönen Frenk lakaplı Sadrazam İbrahim Paşa hoş karşılanmaz.²⁶ İç karışıklıkta katledilir. Daha sonraları "maktul" diye anılan bu yönetici çağına göre oldukça ilerici tavrı ve sanata olan ilgisine tahammül edilemez. Bu olaydan 300 yıl sonra heykel eğitimi başlayabilmiştir. Resim sanatımızda da, durumun bundan farklı olduğu söylenemez. İbrahim Paşa'nın heykel sanatına olan ilgisi sonucu, ona yönelen öldürme eylemi, güzel sanatların diğer dallarında (özellikle resim sanatında) sindirici bir etkisi kuşkusuz olur. Onlarca yıl, resim yapmaya cesaret edilemez.

Padişah Sultan Aziz resim ve heykel sanatına ilgilidir. Bunu sanatı tarihçi Sezer Tansuğ şöyle açıklar:

"Avrupa gezisinde sıkça rastladığı kral heykelleri, Sultanın kendisinin de böyle heykellerinin olması gerektiğini düşündürmüş olmalı ki, 1871 yılında heykeltıraş C. F. Fuller'e at üzerinde bir heykelini yaptırmıştır.²⁷

Heykele halkın olası bir tepkisi nedeni ile saray içinde bir odada korumaya alınır. Avrupa'ya giden askeri öğrenciler resim sanatımızın öncüleri olurlar. asker olmayan diğer ressam ailelerinin uğraşlarını ciddiye almayacakları kaygısıyla kendilerini topluma mimarlık eğitimi gören kişiler olarak tanıtır.

Osmanlı toplumunda resim ve heykele olan mesafeli tavır bir padişahın kendi heykelini uzun bir süre topluma çıkarmama, açığa vurmama düşüncesine iter."

4.2. Batılılaşma Sürecinde Resmin Kültürel Ortam İçindeki Yeri

Osmanlı kültürünün Avrupa ve özellikle Fransa ile girmiş olduğu sosyal ve siyasal ilişkiler neticesinde, birçok Fransız ressamı, gravür sanatçısı İstanbul'a gelerek kentin manzaralarını, Osmanlı insanının yaşamından kesitleri resmederler.

Padişah II. Mahmud döneminde, ilk defa devlet dairelerine padişahın portresi asılır. Bu durum; geçmiş yüzyıllardaki, resim yapma ve sureti duvara asma yasağını, aşamalı olarak kaldırmaya öncü bir girişimdir.

²⁶ Sezer Tansuğ, "Türk Resim ve Heykel Sanatı", **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, Görsel Yayınlar, Cilt: 6 (1982), s. 1142.

²⁷ Seyfi Başkan, **Osmanlı Ressamları Cemiyeti**, (Ankara: Çardaş Yayınları, 1994), s. 10.

Sanat Tarihçi Mustafa Cezar, II. Mahmud'un resmi üzerinde şu bilgiyi verir:

(...) II. Mahmud bir de *Tasvir-ı Hümâyun Nişanı*, ihdas etmişti. Üzerinde kendi resmi bulunan bu nişanı II. Mahmud göğüse takılmak üzere bazı hükümet adamları ile elçilere ihsan etmişti.

Celal Esad Arseven'in kaynak göstermeden belirttiğine göre, II. Mahmud'un portresini **Rupen Manas** adlı yerli bir Ermeni ressam yapmıştı (...) ²⁸



Resim 1: II. Mahmud Tasvir-i Hümâyun Nişanı

Yüzyıllar boyu tasvir yapma yasağı ile birlikte yaşayan ressamlar, azar azar olarak gelen serbestliklere ölçülü bir yaklaşım göstererek ürün vermiştir. Osmanlı dönemi aydını; yeniliklere, çekirdek bir kadro ve onun genişlemesi, toplumca benimsenmesi ile özgürlükleri elde etmez. Merkezi yönetim, yukarıdan aşağıya bir kültürel değişim (yenilenme) modelini zorlayarak toplum yaşamına geçirir. Avrupa kıtasındaki toprak kayıplarına koşut olarak, Osmanlı yönetimi mali ve sosyal zorluklarına karşın, sınırları dışında kalan yeniliklere ilgisiz değildir. Nitekim Batıda reform olarak adlandırılan yenilikler Osmanlı toplumunda "İslahat" sözcüğü ile karşılığını bulur. Bütün bu değişimler, duraksama ve bunun sonucu olarak, gerilemenin önüne geçmektir.

²⁸ Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Cilt: 1, (Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları No: 1), s. 96.

Batılılaşmada istemlerin doğrudan halktan gelmesi gerekirken, yönetici üst sınıfın kendi mülkiyet ve statülerinin korunması kaygısından kaynaklanır. Yazar ve günümüzde Türkiye Cumhuriyeti Dışişleri Bakanı olan İsmail Cem, Batılılaşma ile ilgili görüşünü şöyle belirtmişti (1974’de):

“Batılılaşma, kuşkusuz önce bir kültür sorunudur. Ancak, bütün kültürler gibi, sınırları az çok belirlenmiş bir ekonomik görüşü ve onun hukuk sistemini de beraberinde taşır. Bir bakıma, temeldeki ekonomik gerçeğin yansımasıdır. Bu açıdan incelendiğinde, bizdeki Batılılaşma hareketleri, hakim zümrelerin kendi çıkarlarını sağlama için giriştikleri ve bu çabalarında Avrupa’dan destek gördükleri bir tercih şeklinde belirmektedir.”²⁹

Yeni durum; onların hukuki varlığının, garantisi olacaktır. Batılı ölçütlerdeki hukuk anlayışını, onların varoluş nedenlerini koruma altına alacaktır. Üst yapıda görülen aceleci ve zorlama değişim, imparatorluğun tarih sahnesinden silinişine engel olamaz. Dağılma sürecinde, birçok Avrupa insanı “Doğu”yu kültür ve sanat olarak merak eder. Oryantalistler imparatorluk coğrafyasının değişik bölgelerinde seyahat ve incelemelerde bulunmuşlardır.

Bu dönemde Avrupa’dan gelen ressamaları Sanat Tarihçi Mustafa Cezar şöyle açıklar:

“XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ve III. Selim’in saltanatı boyunca olduğu gibi II. Mahmud ve daha sonraki hükümdarlar döneminde de Batılı ressamaların Türkiye’ye gelişleri sürdü. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye’ye gelerek resimler yapmış olan Batılı ressamalar arasında, **Choiseul-Gouffier**’in eserindeki resimleri yapan **Hilair, d’Ohsson**’un eserindekileri yapmış olan **l’Espinasse** önemlidirler. Türkiye’ye gelen Batılı ressamaların XIX. yüzyılın ortalarına kadar genellikle gravürler yaptıkları, yüzyılın ikinci yarısındakilerin ise, gravürden başka daha çok suluboya ve yağlıboya çalıştıkları görülür. Nitekim, II. Mahmud döneminde Türkiye’ye gelmiş Batılı ressamaların gravürlerden ibaret eserleri daha öncekiler gibi, çoğunlukla Türkiye ile ilgili kitaplarda yayınlanmış ve böylece Türkiye’nin kıyafet, yaşayış, binâ, tarihî eser ve manzaralarının resim halindeki ifadeleri olarak kitapların malzemesini teşkil etmiştir. Tabiatıyla bir kısmı da albüm ve tablo halinde korunmuştur.”³⁰

Batılılarla ilişkiler genişleme kaydettikçe, Avrupa’dan gelip İstanbul’un türlü yönlerini kalem ve fırçalarla tespate çalışan ressamaların çalışmalarına, Türkiye’deki resme meraklı kimseler, eski yıllara oranla daha az çekingenlik duyguları içinde kendiliklerinden ilgi göstermiş ve onlardan görme yoluyla bir şeyleri öğrenmiş olabilirler.

II. Mahmud döneminde Türkiye’ye gelip resimler yapan Batılılar arasında **Préault, Henry Aston Barker, Franz Hegi, Thomas Allom, William Henry Bartlett**

²⁹ İsmail Cem, **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**, (İstanbul: Cem Yayınevi, İstanbul 1974), s. 211.

³⁰ Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Cilt: 1, (AubinImprimeur, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları No: 1), s. 93.

gibi ressam dikhati çekerler. Bunlar arasında ise Fréult, Allom ve Bartlett çok sayıda resim yapmış olmalarıyla diğerlerinden ayrılırlar.³¹

4.3. Otoportre Resmin Oluşumunu Engelleyen Etmenler

Genelde plastik sanatlara özelde de resim sanatına konan engellemeler resim eğitiminin gelişimini ve toplumca benimsenmesini uzun bir süre askıya alır. Yüzyılları aşkın süre gelen figür ve tasvir yasağının bir diğer ayağı da suret yasağıdır. Baskıcı uygulamalar toplumun kolektif bilinç altında adeta bir korku oluşturur. Sarayda ve sivil mimari örnekleri incelendiğinde figür yoksunu peyzajlar olduğu görülecektir. Bunun nedenini aynı olgu açıklayabilir. Belki de sonraki dönemlerin figür ve suretsizliğinin nedenine yanıt oluyor. Sanatçının kişisel çekingenliği giderek sanatımızda bir duraksama yaşıyor. Portre ve otoportre yapma geleneğinin dışında kalan sanatçılarımızda toplumsal ortak bilinç altı böylelikle kendinden oluşur.

4.4. Otoportre Yapımında Sanatçının Konumu

Ressam Balkan Naci İslimyelinin bu konudaki görüşü öz olarak şöyledir:

“Burada; geleneksel otoportrenin yaşatılmasının yanısıra, yeni bir anlayışı “farklılığı” geliştirme isteminin çatıştığı paradoks durumu belirir. Otoportre üretimi yapan sanatçı “birey” olma durumuna varabilmesi için geleneğin kalıplarını anlayışlarını yeni seçeneklerle parçalayabilmeleridir. Bunun sanatçı tarafından yapılmaması durumunda bireyseyselliği ve toplumsal konumu sorgulanır hale gelir.

Sanatçı bir arketip (Yunanca: arketypos “başlangıç modeli”) olarak otoportre üretiminde yeni değerler oluştururken modernite kaçınılmaz olarak içiçe geçer. Günümüzde “yeni değerler” ile yapıt üretiminde modernizm bireyi her ne kadar “farklılık” ve özgürlük için zorluyorsa da, sonuçta sanatçı kendi “özel tarihi”nden tamamıyla sıyrılamaz. Postmodern söylemlerin yoğunlaştığı koşullarda, yapısalcılık anlayışından faydalanarak ileri-geri devingenlik içinde yapıtını üretir. Özgünlük ancak bu özgür arayışları sonucu tutarlı bir biçimde ortaya konabilir.”³²

³¹ Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Cilt: 1, (AubınImprimeur, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları No: 1), s. 93.

³² Nedret Tanyolaç öztokat, “Dün ve bugün “Suret” “, **Cumhuriyet Dergi**, Sayı: 627, (29 Mart 1998), s. 12.

5. TÜRK RESİM SANATI İÇİNDEKİ İLK OTOPORTRELER

Batı ölçütlerinde bir sanat eğitimi, Osman Hamdi Bey'in girişimlerinin ilerleyip, gelişmesiyle mümkün olabildi. Sanayi Nefise Mektebi, onun yönetiminde Avrupa tarzı eğitimi hedef alır. O dönemde; figür plastiği, sanat yaşamımızda yerini bulur. Figüratif resmi, bizzat kendisini çalışarak bir örnekleme ile geliştirmek ister. Osman Hamdi Bey'in "Rüstem Paşa Camii önünde" ve "Şehzade Türbesinde Derviş" adlı tablolarında figüre kendini esas alması resim sanatımızda otoportre geleneğinin başlangıcı da sayılabilir. Türk Resim Sanatında ressamın kendini model olarak tamamladığı bu iki tablo bir arketiptir. Otoportrenin; sadece yüz ve göğüs hizası ile sınırlı olamayacağı temel düşüncesi, tabloları bu biçimde yaptırmaya zorlamış olabilir. Hasan Rıza ve Osman Hamdi Bey dışında, özel giysi ve konumlarda otoportre üreten ressamlarımıza daha sonraki dönemlerde rastlayamıyoruz.



**Resim 2. Osman Hamdi Bey, "Rüstem Paşa Camii Önünde",
240x120 cm, yağlıboya, 1905.**

Osman Hamdi Bey'in, Batılı anlamdaki resim anlayış ve eğitimini yerleştirme çabaları ile devletin reformları yapabilme ve toplumsal hayata geçirme çabaları aynı döneme rastlayıp çakışır.



**Resim 3. Osman Hamdi Bey, “Şehzade Türbesinde Derviş”,
122x92 cm, yağlıboya, 1908**

Karlofça Antlaşması (1683) ile başlayarak, büyük toprak kayıplarına uğrayan imparatorluk bir yandan da, yönetsel siyasi yaşamında birbirinin peşi sıra yeni kararları hayata geçirir. Bu süreç içinde bir yandan Batılılaşma çabaları süren, diğer yandan Avrupa kültürü ile olan iletişim güçlendirilir. Ekonomik ve siyasi alanda Batılı devletler ile yaşanan gerginlik, sıkışıklık ve anlaşmazlıklar sanat alanını da daha farklı cereyan eder. Bu dönem, Osmanlı toplumunda, Batı toplumundaki sanatları öğrenme ve tanıma isteklerinin yoğun olduğu dönemdir.

5.1. Resmin Ders Haline Gelmesi

Avrupa ülkelerine tıp eğitimi için gönderilen öğrenciler, resim sanatı ile yakından ilgilendiler. O dönem ressamın atölyelerinde çalışarak onların üslûp ve sanat anlayışlarından etkilendiler. Yine II. Mahmud dönemindeki atılımların Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-i Tıbbiye (1827) açılmasıyla daha da ilerlediği saptanır. Hatta bu okulların programına resim dersleri alınır.

Sanat Tarihçi Seyfi Başkan dönemin okullarını şöyle açıklar:

“Eğitim programında resim derslerinin yer aldığı ilk Türk eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri-i Hümayunla başlayan ve 1883’te Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi’nin açılmasıyla tamamlanan kısa dönem, batılı anlamdaki Türk resminin hazırlık aşamasıdır. Sultan III. Selim (1789-1808)’in in sosya-kültürel yenilik hareketleri kapsamında yurda giren batı anlayışındaki resmin Türk eğitim ve kültür hayatına adaptasyonu, eskiden sanıldığı gibi sadece Sultan’ın çevresinde gelişen sınırlı heyecanlara bağlı olmamıştır. Hatta, 1795 yılında öğretime başlayan Mühendishane-i Berri-i Hümayun’un açılışında, okulun amacı, kadrosu, yönetim şekli, ders programları v.b. konular bir kanun maddesi ile hükme bağlanmıştır.³³

6. XVIII. YÜZYILIN TARİHİ UZAMINDA RESİM SANATIMIZIN DURUMU

Minyatür resim sanatı, en geniş uygulama olanağını el yazma kitapların süslenmesinde bulur. 16. yüzyılın en etkin minyatür atölyesi, Nakkaş Osman’ındır. Dönemin önemli şenlikleri, Hünername ve Surname adlı, gelişmiş el yazmalarında resmedilir. Nakkaş Matrakçı Nasuh, Osmanlı ordusunun Irak seferinde gördüğü, manzara, kent ve mimarı yapıları, kitap resimleme sınırının ötesinde bir üslupta resmeder.

18. yüzyılın özellikle ortalarında, resim mimarinin süsleme unsuru olarak, köşk, saray v.b. sivil mimari yapılarda yer alır. Perspektif ilkesi gözetilerek yapılan bu resimler, mimarinin süsleme ögesi olarak gelişir.

Osmanlı sanatçısının İstanbul’da, Bizans resim sanatının ardıl kuşağı ile oluşan kültürel iletişimin sonunda, minyatür resim anlayışının değiştiği saptanır. Bu dönemde, Osmanlı sanatçılarının resimlerdeki figür denemeleri, azınlık Hıristiyan sanatçılardan etkileşimin sonucudur.

İstanbul’un Türkler tarafından alınmasından sonra; Avrupa kıtası üzerinde bulunan kent, aynı zamanda Türk kültürünün Avrupa kültürü ile başta ticaret olmak üzere savaşlar

³³ Seyfi Başkan, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, (Ankara: Çardaş Yayınları, 1994), s. 2.

ve sonucunda gelen siyasal anlaşmalar ilişkileri kaçınılmaz kılar.

Fatih Sultan Mehmet (II. Mehmet), Avrupa kültürüne ve onun sanatına değer vererek, dönemin tanınmış ressamalarını imparatorluğun merkezine çağırarak, kendi portresini yağlıboya tekniğinde yaptırır. Dönemin ünlü ressamı Gentine Bellini, Constanzio di Feira, Matteo di Pasti İstanbul’da misafir edilerek ürünler vermesi sağlanır. Gelen sanatçılar, Rönesans döneminin anlayışını yansıtır. Rönesans’ın, Ortaçağ’ın değer ve anlayışlarını değiştiren bir dönem olduğunu biliyoruz. Fatih Sultan Mehmet de, Ortaçağı kapatıp, Yeniçağ’ı açan bir hükümdardır. Kendi kültür ve sanatının gelişim yönünü arayıp temellendirirken, o günün koşullarında, dünya anlayışını yansıtan Batı sanatına yakın ilgi göstermekten çekinmez.

Batı sanatı ile Osmanlı minyatürünün ilk özgür karşılaşmasından sonra, iki önemli gelişme ortaya çıkar. Birincisi o zamana kadar iki boyutlu yüzeyde minyatür resimler üreten Osmanlı minyatür sanatçıları iki boyutlu yüzeyde derinlikli ve hacimsel resmin olanaklarını ve sınırlarını görürler. İkincisi de çok sonralar üretilecek olan otoportrelerin öncüsü bu portreler olur. Minyatür sanatçısı her ne kadar doğrudan otoportre çalışmasına girmemişse de, bu tarzda yapıt verebileceğini görerek yapar.

6.1. Batı ile Kültürel İlişkiler

Böylelikle, imparatorluğun ressamlarının “Batı” resmi ile tanışması onları yeni anlayışlara biçim değişimlerine götürür. Artık Osmanlı resim sanatında değişim ve bunun sonucu yeni birleşimler gündeme gelir. Buna göre; II. Mehmed’in (Fatih Sultan Mehmet) Sinan Bey tarafından yapılmış portresi (15. yüzyılın ikinci yarısı) yeni anlayışın ürünüdür.

Türk Resim Sanatında uzun süren tasvir yasağı, ancak Fatih’in hoşgörüsü ve sanata olan yakınlılığı ile aşılarak, dönem içinde göreceli bir ferahlama yaşanır. İstanbul’un fethinden sonra, kent içindeki Bizans kültürü ile uyumlu ve onun kültürel varlığına saygılı bir ilişki geliştirilir. Fatih’in kendi döneminde, Edirne ve İstanbul’da resim sanatı eğitimi veren okullar açılır. Nakkaş adı verilen minyatür ressamlarına, olanaklar sağlanır. İtalyan ressam Bellini İstanbul’a gelerek, Fatih’in portresini yapar. Rönesansın beşiği İtalya’dan gelen Bellini’nin yanısıra, dönemin minyatür sanatçısı Sinan Bey de Fatih’in portresini yapar. Özgün adı “Gül Koklayan Fatih” olan bu yapıtta sanatçı minyatür resmin özelliklerinden büyük oranda sıyrıldığı görülür. Böylelikle Sinan Bey, Osmanlı toplumunda dönemin resim anlayışına yenilik getirir.



Resim 4. Sinan Bey, “Gül Koklayan Fatih”, minyatür 15. yüzyılın ikinci yarısı.

Fatih’in; Batılı bir sanatçının yanısıra, minyatür tarzında ürünler veren kendi toplumunun bir ressamına da modellik yaparak, günümüzde de her iki okulu (ekol) değerlendirme olanağını bize sağlar. Ama hepsinden önemlisi portre geleneğinin o dönemde başlamış olmasıdır. Türk Resim Sanatı’nda, otoportre çalışmalarının temeli olacak portre çalışmaları, böylelikle başlar.

İstanbul’un Türkler tarafından alınmasından sonra Bizans ve İslâm Kültürü aynı kent içinde birarada yaşamaya başlar. Bir yanda ikonoklazma³⁴ dönemi yaşamış bir Bizans kültürü, diğer yanda onlarca yıl resim yapmayı dinsel yargılarının doğrultusunda yasaklayan Osmanlı kültürü. Bu kesişimde, etkileşim ve değişim kaçınılmazdır. Toplumda “suret yasağı” ile resim karşıtlığı, Fatih’in sanatseverliği ve hoşgörüsü ile sınırlandırılır. Fatih döneminin bitmesiyle, yasaklar ivme kazanır. Özellikle, yüzün resmedilişine konulan katı yasağın anlayış, özünde otoportrenin gelişimini de engelliyor. Minyatür sanatçıların kendi yüzlerini (otoportre) çalışmamaları, nedeniyle günümüze onlardan yüzü içeren otoportreler ulaşmaz. Çok uzun bir süreçte, Türk Resim Sanatında otoportre türü resimler görülmez.

³⁴ İkonoklazma: Tüm kutsal imgelere karşı olan ve putkırıcı (ikonaklast) adı verilen bir parti vardı. 745 yılında putkırıcı parti üstün geldiğinde, Doğu Kilisesinde tüm kutsal sanat yasaklandı. /E. H. Gombrich., **Sanatın Öyküsü**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1976), s. 97.

6.2. Portrenin Devlet Yönetimince Benimsenmesi

Türk Resim Sanatı'nın tarihsel gelişimi 17. yüzyıl sonlarına doğru bir durgunluk dönemine girer. Sanat Tarihçi Seyfi Başkan dönemin gelişmelerini şöyle irdeler:

“Pasarofça Anlaşması'ndan sonra Sultan III. Ahmet'in son 12 yılını temsil eden ve tarihimizde “Lale Devri” olarak bilinen yıllar batılılaşma ceryanlarının etkin olduğu ilk dönem olmuştur. Ancak bu yıllarda yaşanan batılılaşma ve yenileşmenin bütün bir Osmanlı toplumunu etkileyecek ölçüde yaygın ve güçlü olduğu söylenemez.

Toplumun bütün katlarını ilgilendiren ve sosyal kurumları etkileyen yenilik hareketleri, 1789'da III. Selim'in Padişah olması ile hız kazanmıştır. Yeni askeri okulların ve idari kurumların tesis edilmesi ile daha organize olan yenilik çabaları, bir ara IV. Mustafa'nın padişahlığı sırasında (1807-1808) durmuşsa da sonradan tekrar hızlanmıştır. Sultan II. Mahmut döneminde ise, (1808-1839) III. Selim döneminde başlatılan sosyal, kültürel ve idari reformlara, hem devlet, hem de sosyal kitlelere daha da geniş anlamda malolacak şekilde devam edilmiştir. Sultan II. Mahmut, özellikle 1826 yılında Yeniçeri Ocağını kaldırdıktan sonra Osmanlı Tarihinin en köklü reform hareketlerini başlatmıştır. II. Mahmut'un çeşitli alanlardaki yenilik hareketleri içinde sanat da önemle yer alır. Yabancı ressamalara portrelerini yaptırmış, üzerinde portresi olan sikkeler bastırmıştır. Hatta yaptırdığı resimlerini çeşitli okullara ve resmi dairelere astırmıştır. Osmanlı Sultanlarının hediye verme geleneği içinde böylelikle Resim de yer alır. II. Mahmut'un “Tasvir-i Hümayun” olarak adlandırılan bu resimlerini yerli ve yabancı çok sayıda kişiye armağan ettiği bilinmektedir.³⁵

Lale Devri diye adlandırılan devrin son oniki yılı (1718-30), minyatür resim alanında en gelişkin ürünlerin verildiği dönem olur.

Bu dönemden sonra, imparatorluk çöküş sürecine girer. Avrupa ile siyasi ve kültürel bağları kesmeyerek, yeniden Avrupa düşüncesine yönelerek yükselme düşüncesi yönetimde egemendir. Bu hızlı süreç sırasında minyatür sanatçısının maddeye bakıp resmetme ve yorumlayış bakımından yeni yaklaşımlar söz konusudur. Avrupa ile olan ilişkiler sadece sanatta değil, davranış ve yaşayış bakımından yeni bir biçim ortaya çıkarır.

Sinan Bey, Levni gibi minyatür sanatçıları hayalci ya da figürde düşlemci olmak yerine, gündelik yaşamın gerçeğini ifade olanaklarını araştırarak gerçekleştirirler.

³⁵ Seyfi Başkan, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, (Ankara, Çardaş Basım Yayın Ltd. Şti. 1994), s. 1-2.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BATILI ANLAMDA RESMİN GELİŞİMİ

1. TÜRK RESİM SANATINDA OTOPORTRENİN ÖNCÜ RESSAMLARI

Ressam Hasan Rıza (1858-1913), Bahriye Mektebinden yetişme bir ressamımızdır. Kendi döneminde, Harbiye'den yetişen ressamlar arasında, önemli bir yeri vardır. İtalya'daki öğreniminden sonra, memleketine dönen ressam, tarihi konuları seçer. Figürleri ve tarihi kostümleri, uzun bir incelemeden sonra, gerçekçi bir biçimde resmeder.



Resim 5. Şehit Hasan Rıza Bey, "Otoportre", yağlıboya

Kendisini, tarihi konuların içinde figür olarak canlandırır. Osman Hamdi Bey, Türk Resim Sanatı'na Batılı anlamda figür anlayışını getirmesine karşın, Hasan Rıza'yı o tarzı geliştiren bir ressam olarak niteleyebiliriz. Ressam, kendi otoportresini birebir olarak ayna vasıtası ile gerçekleştirir. Bu tür ürün vermesine karşın, döneminin içinde, figüratif otoportre anlayışında, ısrarlı bir tavır görürüz.



Resim 6. Şehit Hasan Rıza Bey, "İstanbul Fatihî'nin Şehre Girişî", 100x150 cm, tarama tekniği

Sanatçı; tarihsel atmosferin ifadesinde, doğrudan kendi figürünü kompozisyonun bir ögesi olarak konumlandırıp, değerlendirmekte, bir sakınca görmemektedir. Otoportreyi kendi bireysellikleri ile yüzleşmesi olarak düşünür; öyle kabul ediyoruz. Burada; figür, kompozisyonun kurgusal bir elemanı haline gelmesi ile otoportrenin "yüz ifadesi" anlayışı, "figür tümel ifadesi" yer değiştiriyor.

Hasan Rıza'nın kendi bireysel otoportresinin yanısıra; sanatçının, döneminin önemli toplumsal olay ve dönüşümlerini özenle ele alıp resmettiğini görüyoruz. Türk Kültürünün, Bizans Kültürü ile tarihi uzamdaki karşılaşmasında sanatçı kendi tekilliği ile böyle bir toplumsal dönüşümün dişlileri uzağında kalmıyor.

İster yapıtın yaratılma aşamasında duyusal coşkunun abartısı, ister bilinçli bir seçim olarak düşünelim, bu sonuçta sanatçının günün dar ve kısıtlı olanakları ile otoportreler dizini ortaya koyduğu gerçeğini ortadan kaldıramaz.

Ressam Hasan Rıza Bey Tarih Kitabı saydığı Edirne'de 1308 (1890-91)'de Numunei Terakki Mektebini kurar. Kurduğu bu özel okulun müdürü olarak, Edirne'nin Bulgarlar tarafından işgalinde, şehid edildiği 26 Mart 1913 tarihine kadar çalışır.

Süheyl Ünver ressam Hasan Rıza'nın Türk Sanatına katkısını şöyle açıklar:

“10 sene gibi uzun bir zaman İtalya'da kendisini mükemmelen yetiştiren Hasan Rıza en kuvvetli Türk kompozitörlerimizdendir. Eserleri tarihi vesikalara ve hadiselere müstenid olup çoğu bizim zafer menkabelerimizi canlandırmaktadır. Bu cihetle hizmet ve himmeti sonsuzdur. Bunlarla şerefli mazimizin bugün kalplerimizde hasıl ettiği hicranları ve menkabeleri yaşatmakta cidden maharet göstermiştir.”³⁶

1.1. Otoportre Geleneğinin Oluşumunda Halil Paşa

Halil Paşa (1852-1939), Askeri Rüştüye'yi, ardından Mühendishane-i Berri Hümayun'a girerek öğrenim görür. Öğretmen olarak atandığı İstanbul Askeri İdadisi'nde görev yapmıştır. Halil Paşa, Avrupa'da düzenlenen (1900) sergide, iki bronz madalya kazanır. Daha sonra Viyana'da düzenlenen ağırlıklı olmak üzere peyzajlar çalışır. Figüratif çalışmalarından çok peyzajları ile resim sanatı tarihimiz içinde tanınır.

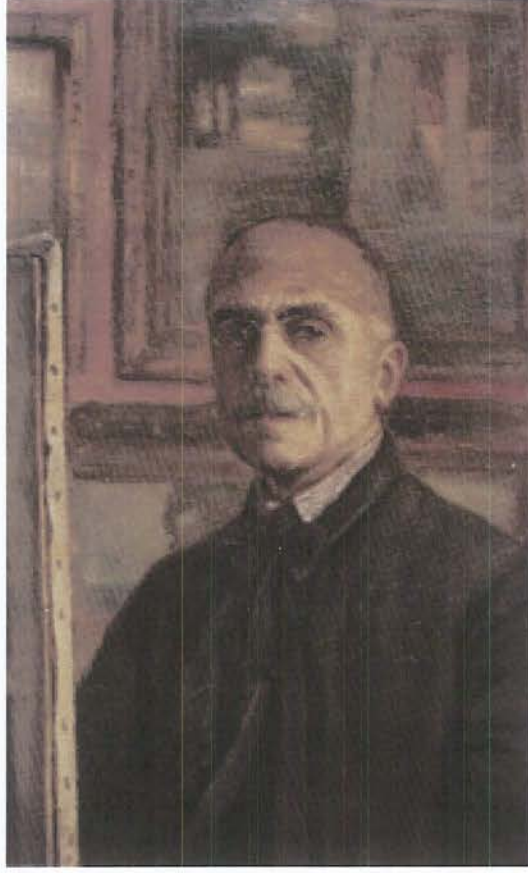
Halil Paşa, dönemindeki ressamlar arasında Avrupa'da sanat eğitimini bir ilke olarak isteyen sanatçıdır. Halil Paşa Batılılaşma istemlerine karşın, kendi coğrafyasının pitoresk görünümünden kopmaz. Peyzajlarında “ışık” olgusunu disipline bir biçimde ele alır. Halil Paşa; Fransız izlenimciliğinin etkisinde kalıp, ona yeni bir anlayış getiren ressamımızdır.

Osmanlı İmparatorluğunun birçok zorluklarla mücadele ettiği yıllarda Halil Paşa döneminin toplumsal olaylarının dışında kalıp, kendini salt resim yapma uğraşı ile sınırlandırır. Osmanlı İmparatorluğunda güçlü bir sanayileşme olmadığından, toplum tabakaları arasında şiddetli çatışmalar söz konusu değildir. Bu yüzden; Halil Paşa toplumu

³⁶ Ord.Prof.Dr. A. Süheyl ÜNVER, **Ressam Şehit Hasan Rıza Hayatı ve Resimleri**, (Birinci Basılış, İstanbul, M.E.B. Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi 1970), s. 2.

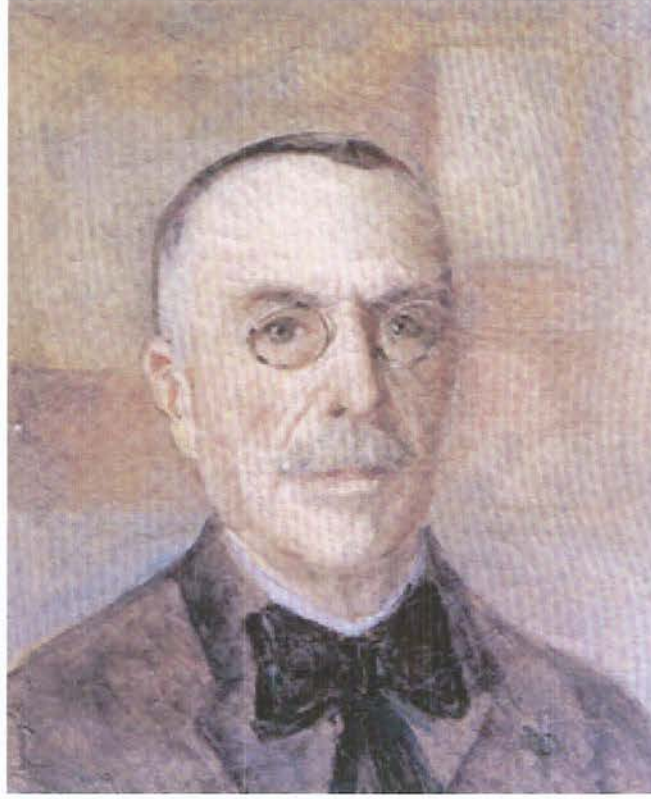
ilgilendiren konuları, toplumsal olayları, tablolarında ele almaz.

Halil Paşa'nın yapılış tarihi belirlenememesine karşın, bilinen iki otoportresi vardır.



Resim 7. Halil Paşa, "Portre", 40x62 cm, yağlıboya

Sanatçı; 40x62 boyutlarındaki 1. tablosunda, tam cepheden olmamak kaydıyla yarı yandan diyebileceğimiz bir oturuş konumunda, kendini resmeder. Fondaki geometrik solgun yüzeyler; ön planda tuvalin kenarının neredeyse çok ince bir diktördörtgene dönüştürülerek ana temanın önünde gösterilerek etkisizleştirilir. Halil Paşa dingin, kararlı görünümü ile kendini canlandırmıştır. Tuval ve ressam aynı boyda resmedilmiştir. Sanatçı ve nesne çok yaklaştırılarak yaşantı içeriği zengin bir görünümde sunulur.



Resim 8. Halil Paşa, “Portre”, 32x42 cm, yağlıboya

Halil Paşa ikinci tabloda (32x42 cm), boyutun küçülmesi ile birlikte, kendi yüzünü daha büyük ve belirgin olarak ortaya koymuştur. I. tablodaki yüz ifadesi hemen hemen aynen korunmuş gibidir. Hatta, biraz da gergin olarak nitelebileceğimiz yüz ifadesi, sanatçının o dönemdeki ruh halinin dışı vurumudur.

Çağdaş Türk Resim Sanatının önde gelen ressamlarından olan Adnan Turani, Halil Paşa'nın portre çalışmalarının sanatımız içindeki yerini şöyle açıklar:

“Halil Paşa, portre alanında, bizde önemli ilk çalışmaları yapanlar arasında yer alır. Çünkü, her ne kadar ondan önce, birer portre bırakan iki sanatçımızın adı, Mir’at-ı Mühendishane’de yer almışsa da, bunların nasıl ve ne oldukları bilinmemektedir. Bu yüzden bir hayli portre yapıtı bırakan Halil Paşa, bizde bu alanda portreci bir ressam olarak da nirengi noktası olur. Ayrıca kendinden önceki ressamlarımızın rutin ve derinleştirilmemiş bilgilere dayanan çalışmalarının geçersizliğini ilk anlayanlardan biridir. Bu nedenle çalışmalarında yapma bir biçimleme, azdır denilebilir. Klasisist-akademik biçimlemelerde görülen önce desen, sonra boyama yöntemi de Paşa'nın yapıtlarında, portreleri dışında yok gibidir.”³⁷

³⁷ Adnan Turani, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, (Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 183, 1977), S. VIII.

1.2. Otoportre Geleneğinin Oluşumunda Şeker Ahmet Paşa

19. yüzyılın ikinci yarısında, atılım yaparak öne çıkan bir ressamımız da, Şeker Ahmet Paşa adıyla tanınan Ahmet Ali Efendidir. Paris’te gördüğü resim eğitiminden sonra, yurda dönüp Harbiye İdadisi ve Mektebi Tıbbiyede, yüzbaşı rütbesiyle resim öğretmenliği yapar. Kendi kuşağı içinde ressamlar arasında, primitif olarak değerlendirilebilecek olan Şeker Ahmet Paşa’yı, belirli bir akımın temsilcisi olarak nitelemek olanaksızdır. Fransız izlenimciliği ve Barbizon okulunun sanat anlayışından etkilenmesine rağmen, daha sonraları farklı arayışlarına tanık olunur.



Resim 9. Şeker Ahmed Paşa, “Otoportre”, 120x85, yağlıboya

Şeker Ahmet Paşa, manzara resimlerinden ayrı olarak, ciddi bir otoportre denemesine giren bir sanatçıdır. Sanatçı kendi portresinde; bir ressamın günlük sanat yaşamından, bir görünüm resmeder. Bütün Batılılaşma çabalarına rağmen, sanatçı kendini dönemin giysileri ve fesi ile birlikte canlandırır. Kendi sosyal yaşantısı içinde, uysal ve ağırbaşlı kimliği ile tanınan ressam, bunu doğrularcasına yüz ifadesini resmeder. Ciddi ve güvenilir. bir bireyin resmini yapma kaygısını duyumsayabiliriz. Erken dönem otoportre ürünlerin dizinine giren tablo, sanatçının otoportreleri içinde en tanınanıdır. Boyutu 120x85 cm’dir.

1.3. Otoportre Geleneğinin Oluşumunda Osman Hamdi Bey

19. yüzyılda Batı sanatı ile gelişen iletişim sürecinde, Osman Hamdi Bey'in özel bir önemi vardır. Osman Hamdi Bey, daha sonraları Güzel Sanatlar Akademisine dönüşen Sanay-i Nefise Mektebinin kurucusudur. Osman Hamdi Bey; doğadaki görünümü, olduğu gibi, herhangi bir yorum katmadan resmediyordu. Batılı anlayıştaki figüratif resmin de öncüsü sayabileceğimiz Osman Hamdi Bey, doğrudan otoportre çalışmalar yapmak yerine, kendini konu içinde otantik giysiler ile resmetmeyi yeğler.



Resim 10. Osman Hamdi Bey, "Âb-ı Hayat Çeşmesi", tuval üzerine yağlıboya, 1904

Osman Hamdi Bey (1842-1910), Paris'te Jean-Léon Gérôme ve Gustave Boulanger'in atölyelerinde resim eğitimi görür. 1881 yılında bugünkü adıyla İstanbul Arkeoloji Müzesi olan Müze-i Hümayun'a, kurucu müdür olarak atanır. 1882 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüne getirilir. Aynı zamanda arkeolog olan Osman Hamdi Bey, Sayda ve Lagina (Milas yakınlarında) kazıları yönetir. (...) Osmanlı topraklarındaki Antik uygarlık verilerininin Âtika Nizamnâmesi hazırlatıp yürürlüğe sokmuştur.³⁸

Sanayi-i Nefise okulunun kurulması ile resim sanatımızda “1914 Kuşağı” adı verilen ressamlarımız, yeni bir anlayışla ortaya çıkarırlar.

İzlenimcilik akımının temsilcileri olan Claude Monet, Camille Pissaro, Alfred Sisley, Auguste Renoir renklerin etki gücünü; atölye ışığı yerine, bizzat doğada çalışarak, güneş ışınları altında bulurlar. Belirli bir süreçten sonra “izlenimcilik”de misyonunu tamamlar. Bu durum; Türk Resim Sanatı içinde, 1914 Kuşağı diğer adıyla Çallı Kuşağı olarak tanımlanan ardıl resamlara, yapıtlarında, yeni bir anlayış ve yorumlama olanağı sağlar. İzlenimcilik akımının, zayıflayarak etkisizleşmesi, bu durumu olası kılar.

1.4. 1914 Kuşağı Ressamların Otoportreleri

Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyid’den sonra “İkinci kuşak” olarak da adlandırılan “1914 kuşağı”nın önde gelen ressamları şunlardır: Mehmet Sami Yetik (1878-1945), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Ahmet Hikmet Onat (1885-1977), Feyhaman Duran (1886-1970), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Namık İsmail (1890-1935).

Resim sanatımızda büyük boyutlu tablolar, bu kuşağın çalışmaları ile başlar. “1914 Kuşağı”; daha önceki dönemlerde yoğun olarak yapılan manzara resimlerini, bir ölçüde sınırlandırarak, “batılı anlamda figüratif resim”i geliştirerek yayarlar.

2. TÜRK RESİM SANATINDA İLK OTOPORTE KLASİĞİ

“1914 Kuşağı”nın önemli bir ressamı, Hüseyin Avni Lifij’dir. Sanatçıyı, kuşağı içinde bulunduğu resamlardan daha öne çıkaran, otoportre çalışmalarıdır.



Resim 11. Hüseyin Avni Lifij, “Otoportre”, 4x4,3 cm, mukavva üzerine yağlıboya

³⁸ Anadolu Uygarlıkları, **Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi**, (Görsel Yayınları, Cilt: 6, 1982), s. 1140.

Mukavva üzerine; 4x4,3 cm boyutlarında yağlıboya tekniği ile yapmış olduğu otoportresi, dönemin ve daha sonraları yıllarda boyutları ile özgün bir yapıt olarak tanınmasına yol açar.

Hüseyin Avni Lifij'in; tek bir otoportre ile yetinmeyerek, sayıca arttırması, sanatçıyı Türk Resim Sanatı'nda özel bir konuma getirir. Sanatçının otoportreleri arasında en tanınanı, Kadehli-Pipolu otoportresidir.



Resim 12. Hüseyin Avni Lifij, "Otoportre", 64x46 cm, yağlıboya

Tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapmış olduğu otoportresi, boyut olarak diğer çalışmalarının en büyüğüdür. 64x46 cm boyutlarındaki çalışma ile o zamana değin olagelen geleneğin aşılması söz konusudur. Genellikle, ressamların ciddi bir yüz hali ile kendilerini resmettikleri bilinir. Sanatçı bu durgun ve ağır psikolojik atmosferi bilinçli bir poz seçimi ile dağıtır, yok eder. Başın hafifçe tablonun soluna eğilimli gösterilmesi, bir hareketlilik getirir. Pipo ve kadehin birlikte kullanımı ile bohem bir hayatın mesajını vermekten çok, dış dünyaya karşı açık bir umursamazlık ve alay egemendir. Kırmızı renk, elindeki kadeh, kravat ve omuzundaki çoraba benzeyen nesne de kullanılarak, izleyicide dikkat noktası, sanatçı tarafından oluşturulur.



Resim 13. Hüseyin Avni Lifij, "Otoportre", 41x30,5 cm, yağlıboya

Hüseyin Avni Lifij'in; bir önceki yapıtından daha küçük olan (41x30,5 cm) otoportresinde, sanatçı yüzünü daha belirgin canlandırır. Ressamın, "Purlu Otoportre" olarak tanınan tablosunda, başat bir yüz ifadesi ile karşı karşıya kalınır. Kepi, kravatı ve purosunu ile sanki karşıtlar sentezini amaçlar. Purunun, o yüzyılın İstanbul'unda pek yaygın bir kullanımı olmadığı düşünülecek olursa, farklı yargılara ulaşabilmek olanaklıdır. Sanatçının pipolu-kadehli otoportresinde rahat ve umursamaz yüz ifadesi kaybolur. Purunun, dönemin kültürel yapısına uzak bir nesne olduğu bilinir. Giysileri ile batılı giyim tarzını, statik ve bir ölçüde donuk yüz ifadesi ile doğunun mistik ve gizemli bireyini yansıtır. Tablo, bu yönü ile farklı kültürlerin karşılaştırılmasıdır.



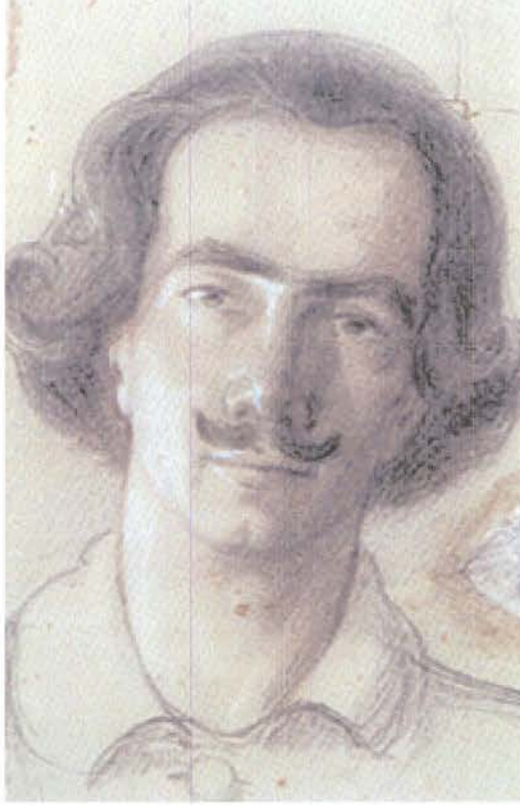
Resim 14. Hüseyin Avni Lifij, “Otoportre”, 34x28 cm, yağlıboya

2.1. Avni Lifij’in Otoportrelerinde Psikik Deneme

Sanatçının 34x28 cm boyutundaki “Fırçası ile “Lifij”” adlı otoportresinde, renk unsuru ikinci plana çekilir. Tamamen melankolik bir havanın hakimiyeti hissedilir. Fırça, diagonal bir görünümün belirleyici nesnesidir. Her üç tabloda kravat özellikle seçilir. Fırçanın aynı zamanda, ressamın ne denli önemli bir nesnesi olduğu vurgulanır. Salt, elini başına dayamış bir sanatçı görünümü yerine, fırçası ile düşünen bir ressam otoportresi yapmak sanatçının önemli bir seçimidir.

Bu açıklamalar ışığında düşünüldüğünde; Hüseyin Avni Lifij sonuçta, kendi otoportresini gerçekleştirmiş olmasına karşın, izleyiciye bir bildirim sunar. Sanatçı adeta Hüseyin Avni Lifij kimliğini geri çekerek, topluma herhangi bir ressamın prototipini çizer. Resim sanatının; Avrupa’ya göre kültürümüze bir hayli geç girdiği düşünülürse, Lifij’in otoportreleri, ressamlarımızın prototipi olduğu savı, haklılık zemini kazanır. Resim

yapmanın, duygu-düşünce birlikteliği olduğu bilinir. Bu açıdan bakıldığında, Lifij kendi gerçeğinde sanatçıların sezgisel duygusal dünyalarının iniş çıkışlarını, ayrı üç tablo ile canlandırır. Daha sonraki Türk sanatçılarının otoportreleri incelendiğinde, Hüseyin Avni Lifij'in farklı ve özgün oluşu daha açık bir şekilde belirlenecektir. Hatta, birer otoportre klasiği olacaktır.



**Resim 15. H. Avni Lifij, "Otoportre",
24x16 cm, karakalem.**



**Resim 16. H. Avni Lifij, "Otoportre",
19x13,5 cm, karakalem.**

Sanatçının; 24x16 cm boyutlarında, sarı kağıt üzerine karakalem tekniği ile çalıştığı deseninde, dingin ve hüzünlü bir yüz ifadesi hakimdir.

Hüseyin Avni Lifij'in; 19x13,5 cm boyutunda kağıt üzerine karakalem tekniğinde çalışmış olduğu deseninde, donuk ve sabit bir göz çifti saptanır. Sanatçı elini alınına kapatacak şekilde çizerek, melankolik bir haletiruhiyeyi başarı ile verir.

3. TÜRK RESMİNDE OTOPORTRE GELENEĞİNİN OLGUNLAŞMASI

1914 Kuşağı ressamının içinde, önemli bir ad olarak İbrahim Çallı öne çıkar. İçinde bulunduğu kuşağa kendi soyadı ile tanınma yolunu açar. Çallı, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar ve Ruhi Arel ile birlikte Avrupada öğrenim görür. Bu ressamlarımız, 19. yüzyıl Avrupa resminde önemli bir ekol olan Fernand Cormon'un atölyelerinde ders görürler. Adı geçen atölyelerde eğitim gören sanatçılar, Fransız akademizminin katı anlayışı ile yüzyüze gelirler. İbrahim Çallı, Fransız akademizminden çok izlenimci akımı benimser. Gündelik yaşamın içinde ferah, aydınlık, kesinlik içermeyen tablolar meydana getirir. Bir ara İstanbul'a gelen Beyaz Rus Ressam Alexis Gritchenko'nun³⁹ etkisiyle, geometrik kaygıların öne çıktığı grafik ağırlıklı çalışmaları üretir. Ancak, bu dönemdeki anlayışını değiştirir. Sanatçı, yeniden eski biçimindeki gibi yapıtlar üretir. Desen'in ikinci plana atıldığı, tarafından önemsizleştirildiği tablolar yapar; Lirik etkilerin gözlemlendiği yapıtlarını ortaya koyar.



Resim 17. İbrahim Çallı, "Otoportre", 32x24 cm, yağlıboya

³⁹ Nurullah Berk - Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt: 2, (İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi Yayınları, 1980), s. 26.

İbrahim Çallı, dönemindeki ressamlardan daha farklı bir otoportre çıkarır, yüzünü yandan resmeder. Yüze dayanmış elde parmaklar bir leke ile yok edilir.

Çallı, mutlu ve dingin bir yüzün konusu olduğu bir otoportreyi resmetmez. Figürde, düşünen sanatçı imgesi ağır basmaktadır. 32x24 cm duralit üzerine yağlıboya tekniği gerçekleştirdiği tablosunda “düşünce” ön plandadır. Tabloda bütün dikkatler göz üzerinde odaklandırılır. Renk ve çizgi elemanları en aza indirgenerek, koyu değerleri önemseyen bir anlayış ile otoportrenin yapısal problematiği sanatçı tarafından çözümlenmeye çalışılır.

3.1. Otoportrede Öncü Tavrı: Feyhaman Duran

Çallı Kuşağı'nın bir üyesi de ressam Feyhaman Duran'dır. Döneminin diğer ressamı gibi, Paris'te resim öğrenimi görür. Feyhaman Duran, Türk Resim Sanatı içinde portre çalışmalarına titizlikle eğilen bir sanatçıdır. Ressamın yaptığı tablolarda, modellerin yüz ifadelerinde, psikolojik ve ruhsal durumlarını yansıtmaya özen gösterir. Portre çalışmalarının gelişim ve olgunlaşması, sanatçıların daha sonraki dönemlerde yapacağı otoportre çalışmalarına bir sanatsal alt yapı oluşturur.

Sanatçı; yaşamının sonuna doğru, Boğazdan görünüm, Rumeli Hisarı'nı konu alan tablolar yapar. Feyhaman Duran, her ne kadar izlenimci akım dışında sayılırsa da, tablolarındaki ışık-gölge anlayışı ile bu akıma yakınlığı da sezilir.

Feyhaman Duran; o zamana değin, Türk resmi içinde fazla önemsenmeyen bir tür resim olan portreyi, ağırlıklı olarak çalışır. Uzun bir dönem insan yüzü yapmaktan kaçınan sanatçılarımızı harekete geçirir. Duran'ın bu öncü tavrı, otoportre resmin de gelenek olarak yavaş yavaş kökleşmesini sağlar.



Resim 18. Feyhaman Duran, “Otoportre”, 50x40 cm, yağlıboya

Sanatçının; 50x40 boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yaptığı bu tablo da yüz merkezlidir. Sanatçı yüzünün etrafındaki tüm alanı, koyu bir değer ile çevreler. Hatta, başın görünümü, bu koyu değer içinde ustalıkla eritilir. Yüzün sol kısmının, açık bir değer ile ifadelendirildiği otoportrede “kaygı” ögesi ön plandadır. Hüznün başlangıcı bile sayılabilecek psikolojik bir atmosfer, sanatçı tarafından yaratılır. Yüzdeki ifadenin yaşamsal derecedeki önceliği, otoportrenin adeta önüne geçer.

3.2. Yüzü Anlamlandırma Çabası: Nazmi Ziya

Nazmi Ziya Güran, Çallı kuşağı ressamaları arasında, izlenimcilik akımını kendi sanat anlayışı ile yeniden yorumlar. Manzara çalışmalarında, noktalama tekniği ile birlikte beneklemeye önem verir. Tablolarında, yeni bir renk dizgesi meydana getirir. İzlenimci akımı, Türk resmi içinde, kendi bireysel anlayışından ödün vermeden geliştiren bir sanatçıdır.



Resim 19. Nazmi Ziya, “Otoportre”, 44x37 cm, yağlıboya

Nazmi Ziya'nın 1906 yılında yapılmış olan 44x37 cm boyutlarındaki otoportresi, daha öncekilerden (Türk Resminde kendinden önceki tarihlerde yapılan otoportrelerden) farklıdır. Şaşkın ve melankolik yüz ifadesi, baskındır. Sanatçı, yaşamın gerçeği karşısına, mutlu bir birey çıkarmaz. Çekingen bakışlar, ilk bakışta izleyiciyi etkisi altına alır.

3.3. Otoportrede Mağrur Bir İfade: Hikmet Onat

1914 kuşağı ressamların bir temsilcisi de Hikmet Onat'tır. Paris'de, Cormon atölyesinde eğitimi görür. Daha sonları, Cormon ve Jean Poul Laurens'in etkisinin tamamen yok olduğu görülür. Onat ile birlikte yurda dönen ressamlar yeni bileşimlere ulaşmak için çabalarlar. Doğayı olduğu gibi, yoruma tabii tutmaksızın, gerçek olarak resmeder. Ayrıntı, içeriğin önüne geçerek, biçimin mükemmeliyeti için birinci araçtır.



Resim 20. Hikmet Onat, "Otoportre", 30x20 cm, yağlıboya

Hikmet Onat; 30x20 cm boyutlarında, duralit üzerine yağlıboya tekniği ile yaptığı otoportrede, mağrur ve yorgun bir yüz ifadesi ile görülür; Biraz da bezgin bir hava sezilir.

3.4. Yaşam ve Sanatı Özdeşleştirme: Namık İsmail

Çallı Kuşağı ressamlarının önemli bir üyesi olan Namık İsmail, Julian Akademisine devam eder. Fransa'da, Cormon atölyesinde öğrenim görür, 1914 Kuşağının diğer ressamları gibi savaş resimleri yapar. Namık İsmail, niteliği ağır ve güçlü tablolar üretmeyi amaçlar. İnce ayrıntılı ve işçilikli yapıtlar onu ilk dönemlerindeki izlenimci havadan daha çabuk çıkmasını sağlar. Türk Resim Sanatı içinde, klasik yapıtlar dizgesine girecek denli bilinen Harman (165x200 cm) adlı tablosunda, parlak renk ve ışık ile izlenimcilğin etkisi görülür. Tablolarının bir döneminde, dekoratif anlayış belirgindir.



Resim 21. Namık İsmail, "Otoportre", 73x66 cm, yağlıboya

Namık İsmail'in, 73x66 cm boyutlarında duvar üzerine yağlı boya tekniği ile yaptığı otoportre, durgun ve düşünceli bir insanın bakışı izleyiciyi yakalar. Sanatçı kendini ceket kravat ya da sosyal statüsünü belirtecek bir giysi ile resmetmez. Atölyede giydiği bir kısmı da yırtık olan giysisi ile izleyicisi karşısındadır. Dik ve kunt bir görünüm, tabloya egemendir. Sanatçı, yaşamı ile sanatının özdeşleştiğini, atölye giysisini konu almakla gösterir.



Resim 22. Namık İsmail, "Otoportre", 51x41 cm, yağlıboya

Namık İsmail'in bir diğer otoportresinde, yaşama karşı cüretkar ve direngen bir birey tipi, sanatçı tarafından canlandırılır. 51x41 cm boyutlarında, duralit üzerine yağlı boya ile yapılan resimde, ruhi denge kendini hissettirir.

3.5.Ekollerin Uzağında Bir Ressam: Şevket Dağ

1914 Kuşağı, diğer adıyla Çallı Kuşağı olarak adlandırılan ressamlar içinde, döneminin akımlarına kapalı olan Şevket Dağ'dır (1878-1944). İzlenimcilik başta olmak üzere, bütün ekollere uzak bir tutum izler. Şevket Dağ manzara, portre, figüratif konulardan çok mekan içi (enteriyör) konuları seçer. İstanbul'da, başta Ayasofya olmak üzere, Rüstem Paşa ve diğer camilerin iç görünümlerinde, ışığın değişkenliğini saptayıp resmeder.



Resim 23. Şevket Dağ, “Otoportre”, 21x15 cm, yağlıboya

Şevket Dağ’ın otoportre çalışmasında, Avni Lifij’in anlayışı ile, boyut bakımından benzerlik görülür. Sanatçı büyük boyutlardan çok, küçük bir ölçü ile kendini otoportresini sınırlar. Sanatçının; 21x15 cm ölçülerinde duralit üzerine yağlıboya tekniği ile yaptığı otoportresinde, ciddi, vakur ve soylu bir görünüm arz eder. Koyu renk ceket ile resmi bir hava içinde görünmesine karşın, kravat yoktur. Tanzimattan bu yana devletin batılılaşma gayretlerine rağmen, sanatçı, bıyıkları, mağrur duruşu ile adeta doğunun durağanlığını sunar.

3.6. Yaşam Süreci İçinde Yüzün Değişimi: Hasan Vecih Bereketoğlu

İzlenimciliğe; 1914 Kuşağı içinde yer alan ressamlar, birbirlerinden farklı yakınlıkta dururlar. Hasan Vecih Bereketoğlu’da, Şevket Dağ’ın aksine, izlenimciliğe daha içten bir yaklaşım görülür.

Paris’te Julian Akademisi’nde eğitim görür, Bereketoğlu (1895-1975) Halil Paşa atölyesinde çalışmalar yapar. Hikmet Onat ve Nazmi Ziya Güran’ın resimlerinden etkilenir. İstanbul’un manzaralarını izlenimci bir açıdan ele alır. Göksu, Kurbağalıdere,

sıkça işlediği manzara yerleridir. Işığın, doğada yaratmış olduğu etkiyi ele almasına karşın, tablolarında yalın ve artırılmış bir renk anlayışına ulaşır.



Resim 24. Hasan Vecih Bereketoğlu, “Otoportre”, 61x50 cm, Yağlıboya, 1920

Sanatçının, 1920 yılında yapmış olduğu yağlıboya otoportre, 61x50 cm boyutundadır. Tabloda, iddiasız bir kişilik canlandırır. İzleyici ile göz temasından özellikle kaçınır. Dikkat, tablo dışına taşınır. Tereddütlü ve kuşkulu ruh hali, izleyiciyi etkiler. Renk kaygısı yoktur, ikinci plana atılır. Bu sanatçının, kendi bilinçli bir tercihidir. Sanatçı ilgi noktasını otoportre sınırları dışında bir noktaya odaklar. Böylece, gerek renk, gerek kurgulaması ile diğer otoportrelerden farklı özgün kimliği ön plana çıkar.



Resim 25. Hasan Vecih Bereketoğlu, “Otoportre”, 46x38 cm, yağlıboya, 1967

Hasan Vecih Bereketoğlu'nun; 1967 yılında yaptığı ikinci otoportrede duruş ve bildirim değişir. Boyutu 46x38 cm'dir. Geçen uzunca bir süreçle, sanatçı adeta kendi fiziksel değişikliğini saptamak ister. Durgun bilge ve kararlı bir yüz ifade egemendir. Yaşlılık dönemi olmasına rağmen, gözlerde cüretli bir bakış görülür.

Bereketoğlu; birey olarak, sanatının sonuna doğru, ölümlülüğününü bilen bir sanatçının hayata karşı duruşunu belirler.

1914 Kuşağı, sadece resim alanı ile sınırlandıramayacak kültürel değişimimizde, değişimin öncüleridir. Edebiyatımızda romantizm etkisini sürdüren yazarlar, bir yandan yüzlerini batıya dönerler. Mimaride de geleneksel üslub çizgisini batı anlayışı ile bağdaştırma uğraşları yoğundur.

1923 den itibaren, güzel sanatların her alanında görülen “Batılılaşma” çabaları, devletin değişmez köklü politikasının temel ilkesi olur. Osmanlı dönemi ressamı, Cumhuriyet kimliği içindedir. Çallı Kuşağı'nın temsilcileri ressamlar, bu tarihsel konumda köprü işlevindedir. O döneme dek; İstanbul manzaraları, pitoresk görünüm, portre, enteriyör çalışmalarına ağırlık veren ressamlar, doğa ve dış ve iç mekanın yanısıra insana yönelir. Düşünce, insan ile resim sanatının içine girince, yoruma dayalı çalışma kaçınılmaz olur.

Türk Resim Sanatında yorumu içeren tablolar, bu yıllarda ortaya çıkar. Her ne kadar; Osman Hamdi Bey Batılı anlamda figüratif resim anlayışını, sanatımıza getirmişse de, yoruma dayalı resim anlayışı, çok sonra ortaya çıkacaktır. Osmanlı ressamlarının doğaya aşırı bağımlılığı, natüralizmi daha az önemseyen, ona karşıt olan resim akımlarının doğmasına neden olur.

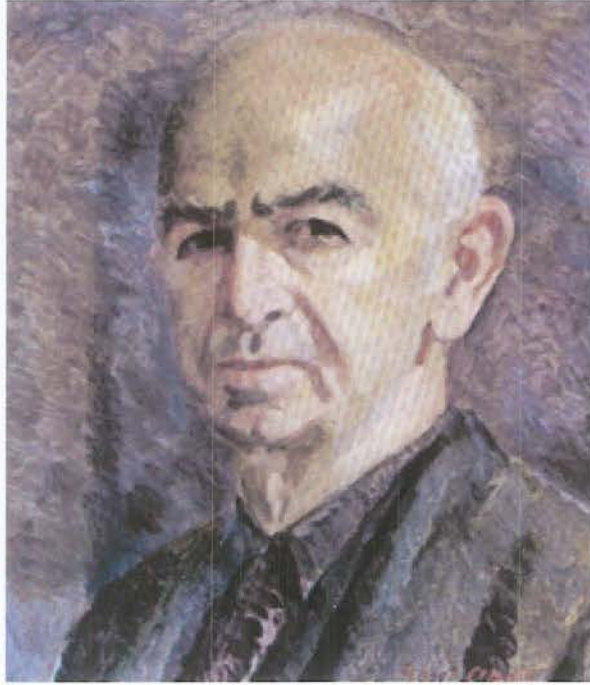
4. OTOPORTRE GELENEĞİNİN OLUŞUM SÜRECİNDE MÜSTAKİLLER GRUBUNUN İŞLEVİ

1914 Kuşağından sonra gelen kuşak içindeki ressamlar, Avrupa'ya giderek Paul Albert Laurens, Ernest Laurent gibi ressamların atölyelerinde çalışır. Batıda, özellikle izlenimci akımın etkisi ile ön plana çıkan renkçi anlayış yerini çizginin önemini, işlevini belirten yapıtları üreten anlayışa bırakır. Böylelikle; 1914 Kuşağı diğer adıyla Çallı Kuşağı olarak adlandırılan kuşağın ardılları, Türk Resim Sanatı'na farklı bir anlayış getirir. Daha önceleri, belirli sayıdaki ressamlar Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği adı altında toplanarak, yeni akım ve oluşumların temel zeminini yaşadıkları bu diyalektik süreçte hazırladılar.

Dönemin sanatçılarından önde gelenleri: Şeref Akdik, Muhittin Sebati, Refik Epikman, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli ve Mahmut Cûda'dır.

4.1. Olgunluk Döneminin Yansıması: Şeref Akdik

Şeref Akdik; tablolarında herhangi bir yoruma girmeksizin, konuyu tamamlar. Nesneleri olduğu gibi, gerçekçi bir biçimde tablosuna aktarır. Bu gerçekçi resmetme sürecinde, üslup arama gayretinden vazgeçmez.



Resim 26. Şeref Akdik, “Otoportre”, 30x10 cm, yağlıboya, 1971

Şeref Akdik'in 1971 yılında gerçekleştirdiği otoportre, sanatçının yaşlılık dönemindeki ruhi görünümünü, yansıtır. Tablo, 30x10 cm boyutundadır.

Yaşlılık döneminde olmasına karşın, yüzünde kararlı bir çift göz görülür.

4.2. Yaşamı Gülümseyerek Olumlama: Muhittin Sebati

Muhittin Sebati (1902-1935), en verimli çağında, genç yaşta vefat eden bir ressamımızdır. Fransa'da eğitim gördükten sonra eğitimci olarak görev alır. En tanınmış tablosu: “Şapkalı Natürmort”tur.



Resim 27. Muhittin Sebati, “Otoportre”, 35x25 cm, yağlıboya

Sanatçının, 35x25 cm boyutunda tuval üzerine gerçekleştirdiği otoportresinde, yaşama bağlı ve gülen bir sanatçı kimliği izleyici ile karşılaşır.

4.3. Otoportrede Kaygıyı Önceleme: Ali Avni Çelebi

Ali Avni Çelebi (1904 -), dönemindeki sanatçılardan farklı bir ortamda çalışır. Çelebi, Almanya’da Hans Hoffman atölyesinde, deseni önemli gören sanat anlayışına yönelir. Tablolarında; figür ve nesnelerin, konum itibarı ile diğer nesnelere olan ilişkisini önemseyen bir anlayışa yönelir. Tablolarında figürler hareketli, düzenli bir istif göze çarpar.



Resim 28. Ali Avni Çelebi, “Otoportre”, 24x34 cm, karakalem

Ali Avni Çelebi'nin, 24x34 cm kağıt üzerine karakalem tekniğinde yaptığı otoportresinde kaygılı, durgun ve üzüntülü bir yüz ifadesi ile görülür.

4.4. Otoportrede Kadın Figürünün Ortaya Çıkışı: Hale Asaf

Hale Asaf; aynı dönem ressamı içinde, onlardan daha bağımsız konumdadır. Tablolarında renk etkisi az, figüratif, yalın, neredeyse şema görünümünde tablolar çalışır.

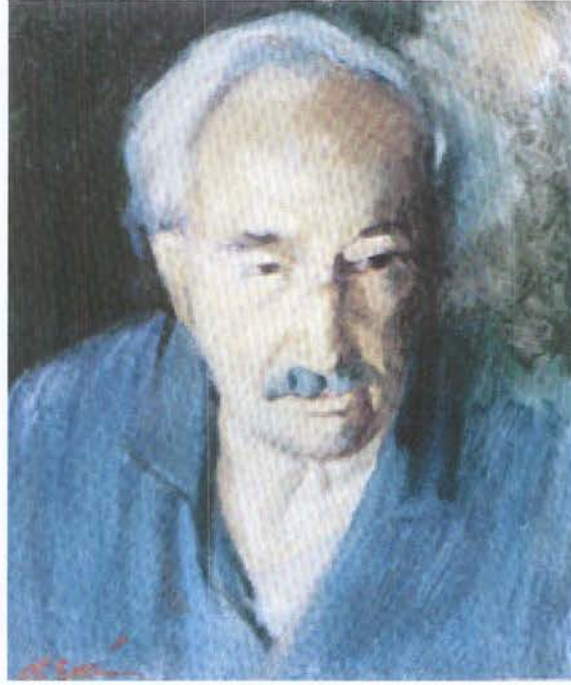
Hale Asaf (1905-1938)'in; tuval üzerine yağlı boya tekniğinde 58x46 cm boyutunda yaptığı tablosunda, modern bir kadın simgesi egemendir. Hale Asaf, dönemi içindeki etkin tek kadın ressam olduğu gözönüne alınırsa, otoportresi bir belge niteliği kazanır. Hafif eğimli bir baş görünümünde vücut ve boyun deformasyon'a uğratılır. İri donuk siyah gözler, düşünceli yüz ifadesine canlılık getirir. Sanatçı, Türk Kadınının sanat uğraşından uzak kalmadığını, savaşçı bir ruhla yansıtır.



Resim 29. Hale Asaf, "Otoportre", 58x46 cm, yağlıboya, 1928

4.5. Müstakiller Grubu İçinde Bağımsız Bir Kişilik: Edip Hakkı Köseoğlu

Müstakiller grubu içinde, anlatımcılığı ve figürü ön plana çıkaran ressam, Edip Hakkı Köseoğlu'dur. Sanatçı, yapıtlarında anlatımcılığının yanısıra, gerçekçi bir biçemi kaynaştırır. Klasik çizimin belirleyiciliği içinde, farklı olanı arar. Edip Hakkı Köseoğlu, Müstakiller grubu içinde bağımsız bir kişilik sergiler.



Resim 30. Edip Hakkı Köseoğlu, “Otoportre”, 50x40 cm, yağlıboya

Sanatçının, 50x40 cm boyutunda duralit üzerine yağlıboya tekniğinde yapmış olduğu otoportrede, durgun yüz ifadesi egemendir. Sanatçı; tablosunda kuralcı, kravatlı ceketli kunt görünümlü ressam görünümü vermez.

Edip Hakkı Köseoğlu'nun yüzünde, sanat uğraşısı içinde didinen, duyarlı bir kişiliğin, biraz da hüznü bir hali vardır.

5. OTOPORTRE GELENEĞİNİN OLUŞUM SÜRECİNDE YENİLER GRUBUNUN İŞLEVİ

Türk Resim Sanatının tarihsel gelişimi içinde, görülen ilk sanatçı örgütü, 1908 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. Daha ileri dönemlerde görüleceği gibi, ressamlarımız sanat etkinliğini mutlaka bir kuruluş içinde sürdürmeyi tercih eder. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti; İmparatorluğun dağılma sürecinden sonra, Anadolu'da Mustafa Kemal'in önderliğinde yürütülen Kurtuluş Savaşı sırasında (1921), adını Türk Ressamlar Cemiyetine çevirir.

Batı'da eğitim gören ressamlarımız, artık 1914 Kuşağının sanat anlayışını aşmak isterler. Bu amacı güden Elif Naci, Ali Çelebi, Mahmud Cuda ve Zeki Kocamemi 15 Mayıs 1924 de “Yeni Ressamlar Cemiyeti”ni kurarlar.

5.1. Anadolu'da İlk Bireysel Sergiyi Açan Ressam: Saim Özeren

Bu grup içinde faaliyet gösteren bir ressam da, Saim Özeren'dir. Saim Özeren'e gelinceye değin, grup sergileri devlet desteği ile açılır. Özeren, 1926 yılında, kendi uğraşısı ile devlet desteği olmaksızın, Anadolu'daki ilk bireysel resim sergini açar. 1938 yılında, C.H.P.'nin gerçekleştirdiği Birinci Yurt Gezisi etkinliğine katılır.



Resim 31. Saim Özeren, "Otoportre"

Saim Özeren'in otoportresinde; kısık, tereddütlü yüz ifadesinde, memnuniyetsizliğin görünümü mevcuttur. Hakim bir yüz ifadesinde; bükük dudaklar, küskünlük ve içedönüklüğü yansıtır. Sanat yaşamında göğüslediği zorluklar ve anlaşılamanın hoşnutsuzluğu otoportresine egemendir.

5.2. Yaşamın Trajedisi İçinde Yüzün Gerçekçi İfadesi: Nuri İyem

"D" Grubunun ardından gelen "Yeniler" grubunun kurucu üyelerinden biri Ressam Nuri İyem'dir (1915 -). Akademi de Léopold Lévy atölyesinde öğrenim görür. Sanatçı, 1946 ve 1952 yılları arasında "Yeniler" grubunun faal bir üyesidir. Türk Resminde soyut anlayışta resmin yaygınlaşması "Yeniler" grubunun etkinliği ile olur. II. Dünya savaşının ağır koşullarından, savaşa katılmayan Türkiye'de etkilenir. Nuri İyem,

Türk Resmi içinde gerçekçi bir sanatçı olarak kabul edilir. Toplumsal konulara, insan figürüne önemle yaklaşan sanatçı, yaşamı boyunca somut ve soyut resim arasında gelgit yaşar. Her iki tarzda tablolar yapar.



Resim 32. Nuri İyem, "Otoportre", 11x16 cm, karton üzerine yağlıboya, 1940

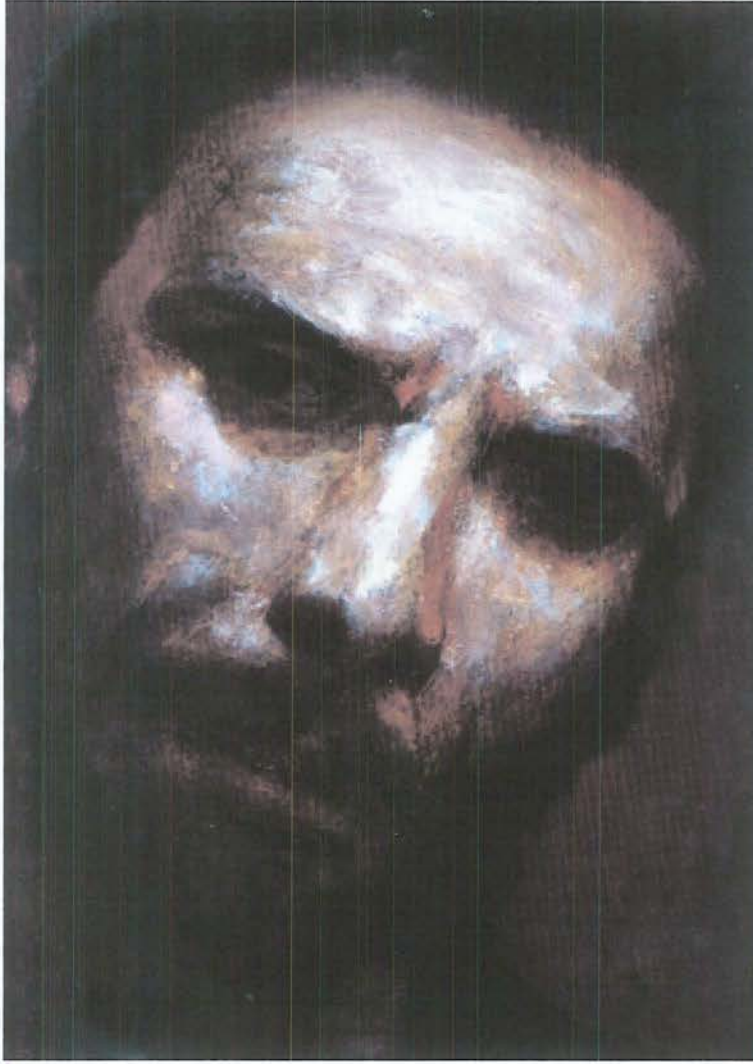
Nuri İyem'in bildiğimiz ilk otoportresi, 1940 tarihlidir. Karton üzerine yağlıboya tekniğinde, 11x16 cm boyutlarında yaptığı bir taslaktır. Sanatçı kendini, atölye ortamında yansıtır. Durgun ve umutsuz bir yüz ifadesi, taslağa egemendir. Sanatçı gözlerini, resmin dışına odaklar. Genç bir ressamın, sanat yaşamında ilk adımları atmaktan duyduğu iç gerilim yansıtılır. Şövale, tuval ve kendi ressam kimliğini kravat ile simgeler. Bu da, çalışmaya doğrudan resmi hava verir.



Resim 33. Nuri İyem, “Otoportre”, kontrplak üzerine yağlıboya, 1944

Sanatçının 1944 tarihli otoportresi, kontrplak üzerine yağlıboya tekniğindedir. Sanatçı, ilk otoportresine göre önemli değişikliklere gider. Nuri İyem, kendi yüzünü ölçülü bir deformasyona tabii tutar. Figürün bakışı, bu kez izleyicinin sol tarafındadır. Yüzde, kübist resim anlayışının ifade tarzı da görülür.

Nuri İyem’in, 1997 yılına dek, belirgin bir otoportresini göremiyoruz. 1997 yılında yaptığı otoportresi, resim sanatımızın otoportre çalışma tarzına, bir yenilik getirir. Alışlagelenin dışında, yüzü oldukça yakın ve büyükçe çalışır. Nuri İyem, yüzünün dış konturlarını, siyah bir fon içinde eritir. Burada; sanatçının yaşam karşısındaki trajik konumu, üzgün bir yüz ifadesinin anlamlı ve derin bakışı ile güçlenir. Sanatçının biçimsel bir arıtmayı amaçladığı görülür.



Resim 34. Nuri İyem, "Otoportre", yağlıboya, 1997

Nuri İyem, toplumcu gerçekçi anlayışını, salt figüratif resimlerinde değil, yenilikçi tavrı ile soyut resim anlayışı içinde de sürdürür.

Sanatçının, kendi sanat yaşamı içinde geçirdiği evreleri, üç otoportresinde de görmek olanaklıdır. En son otoportresinde; düşüncesi ile başbaşa kalan bir sanatçının adeta kendi ile bir iç hesaplaşma yaptığı görülür.

Nuri İyem'in; 45x38 cm boyutunda, duralit üzerine yağlıboya tekniğinde, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde) başka bir otoportresi daha vardır. Sanatçı, yüz kısmını küçük alanda yaparak, gövdeyi koyu bir renk ile daha büyükçe çalışarak, bir denge oluşturur.



Resim 35. Nuri İyem, “Otoportre”, duralit üzerine yağlıboya

Eşref Üren’in bir otoportresinde göreceğimiz gibi, sanatçı bir gözünü özellikle belirsiz yapar. Hatta daha da ileri giderek, kendi yüzünün sol yarısını, koyu bir değer ile karartır. Dudaklarının duruş şeklinde o dönemki gerginlik ve hoşnutsuzluğu daha ilk bakışta saptanır.

5.3. Otoportrede Işıksızlaştırma Denemesi: Ferruh Başağa

Yeniler grubu içinde bulunan Ferruh Başağa’nın (1914 -) otoportresi, 88x66 cm boyutundadır. Duralit üzerine yağlıboya tekniğinde yaptığı çalışmanın tarihi 1946 yılıdır. Başağa ve İyem’in (1997 tarihli) otoportrelerinde etkisi bakımından benzerlik görülür. Otoportreler, oldukça koyu bir fonun yüzeyine resmedilir.

Başağa ve İyem’im bu otoportreleri, Rembrandt’ın ışıksızlaştırılmış otoportrelerini çağırır.

Başağa; resim sanatımızda, soyut resmin ve soyutlamanın öncü sanatçılarındandır. Başağa, Nuri İyem’i de soyut çalışmaları ile etkiler. Soyut çalışmalar 1953 ve 1970 yılları arasında “Yeniler” grubu içindeki ressam tarafından yoğun bir biçimde yürütülür.

Ferruh Başağa'nın 1946 yılında yaptığı otoportrede, sanatçı kendi yüzünü aydınlık boyar. Bakışlar mahzun, doğrudan izleyene değil, kompozisyonun sınırları dışındadır. Ressam sanatçı kimliğini, kravatsız giydiği bir ceketle yansıtır. Sanatçı sağ elinin baş parmağını, üzerinde boya bulunmayan soluk ve renksiz paketinden geçirir. Parmak ucundaki nesnelere, fırçaya benzemesine karşın belirsizleştirilir.



Resim 36. Ferruh Başağa, "Otoportre", duralit üzerine yağlıboya, 1946

6. GRUPLAR DIŞINDA KALAN RESSAMLAR

6.1. Otoportrede Üç Ayrı Dönemin Yansıması: Abidin Elderoğlu

Abidin Elderoğlu (1901-1974) öğretmen kökenlidir. Fransa'da resim için ihtisas görür. Tours kentinde Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda sonra da Paris Julian Akademisi'ne devam eder. Buradaki eğitim süreci içinde Andre Lhote ve Albert Laurens'in öğrencisi olur. Elderoğlu 1942 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür ve sanat etkinlikleri çerçevesinde, Muş iline, Halkevinin desteği ile tablolar yapması için gönderilir. Abidin Elderoğlu burada, ilin doğal güzelliklerini yansıtan peyzajlar üretir.

tümelliği görülür. Sanatçı, yüzünün diğer yarısını daha belirgin resmeder. Omuzunda bir baykuş figürü vardır. Sanatçı İstanbul'dan uzaktadır. Ancak Güzel Sanatlar Akademisi'nin simgesi olan baykuş kendi çizimi ile onun omuzundadır. Sanatçı, aynı otoportrede bir hayvan figürüne yer vermekte bir sakınca görmez.



Resim 38. Abidin Elderoğlu, "Otoportre", 1949

Abidin Elderoğlu'nun 1949 yılında yaptığı otoportre, siyah beyaz değerlerden oluşur. Sanatçı, grilerden arındırdığı çalışmasında, yüzünün keskin ve yalın ifadesi peşindedir. Elderoğlu kararlı ve dikkatli bakışı ile izleyiciye, sanat çabalarındaki sebatlılığını açıklamak isteyen bir yüz ifadesi ile bakar.



Resim 39. Abidin Elderoğlu, "Otoportre", 1946

Elderoğlu'nun 53x46 cm boyutundaki otoportresi, sanatçının olgunluk dönemini yansıtır. Bu otoportrede yaşama karşı yumuşatılmış, optimist (iyimser) bakışın atmosferi görülür. Sanatçı, otoportredeki kompozisyona kurgulanabilecek, başkaca bir nesne arayışında değildir. İzleyiciye odaklanan kısım çepeçevre başın bizzat kendisidir.

6.2. Gruplar Dışında Farklı Bir Yüz: Şefik Bursalı

Şefik Bursalı; 1930 Kuşağı içinde gruplardan bağımsız sanat çabasını sürdüren, bir ressamdır. Bursalı; resimlerinde konu aldığı yerin tarihi ve pitoresk görünümünü öne çıkarır. Sanatçı, uzun yıllar İstanbul'da yaşamını sürdürür, akademik merkezli resim biçiminden farklı daha uçlarda, yeni atılım arayışı görülmez.



Resim 40. Şefik Bursalı, "Otoportre", 63x48 cm, yağlıboya.

Şefik Bursalı; 1942 yılında yapmış olduğu otoportresi, 63x48 cm boyutundadır. Tuvall üzerine yağlıboya tekniğinde, vücudun yarısını konu alan sınırları genişlemiş bir otoportre gerçekleştirdiği görülür. Yüz haricinde, figür üzerindeki giysi silik ve eritilmiş olarak yapılır. Sanatçı elinin biçimini özellikle bozarak, zemindeki koyu değerlerin düzeni



Resim 42. Aliye Berger, “Otoportre”, 24x33,5, gravür

Sanatçının, 1950 yılında yapmış olduğu otoprtre, 24x33,5 cm boyutundadır. Gravür tekniğinde kendi portresini gerçekleştirir. Aliye Berger’in resim sanatı içine girişi, döneminin diğer kadınlarına örnek bir tavır olur. Bu yapıtında, anlamlı ve ruhsal yönden yorgun bir kadını (kendisi) canlandırır. Tüm güçlüğü karşın, hayata karşı ayak direyen bir kadının yüz ifadesi vardır.

7. 1930 KUŞAĞI RESSAMLARIN OTOPORTELERİ

1930 kuşağının resim anlayışı; 1933 yılında bir bildirim ile kendilerini açıklayan “D” Grubu ressamlarının, yapıtları ile aşılır. Türk Resim Sanatı içinde; dördüncü bir grup olarak ortaya çıktıklarından dolayı, Türk alfabesinin dördüncü harfi olan D harfi ile kendilerini nitelerler. Böylelikle, o yıllarda ve sonraki dönemlerde, bu ressamlar topluluğu “D” Grubu olarak adlandırılır. “D” Grubu şu ressamlardan oluşur: Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu. Grubun ressam olmayan tek üyesi, heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’dur.

“D” Grubu’nun oluşumunu hazırlayan koşullardan ve sanat anlayışlarını incelemeyen önce, 1914 Kuşağının özelliklerinden bilgi aktarmak, daha aydınlatıcı olacaktır.

1914 Kuşağından önceki ressamaların; doğayı olduğu gibi, gerçekçi biçimde tablolarına aktardıkları bilinir. Bu aşırı gerçekçilik, Çallı Kuşağı ressamalarda, ölçülü bir tepkiye neden olur. Onlar; doğayı ve nesnelere, empresyonist ressamaların içtenliği ile temiz, katışıksız, sanat niteliği yüksek tablolardan ile yansıtırlar.

7.1. D Grubu İçinde Öncü Bir Ressam: Cemal Tollu

“D” Grubu içinde, yaş olarak en büyüğü Cemal Tollu’dur. “D” Grubu içinde ölçülü bir figür anlayışı geliştirir. Hitit uygarlığına olağanüstü ilgi duyar. Tablolarında görülen figürlerin çoğunda, Hitit kabartmalarının esinlenmesi vardır. Cemal Tollu (1899-1968). İstanbul Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Santalar Akademisi), İbrahim Çallı atölyesi mezunudur. Türk Resim Sanatı içinde, figür ve manzara çalışmalarının sorunsalına, kendi yönünde en fazla eğilmiş ressamlardanır. Tollu’nun yetişme döneminde, Osmanlı İmparatorluğunun dağılıma süreci yaşanır. Balkan Savaşı, hemen ardından Ulusal Kurtuluş Savaşımız, sanatçının daha sonraki döneminde, yapacağı tabloların konu seçiminde belirleyici bir etken olur. İmparatorluğun son yıllarında, resim sanatına gösterilen ilgi dönemin ağır koşulları ile toplumdaki yerini hakkınca bulamaz.

1917 yılında; savaş nedeniyle öğrenimlerini yarıda bırakmak zorunda kalan öğrenciler, İstanbul Şişli’de, devletin himayesinde savaş konulu resimler yaparlar. Ressam Adnan Çoker, Şişli Atölyesinin sanatımızdaki yerini şöyle saptar:

“Savaş nedeniyle öğrenimlerini yarıda bırakıp yurda dönen genç resamlara devlet, “istediği amaçlar doğrultusunda” Şişli’de kurduğu bir atölye’de “Askersel Konuları” işleme görevi verdi. Devlet, böylece savaş sırasında da prestijini korumak amacıyla gerçekleşen bu resimleri Viyana ve Berlin’de sergileyecekti. Bu iki sergiden yalnız Viyana Üniversitesi’ndeki sergi gerçekleşti (1918).

Sanatsal yaratıda, siparişlerin yöndendirici ve sınırlandırıcı olduğu bir gerçektir. Hele konusu devlet tarafından saptanırsa. Ancak burada hatırı sayılır büyüklükteki tuvallere çok figürlü kompozisyonlar yapma olanağı verilmekteydi. Kanımıza göre, Şişli Atölyesi’nde (1917) çalışılan “çok figürlü kompozisyonlar” yaygınlığı sağlamıştır.”⁴¹

Cemal Tollu, Fransa ve Almanya’da yaptığı çalışmalar ile Batı sanatını yakından tanıma olanağı bulur. Cemal Tollu, Avrupa dönüşünde ortaya koyduğu sanat anlayışı ile bilinen akademik anlayışın katı disiplin kuralları içinde değildir. Daha da önemlisi; Avrupa’daki dönemin yaygın izlenimci anlayışı ülkesine taşımaz. Bu saptama bile Tollu’nun sanat anlayışını ayırıştırılmamıza yardımcı olur.

⁴¹ Adnan Çoker, Cemal Tollu. (Galeri B Yayınları, 1996), s. 10.

Figürleri incelendiğinde, gereksiz ayrıntılardan arındırılmış olduğu görülür. Sanatçı bu ayıklamalar ile deseninde kendi istediği tutarlı bir dengelenime gider. Figürle birlikte, etrafındaki diğer varlık ve nesnelere bilinçli bir deformasyona tabi tutar. Tüm bu kararlı tutumunun gerisinde; Avrupa’da öğrenim gördüğü yıllardaki iki atölyenin sanat anlayışı rol oynar. Almanya Münih’te Hans Hoffmann, Fransa Paris’te André Lhote atölyelerinde öğrenim gören Türk ressamları, Kübizm’in temel öğretilerini güçlü bir şekilde kavriyorlar.

Genç Türkiye Cumhuriyeti, Atatürk’ün önderliğinde, siyasi ve ekonomik olarak varolmanın yanında, kültürel bir savaşında vermektedir. Resim yapmayı uzun dönem okullardan ders olarak uygulamayı bile düşünmemiş bir kültürel anlayışın yerini, Cumhuriyet kadrolarının çağdaşlaşma uğraşları alır.

Cemal Tollu; 1933 yılına kadar yaşanan bu hızlı değişimde, topluma yeni bir bildirim ile kendini açıklayan D grubu sanatçıları içinde yerini alır.

D Grubu üyeleri, salt sergileri ile kendi çabalarını yeterli görmeyip konferans, toplantı vb. etkinlikler ile, topluma kültürel aydınlanmayı götürmeyi ilke edinir. Grup bu yönü ile hem akılcı, çağdaş bir sanat için yol izlerken öte yandan cumhuriyetin atılımcı kültür politikalarına da güçlü bir destek vermiş olur.

Ressam Adnan Çoker D grubu ile ilgili olarak şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“D Grubu üyeleri, bugün dahi, kendilerine karşı yazı yazan hafif donanımsız, inançsız ve sorumsuz kişiler tarafından hafife alınacak sanatçılar değillerdi. D Grubu sözkonusu olduğunda mesleğin kutsallığına inanmış ve yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin gelişimine inançla bağlı bir grup düşünülmalıdır. Bu inanç ve bağdan soyutlamak onun gerçek portresini yakalayamamak demektir. Gerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, gerekse D Grubu Yeni Türkiye Cumhuriyeti’yle ruhsal bütünlük içindedir. Çağdaş düşünsel, yapısal.”⁴²



Resim 43. Cemal Tollu, “Otoportre”, 55x41,5 cm, füzen, 1920’li yılların ilkyarısı

⁴² Adnan Çoker, Cemal Tollu. (Galeri B Yayınları, 1996), s. 13.

Cemal Tollu'nun bilinen ilk otoportresi, 1920'li yılların ilk yarısındadır. Sanatçı Ingres kağıdı üzerine, kendi otoportresini çizer. Kağıdın boyutu 55x41,5 cm dir. Otoportrede; o yıllarda henüz genç bir ressam olan Tollu'nun kararlı ve gergin bir yüz ifadesi çalışmaya hakimdir. Sanatçı yüzün sağ tarafını gölgeler. Ayrıca başın arka kısmına gri değerlerde bir fon oluşturur.



Resim 44. Cemal Tollu, “Otoportre”, 72,5x54 cm, yağlıboya

Tollu'nun 1933 yılında yapmış olduğu otoportresi, yağlı boya tekniğindedir. Tablo, 72,5x54 cm boyutundadır. Otoportre, sanatçının dinamik duruşu ile, geleneğe bir başkaldırı gibidir. Omuzlarına diagonal bir duruş vererek, otoportrede bir hareketlilik yaşatır.

Yüzünde umutlu atak ve heyecanlı bir ifade vardır. Yağlıboya fırçalarını sıkı sıkıya tutar. Alt kenara paralel bir dikdörtgen nesne, tablonun alt kısmına dek gelir. Arka fonda sanatçının desen çizimlerinde kullandığı ağaç figür görülür. Cemal Tollu; duruşu ile, yaşamdan korkmayan, gözüpek bir sanatçı kişiliğini otoportrenini genel havasına hakim kılmak için gösterdiği gayret, yalın bir biçimde duyumsanır. Tollu ayrıca, canlı ve parlak renkleri, paletinden kaldırmış görünür.



Resim 45. Cemal Tollu, "Otoportre", 45,5x33,2 cm, yağlıboya

Cemal Tollu'nun 1947 yılında yapmış olduğu otoportre, diğerlerinden ayrı bir özellik taşır. Ressam kendini, kravat ya da atölye önlüğü ile gösterme yoluna gitmez. Gömleğin biçilendirilmiş tarzı ile Sabri Berkel'in otoportreleri arasında, bir benzerlik kurulabilir. Sanatçı olgun bir dönemindedir. Yaşamın, geride kalan dönemine, biraz da öfkeli bir eleştirel bakış vardır. Ressam bakışlarını çevre dışına odaklar, ancak, burada göz iletişimi izleyenden başka, üçüncü bir şahısa yöneliktir.

7.2. Sanat Ortamında Mütevazı Bir Yüz: Zeki Faik İzer



Resim 46. Zeki Faik İzer, “Otoportre”, 55x45 cm, yağlıboya

Zeki Faik İzer’in 55x45 boyutunda çalıştığı otoportresi, yağlıboya tekniğindedir. Sanatçı, genellikle baş ağırlıklı, kurt görünümlü otoportreleri biçim ve bildirim olarak aşar. Dik ve durgun, sabit bakışlı ressam görünümü yerine, kravatsız, iddiasız mütevazı bir ressam görünümünü yansıtır. Yüzdeki yumuşak ve duygulu görünüm, aynı zamanda sanatsal zorlukları aşmaya kararlı, direnen bir kişiliği simgeler. Önceki otoportrelerin aksine; palet, tuval v.b. yardımcı aksesuar gider, onun yerini bir kitap ya da çizim defteri alır. Sanatçının bilgiye olan açlığını, parmaklarının kitap üzerindeki duyarlı kavrayışı ile anlarız. Bu görünümden sanatın bilgiye dayandığını, bilgi ve kuram ile donatılmamış bir sanatın olamayacağı anlamı da çıkarılabilir.

7.3. Biçimde Yeniliklere Doğru: Abidin Dino

D grubu içinde faal olan diğer bir ressam da, Abidin Dino'dur. Dino'nun ilk karikatür ve desenleri 1930'da yayınlanır. 1934 yılında Atatürk'ün isteği ile sinema öğrenimi görmek için Leningrad'a gider. Cumhuriyetin 10. yılında "Türkiye'nin Kalbi Ankara" filmini çeken yönetmen Sergey Yutkeviç ile çalışır.

Bu grup içinde kısa bir süre kaldıktan sonra, Yeniler grubuna katılır. Grup içinde araştırmacı bir kişilik sergiler. Sanatçı, soyut ile somut arasında denge çalışmaları yapar. İnsan figürünü kompozisyonda bir eleman olarak kullanır. Figürlerinde, çizginin sınırlarını zorlayarak, onun işlevselliğini, kendi yaratıcılığının dünyasına ait kılar.



Resim 47. Abidin Dino, "Otoportre", 27x15 cm, guaş

Sanatçının otoportresinde, çizgisel çalışma görülür. 27x15 cm boyutundaki kağıt üzerine guaş boya tekniğinde çalışır. İlk bakışta ağaç izlenimi veren otoportrede, kendi iç dünyası hüznü bir yüz ifadesi ile verilir. Yüzün anlatımında, çizginin tüm olanakları araştırılır. Gözler, yorgun fakat dirayetli ve kararlı bir yüz içinde görülür. Sanatçının, otoportresinde benzetme kaygısı taşımadığı bellidir. Dino; yüzünün değişik bölümlerinde gerçekleştirdiği çizgi değişimleri ile, izleyiciye yorum yapmanın kapısını açar. Guaş boya tekniğinde çalışılmasına karşın, otoportresi izleyici ile çok kısa bir süreçte iletişim kurabiliyor.

7.4. Otoportrede Biçimin Farklılaşması: Bedri Rahmi Eyüboğlu

“D” Grubuna sonradan birçok sanatçı katılır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, tablolarında Anadolu halk sanatından ve folklorik öğelerinden yararlanır. Yağlıboya tabloların yanısıra, mozaik tekniğinde duvar resimleri gerçekleştirir. Bedri Rahmi Eyüboğlu; Sabri Berkel ve Eşref Üren gibi, otoportre üzerine yoğun çalışmalar ortaya koymuş bir ressamdır. Sanatçının, 71x100 cm boyutunda duralit üzerine, yağlıboya tekniğinde çalışmış olduğu otoportresi biçim yönünden özgündür.



Resim 48. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otoportre”, 71x100 cm, yağlıboya

Sanatçı; yüzünü, siyah fon üzerinde, adeta bir maske gibi gösterir. Tablonun sağ tarafından aşağı inen dik ve sert kontur, bu düşünceyi güçlendirir. Kaş ve saçlarda görülen biçim benzerliği ile saçlar siyah fonda eritilir. Gözlerde hüznü ve düşünceli bir görünüm vardır. Ağız oldukça küçük, umursamazlığın, yaşamın trajedisine bir eleştiri gibidir.



Resim 49. Eren Eyüboğlu, “Otoportre”, 84x61 cm, yağlıboya

7.5. Otoportrede Yeni Biçim Düzenlemeleri: Eren Eyüboğlu

Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun eşi Eren Eyüboğlu'nun otoportresi, biçim ve işleniş tarzı bakımından, önekilere göre farklıdır. Eşinin kaygılı yüz ifadesine karşın, Eren Eyuboğlu'nda düşünceli ve aydınlık bir yüzün görünümü vardır. Figürün görünümü fonun lekese görünümü ile kaynaştırılır. Fırça tuval vb. yardımcı nesnelere yoktur, onun yerine kırık bir şişe ve başı görülmeyen, olasılıkla at olarak tasarımı yaptığı hayvan figürü görülür. Portresinin her iki yanına benzer figürleri koyarak bir etki yaşatmaya çalışır. Eren Eyüboğlu, otoportresini tuval üzerine yağlıboya tekniğinde, 84x61 cm boyutunda yapar.

8. TÜRK RESMİNDE OTOPORTRE KLASİĞİNİN OLUŞUMUNA İKİ ÖRNEK

8.1. Yaşamın Sonluluğunu Resmetme: Eşref Üren

Eşref Üren (1897-1984) İstanbul doğumludur. Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi) mezunu olan ressamın resime olan ilgisi, İbrahim Çallı ile karşılaşmasıyla başlar.

İbrahim Çallı'nın Bursa Yeşil Türbe'yi gördüğü gibi değil de, kendine özgü çizgi ve renklerle tablosuna resmetmesi, onda resim sevgisinin başlamasına neden olur.

Eşref Üren yaşamının sonuna dek Ankara'da yaşar. Cumhuriyetin ilk yıllarında bizzat Atatürk'ün teşviki ile resim dersleri düzenlenir.⁴³ Devletin toplumun çağdaşlaşmasında öncü rolü üstlenmesi, sanata daha yakın bir ilgi duyup, tutarlı bir kültür politikasına açılımına neden olur. Atatürk'ün sanatçılardan tablo satın alması, diğer bakan, yüksek bürokrat ve memurlarda resim satın alma geleneğini başlatır.

Eşref Üren; Ankara'da bozkırın derinliğini ve uçsuz bucaksızlığını konu alan tablolar yapar. Keskin hatlar içermeyen, doğayı kendine özgü yorumlayan, renk ve ışığa yaşamsal derecede önem veren anlayışta tablolar gerçekleştirir.

Eşref Üren Cumhuriyet Ankarasının kuruluş yıllarının bir bakıma tablo arşivini oluşturur.

Onaltı adet yaptığı otoportre ile Türk Resim Sanatında önemli bir yere sahiptir. Otoportrelerini, 1979 yılından itibaren tuval üzerinde kalıcılaştırır. Sanatçının 1963 tarihli otoportresi ilk otoportresi olarak kabul edilebilir.

Cumhuriyet dönemi ressamı içinde, 1930 kuşağı ressamının döneminden günümüze kadar, otoportre çalışmasına bu denli odaklanmış başka bir sanatçı görülemez.

Eşref Üren olgunluk döneminde, yaşamının da sonlu olduğu bilinciyle, ölümünalıcılığı ve yok ediciliğini, birey olarak kendi varoluşuyla karşılar ve bir dengelemeye gider.

⁴³ Kaya Özsezgin "Eşref Üren: Sanat Yolunda 60 Yıl", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı No: 310, (15 Şubat 1979), s. 25.



Resim 50. Eşref Üren, “Otoportre”, yağlıboya, 1983

Sigaralı otoportresi yağlıboya tekniğindedir. Düşünen, dikkatli bir insanın yüz halini resmeder. Sarı renk ile psikolojisindeki sıkıntı ve yaşam atmosferinin belirsizliği vurgulanır.

Eşref Üren, otoportrelerinde, sadece yüzü konu alır. Yüzün baş vasıtasıyla, vücut ile olan bütünselliğini göstermez. Otoportrelerinde, diğer ressamların kullandığı nesne esprileri benimsemez. Üren bu tavrı ile tam kendisidir. Bu yönüyle, daha önce Türk Resim Sanatında görülen otoportreler ile benzeşmez.

Kendi yüz yapısının özelliğinden kaynaklanan görünümü ile, kaşlar daima yay biçiminde enerjik ve gergindir. Ağız görünümünün ifadesi, çoğunlukla tek bir fırça vuruşu ile çizilmiş izlenimini veren, sade görünümüdür. Enerjik, yaşama karşı kaygılı, inatçı ve direngen kişiliği bu otoportrelerin bütünlüğünde kavranır. Sanatçı; otoportrelerinde, kendi fiziksel görünümünü bilinçli biçimde deformasyona tabi tutar.

Üren’in son otoportresi incelendiğinde, mavi egemen bir renktir. Gözler açık ve gri-mavi renk lekesi içinde kaybolur. Sadece sanatçının kendi sağ gözü daha belirgindir.



Resim 51. Eşref Üren, “Otoportre”, yağlıboya, 1984

Mavinin durgunluğu, sanatçının yaşamının sonuna doğru olan dinginliğini ifade eder. Mavi rengin Üren’in son otoportresinde özel bir işlevi vardır. 20x9 cm boyutunda yaptığı otoportre (1981-82) ayrı tutulursa, Eşref Üren’in maviyi tek başına, belirleyici bir renk olarak kullandığı otoportrelerinde görülüyor.

Son otoportresinde; içselliğinin dışa vurumunda son derece başarılıdır. Sanatçı artık her şeyin sonlandığının bildirimini, kaş, göz, dudak elemanlarının bütünselliği ile dünyaya sunar.

8.2. İzleyiciyle Farklı Bakış Yönlerinden İletişim: Sabri Berkel

Türk Resim Sanatında sarsıcı bir etkisi olan ve köklü değişimler getiren “D” Grubuna, oluşumundan kısa bir süre sonra dahil olan Sabri Berkel (1907-1993)’dir. Akademik öğrenimi Belgrad ve Floransa Güzel Sanatlar Akademesinde tamamlar.⁴⁴ Berkel sanat kültürünün birikimini, Türkiyede’ki izlenimleri ile harmanlayarak, yeni

⁴⁴ Ahmet Köksal, “Sabri Berkel’den Bir Dönem”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi Sayı: 13, (1 Aralık 1980), s. 48.

birleşimlere varmayı hedefler. İleriki dönemlerinde, lekeci bir anlayışla soyutlamalar gerçekleştirir.

Sabri Berkel ve Eşref Üren; Türk Resim Sanatında otoportre üzerinde, tablo üretimi bakımından fazla yoğunlaşırlar.

Sabri Berkel'in; 1931 yılında, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapmış olduğu otoportresi, 53x39 cm boyutundadır.



Resim 52. Sabri Berkel, "Otoportre", 53x39 cm, yağlıboya, 1931

Berkel'in bu ilk otoportresinde figür tam cepheden yapılır. Durgun bir yüz anlamlı bakış ile sunulur. Sanatçının 1931 yılında yapmış olduğu diğer otoportresinde, baş tablo yüzeyinde belirleyicidir. Bu tablosu 40x30 cm boyutundadır. Yağlıboya tekniğinde, tuval üzerine yapılan tabloda, sanatçının bakışı keskin ve dikkatli şekilde sağ tarafa yöneliktir. Bu tablodan itibaren; Sabri Berkel, bakışlarını kendi soluna yönderirerek, izleyicinin dikkatini tablonun sağına çeker.



Resim 53. Sabri Berkel, “Otoportre”, 40x30 cm, yağlıboya, 1931

Sanatçı, bu tablosundan itibaren, bakış yönündeki bu tavrını sürdürür.

Sabri Berkel; üçüncü otoportresinde, teknik yönünden değişikliğe giderek, bu kez füzten ile çalışır.



Resim 54. Sabri Berkel “Otoportre”, 72x50 cm, mukavva üzerine füzten, 1932

1932 yılında, mukavva üzerine füzen tekniğini uygular. Tablo 72x50 cm boyutundadır. Sanatçıda, kuşkucu bir yüz ifadesi görülür. Bakış tablonun sağına aktarılarak; izleyicinin o yöne odaklanması akla gelse de, dikkatli bir inceleme yaptığımızda, sanatçının izleyici ile göz temasını gerçekleştirdiğini saptarız.

Dikkat çeken bir diğer durum, sanatçının yön konusundaki bu ısrarlı tavrını giyside de sürdürüyor olmasıdır.



Resim 55. Sabri Berkel "Otoportre", 22x16 cm, kağıt üzerine çini mürekkep, 1933

Otoportrelerinde; 1936 yılında yaptığı otoportresi ayrı tutulursa, diğerlerinde kendini sürekli gömleği ile resmeden sanatçı 1933 tarihli otoportresinde, teknik olarak tarama çini mürekkebi seçer. Bu kez hafif sakallı, bakışlar yine resmin sağına yönelik durumdadır. Boyutu 22x16 cm dir.

1934 yılında 60x43 cm boyutunda yapmış olduğu otoportresinde, füzen ile kağıt üzerinde çalışır. Sanatçı yetmişmiş olduğu coğrafyayı tanıtmak ister. Doğup büyüdüğü Üsküp'ün (Makedonya) Hamamönü Mahallesini tablonun solunda fonda canlandırır. Kendi kebi ile, doğrudan izleyici ile göz teması halindedir.



Resim 56. Sabri Berkel, “Otoportre”, 60x43 cm, füzen, 1934

Sanatçı, başının sağ tarafına tarihi yapıları resmederek, simetrik bir denge kurar. Bu dengeyi sol taraftaki minarenin baş hizasında uzaması, sağ taraftaki tarihi yapıları daha belirsiz çizerek iki görünüm arasındaki zıtlık ile görsel bir dengeye ulaşır. Şimdiye değin incelenen otoportre çalışmalarında, sanatçılar kendi atölye ortamlarını, mesleklerini, memuriyetlerini sosyal kimliklerini ön plana çıkardıklarını gördük. Berkel doğduğu coğrafyayı, otoportresini zenginleştirici unsur olarak kullanır. Daha sonra inceleyeceğimiz otoportrelerde böyle bir kompozisyon görülmez. 1934 tarihli otoportre, bu yönü ile Türk Resim Sanatı içinde ona özel bir konum getirir.

Sabri Berkel, 1936 yılında 36x24 cm boyutunda füzen ile çalıştığı otoportresinde, yön değişikliğine gider. Yön değişikliği ile anlatılmak istenen, sanatçının bakış yönüdür. Bu kez, sanatçının daha rahat bir bakış tarzı vardır. Tablonun soluna, dış dünyaya bakar. Yüzünün sağ tarafını, neredeyse siyah bir değere dönüştürür. Sanatçı, daha önce yapmış olduğu otoportrelerin tersine, kravatlı gömleklili ve atölye önlüğü ile ressam kimliğini öne sürer.



Resim 57. Sabri Berkel, "Otoportre", 36x24 cm, füzen, 1936

Sanatçı 1946 yılında yapmış olduğu otoportresini mukavva üzerine yağlıboya tekniğinde çalışır, boyutu 28x23 cm'dir.



Resim 58. Sabri Berkel, "Otoportre", 28x23 cm, füzen, 1946

Sabri Berkel'in 1936 tarihli otoportre ile, gerçekleştirdiği yön değişikliğinden vazgeçtiğini saptarız. Otoportresinde, kendi geleneğine döner. Sanatçının olgunluk dönemine denk gelen bu otoportresinde ressamda yıllar içinde geçirdiği fiziksel değişim, diğer otoportreleri ile karşılaştırıldığında açıkça görülür.

Sabri Berkel bakış yönündeki, sanatsal yönden sürdürdüğü ısrarcı tavrı kendi iç tutarlılığı olarak nitelenebilir. Burada; sanatçı bize, ayrı kimliklerin çelişkili karşıtlıklarını getirmiyor. Biz onun kimliğini, otoportreleri ile biliyor ve tanımış oluyoruz. Bu saf ve katışıksız görünüm dizgesi, kendinin hayata karşı konumunu saptayıp izleyiciyi bilinçlendirir. Sabri Berkel'in bu dolaysız içtenliği; kararlı bakışlardaki "basit endişe" kavramını da değerlendirmede devre dışı bırakır. Sanatçının 1946 yılında yapmış olduğu otoportresinden, 1993 yılındaki ölümüne dek başka bir otoportre yapmadığı da belirlenir.

Sabri Berkel sayısal otoportre çokluğuna varmak yerine, daha zor ve riskli olan yolu tutar. O da; göz temasından kaçınmış, silik birey imajını kaldıran, yaratıcı sanatçı kişiliğini öne çıkaran, araştırma, inceleme ve hayatı kavrama adına enerjik dikkatli bakışı kendince esas almasıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

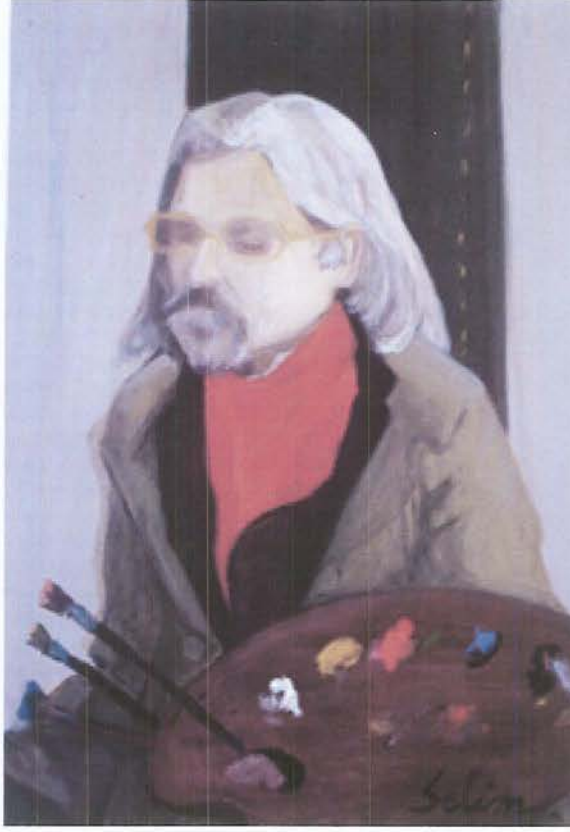
TÜRK RESİM SANATINDA OTOPORTRE GELENEĞİNİN DEĞİŞİMİ

1. KLASİK OTOPORTRE TARZI DIŞINDA GELİŞEN YENİ ARAYIŞLAR

1.1.Sanatçı Kimliğini Önceleyen Ressam Selim Turan

Selim Turan (1915-1994), lirik non-figüratif çalışmaları ile, dönemin ressamı arasında önemli bir sanatçıdır.

Sanatçının ; 80x60 cm tuval üzerine, yağlıboya tekniğinde çalıştığı otoportresi özgündür. Turan, doğrudan ressam kişiliğini yansıtmayı, ön plana alır. Kendini atölye kıyafeti ile resmetmesine karşın, kırmızı kaşkol ile bir renk karşıtlığı yaratır. Otoportresinde figürü, siyah dikey bir değer içinde yapar. Diğer ressamların, pek fazla belirgin resmetmediği palet ve fırçalar, canlı renkler ile yaşam kazanır. Saç görünümü ile dış evrene sessiz bir protesto sunar. Gözkapaklarını kapalı yaparak, izleyici ile doğrudan bir iletişime girmez. Sakin ve suskun görünümüdür.



Resim 59. Selim Turan, “Otoportre”, 80x60, yağlıboya

1.2. Kimliğe Yönelik İlk Karışma: Nejat Devrim

1950’li yılların sonuna doğru, soyut çalışmalarını ile tanınan bir sanatçı da Nejat Devrim (1923-1985) dir. Sanatçı; 1949 yılında yaptığı, 54x46 cm boyutundaki otoportre ile, resim sanatımızdaki otoportre geleneğine, kökten bir değişim getirir.



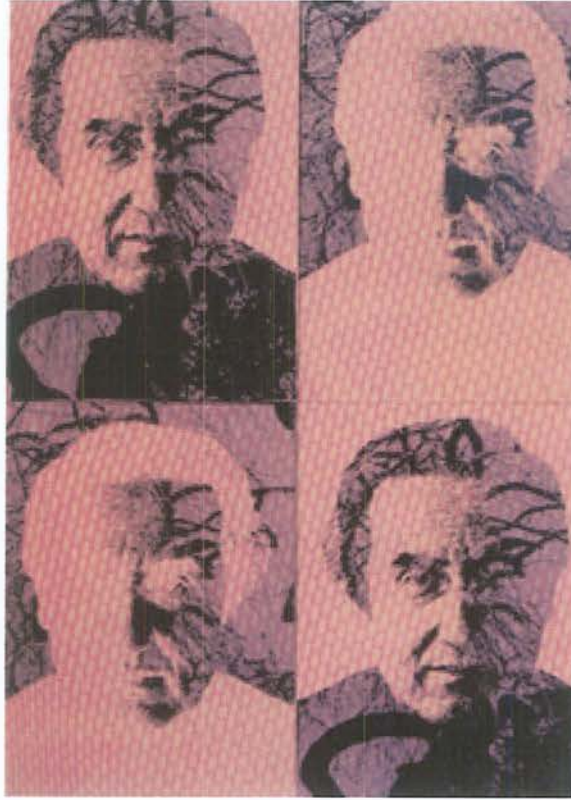
Resim 60. Nejat Devrim, “Otoportre”, 54x46 cm, yağlıboya, 1949

Şeker Ahmet Paşa’dan başlayarak, günümüz Çağdaş Türk Ressamlarına gelinceye kadar oluşmuş gelenek, Devrim’in otoportresi ile sarsılır. Çünkü, benzetme amaçlı tıpatıp otoportrelerin sınırlayıcılığını, Nejad Devrim’in otoportresi aşar.

Sanatçı kırmızı-turuncu fona, soyut bir figürün otoportresini yapar. Sanatçının birey olarak varlığı, kendisine benzemeyen bir biçimde, tuval yüzeyine işlenir. Otoportrede Nejat Devrim’in yüzü ile kurulabilecek iletişim, sanatçının bilinçli çabasıyla yok edilir. Devrim, bu çalışma tarzı ile, “kendi benliğini” yüzeyde yok eder. Yapıtın bir otoportre olduğu, her ne kadar ilk bakışta anlaşılabilirse bile “kimlik” ortadan kalkmıştır. İzleyici, sanatçının “aidiyete” karşı tavrı ile karşılaşır. Bu tabloyu “Nejad Devrim” yapan, sanatçının tabloya attığı imzadır. Tablo, “Nejad Devrim”in adını yazması ile simgesel bir kimliğe dönüşür. Nejad Devrim bu otoportre denemesi ile, günümüz resamlarından Mehmet Gülerüüz (1938 -) ve Mustafa Horasan (1965 -)’in kimliğe ilişkin çalışmalarına öncü olur. Bu üç deneme dışında, otoportrede sorgulayıcı tavra daha sonraki yıllarda rastlanamıyor.

1.3. Otoportrede Tekniğin Farklılaşması: Devrim Erbil

Devrim Erbil (1937 -); İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, 1955-59 yılları arasında öğrenim görür. Erbil, doğadaki ağaç formlarını, çizgisel bir usluhta yorumlayarak, kendi soyut resim anlayışını geliştirdi. İstanbul ve kuşları; minyatür tarzda başlayarak, çizgi ritmini içeren değişik denemelerden sonra, soyut bir resim anlayışı çerçevesinde temellendirir.



**Resim 61. Devrim Erbil, "Otoportre", 140x100 cm,
tuval üzerine karışık teknik, 1990**

Devrim Erbil otoportresini karışık teknikle tamamlar. 1990 yılında yapmış olduğu tablosu, 140x100 cm boyutundadır. Erbil tabloyu dörde ayırarak, karşılıklı her iki köşesine, aynı yüz görünümünü resmeder. Yüzün formu oluşturan koyu değerlere elek baskı tekniğinde ağaç formu koyar. Sanatçı, kendi yüzünü hiç bir yoruma ve değişikliğe başvurmaksızın, aynen yansıtır. Yüzeyde, yağlıboya tekniği ve fırça ile biçimlendirme yolunu seçmez. Erbil; hiç yoruma tabi tutmadığı yüzünün bir yarısını açık, diğer yarısını koyu değerde gösterir. Yüz, izleyici ile, tek bir göz aracılığı ile iletişim halindedir. Sanatçı

yüzleri açık-koyu karşıt değerler ile resmederek yaşamın karşıtlıklar düzenini izleyiciye aktarır.

1.4. Otoportrede Yorum Denemesi: Metin Talayman

Metin Talayman'ın (1938 - ?); 100x70 cm boyutunda, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yaptığı otoportre, farklıdır.



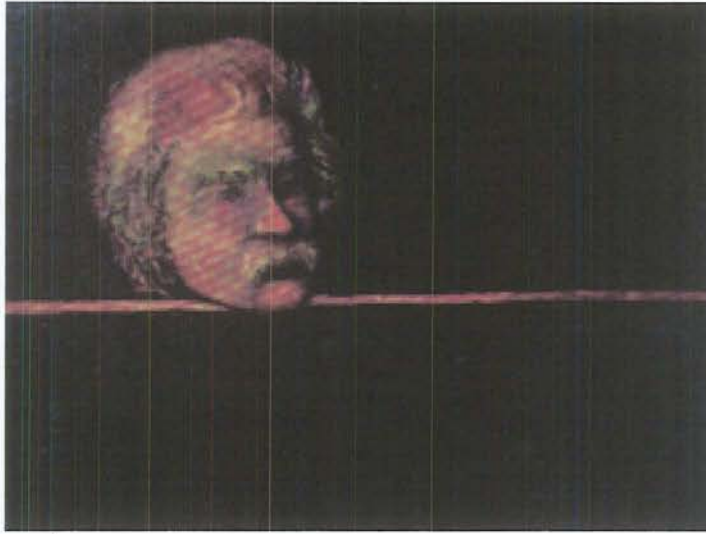
Resim 62. Metin Talayman, "Otoportre", 100x70 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1981

1981 yılında yapılan tabloda, figürün ezgin ve bükülmüş bir duruş biçimi vardır. Siyaha yakın bir fon üzerine, figür kurgulanır. Bu otoportreyi diğerlerinden farklı kılan, tablonun üst kısmından inen mavi çizgidir. Diğer otoportrelerde gördüğümüz tuval palet v.b. nesnelere önem verilmemiş. Ancak, tek bir çizgi, Talayman'ın sanatçı kimliği ile örtüşüyor. Bir ressam için en önemli öge olan çizgi, tabloda, hiç bir sınırlayıcılığı olmamasına karşın, bağımsız devingenliği ile önemi vurgulanıyor. İlk bakışta; Metin Talayman'ın endişeli yüz yapısını bırakıp, kavisli çizginin nerede duracağı endişesi izleyicide oluşur.

1.5. Dramın Anlatısı Olarak Otoportre

Metin Talayman gibi, Ömer Kaleşi de (1937) çizgiyi öne çıkaran bir otoportreyi, 1986 yılında gerçekleştirir. Otoportre, 46x61 cm boyutunda tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılır.

Talayman ve Kaleşi'nin, siyahı bilinçli bir seçimle kullandıkları düşünülebilir. Ömer Kaleşi'de, Sabri Berkel gibi, Eski Yugoslavya'da akademik eğitim görür. Sanatçı, doğduğu coğrafyada savaşın tanıklığını, portre dizileri ile yapar. İnsanlık adına yaşanan dramı, siyah ile anlatır. Balkan kökenli bir sanatçı olması dolayısı ile, 2000'li yıllara dek sürüp gelen savaşı "dram" olarak izleyiciye sunar.



Resim 63. Ömer Kaleşi, "Otoportre", 46x61 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1986

Kaleşi'nin 1986 yılında yaptığı otoportre; 48x61 boyutunda, tuval üzerine yağlıboya tekniğindedir. Yatay dikdörtgen yüzey, bir çizgi ile ikiye bölünür. Sanatçı başı tek ve birazda eğik bir duruşla, tablonun sol bölümüne konumlandırır. Yüz üzgün, gözler donuk ve belirsizdir. Otoportreyi bu yönü ile, sanatçı, toplumsal dramın anlatım aracına haline getirir. Kaleşi; biçem yönünde getirdiği, kökten değişikliğin sonucu, otoportre "bireysel ben"den uzaklaşarak, ortak toplumsal bilincin anlatı işlevini üstlenir. Çizgi; hem pratik olarak yüzeyi bölümlendirdiği gibi, insan yaşamının varlık - hiçlik düzleminde belirleyici bir simge işlevi kazanıyor.

1960'yı yıllarda Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öncülüğünde "Onlar" grubu resim sanatımızda bir dönem için etkin olurlar. Nedim Günsür, Orhan Peker, Turan Erol, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız ve Nevin Çokay'dan oluşan grup

üyelerinin yeni hedef ve biçemlere yönelimi, süreç içinde grubun dağılmasına neden olur.

Figüratif resimde Nedim Günsür'un ısrarlı tavrını sürdüren bir ressam da Neş'e Erdok'tur. Güzel Sanatlar Akademisine asistan olarak atandığı 1972 yılından günümüze kadar figüratif resmin dizinsel örneklerini verir. Erdok; gerçekçiliği, zaman zaman gerçeküstüne taşıyabilen tablolar üretir.

2. FİGÜRATİF OTOPORTREDE ARAYIŞLAR

2.1.Figüratif Otoportrede Bireysel Yorumlar

2.1.1.Psikolojik İfadenin Yansıması: Burhan Uygur

Burhan Uygur (1940-1952) İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur. Eleştirmen Ahmet Köksal, Burhan Uygur'un resimleri için şöyle bir değerlendirmede bulunur:

(...) "Akademiye giriş yılı 1963'te yapılmış bir kadın portresinde beliren psikolojik anlatım eğilimi, daha ilk dönemde akademik kural ve ölçüleri aşarak yaşanmış izlenimlerden sınırsız bir imgeler dünyasına açılan, yaşamın özünü ve anlamını yakalamak isteyen özgün bir kişiliği yansıtıyor. Burhan Uygur insanların tedirgin, çaresiz, soylu hüznüyle örülmüş yaşam serüveniyle kendi çöküşü, sevecen, yoğun bir duyarlılıkla yüklü iç dünyası arasında köklü bir bağ, bir yakınlık kurmuştu."⁴⁵ (...)

⁴⁵ Ahmet Köksal, "Arbaş, Uygur, Güler, Ormancı ve Yağmur," **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 298, (15 Ekim 1992), s. 45.



Resim 64. Burhan Uygur, “Otoportre”, 30x20 cm kağıt üzerine füzen, 1974

Burhan Uygur; 1974 yılında, kağıt üzerine füzen tekniği ile yaptığı otoportresinin, boyutu 30x20 cm dir. Uygur otoportresinde yüzünü füzen tekniğinin verdiği olanaktan yararlanarak, yumuşak silik bir biçimde resmeder. Otoportreye egemen olan, gözler değil, kaşlardır. Alnın açık değerleri üzerine, duyarlı bir şekilde çizilmiş kaşlar otoportrenin bütün ruhi bildirimini taşır. Daha koyu değerlerde yorumlanan mutsuz ve bükük bir ağız, kaşlarla bir bütünsellik oluşturur.

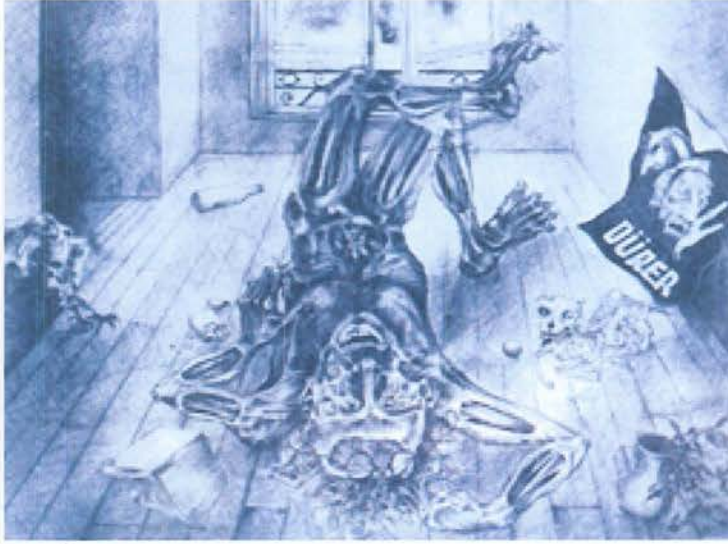
2.1.2. Acımın Dışa Vurumu: Utku Varlık

Utku Varlık (1942), İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur. Varlık, 1973 yılında, Paris Güzel Sanatlar Akademisi’ni bitirir. Kendisini düş ve düşlem ressamı olarak tanımlar. Yazar Gülseli İnal Utku Varlık için şu açıklamalarda bulunur:

“Türkiye’de Güzel Sanatlar Akademisi’nde, kendine özgü, hem kendi kişiliğini ve estetiğini son imkanlarına dek ifade edebilme arzusu hem de dünyanın yeni anlamları üzerine düşünen bir grup sanatçı yetişmeye başlar. Bu grup hem kendi olanaklarını ve sınırlarını hem de dünyanın ve kainatların sınırlarını, insanın yeryüzündeki duruşunu idea olarak seçip

estetiklerini bu yönde geliştirmeye başlar. Batı'da soyutun ve modern biçimlerin yaşandığı dönemlerde onlar da akademinin içinde olup akademik kurallara karşı durmayı seçerek, yeni stillerin araştırmacıları olarak figür ağırlıklı ifadelerle, tuvalde figürün işlevini anımsatmaya başlarlar. Bu grubu oluşturan sanatçılar, Komet, Burhan Uygur, Alaattin Aksoy, Mehmet Güleryüz, Utku Varlık kuralsızlığın yasaları içinde tuvalin üzerinde otantik bir çemberde varolan büyülü gerçekçiğin motiflerini işlemeye başlamışlardır..”⁴⁶

Utku varlık tablolarında yalnızlık, bireyin kendisi ile olan çatışmaları tablolarına konu yapar.



Resim 65. Utku Varlık, Otoportre, 50x65 cm, Litografi (Taşbaskı), 1972

2.1.3. Gerçekçi Anlayış İle Yaşamın Yergisi: Cihat Burak

Cihat Burak Türk Resim Sanatı içinde gerçekçi resim anlayışını tutarlı bir biçimde sürdürür. 1964 yılında Musée de l'Art moderne'de (Paris) açılan uluslararası sergide bronz madalya, 1964 yılında Uluslararası Utrillo Resim Yarışması'nda gümüş madalya ile ödüllendirilir. Günlük ve toplumsal yaşamı tarihi uzamda alaycı bir şekilde yansıtır.

⁴⁶ Gülseli İnal, **Utku Varlık**, (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1995), s. 12.

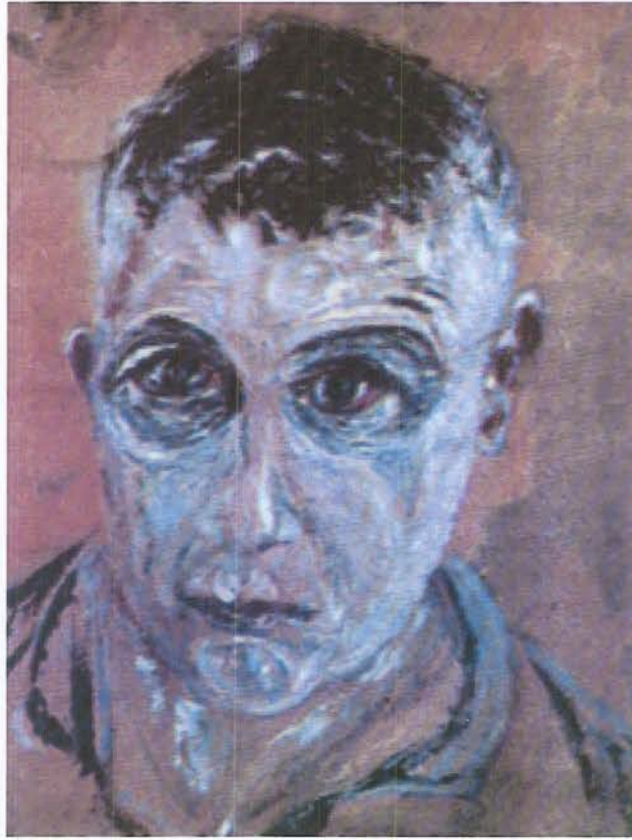


Resim 66. Cihat Burak

2.1.4. Yorum ve Teknikte Yeni Arayış: Haşim Nur Gürel

Haşim Nur Gürel (1948 -) İstanbul doğumludur. 1972 yılı İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi mezunudur. İlk kişisel sergisini 1966 da İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Sinan Holü'nde açar. Haşim Nur Gürel "52 Yaş Resimleri" adını taşıyan sergisini 2000 yılında Güzel Sanatlar Galerisi'nde açar.⁴⁷

⁴⁷ "Yaş Resimleri", Cumhuriyet Dergi, Sayı: 763 (3 Aralık 2000), s. 11.



Resim 67. Haşim Nur Gürel, “Otoportre”, 2000

Gürel yaptığı 2000 tarihli otoportresinde gergindir ve geçen zaman içinde durulmuş dingin bir yüz ifadesi vardır.

Sanatçı; özellikle her iki gözünün dış çevresine, fırça darbeleri ile dairesel bir etki vererek devinim yaratır. İzleyici, gözlerin belirgin ve etkileyici bakışları ile karşı karşıyadır.

Yazar Filiz Özdem, “her tümce yaşamla birlikte biter” başlıklı yazısında, Haşim Nur Gürel’in otoportrelerini şöyle yorumlar:

“Nur Gürel’in otoportre çalışmalarındaki tılsım da kendini, o yüze yayılan, hatta gerilen kaygı ifadesine borçludur. Eşyanın ve bilinçsiz varlık alanının katmanından kendi varlık katmanına ilerleyen bu tavırda yine de bir siliniş ve dış dünyaya neredeyse bir karışma hakimdir. Kendi yüzünün gerçeğinin ağırlığı hissedilir. Çalışmalarının hemen hiçbirinde bedene yer vermeyen, yüzün haritasına sığınmaya çalışılan bir eğilim görülür. Otoportre çalışmalarında dış mekanla yüz arasında bir devamlılık vardır; sanki yüz dış mekanın uzantısıdır ya da dış mekan yüze müdahale edip durmaktadır. Dış mekanla insan arasındaki sınır silinmiştir; yüzün ve mekanın dokuları aynıdır.

Özellikle üçüncü portrede (sayfa 7) yüz neredeyse mekana akmaktadır. Yaşama değil hiçliğe dönük bir duruş.”⁴⁸



**Resim 68. Haşim Nur Gürel, “Otoportre”, 43x35 cm,
Karton üzerine karışık teknik, 1996/97**

2.1.5. Soyutlamaya Bir Örnek: Mehmet Gülerüz

Mehmet Gülerüz'ün (1938-); 1983 yılında yapmış olduğu otoportre, 31x44 cm boyutundadır. Tuval üzerine yağlıboya tekniğindeki soyutlamasında, devingen fırça vuruşları ile yüz ve torso birlikte resmedilir. Sanatçı, belirgin yüz hatlarından ana alıntılar yaparak, gözün kuşkuculuğunu vurgular.



Resim 69. Mehmet Gülerüz, “Otoportre”, 31x44 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1983

⁴⁸ Filiz Özdem, **Haşim Nur Gürel** (İstanbul, Sevimce Sanat Galerisi Yayınları: 4), s. 14-16.

Göz, izlenen bir bireyin tedirginliğini yansıtır. Kendi sanatçı kişiliğine ait, yaşantı biçimi gösterilmez. Fırça, palet ve atölye ortamı, özellikle seyirciye gösterilmez. Sanatçı; bir ressam olarak, figür ile olan ayrılmaz iç içeliği bir torso ile vurgular. Ressam ve nesne arasındaki ilişkinlik bir torso üzerine odaklandırılır.

2.1.6. Figüratif Resmin Bildirimi: Alaattin Aksoy

Utku Varlık ile aynı gruptan olan Alaattin Aksoy üç figürü bir bisiklet üzerinde gösterir. Bu tablo Türk Resim Sanatı içinde figüratif resim anlayışını savunan ressamların topluma bildirimidir.



Resim 70. Alaattin Aksoy, “Üç Ressam”, 60x82, tuval üzerine yağlıboya

Alaattin Aksoy’un bu tablosundaki diğer iki ressam Komet ve Mehmet Gülyüz’dür. Tablo, Türk resmindeki figüratif hareketin güçlü savunucularını yansıtır.

2.1.7. Figürün Evrendeki Konumuna İronik Yaklaşım: Komet

Komet (Mehmet Gürkan Çoşkun) 1941 doğumludur. 1960 ve 1967 yılları arasında, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur. 1971 yılında beri çalışmalarını Paris ve İstanbul’da sürdürür. Komet çalışmalarında, insan figürünü uzay ile ilintilendirerek, onun nesnel konumunu belirler. Sanatçı, insanın bir varlık olarak sürekli hareket içinde olmasını, devingenliğini yorumlar.

Eleştirmen Yaşar Önay Sözer, Komet’in resimleri ile ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“Komet’in resimlerine -rastlantısal olmayan bir biçimde- yansıyan temel olay, Hannah Arendt’in “dünyaya yabancılaşma” dediği şeyde özetlenmiş gibidir. Arendt bu tür yabancılaşma düşüncesine Martin Heidegger’in Dasein’in başka bir anlatımı olarak gördüğü “dünyada-varlık” (“In-der-Welt-Sein”) kavramını maddesel- tarihsel ilişkiler bağlamında yeniden yorumlayarak varmıştır. Buna göre, dünya insanla kültürün buluşma yeridir ve herşeyden önce -doğaya karşıt olarak- insan yapısıdır. Dünya aynı zamanda -dinsel, inançsal olsun ya da olmasın- *aşkınlıkla* ya da *son-suzlukla*, sonlu insanın karşılaşma yeridir.”⁴⁹

Kometin insan figürlerini resimleri içinde yığma, serpiştirme isteği içinde, aslında her varlığa kendine özgü bir bağımsızlık verme düşüncesi yatmaktadır. İnsanın; umut, çoşku sevinç gibi özelliklerini, gerçeküstücü bir resim anlayışının sınırlarına taşıyarak yapar.

Komet yapıtlarında; insanın yeryüzündeki konumunu ironik bir dil ile anlatırken yalnızlığı ile konumlandırılmamış bireyin kimlik arayışını da, bir bakıma yansıtır. Yazar Önay Sözer insanın bu yalnızlık oluşumunu şöyle açıklar:

“Yine 70’li yıllardan başlayarak Komet’in insan figürlerini geometrik formlar, çerçeveler içine alması, sanki bir yandan çözülmeye karşı büyüsel bir önlem gibi görünürken, öte yandan -figürlerin uzayla ilişkisi bakımından dağılmalarla aynı işlevi görüyor. Dağılma da çerçevenleme de aranın yitiminin sonucudur ve insanı en büyük yalnızlığının, kimliğini bulamamış ve hiç bir zaman bulamayacak olmasından doğan yalnızlığın ortasına yerleştirir.”⁵⁰

Komet yapıtlarındaki figürlerin erkek simgesi, sanatçının kendisidir. Sanatçı, hem Batı sanatı içinde, kendi biçemi ile bir yer arar iken, suretleri ile kendi yüzünün otoportrelerini izleyiciye sunar.

⁴⁹ Önay Sözer - Sezer Tansuğ - Roland Topar, **Komet**, (Baskı Adedi: 1500, İstanbul, Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, Mayıs 2000), s. 8.

⁵⁰ Aynı, s. 12.



Resim 71. Komet (Gürkan Çoşkun), “İsimsiz”, 25x35 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1999

Komet'in 25x35 boyundaki tablosu, 1999 yılına aittir. Burada üç figür kademeli olarak ard arda dizelenir. Ön plandaki figür, acıları ve yalnızlığı ile Komet'in kendisidir. Sanatçı orta planda, silik belirgin olmayan bir figür resmeder. Hemen ardında, tablunun koyu değerleri içine gizlenmiş, bir yüz daha görülür. Bu üç figürden, çok uzakta bulunan figür artık tabloda kompozisyonun gri bir değeridir. Sanatçı doğu kültürü içinde yetişmiş bir ressamın, merkezdeki (Paris) yaşantısının dramatiğini de yaşatır.

Eleştirmen İpek Aksüğü Komet'in resimleri için şu değerlendimeyi yapar:

“Komet içerik ve anlam açısından çok modern ve geçerli bir duygulanışa sahiptir. Yalnızlık ve ölüm, acayip (gratesque) ve gülünç (absurd) kavramları her zaman geçerlidir. Yalnız bu kavramların üstlendikleri kültürel-psikolojik biçimler değişik toplumların gerçeklerine göre farklılaşmalar gösterir. Batıdaki yalnızlık biçimi ve gülünç kavramı, Müslüman ve gelişmekte olan bir toplumdaki (örneğin Türkiye) ile aynı değildir, çünkü kavramların dayandığı toplumsal-ekonomik-kültürel gerçekler farklıdır. Bu açıdan Komet'in resimlerindeki içeriğin bize bazen yakın, bazen uzak düştüğünü görebiliriz. Satir, özellikle cinsel satir, hiç olmazsa kent kültürümüzde geçerliliği olan bir içerik taşımaktadır. Ölüm temasının işlenişi ise daha farklı bir özellik göstermektedir. Erken resimlerinde Komet ölümü soyut olarak işlerken, onu portrelerin de bir korku, bir sızlanma, kurtulunmaz bir kader gibi çizmiştir. Türk kültüründe bu duygular yaygın biçimde vardır. Yeni resimlerinde ise ölüm teması ölüp dirilen bir varlığın bilincinde getirdiği korkunç yalnızlık biçiminde

işlenmiştir. Bu anlamları ile ölüm ve yalnızlık bizim kültürümüzde yaygınlık taşımayan kavramlardır. Üzerinde durulması gereken bir konu da farklı kültür çerçeveleri içinde psikolojik ve felsefi kavramları işlerken, sanatçının, mekânda kurgu sorunu da paralel farklılıklarla ele alışıdır. Erken resimlerde kişinin yalnızlık ve çaresizlik duygusu, birbirlerinden kopuk, dar mekânlara oturtulmuş kalabalıklar içindeki yüzlerin ifadelerinde okunmaktadır. Bu yüzler tek başlarına ne kadar yalnız olurlarsa olsunlar aralarında psikik ilişkiler vardır. Bu anlatış biçiminin bizim toplum yapımıza büyük ölçüde uygun düştüğü kanısındayım.”⁵¹

Varlık’ın 1972 yılında yaptığı otoportre çalışması 50x65 cm boyutundadır. Taş baskı tekniğinde yaptığı otoportresinde kendini atölye ortamında resmeder. Sanatçı yaşadığı mekanda acılar içindedir. Bedenin derisi yarı yarıya yüzülmüş iskelet ve kastan oluşmuş bir görünümündedir. Odanın duvarına alman Ressam Albert Dürer’in çalışmasını çağrıştıran bir poster vardır. Savrulmuş kitap bilgilenmeyi ve kültürel faaliyetini simgeler. Utku Varlık ölüm gerçeğinin bilincindedir. Kendi vücudundaki acıyı, diğer bir deyişle sanatçının yaşamda çektiği zorlukları açık bir ağız ile simgeler. Bu belki de bir çığlık, kanlı, etli kemikli, parçlanarak etleri soyulmuş insan figürü acı çeken bir hayvan ile aynı düzlemde olduğunu göstermek ister. Utku Varlık; bedenin içini dışa vurarak, bireyin ölüme sürüklenmesini yansıtır.

2.1.8. Özgün Bir Deneme: Resul Aytemur

Resul Aytemur (1951-) Otoportrelerinde kendi yüzünü birçok karşıt rengi aynı alan üzerinde kullanarak bir düzenleme gerçekleştirir.

⁵¹ İpek Aksüğür, “Hareket”i ve “gerçeküstü otomatizm”i şiirsel, çağdaş duyarlılıkla işleyen ressamımız: Komet”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 266 (27 Şubat 1978), s. 11-12.

içinde Taylan'ın çabaları ile su yüzüne çıkar. Böylelikle, uzun bir dönem soyut resmin etkisini yaşayan resim sanatımızda toplumsal gerçekçi tavır yeniden yaşanır.

Sanatçı o dönemki yapıtlarına, kendi içindeki dizinsel ayrılıklara göre “Maltepe Resimleri” ve “Hasret Resimleri” adını verir. İstanbul'un Anadolu yakasında, Maltepe semtinde sanat çalışmalarını sürdürür. Taylan kendi kültürel coğrafyasında insanı, acı ve yitikliği ile bir belgesel tarzında topluma bildirir. Taylan'ın yapıtları, her ne kadar o günün güncel konularından bir seçki ise de, yapıtlarda lirik bir ifade dili vardır.

Orhan Taylan için desen, resim sanatının en önemli ögesidir. Taylan desen kaygısını titiz bir biçimde tüm tuvalerinde yansıtır.

Taylan'ın otoportreleri incelemeyen önce, yağlı pastel ile yapmış olduğu, resimde kendi yüz ifadesini konu alan başka bir çalışması irdelenebilir.



Resim 73. Orhan Taylan, Adsız, kağıt üzerine yağlıkalem, 50x70 cm, 1985

Burada, gündelik yaşamda çok kullanılan sıradan bir çaydanlık, sanatçı tarafından kendisi için değerli olan diğer insanların portreleri ile birlikte gösterilir. Kendisi ve figürler, bir masa düzlemi üzerinde gösterilir.

Orhan Taylan'ın kendi ifadesine göre, bir anlam yüklemeyi, bir nevi yüzeysellik olarak görür.⁵³

Sanatçı 1980'den sonra yapmış olduğu figüratif çalışmalardan ötürü kendisi ile bağıntılandırılan “alternatif resim tavrı” değerlendirmelerine uzak durur.

⁵³ Abdurrahman Baytaş, Orhan Taylan ve Kemal Ünsal, **Orhan Taylan**, (İstanbul, Eylül 1997), s. 20.

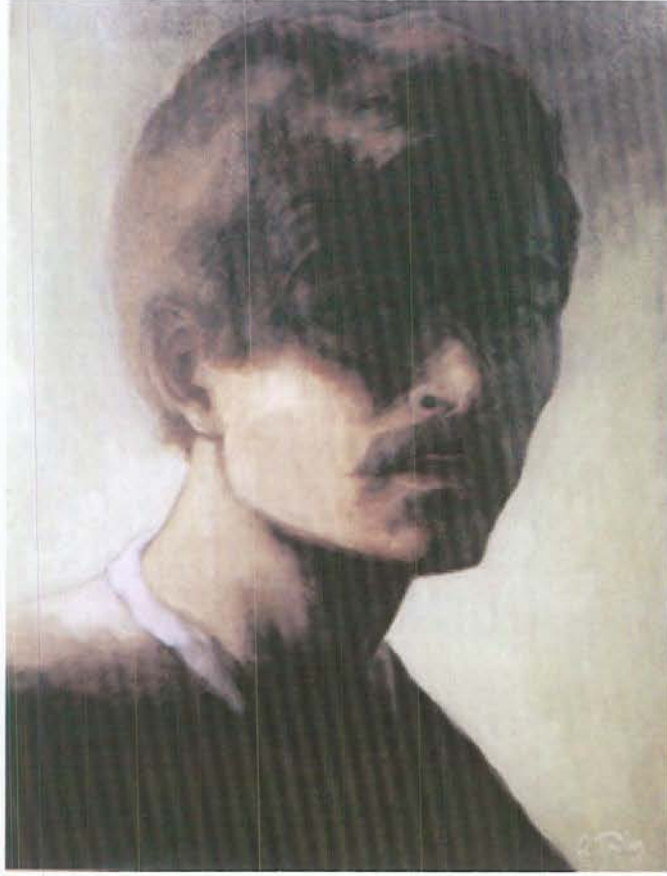
Taylan'ın tuval üzerine yaptığı resimler, öncelikle bir desen etkisindedir. Renk, en asgariye indirilir. Çizgi karakteristiğinin oldukça yoğun olduğu tablolarıdır.



Resim 74. Orhan Taylan, “Otoportre”, 120x90 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1993

Sanatçının, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapmış olduğu otoportresinin boyutları, 120x90 cm'dir. 1993 yılında yapmış olduğu otoportre, dikey olarak bölümlendirilen üç dikdörtgen yüzeyden oluşur. Taylan'ın kendi figürünün arka planındaki açık değerinden başka bir renk görülmez. Bu, sanatçının renge karşı ölçülü tutumundan kaynaklanır. Sanatçı kendini resim yaparken canlandırır. Ancak ortada tuval yoktur. Tuval olması gereken yerde, kendi yüzünün ayrıntılı çizimi vardır. Sanatçı, yüzünün sınırlı bir bölümünü, çizgisel bir ifade ile yansıtır. Aslında, yüze özel bir ifadelendirmenin, sanatçı tarafından verilmediği görülür.

Orhan Taylan'ın 1985 yılında yapmış olduğu otoportre 70x50 cm boyutundadır. Kağıt üzerine yağlıboya tekniği ile yaptığı otoportresine “Kendi Portresi - Rembrandt'tan bir uyarılama denemesi” adını verir.



**Resim 75. Orhan Taylan, "Kendi Portresi -Rembrandt'tan bir uyarılama denemesi",
70x50 cm, kağıt üzerine yağlıboya, 1985**

Taylan bu otoportresinde, yüz alanını burnunun ucundan, başının üst kısmına kadar ışıksızlaştırarak koyulaştırır. Yüzünün geniş bir bölümü koyulaştırılır. Sadece sanatçının sağ yanağından ve boyun kısmında ışıklandırılmış açık değerler vardır. Sanatçı, Rembrandt'tan uyarılama olarak nitelemesinde, öznel bir olgu vardır. Taylan, yaşadığı toplumsal koşullarda acılı ve kaygılıdır. Bu toplumsal sıkışmanın yarattığı psikoloji, sanatçı tarafından aynen tuvale aktarılır. Rembrandt'ın, yaşamının son döneminde çektiği acılar, Avrupalı sanat tarihçileri tarafından kaydedilir. Hatta Rembrandt'ın mutlu görünümünden çok yaşamının son dönemindeki maddi ve sosyal kayıplarını, hüznü otoportreler ile ifade ettiği bilinir. Taylan da üslûp ve teknik benzerliklerden değil, acının ortak payda olması nedeni ile kendi portresine Rembrandt uyarlaması adını verir.

2.2. Otoportrede Bildirimin Farklılaşması

2.2.1. Türk Resim Sanatında Otoportre Geleneğinin Değişimi: Neşe Erdok

Neşe Erdok (1940) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Neşet Günel Atölyesi mezunudur. Neşe Erdok; D Grubunun başlattığı insan gerçeğine dolayısı ile figüre yönelişi, kendi iç gerçeği ile yorumlayan ressamımızdır. Bu yönü ile Neşe Erdok, kent insanının iç dramını, büyük boyuttaki tuvalerde yorumlar.

“D” grubunun toplumsal misyonunu tamamlamasıyla; kent gerçeği içindeki bireyin acı, masumiyet, aile gibi doğrudan ruhsal iç dünyalarını yansıtan yapıtlar üretir. Örneğin: Nedim Günsür bireyi gruplar halinde yorumlarken, Erdok’da anlatılmak istenen insanın kendisidir. Neşe Erdok; uzunca bir dönem sanatçılarımız tarafından ihmal edilmiş olan otoportre tarzını, nicelik olarak kendini sınırlayıp, yeniden resim sanatımızda gündeme getirir. Neşet Günel’in öncülüğünde, Erdok’un tabloları ile figür kavramı resim sanatımızda yeniden yorumlanır.

Neşe Erdok, klasik otoportre anlayışının çok ilerisinde tablolar gerçekleştirir. Sanatçı, kendi sanat yaratılarını, doğal üretim yeri olan atölyesi ile bütünleştirir. Böylelikle, 1930’lar kuşağının ressam-atölye ayrılmazlığını vurgulayan otoportreleri yeniden yorumlanır. Burada dikkat edilecek özellik şudur: Neşe Erdok “ben” kavramını tuval aracılığı ile topluma bildirirken, mekanı izleyiciye açmakda son derece kararlıdır. Şeker Ahmet Paşa’dan Zeki Faik İzer’e, hatta 1980 lere dek, az sayıda nesne ile otoportre yapma geleneği Erdok’un bilinçli üretimi ile aşılar. Ressamın yaşantısı, onun özü dış dünyaya aktarılır. Atölye salt sanatçının bilebildiği, izleyiciye kapalı mekan olmaktan çıkar. Neşe Erdok 1987 yılında, 200x150 cm boyutunda, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde, önemli bir otoportre yapar. Sanatçı; figür merkezli tablosunda, kendini kitap okur vaziyette, ancak bu eyleme ara vermiş, düşünür bir halde resmetmiştir. Mekanının içinde, günlük çalışmalarında kullandığı palet, fırça, önlük, gibi nesnelere kompozisyonunda yer verir. Kırmızı önlük; rengin kendisinden kaynaklanan çekiciliğine rağmen, figürün siyah giysisi ile ikincil plana atılır. Palet normal büyüklüğünden daha büyük gösterilir.



Resim 76. Neşe Erdok, "Otoportre", 200x150 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1987

Dikkat edildiğinde, ressamın parmağını taktığı deliğin dışında, palet üzerinde özellikle biçimlendirilmiş üç delik daha görülür. Yanyana iki göz, bir de burun için düşünülmüş deliklerle, palet kendi işlevi dışına taşınır.

Antik dönemde, tiyatro oyunlarında kullanılan mask simgesi, palete egemendir. Sanatçı, yaşamın insan için, aslında bir tragedya olduğunu bildirir. Bireyin yaşam içinde yalnızlığını, bilinen statik bir duruş yerine, hafif diagonal bir duruş ile verir. Masa üzerindeki nesnelere, aşırı perspektif önceliği görülüyor. Işık ve gölgeleme için de, sanatçının katı bir tutum içinde olmadığı görülür. Neşe Erdok; otoportresini bir entriyör (mekan içi) ile gerçekleştirirken, bireyi, özellikle mizansenin baş oyuncusu konumuna yükseltir.



Resim 77. Neşe Erdok, “Otoportre (Tanık)”, 200x160 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1989

Neşe Erdok 1989 yılında, 200x160 cm boyutunda ikinci bir otoportre yapar. 1987 yılındaki tabloda, kitabı ile kültürel çabanın içindeki suskun ve düşünceli birey, yerini kararlı bir bireyin duruşuna bırakır. Neşe Erdok “Tanık” adını verdiği tablosunda, üretim için atölyesinde bulunan, ancak buna henüz başlamamış bir ressamın duruşu ile izleyiciyi karşılar. Önlük ve palet, bu kez mekan içinde farklı yerlerdedir. Merkezde, iskemle üzerine konumlandırılan figür, sanatın zor ve yorucu çabası içinde kadını mağrur bir eda ile canlandırır. 1987 yılında yapmış olduğu otoportrede, kullandığı nesneye (mask) tarihsel yönden benzer başka bir nesne resmeder. Helenistik dönemde kullanılan, pedila olarak adlandırılan ayakkabılar ile kendini resmeder. Kadın kimliğine, tarihi uzamda bir yorum getirir. Gözlerinde ise, göz bebekleri birbirinden farklı koyuluklarda yaparak, birini iptal eder. Etkin bakış, izleyici için tek bir gözde odaklanır. Bir elinde resim fırçaları taşıyan diğer ile “Dur” sözcüğünü çağrıştıran, herkesin çok iyi bildiği el hareketini yapar. Yaşamda onaylanamayacak değer ve tavırlara karşı çıkıştır. Burada Erdok, kendi yaşantısı ile izleyici arasında psikolojik bir sınır çizer. İzleyicinin bilme merakı karşısında, ressam bunun bir yere kadar olanaklı olduğunu izleyiciye düşündürür. Henüz başlamadığı boş tuvalerde, dokunulmaz bir nesne olarak figürün koruyuculuğuna emanet edilir.

Neşe Erdok'un 1994 de yapmış olduğu otoportresinin adı "Perçem Düştü Kel Gözüktü", Ayaklar Suya Erdi'dir. 180x150 cm boyutundaki tablosu figürmerkezlidir. Sanatçı kendini, çocukluğun masumiyeti ile resmeder. Ancak el ve ayaklar, bir yetişkinin ilerlemiş yaşını yansıtır. İlk bakışta, salt kız çocuğunun dünya karşısında yaşadığı yalnızlığıdır. Ancak bu yalnızlık, sanatçının kendi yalnızlığıdır. Göğüs kısmına, yarım daire biçimindeki şerit içine "NEŞ'E ERDOK" yazar. Bu yazının kompozisyona dahil olması ile karşımızdaki, sıradan masum herhangi bir kız çocuğu değildir. Yazılı simgenin girmesi ile, otoportre gerçek anlamdaki sahibini bulur. Bitirilmiş ayaklar, abartılı eller ile yaşam karşısında insanın kaygıları verilirken, yüzdeki durgun ve hüznü yüz izleyiciyi düşündürür.



Resim 78. Neş'e Erdok, "Otoportre (Perçem Düştü Kel Gözüktü, Ayaklar Suya Erdi)"
180x150 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1994

Eleştirmen Mehmet Ergüven "Perçem Düştü Kel Gözüktü, Ayaklar Suya Erdi" adlı tablosu ile ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunur:

"Önce başlığı irdeleyelim: Erdok, söz diliyle görüntü arasındaki ilişkiden hareketle tekrar düşünmeye çağırıyor bizi. Aslında söz dilinin resimdeki temsili karşılığı açısından dört somut nesne var bu başlıkta: Perçem, kol, ayak ve su. Gelgelelim, bir başka ifade

aracına aktarılmış olanın, orada yeniden üretilme koşullarını sorgulamak hiçbir anlam taşımıyor bizim için; çünkü var oldukları dilde de doğrudan kendilerine gönderme yapmıyor bu sözcükler birer-eğretileme sadece. Görüntü, düzanlamının parodisine dönüşmüştür burada; yorumlanmayan söz dili, resmin yorumudur artık.

Sözcüğün düzanlamıyla tuvalde yeniden üretimi, temsil edilenden çok (figür), kaynağında (söz dili) temsil edilmeyi bekleyen ilk örneği *nesne*'ye çevirmiştir; perçem, resimde bir yanılısma olmaktan önce, müdahale edilememiş doğrudan görüntüsü ile söz dili için bir *nesne*'dir bu aşamada.

Metin ve görüntü örtüşmesine rağmen anlamlarının bütünüyle farklı olduğunu görüyoruz; zira ne resim için geçerli bir başlık ne de yazıya ışık tutan bir görüntü söz konusudur bu örnekte. Aslında sözcüklerin dış dünyada karşılığı olan somut bir nesneye işaret etmesi, bunların gösterilebilir oldukları hakkında hiçbir ipucu vermez bize; ama Erdok bir adım daha ileriye gidiyor. Buna göre, söz dilindeki uzlaşmış gösterge yığınağı, önce o gidimli dilin kendinde yalpalamaya başlamıştır, resim için öngörülen başlıkta; perçem, perçem değildir, tıpkı ayağın ayak olmadığı gibi. Ne var ki, resimde bu nesnelerin müdahale edilmemiş sureti çıkar karşımıza. Görüntü, söz dilinin gösterdiğini değil -ayrı anlatım araçları arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi kanıtlamak üzere- anlamı sorgular gibidir; çünkü sözcüğe harfiyen uyularak temsil edilen her nesne, sonuçta yoruma açık bir anlatımın kaynağını oluşturmuştur kendiliğinden.”⁵⁴

Ergüven, Erdok'un resimleri ile ilgili olarak özellikle el ve mekanın konumu üzerine şu yorumda bulunur:

“Erdok'un resimlerinde, figürün geçmiş ve geleceğini içeren öznel tarihi, çoğun o figürü aşır, içinde yer aldığı mekânda yeniden var eder onu; dolayısıyla mekân ve orada hazır bulunan nesnelerin hemen hepsi gizlice *dramatis personae*'nin tinsel portresine dönüşmüştür. Belli bir an'a sıkıştırılan figür, donup kalmıştır. orada -bunun için, zamanın doğal akışı içinde herhangi bir an'ı öylece raptetme yerine, poz vermenin altı çizilir hep. Bu örnekte de, figürün zamana meydan okuyan *meditativ* tavrı ile eller arasındaki çatışkıda aynı olguya tanık oluruz. Önemli olan, avuç içi izleyiciye dönük biçimde bilekten aşağıya doğru bükülmüş elin herhangi bir şeye işaret etmesi değil, o an'ın öylece yakalanıp doldurulmuş olmasıdır.

Ellerin zaman karşısındaki bu ayrıcalıklı konumu dikkate alındığında, giderek hem ait olduğu gövde, hem de iç mekân'la kayda değer bir ilişki içinde olduğu görülür. Michel Tournier, 'her işi gören bir oyuncu' olarak nitelediği el için bedeninin ayrıcalıklı bir nesne olduğunu söyler; beden, başta cinsel organlar olmak üzere elin oyuncağıdır son çözümlemede. Erdok çift yönlü kullanır eli; bir yandan kişiliğin göstergesi (atmosfer için

⁵⁴ Mehmet Ergüven, *Sırdaş Görüntüler*, (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1995), s. 170-172.

taşıyıcı zemin), öbür tarafta belli bir an'da donup kalan görünümüyle zamanı gövdeye rapteden organ -el, her iki durumda da dışta kalarak gövdeyle bütünleşir. Ancak, burada asıl vurgulanması gereken önemli nokta, elden hareketle, “ben” ve dış dünya arasındaki gizli (tinsel) özdeşliğin kotarılmasıdır- el, gövde adına zamanı yönlendiren köprüdür, gövdede raptedilen zaman, elin çevresinde yinelenir.⁵⁵

Erdok, bu örnekle mekânı kendi portresiyle özdeşleştirme yolunda bir adım daha atarak, dipyüzey ile zemin arasındaki sınır çizgisini alabildiğine hassas bir noktaya çekip, orada öylece bırakmıştır. Yalnız el değil, koordinatları alabora olan mekân da zamana tuzak kurmuştur. İç mekân, *dramatis personae*'nin hiç bir yere tutunamadığı boşluktan farksızdır. Erdok'un portresi, zemin ile dip yüzeyin yığılmasında bulur izdüşümünü -her şeyin soğurmak üzere sıra girdiği “ben”, bölünerek çoğalmaya başlamıştır. sessizce.”⁵⁶

Sanatçının (Neşe Erdok) 1993 yılında yapmış olduğu otoportresi, 130x100 cm boyutundadır. Neşe Erdok kapı mı, yoksa pencere mi, olduğu belirgin olmayan tablosunda, figürün yüzünü hüznü bir şekilde resmeder.



Resim 79. Neşe Erdok “Otoportre”, 130x100 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1993

⁵⁵ Aynı, s. 174.

⁵⁶ Mehmet Ergüven, *Neşe Erdok* (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1997), s. 164.

Hüzünlü, dış dünyanın ortasında yalnız bir “ben” olan, sanatçının kendisidir. Diğer otoportrelerinde, atölye önlüğünde görülen kırmızı renk bu kez, sorgulayıcı bir bilinmez kolunu boyar. Sanatçı, bu sorgulayıcı ile yüzleşmek istemeyen yorgun gözlerle, bakışını uzaklara çevirir. Bir tehdit olarak da algılanabilecek bu el ile, sanatçının eli yakın bir ilişki içindedir. Parmaklarını uzun, yorgun ve deforme edilmiş biçimde gösterir. Baş parmağın gösterilmediği elin geri kalan dört parmağı, ortada boşluk bırakılarak, iki gruba ayrılır. Bu kez sanatçının hangi mekânda olduğu belirsizdir.

Erdok otoportrelerinde; ressamın toplum içindeki yalnızlığını, ayrıca sanat üretimi için yalnızlığını yaşantısının içeriği haline getiren bireyin iç hesaplaşmasını, izleyiciye sunar.

Eleştirmen Mehmet Ergüven Neş’e Erdok’un otoportreleri ile ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“Aslında Erdok’un hayli üretken bir sanatçı olduğunu anımsadığımız zaman, sınırlı sayıda otoportre yapmış olması dikkat çeker; ne varki, canlı/cansız hemen herşeyi “kendi beni”yle hesaplaşmak üzere vesileye çeviren böyle bir sanatçıda otoportrenin nerede sona erdiği tartışma konusudur. Nitekim, doçentlik tezini portre üzerine hazırlayan Erdok, kendisinin de açıkladığı gibi, ilk günden itibaren portreyle iç içe olmuştur hep; ve doğrudan itiraf etmese de, gerçekte kendi portresinden başka birşey değildir bu: “Portreye olan ilgim ilk resme başladığımda ailemin bireylerinin desenlerini çizerken ortaya çıktı. Bana yakın, çok iyi tanıdığım kişilerdi çizdiklerim. Dış görünüşlerini aktarırken iç dünyalarını da yansıtmaya çalışıyordum. Şimdi resimlerimdeki kişilerin hiç biri benden portresini yapmamı istemedi; ama yine de bu insan figürleri birer portredir; çünkü onların iç dünyalarını ve ruh hallerini dış görünüşleriyle birlikte kavramaya betimlemeye çalışıyorum.”⁵⁷

2.2.2. Bir Bildirim Aracı Olarak Otoportre: Nedret Sekban

Günümüz ressamlarından Nedret Sekban (1952), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur. Sekban; 100x80 cm boyutundaki otoportresini, 1996 yılında tamamlar.

⁵⁷ Mehmet Ergüven, Neş’e Erdok (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1997), s. 164.



Resim 80. Nedret Sekban, “Otoportre”, 100x80 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1996

Nedret Sekban’da, Sabahattin Tuncer’in mekanı tabloda göstermeme eğilimi bir bakıma devam eder. Sekban çalışma önlüklü, fırçalı bir ressam kişiliği yansıtmaya yoluna gitmez. Tablonun sol alt köşesine dikkatli bakıldığında, masa köşesine konulmuş bir yağlıboya tüpü görülür. Bu denli bir küçüklükte, önemsiz gösterilen nesne, yine de sanatçının sosyal konumu, mesleği hakkında izleyiciye bir ipucu oluyor.



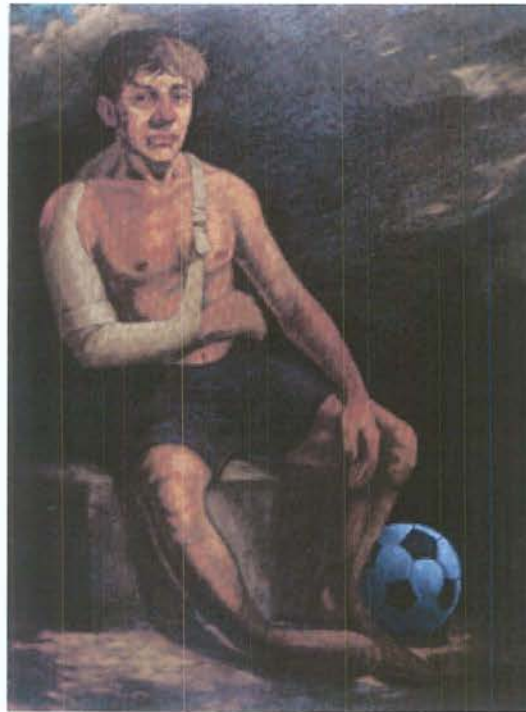
**Resim 81. Nedret Sekban, “Demokles’in Kılıcı”, 180x150 cm,
tuval üzerine kuruboya**

Nedret Sekban 1995 yılında yaptığı “Demokresinin Kılıcı” adlı deseninde kuruboya tekniği uygular. Yapıtın boyutu 180x150 cm’dir. Sanatçı, desenin sol başındaki figürdür. Omuzunda baykuş olan figür Hüsnü Koldaş’tır. Neşe Erdok resmin tek kadın figürüdür. Kartal biçimindeki asayı tutan Kemal İskender’dir. Nedret Sekban da kültürün simgesi olan meşaleyi tutmaktadır. Burada; sanatçılar ortak bir tavırla, topluma bir görsel bildirim sunarlar. Grup, topluma bir bilgi sunma, bir fikrin açıklanmasını yapma gayretindedir. Burada karşıtlık vardır. Sanatçı grubunun karşısında, bir köpek grubu yer alır. Cins köpeklerin yayında, daha saldırgan bir köpek figürü de keskin dişleri ile kompozisyonda gösterilir. Zıtlık, mantıkdışı erim ile vurgulanır. Köpeklere balık sunulmaktadır. Köpeklerin etçil bir hayvan oldukları bilinir. Böyle olmasına karşın, Erdok kararlı bir tavırla, balığı köpeklerin başı üstünde tutar. Grup; kültür ve sanat yaşamımızda görülen, akıl almaz ya da kendi değerlerine ters gelen tutumları, ironi sınırlarının ötesine taşır. Kendi kültürel birlikteliklerinin de tehdit altında olduğunu duvara sabitlenmiş ve iki yana sallanan kılıçlar ile gösterilir. Nedret Sekban; kendi figürünün de yer aldığı sanatçı grubu ile dayanışma içinde olduğunu yansıtabilmek için, her figürü diğer figür ile ilintilendirelerek birlik

duygusunu daha da güçlendirir. Grubun içinde; elinde balık tutan görünümü ile Neşe Erdok, aynı zamanda topluma bildirim sunan sözcü konumundadır. Neşe Erdok'un sanat felsefesi öncü bir düşünce olarak kamuoyuna bildirilir. Grup, Erdok ile birlikte bu düşüncenin sanat dünyası içindeki savunucularıdır. Sekban bu deseni ile otoportreyi alışılmış kurgulanış biçimlerinin dışına taşır. Otoportrenin grup ile tasarımlanabileceğini ortaya koyar.

2.2.3. Bireyin Yalnızlığının İfadesi: Hüsnü Koldaş

Hüsnü Koldaş (1949) 130x100 cm boyutundaki otoportresinde, kendini incinmiş bandajlı bir kol ve futbol topu ile gösterir.



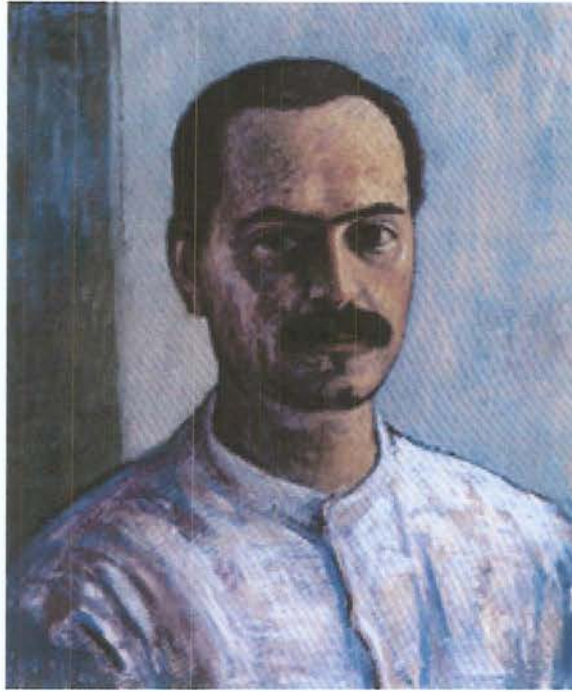
Resim 82. Hüsnü Koldaş, "Otoportre", 130x100 cm, tuval üzerine yağlıboya

Figürün ardındaki fon, alacakaranlığı, özellikle tablonun ortasına doğru daha koyu biçimde yansıtır. Koldaş, futbolcunun görünümü ile -sanatçıya göre hayatın içinde yaşamını sürdüren- bireyin yalnızlığını aktarır. Dramatik bir görünüm vardır. insanın yaşamdaki incinmişliği, bir futbolcunun rutin kazası biçiminde resmedilir. Varoluşçu felsefenin öncüsü Fransız düşünür Jean Paul Sartre insanı bu dünyaya atılmış kabul eder. Koldaş acının da doğumla başlayarak, insanın yaşamına koşut onun ruhunda yaşadığını

bilir. Yaşamın kendisi büyük bir incinmedir. Oysa, Hüsnü Koldaş bu büyük travmayı, basit bir ortopedik kazaya indirger. Bandajlı kolun üzerindeki başın yüzü acılı ve kederlidir. Sol kol ve sağ ayaktaki bükülmeler, gövdeye bir dinamizm kazandırır. Mizansenin en önemli nesnesi futbol topu, geometrik formundan ötürü insan çilesini çektiği yerküre (dünya) dır.

2.2.4. Otoportrenin Yorumdan Arıtılması: Sabahattin Tuncer

Sabahattin Tuncer (1950), 45x37 cm boyutunda yaptığı otoportresinde, yaşam karşısında umutlu ve iyimser bir yüz ifadesi resmeder.



Resim 83. Sabahattin Tuncer, “Otoportre”, 45x37 cm, tuval üzerine yağlıboya

Tuncer, ortamına dair herhangi bir ip ucu ortaya koymaz, klasik değer ölçütleri ile gelenekçi bir otoportreci olarak nitelendirilebilir.

Sabahattin Tuncer’in otoportrelerindeki, salt aslına benziyor olmasının ardındaki gerçeği, eleştirmen Mehmet Ergüven şöyle açıklar:

“Portre, özünde yatan kaygının peşinen belirlenmiş olmasından ötürü, kendisiyle hesaplaşan resim için gizli bir tuzaktır çoğun. Nitekim, tartışmanın odak noktasını oluşturan resim ile model arasındaki benzerlik sorunu aşılmış olsa bile, bu kez tek yönlü yorum alışkanlığı karşımıza çıkar: İzleyici, modelin yüzünden ruhunu okumaya çalışmaktadır hep; çünkü yüzün kişiliği ele verdiği yolundaki yaygın inanç iliklerimize

kadar işlemiştir. Portre yorumunu bekleyen en büyük tehlike, resmi irdelemeye çalışan kişinin çok geçmeden resmi bırakıp, kimlik tahliline kalkmış olmasıdır. Yorumlama sürecinde yüzün her bölümü karaktere ışık tutan somut bir ipucudur; öyle ki, sadece bakıştan hareketle resmedilen kişi hakkında yeterince fikir sahibi olmamız mümkündür.

Bu belirlemenin ışığında Sabahattin Tuncer'in portresine bakınca hiçbir sonuç alamıyoruz; görüntü, aslına benziyor olmasının ötesinde her şeyden soyutlanıp aracılığı ile varolduğu şeyin *kendilik*'ine (entity) bırakmıştır yerini, Portre, Tuncer'i yansıtmaya karşın, Tuncer aradan çekilmiştir sanki!⁵⁸

Burada söz konusu olan, bir çaresizliği araştırmasıdır esasen; yanılısamanın kökenindeki bunalım benzerlik -göz boyama- değil, malzemenin gerçekliğini ihlal etmeye yönelik genel bir eğilimdir. Aslında dış dünyada karşılaştığımız her malzeme, maddenin tözü olarak, ait olduğu şeyin varlığı, yaşamı ve en önemlisi biçimiyle organik bir bütün oluşturmaktadır; ancak, bu olgu genelde kimsenin dikkatini çekmez. Dolayısıyla resimde bütünüyle ve tek başına rengin üstlenmek zorunda kaldığı bu sorun, sanatçı için hayati bir önem taşımaktadır. Tuncer'in yalnız bu örnekte değil, tüm portre ve resimlerinde aynı sancıyla kıvrandığını görüyoruz: Ontolojik bir fenomen olarak resmin sınırı nerededir? Sonuçta kararsızlığa varan arama tutkusu, bulamamaktan değil, bulmayla aramanın biteceği endişesinden kaynaklanır onda; sanatçı kimliğinin belirgin özelliği, aramaya adanmış bir yaşamdır. Tuncer, bir sonraki resme geçmek için gereken sonucu, kimi zaman elindeki işi tamamlamadan alır; yarım kalan yerlerin önemi yoktur artık."⁵⁹

Günümüz ressamlarından Nedret Sekban (1952), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur. Sekban; 100x80 cm boyutundaki otoportresini, 1996 yılında tamamlar.

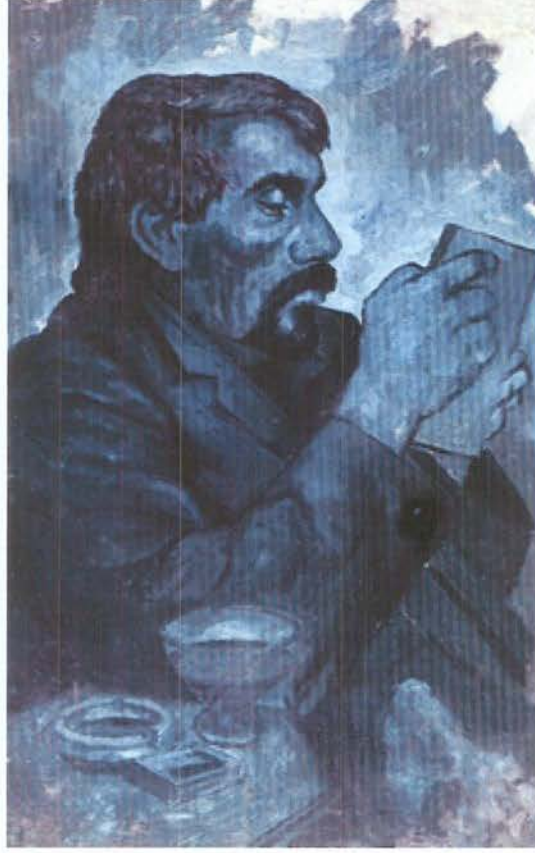
2.2.5. Geleneksel Otoportre Biçiminde Değişim: Sezai Özdemir

Sezai Özdemir (1953 - Ankara), Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Prof. Neş'e Erdok atölyesinden mezundur. Sanatçı, fakülte'deki eğitim süreci içinde gravür ve litografi dalında sertifika alır.

Sezai Özdemir; Neş'e Erdok'un, kapalı mekana konu olan otoportrelerinin tersine, dış alemde (dünya) konuyu zenginleştirdiği otoportreler ile izleyici karşısına çıkar. Özdemir, geleneksel otoportre biçiminin tamamen karşısındadır. Bir iki otoportre çalışması dışındaki bütün tablolarında, başka figürler de kompozisyona dahildir. Böylelikle izleyici, yapıtın bir otoportre olup olmadığı konusunda, kendisine doğrudan bir soru sormasına neden olur.

⁵⁸ Mehmet Ergüven, *Sırdaş Görüntüler*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1995), s. 201.

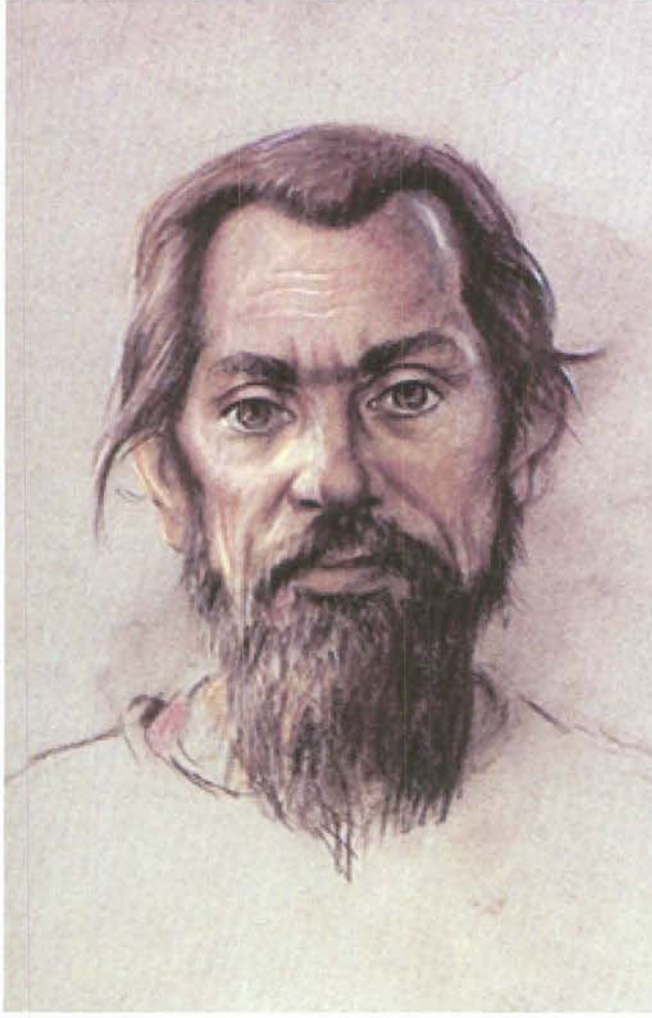
⁵⁹ Mehmet Ergüven, *Sırdaş Görüntüler*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1995), s. 201-202.



Resim 84. Sezai Özdemir, “Otoportre”, 80x50 cm, kağıt üzerine pastel, 1987

Sezai Özdemir’in sadece kendi yüzünü konu alan otoportresi iki adettir. 1987 yılında yapmış olduğu kendi portresi; 80x50 cm boyutunda, tuval üzerine yağlıboya tekniğindedir. Sanatçı otoporteyi renklerden arındırarak, tek bir rengi başat kılar. Kitap okuyan figür, (kendisi) bilgiyi önemseyen bir birey portresi sunar. Burada; kendi başını profilden göstererek, şimdiye değin yapılmış otoportlerden farklı gelenek dışı bir tutum gösterir. Sanatçı okumaktadır, dolayısı ile kültürel bir edim içindedir. Sakal tarzı ile yerleşik kültür ile olan çatışkısını ortaya koyar. Bireysel özgürlüğünün ifadesi olarak kabul edilebilir. Bütün bu okuma süreci içinde, kültürları boştur. Ayrıca kültürları gibi, cam kadeh de ayrıntısız sade bir görünümle yapılarak, üçlü bir kombinasyon (bütünleştirme sağlanır.

Özdemir’in 1996 yılında yapmış olduğu otoportresi, bu kez cepnedendir. 50x35 cm boyutunda, kağıt üzerine pastel tekniği ile yapar. Sanatçı kendini, ruhani bir teslimiyet havası içinde gösterir.



Resim 85. Sezai Özdemir, “Otoportre”, 50x35 cm, kağıt üzerine pastel, 1996

Dış dünyadaki her türlü çatışkı ve gerilimden uzak, yazgıya boyun eğmiş biçimde yüzünü resmeder. Başın hafifçe sola doğru eğilmesi; kaderine razı, iç dünyasında kendi ile barışık ama tüm bunlara karşın, makrokozmos (dış dünya)’un acımasız ve öğütücü işleyişi karşısında, hırpalanmış, ufalanmış bir bireyi bize sunar. Bu yorgun yüz ifadesine karşıt olan, gözlerdir. Gözler ilk etapta hüznü ifadeye katılıyorsa da bir müddet sonra kompozisyondan bağımsızlaşır. Herşeye karşın, gözlerde yine de umut pırıltıları vardır. Özdemir’in bu otoportresi; üzgün ve yıpranmış yüz ifadesi seyredildikten bir müddet sonra düşündürtmeye başlar. İzleyici psikolojik etkiyi aştıktan sonra, otoportreye konu olan Özdemir’in yaşantı içeriğini öğrenmesi isteği duyar.

Sezai Özdemir, Türk Resim Sanatı içinde, otoportrelerini “acı” teması üzerine yoğunlaştırmış bir sanatçıdır. Özdemir, incelediğimiz klasik iki otoportre çalışmasından sonra, tamamen kendi yaşantısının gerçeğini dış dünyanın görünümü ile bütünleştiren bir

ressamdır. Sanatçı otoportrelerini Bir Şizofren'in Anı Defterinden, Sarmısak Satıcısı, İç Konuşmalar, Hanaççioğlu Çıkmazı, Bir Dalda İki Elma, Hayırsız S'nin Dönüşü adlı tabloları ile dizinleyebiliriz.

Bu otoportre çalışmalarında "Bir Şizofren'in anı Defterinden" onbir adet tuval üzerine yağlıboya resimdir.

"Bir Şizofren'in Anı Defterinden IX" adlı tablosu, 1993-1999 yılları arasında tamamlanır. Tablo 200x150 cm boyutundadır.



Resim 86. Sezai Özdemir, "Bir Şizofren'in Anı Defteri'nden IX", 200x150 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1993/1996

Özdemir her ne kadar, tuvaline bitimde farklı bir ad koysa da, sonuçta kendisinin bir otoportresidir. İsimlerdirmenin böyle yapılması, sanatçının tercihidir. Özdemir, kendini şövale üzerinde çarmıha germiştir. Bu etkiyi güçlendirmek için, ellerin çivilendiği yatay tahtayı, resim sehпасından bağımsızlaştırma gereği duyar. Şövalenin dikey iki parçasını, haç işareti şeklindeki tahtadan ayrı gösterir. Hristiyan kültüründe Hz. İsa'nın çarmıha gerilişi, daha sonraları birçok sanatçı tarafından tablolarına konu edilir. Geçmiş dönemde Grünewald, Massaccio gibi ressamlar çarmıha germe olayını resmederler.

Özdemir “Bir Şizofren’in Anı Defterinden IX” adlı tablosunda resim sanatımızda hiç görülmeyen dinsel bir olayı konu alır. Yukarıdan aşağı inen kırmızı kıvrılmış kumaş, oturma koltuğuna kadar gelir. Sanatçı, ölüm temasını kuru kafa ile, üreme ve çoğalmayı da nar ile simgeler. Burası sanatçının üretim merkezidir. Resim, ressamın vücuduna odaklanır. Özdemir acıyı, tensel bir acıyı dönüştürerek izleyiciye sunar. Tüm bedenini kaplamış olan acıdan kurtulmanın yolu ölümdür. Ancak, bu ölüm sanatçının seçtiği biçimdedir. Başka bir gücün fiili uygulaması ile yaşam hakkı ortadan kaldırıılmaz. Dış dünyanın kaosu, yokediciliği ve eziciliği karşısında, Özdemir ölümü bir kurtuluş olarak sunmaz. Aktarmak istediği, yaşam ve ölüm gerçeği arasındaki insanın trajedisidir. Ressam üretimi ile birlikte ona koşut süren hayat içindeki yalnızlığını benimser. Özdemir acının kuşattığı bedeni ile hergün ölümü yaşar. Sanatçı, kendi varlık nedenini tuval üzerinde sorgulayarak, ortadan kaldırır. Tüm bu acı ortamında, koltuğunun altında bir el ressama doğru uzanır. Bu sanatçının yaşam ile kurduğu bir bağıdır. Hemen ayak ucundaki incir yaprağı dini çağrışımlardan çok, hayatın üretkenliği ve yaşanılabilirliğini belirler.

“Sarımsak Satıcısı” adlı otoportre tablosunu, 1992 yılında yapar. Tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılan tablo, 130x100 cm boyutundadır. Özdemir tabloda kendini bir sarımsak satıcısı olarak resmeder.



**Resim 87. Sezar Özdemir, “Sarımsak Satıcısı”, 130x100 cm,
tuval üzerine yağlıboya, 1992**

Tabloda neden sarımsağın seçildiğini, 07.07.2001 tarihinde atölyesinde yapmış olduğum görüşmede şöyle açıklar:

“Sarımsağı bir taç gibi kullanmam, Hristiyan ikonografisi kutsal varlık, ulu tanrı, melek azizeler havariler gibi kutsal motif ögesidir. Sarımsak, biyolojik anlamda doğal antibiyotik bir bitkidir, fakat kokar. Sevgiline giderken bir diş sarımsakla git derler. Bir ironi olarak aforizme olarak kullandım. Einstein’in “Bir önyargıyı kaldırmak bir atomu parçalamaktan daha zordur” sözüne gönderme yapıyorum. Faydalı olan şeylere kokuyor diye çekinceler koyuyoruz.”

Özdemir, toplumda bireyler arasındaki önyargıyı, sarımsak simgesini kullanarak eleştirir. Sarımsak aynı zamanda bir alt kültür işaretidir.

Özdemir “Haraçcioğlu Çıkmazı” adlı tablosunun boyutu, 200x150 cm dir. Tablo, 1994 yılında, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılır. Sanatçı, daha önce yaşamını sürdürdüğü Bursa kentinden tarihsel göndermeler yapar. Bu, bize geçmiş sosyal yaşantısı ile ilgili ipucu da olur. Haraçcioğlu Çıkmazı sanatçının yaşamında, önemli bir simgesel sokaktır. Fonda, Bursa kentinin yamacına kurulduğu “Uludağ” vardır. Sivri kayalık altındaki minare Bursa Ulucami’nin iki minaresinden biridir. Erken Dönem Osmanlı mimarisinin önemli bir dini yapısı olan Ulucamii, imparatorluğun güçlenme döneminin simgesidir. Özdemir böyle bir coğrafyada kendi yaşamını sonlandırır. Ancak burada belirsizliğini koruyan, Özdemir’in yaşamını sonlandırması kendi istemi ile mi yoksa başkaları tarafından mı yapılır. Bu sanatçı tarafından, izleyiciye bırakılır.



Resim 88. Sezai Özdemir, “Haraçcioğlu Çıkmazı”, 200x150 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1994

Sanatçının ölümüne alkış tutan, tırnakları boyalı bir kadın figürü bulunur. Bu, ölme eylemine karşı bir alkıştır.

Karlı bir kış günü biten bir yaşam, tabloda alkışlanır. Bursa'nın Osmanlılar tarafından fethedilmesinden sonra; Padişah Yıldırım Beyazıt'ın damadı olan Emir Sultan'ın çok yararlılıkları görülür. ancak bu başarısı kıskançlığa neden olur. Çevrenin kötölemesi ile, Emir Sultan Yıldırım Beyazıt'ın hışmına uğrar. Padişah okçularını göndererek, Emir Sultan'ın öldürülmesini emreder. Padişahın fermanı ile Emir Sultan'ı öldürmeye giden Osmanlı askerleri, umulmadık bir direniş ile karşılaşır. Bu direnişin simgesel adı "Okçu Baba" adındaki bir kişidir. Sonuçta hem Emir Sultan, hem de Okçu Baba ölür. Özdemir, Bursa'daki kendi ölümünde, Okçu Baba türbesi önündeki yaşlı bir kişinin ölümü durdurmak isteyen müdahalesi ile karşılaşır. Ölüm, farklı konumdaki iki birey tarafından ayrı yorumlanır. Bir yandan övgü, diğer yandan ölüme giden bir tutumu önleme çabası görülür. Özdemir, yaşamın kendi içindeki karşıtlıkları, insanların ölüm karşısındaki farklı düşünceleri ile ortaya koyar. Bir intihar eylemine sahne olan kent, sanatçının geçmişte soluk aldığı coğrafyadır. Bir yaşantı sona erdikten sonra, kar yağar.

Sezai Özdemir ölüm olgusuna nasıl baktığını, 07.07.2001 tarihinde İstanbul'daki atölyesinde yapılan görüşmede şöyle açıklar:

"Hayatı anlamak ve algılamak da, doğru orantılı bir oranı içeriyor. Sanatla, kültür tarihi ile sorguladığınız zaman, nesnel yaklaşıyorsunuz. Bir bakıyorum subjektifleşiyor. Somut, demoklesin kılıcı gibi insanın üstünde sallanan bir gerçek. Herkesin başına gelecek. Bilgilenme sürecinde korkuyorsun. Ölüm dikdörtgen bir prizma. Bu insanda anksiyete, paranoya ya neden oluyor. İnsan onu bilinçle olağan hale getiriyor. Bilinç geliştikçe, kişisel dayanma mekanizmasını oluşturuyor. Sonuçta, ölüm hoş geldi sefa geldi. Yapıtımda cismani bir yaşamı kastetmiyorum."

Hayırsız "S"nin Dönüşü adlı tablosunu, basında çıkan (Radikal Gazetesi) bir haber fotoğrafının başlığından hareketle ortaya koyduğunu, kendisi ile 07.07.2001 tarihinde atölyesinde yapılan görüşmede söyler. Özdemir gazetede "Hayırsız Evladın Dönüşü" adlı haber fotoğrafın, başlığındaki Evladı sözcüğünü kaldırarak yerine "S" harfini getirir.

Tabloda Özdemir kendini iki şekilde resmeder. 1. Tuval üzerinde konu olmuş figür biçiminde, 2. tuval üzerine kompoze edilen ayrı bir tuvalde, figür biçiminde.



Resim 89. Sezai Özdemir, “Hayırsız S’nin Dönüşü”, 150x110 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1995

Hayırsız S’nin Dönüşü tablosunda, Özdemir iç mekanda otoportre denemesine girer. Sanatçının 1995 yılında yapmış olduğu tablosu, 150x110 cm boyutundadır. Özdemir bir atölye ortamını canlandırır. Bitmiş bir tuvale, kendini konu figürü yapan Özdemir genç bir kadınla tartışmaktadır. Özdemir sağ elinin parmağını kaldırarak, tartışmaya mistik bir atmosfer verir. İşaret parmağını yukarı kaldırarak tanrıya dikkati çeker. Tartışılan tuvalin önünde oturan, Özdemir’in fakülte eğitimi sürecinde, eğitimini aldığı ressam Prof. Neşe Erdok’tur. Erdok kırmızı bir atölye önlüğü ile gösterilir. Erdok ellerini X şeklinde kavuşturmadan üstüste koyar. Eller abartılı büyük ve bir erkek eli gibi iri gösterilir. Sağında normal boyutundan çok büyük olan palet vardır. Özdemir kendini; hem Erdok’tan, hem de tartışılan tuvalden daha geri bir konumda gösterir. Özdemir kendini ince uzun dikdörtgen içinde resmeder, dikdörtgenin uzun kenarı altta paletin kavisli kenarı ile kesilerek denge amaçlanır. Özdemir adım atar durumda, sanki tablonun dışına yürümek ister. Kendi

yüzünün sadece bir bölümünü ışıklandırır. Düşünceli ressamın bakışı tuval dışındadır. Neşe Erdok “Hayırsız S’nin Dönüşü” adlı tablonun ana figürü olmasına karşın, Özdemir kendini ayakta resmettiği figürü ile Erdok’un tablodaki ağırlıklı konumunu etkisizleştirir. Tabloya ilk bakışta, Neşe Erdok’un figürü egemendir. Ancak göz, diğer figürler ile ilişkiye girdiğinde, bu etkinin dağıldığı duyumsanır. Özdemir kendi yüzünü iki kez resmeder, tabloya farklı bir yorum getirir.

07.07.2001 tarihinde sanatçı ile atölyesinde yapılan görüşmede “Hayırsız S’nin Dönüşü” ile ilgili olarak şu açıklamayı yapar:

“Leonardo da Vinci’nin Leda ve Kayalıkta Meryem’in eskizleri vardır. Bir ressamın neyi nasıl dönüştürdüğünü idealist bir tavırla açıklar. Tablodaki parmağın kalkık şekli, idealizm anlamındadır. Sonuç gerçek bir idealist, dört duvar arasında dünyanın gerçeğini yaşayan insandır.

Tablo da Neşe’ye Erdok’un elleri iri, sembolik. Neşet Günal, François Millet gibi resim yapmıştır. Ben, bir geleneğin temsilcisiyim. Bu gelenekte, eller büyüktür. Gelenekten kastettiğim, Neşe Erdok’un hocasına bile gönderme yapıyorum. El abartılarak başka bir dünya gerçeğine işaret ediyor ama kimse elini önemsemez. Neşe Erdok’ta ki atölye önlüğünün kırmızı rengi kan gibi ulusal birliği de simgeler.”

Şimdiye değin incelemiş olduğumuz sanatçılar, kendi yüzlerinin bir tek görünümünü otoportre için yeterli sayarlar. Sezai Özdemir tablosu ile bu geleneği aşar.

Sezai Özdemir’in “Katarsis” adlı yapıtı 130x160 cm boyutundadır. Sanatçı, yıkanan bir insan figürü resmeder.



Resim 90. Sezai Özdemir, “Katarsis”, 130x160 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2001

Özdemir; acı çeken insan figürünün görünümünü bir arınma, temizlenme olayı içinde gösterilir. Burada, görsel sanatların konusu içinde en haysiyetli nesne olarak kabul edilen insan vücudu resmedilir. İnsan; haysiyetliliğin yanısıra, ölümlü olup çürüyebilir, kokuşabilen bir yapıya sahiptir. Bunları zillet olarak nitelendirebiliriz. Özdemir; insan bedeninin içindeki su, safra, kan vb. sıvıları taşıdığını, kendi gövdesi üzerindeki kırmızı renklerle gösterir. Bir yandan vücudundan kan sızarken su ile bunu temizlemeye çalışır.

Özdemir, insan ruhunun maddi dış dünyanın nesnellğinde kirlendiğini bu kendini arıtma işlemi ile belli eder. Ruhun büyüklüğüne yüceliğine maddeden arındırılan bir güzellik ile varılabilir. O zaman, ressam için yıkanma, ruhun arınmasıdır. Dış dünya maddiliği ile ruhu karartmaktadır. öyleyse onun arındırılması gerekir ki, insan duyular dünyasında gerçek anlamda yerini alabilsin.

Eleştirmen İsmail Tunalı, Özdemir’in “Katarsis” tablosunun anlamı olan arınma kavramını şöyle açıklar:

“Arınmak, duyulur dünyaya, maddeye ait şeylerden arınmak ancak güzelliğe götürür. Ruhun güzelliği şu halde katharsis’e dayanan bir güzelliktir. Katharsis’in sağladığı bir güzellik ise ancak moral bir güzellik olabilir, çünkü o, genel olarak iyi eylemle, erdem ile aynı şey olmuş olur.”⁶⁰

07.07.2001 tarihinde Sezai Özdemir'in atölyesinde yapılan görüşmede Katharsis kavramına nasıl baktığını şöyle açıklar:

“Hindu felsefesinde vardır. Uzakdoğu felsefesi ile ilişkilidir. 20. yüzyıl felsefesindeki gerçeğini Friedrich Nietzsche yazmıştır. İnsan ilk önce kendi kendi ile savaşmak zorundadır. İnsan, ilkönce kendinin kurdudur. İngiliz yazar Shakespeare'in “kim ki bilgisini artırır/o kadarkaderini artırır” sözü ünlüdür. İnsan; önce kendisiyle hesaplaşacak ki, çağının tanığı olacak ki, bilgisinden hareketle çağının tanığı olduğu gibi geleceğe de bildiriler sunacak. İş kendinde bitiyor.”

2.3. Otoportrede İfade ve Figür Sınırlarının Genişlemesi

2.3.1. Otoportrede Aynanın Yansıtma İşlevine İlişkin

Farklı Bir Deneme: Aydın Ayan

Aydın Ayan (1953) Neşe Erdok'un gerçekçi tavrını, 1978'lerden başlayarak günümüze dek taşır. Ayan'ın öğrencilik yıllarında “insani” olan ile ilgisi, daha sonraki döneminde de egemendir. Tablolarında figüratif anlatım, daima önceliklidir. Sanatçının kişilik oluşumunu geriye dönük olarak ele aldığımızda; birey olarak, ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve kültürel göstergelerin en kaotik ve gerilimli olduğu dönemde, yaşanan olguların dışındaki bir imgesel dünyada değildir. Aydın Ayan tabloları ile yakın tarihimizin izleksel belleğini dizgeselleştirir. Sanatçı, yalnız kendi kültürel coğrafyasının içinde ürün veren ressam kimliğinde değildir. 1995 yılında; tuval üzerinde yağlıboya tekniği ile, 89x116 cm boyutunda yapmış olduğu Bosna/Hoşgörüsüzlük adlı tablosunda, tarihi irdeler. Böylelikle, sanat çabalarına tarihsel uzamda bir bakış açısı getirir.

1970'li yıllar, Türk Resim Sanatı içinde “figür”e dönüşün, yoğun bir biçimde yaşandığı dönemdir. Soyut anlayıştan figüratif resim anlayışına dönüş, o dönemde yaşanan toplumsal dinamizm ile yakından ilintilidir. Toplumun arayış çabaları sürecinde, resmimiz içinde toplumsal gerçekçiliğin benimsenerek, hızla geliştiği görülür. İdeolojik, politik, estetik ve etik sorunların toplumcu bir anlayışla kavranması ve sonuçta topluma yansıtılması, sanat çevresinde yaşamsal derecede önemlidir. Aydın Ayan, otoportrelerinde izleyeceğimiz gibi tablolarında, figürü aşırı bir deformasyona tabi tutmaz. Sanatçı insana özgü olan acı, yoksulluk, güç karşısında tutunamamazlık gibi olguları ele alır. Sanatçı son yirmi yıllık kapsama alanında; toplumun geçirdiği ekonomik/sosyal değişimi ironik bir şekilde ele alır. 1980'de ülkenin serbest piyasa ekonomisine geçişi ile bir dizi ekonomik önlemler alınır.

⁶⁰ İsmail Tunalı, **Grek Estetik'i** (Genişletilmiş 3. Baskı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 2153, 1976), s. 36.

Toplum, serbest pazar ekonomisi ile yönetilmeye başlanır. Bu geçiş dönemi, salt Aydın Ayan'ın tablolarına konu olmaz. Dönemin yaşayan ressamaları, yaşanan gerçeklikleri kendi yorumları ile farklı biçimde toplum önüne sererler.

Nedim Günsür, Cihat Burak gibi ressamlarımız da toplumsal gelişmelere duyarsız değildir. Nedim Günsür'ün, özellikle göç olgusunu irdeleyen tabloları, figür öncelikli anlatımdır. Günsür'ün 1980'li yıllardan sonraki döneme ait yapıt sayısı, oldukça sınırlıdır. Çünkü, 1980'li yılların başlarında Günsür'ün yaşamı son bulur. Cihat Burak ise, hızla değişen toplumsal değerleri ve geçiş sürecindeki Türk insanının durumunu hiciv ederek yansıtır.

Aydın Ayan otoportrelerinin üretim sürecinde birey olarak kendi "ben"inin ayna ile ilişkisini yansıtan tablolarını Yansı/t/malar ve Ayna Resimler adlı sergileri topluma sunar.

Ayan'ın, 1992 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yaptığı tablosunun boyutu 97x162 cm'dir.



**Resim 91. Aydın Ayan, "Çoğul Yansıma", 97x162 cm,
tuval üzerine yağlıboya, 1992**

Sanatçının daha sonra inceleyeceğimiz otoportrelerinin ilk prototipidir. Tabloda dört figür görülür. Bunlardan ancak ikisinin yüzü, izleyiciye dönüktür. Diğer, ikisinin sırtı dönüktür. Bu tablo, sanatçının bir geometrik soyutlama çalışmasıdır. Tablodaki figürün

yüzü her ne kadar, Ayan'a bir benzerlik göstermiyorsa da ayrı bir fiziksel sınırlar içinde resmini yaptığı figür, yine kendisidir. Sanatçı tablonun sağ alt köşesinde fırça, spatül ve palet ile konuyu nesne yönünden zenginleştirir. “Çoğul Yansıma” adlı tablo doğrudan “ayna”nın işlevselliğine göndermeler içermektedir. Bir fizik kuralı olarak ayna yansımalarını, sanatçı, geometrik lekese bölümlerle soyutlayarak gerçekleştirir.

Aydın Ayan'ın önemli bir otoportresi “Ego'nun Yansıması”dır. Sanatçının 1988 yılında, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yaptığı tablosunun boyutu 65x50 cm dir.



Fotoğraf 1. Aydın Ayan



**Resim 92. Aydın Ayan “Otoportre”,
(Ego'nun Yansıması), 65x50cm,
tuval üzerine yağlıboya, 1988**

Tabloyu incelemeyen önce, Ayan'ın tablonun tıpatıp benzeri olan bir fotoğrafı saptanır. Sanatçının, otoportresinde doğrudan bu fotoğraftan yararlandığı görülür. Fotoğrafta Ayan'ın yüzü, fotoğraf makinesinin objektifine dönüktür. Bu an filme kaydedilirken, arka fondaki bir ayna vasıtasıyla figürün diğer duruşu da sabitlenir. Böylelikle, aynanın salt görme haricindeki “yansıma” işlevi de izleyiciye düşündürülür. Ayan da öyle yapar, fotoğrafta kendisinin ikinci plandaki görünümünü otoportre olarak yansıtır. Burada sanatçı, üretim sürecinde yaratmanın, uzun ve zorlu uğraşındadır. Tablo içindeki ayna, aslında sanatçının kendi kimliğini yansıttığı tuvaldir. Bir yanı ile tuval, bir yanı ile aynadır. Sanatçı, nesneye doğrudan işlevselliği açısından el atar. Böylelikle; karşıdaki nesne kesin olarak ne tuval, ne de aynadır.

Burada, Ayan'ın bir mimesis düzenlemesi ile karşılaşılır. Tüm bu faaliyetleri yürüten el doğrudan gösterilmemiş. Sadece sağ alt köşede, sanatçı için vazgeçilmez nesnelere olan palet, fırça, spatül, boyalar ile psikolojik içerik zenginleştirilir.

Aydın Ayan'ın otoportre çalışmaları içinde sayılabilecek diğer çalışması, 1992 yaptığı Trio/Aynadakiler adlı tablosudur. Tablonun boyutları 100x150 cm'dir.



**Resim 93. Aydın Ayan, "Trio/Aynadakiler" 100x150 cm,
tuval üzerine yağlıboya, 1992**

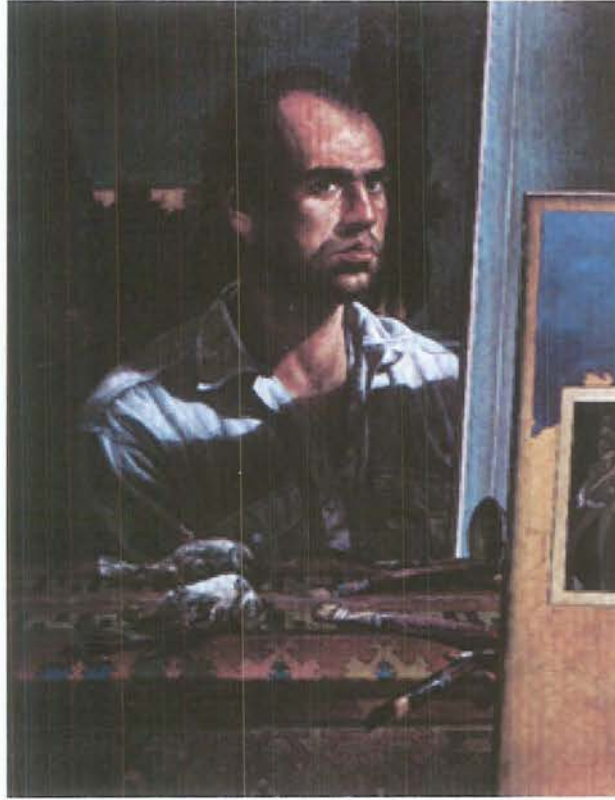
Bu aynı zamanda, günümüz ressamlarının otoportre çalışmalarında vardığı yeni bir ölçü sınırıdır. Dar ve küçük ölçülerle otoportre yapma anlayışı aşılır. Ayan, yağlıboya tekniğinde yapmış olduğu tablosunda, yolculuk anındaki bir figürü resmeder. Fiziksel görünüm itibari ile yolcunun sanatçının kendisi olduğu açıkça görülür. Ancak tüm bu belirgin duruma karşın, Ayan tabloya "otoportre" sözcüğünü ad olarak koymuyor. Elleri arasında daire bir çerçeve içinde gösterilen kızı, ya da eşinin çocukluk resmi olabilir. Bir tren kompartımanından, yaşamın gerçeğini hasret ve biraz da hüznle izleyen sanatçının kendisidir. Tüm bu görünüm, bir poster üzerine çalışılıp duvara çiviler çakılmış bir biçimde gösterilir. Kız figürü de her ne kadar kompozisyonun bir ögesi ise de, gölgeli hacimliliği ile tren kompartımanının dışındadır. Tablonun sağındaki giysiler ve olasılıkla sanatçının günlük çantası, bizi tren kompartımanında değil de, Ayan'ın kendi mekanında olduğu gerçeği ile karşı karşıya getirir. Sanatçı kent içinde yalnızdır. Yaşam hızla

geçmektedir. Tüm bunlara karşın, sanatçının belirgin bir sevgi simgesi ellerinin üzerindedir.

Aydın Ayan otoportre üretimini belirli bir sayıda tutarak, kendini sınırlar. Ayan'ın fazla sayıda yapılmış otoportresi ile izleyicinin karşılaşma olanağı yoktur. Bu sanatçının tutumundan kaynaklanır. Sanatçı; aynanın işlevselliğini salt otoportrelerinde değil, daha sonraki döneminde gerçekleştireceği figüratif çalışmalarında da ele alıp yansıtır. Bu yönü ile Aydın Ayan, Ego/Ayna/Yansıma kavramlarını kendi içsel ilkeleri ile yorumlayıp tablo haline getirir. Türk Resim Sanatı içinde, otoportre-ayna ilişkisini, kendine özgü yorumu ile geliştirir.

2.3.2. Resmin Kültürel Bir Edim Olduğunun İfadesi: Yalçın Karayağız

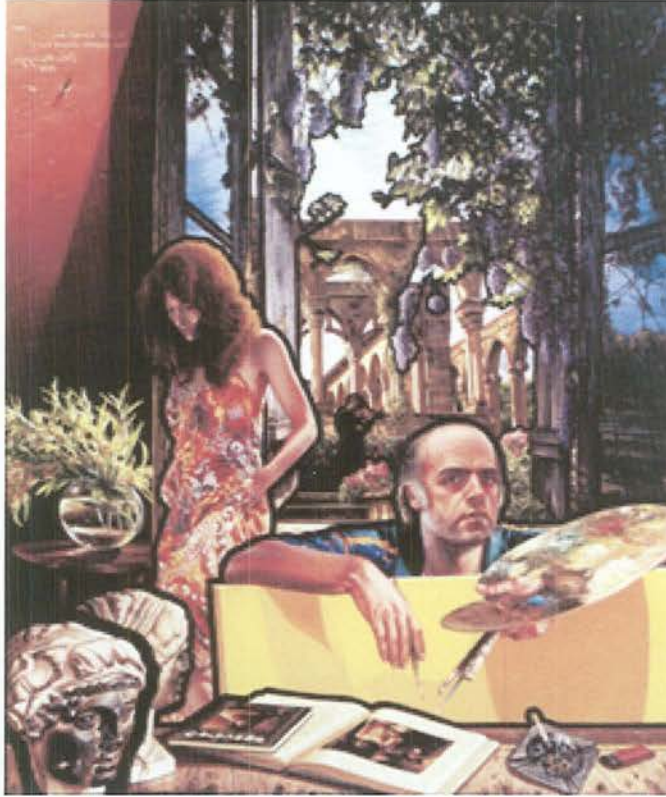
Yalçın Karayağız (1960)'ın, 1990 yılında yapmış olduğu otoportre, yağlıboya tekniğindedir. Tablonun boyutu 84x50 cm dir. Sanatçı kendini, atölye ortamında resmeder. Salt yüze dayalı anlatım, yerini daha geniş bir iç mekan ortamına bırakır. Loş ve ışıksızlaştırılmış ortama görünmeyen bir kaynaktan ışık gelir.



Resim 94. Yalçın Karayağız, "Otoportre", 84x50 cm,
pres tuval üzerine yağlıboya, 1990

Ressamın yüzünde kaygı ve gerilim hakimdir. Tuvallerde az bir eğimle diagonal bir etki yaratıp, tabloda hareket oluşturur. Resim fırçalarının yanından tümenden görünmesede, bir fırça kutusu kısıtlı bir görünüm ile yansıtılır. Fırçalar dağıtılmış bir şekilde canlandırılır. Karayağız tablosunu otoportre olarak nitelemesine rağmen, natürmort (ö-lü-doğ-a)'u da çağırıştır. Türk resim sanatı içinde, natürmort nesnelere kuşa yer vermek geleneksel değildir. Bundan dolayı, Karayağız kuşu dahil ederek, otoportrenin içeriğini önemli ölçüde farklılaştırır. Kendi halkbilim kültürümüzde "İnsan bugün var yarın yok, tıpkı kuş misali" değer yargısından hareketle yeni bir yorum getirilir. Kuşların onca özgür görünmelerine karşın, yaşam sınırlarının ne denli dar ve ölüme yakın olduğu bildirimi verilir. Sanatçı kendini ayna vasıtası ile resmettiği için, kuş hiç değişikliğe tabi tutulmaksızın aynen aksettirilerek kompozisyonda iki kuş birlikte resmedilir.

Karayağız 1999 yılında, 124x145 cm boyutunda bir otoportre daha gerçekleştirir. Tablonun adı "Je Süis Devant Moi, Naus Sommes Devant Lui!"dir. Neşe Erdok'un paleti bir eleman olarak kullanma gereksinimi Karayağız'da da görülür. Sanatçı atölyesinde, üretim ortamındadır. Arka fonda sütunlu bir tarihi mekan görülür. Ön planda iki antik mermer heykel başı gösterilir. Sanatçının kendisinden başka iki figür daha yer alır. Tarihi mekandaki figür keman çalmaktadır. Diğer kadın figürü sanatçının atölye ortamında modeldir. Ancak ortada şövale yoktur. Sanatçı bekleyiştedir. Elinin altında henüz boyanmamış bir tuval durmaktadır. Tuvalden çok kitap etkisi veren bir pano gibi gösterilir.



Resim 95. Yalçın Karayağız, “Otoportre”, (“Je Süis Devant Moi, Naus Sommes Devant Lui!”) 124x145, tuval üzerine yağlıboya, 1999

Sanatçının elinin altında, bir ressamı anlatan monografik kitap vardır. Sanatçının bakışı kitaba değil, doğrudan izleyiciye doğrudur. 1990 daki otoportresine göre; aradan geçen süreç içinde, sanatçı kendisinde meydana gelen fiziki değişimleri aynen aktarır. Dış dünya (doğa) yaşanılabilir güzeldir. Bu doğal güzellik yaprağı ve çiçeği ile sanatçının atölyesine girmektedir. Sanatçı klasik dönemin bir ressamını inceleyerek, yeni resmi için yaşadığı iç hesaplaşmaları, zorlukları aşma azmindedir. Resim yapma ediminin, kaynağında bilgilenme olması ile mümkün olabileceği yansıtılır. Bu aynı zamanda, sanat için kültürel bir temelin ne denli önemli olduğunu ortaya koyar.

2.3.3. Malzeme Estetiğinin Öncelenmesi: Alp Tamer Ulukılıç

Alp Tamer Ulukılıç (1957) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur. Ulukılıç resimleri bir hikayeye temellendirmesi nedeniyle, anekdot niteliği daha fazladır. Eleştirmen Kaya Özgözgen Ulukılıç'ın resimleri için şöyle bir değerlendirme yapar:

“Alp Tamer’in, bir anlamda birbirine bağlanan, içiçe gelişen, birinden ötekine anlamsal bağıntılar içeren resimleri, öncelikle bu gerçeğin altını çizmemize olanak veriyor, onun resimlerinde, dışa vurulmak istenen insan ilişkilerine özgü “intim” mesajlar, biz, bu resimlerde yer alan ikili üçlü figürlerin tavırlarından ve bakışlarının derinliğindeki gizlerden çıkarabilmekteyiz.”⁶¹

Alp Tamer Ulukılıç’ın otoportresi, 50x35 cm boyutundadır. tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılan resim 1994 yılına aittir. Yüzünün özellikle gözlerinin bakış tarzı ile tabloyu anlamlı hale getirir. Kaş, göz ve burun bölgesi daha yoğun renk denemeleri içerir. Onun dışını koyu bir değer çepeçevre kaplar.

Ulukılıç durgun fakat derinlemesine bakan yüzü ile, izleyici için iletişim kapısını doğrudan aralıyor.



**Resim 96. Alp Tamer Ulukılıç, “Otoportre”, 50x35 cm,
tuval üzerine yağlıboya, 1994**

Eleştirmen Mehmet Ergüven, Ulukılıç’ın otoportreleri ile şu değerlendirmeyi yapar:

“Ne var ki, bütün bunların iki yıl önce (1986) yaptığı bir otoportrede olduğu gibi, alabildiğine dolaylı ve salt malzeme estetiğini dikkate alan bir duyarlılıkla verildiğini görürüz.

Ulukılıç’ın bu küçük boyutlu çalışmasında yüz, saltık ifadeye dönüşme adına, kendi nesnel

⁶¹ Kaya Özsezgin, “Görsel ‘Psikodram’lar”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 258 (15 Şubat 1991), s. 50.

mevcudiyetinden vazgeçip, yalnızca acımasız varoluşun temsilini üstlenmiştir yüz, eşine ender rastlanır bir içtenlikle (soğukkanlılık) dünya acısının sorgulandığı *locus terribilis* daha doğrusu, bakanın başı döndüğü ürkünç uçurumdur.”⁶²

2.3.4. Türk Resim Sanatında Kimlik Olgusuna Bir Yorum:

Mustafa Horasan

Mustafa Horasan (1965) Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Özgün Baskı Resim Bölümü (1987) mezunudur. Horasan’ın 1992 yılında yapmış olduğu otoportre 40X32 cm boyutundadır. Sanatçı otoportresini kağıt üzerine karışık teknikte yapar.



**Resim 97. Mustafa Horasan, “Otoportre”, 40x32 cm,
kağıt üzerine karışık teknik, 1992**

Mustafa Horasan’ın, kendi yüzünü tamamen beyaz spatül vuruşları ile kapladığı görülür. İlk etapta, gizlenmiş bir yüz ifadesi ile karşı karşıya kalınır. Horasan, kendi yüzünü maskeleyerek gereksinimi duyar.

⁶² Mehmet Ergüven, **Alp Tamer Ulukılıç**, (Baskı Adedi 2000, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi, 1996), s. 58.

Eleştirmen Zeynep Sayın, maskeleye ile ilgili olarak düşüncesini şöyle belirtir:

“Doğadaki gibi maskeleye, saklanma ve ürkütme işlevlerinin insana özgü tekrarıyla ilgilidir bu bağlamda öykünme; amaç, öykünülen şeyi dile getirerek onu imgeselleştirmek değil, öykünülen şeyin içinde esirmek olduğu anda öykünmecilik, doğada cinsellik -Roger Callois’ya sorarsak maskeleye, cinsellik isteğinin gerilimli önyonundan başka bir şey değildir- ve avlanma gibi işlevlerle örtüşen bir edime dönüşür.”⁶³

Eleştirmen Mehmet Ergüven maskenin işlevini ve temsiliyetini şu şekilde açıklar:

“Aslında başlangıcından bu yana hep iki temel işlevi vardır maskenin; yerine göre biri ya da öteki ağır basar çoğu defa. İlkel insan için çıkış noktası değişmez; maske, bir şeye benzemek üzere yüze geçirilmiştir. Üstelik sadece maskeli olan değil, izleyiciler de o kişinin imlediği şeyin yerine geçtiği inancını paylaşırlar. Belli bir ritüel kapsamında kâh kötü ruh, kâh bereket tanrısı v.b. olarak ele alınması, maskeyi bir sembole dönüştürür kendiliğinden; temsil ettiği şeyin yerine geçmeyi amaçlayan benzerlik kaygısından ötürü ilk planda bir *simulatio*’dur o. Bir başka deyişle canlandırmanın, kuralları önceden belirlenmiş bir törene göre gerçekleşmesi sonucu, maskeli kişinin gerçek kimliği çoktan aradan çekilip, merak konusu olmaktan çıkmıştır. Kurmacanın gücü, yerine geçmek üzere temsil ettiği şey ile aynen örtüşen illüzyonun sahiciliğidir bu örnekte; böylece gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin ihlali, sonuçta aracının ilgası ile noktalanmıştır.

Öbür tarafta ise bir gizle/n/me aracıdır maske; bir şeye benziyor olmanın amacı, özünde gerçek kimliğinin saklanmasına yöneliktir, yani *dissimulatio* artniyetli kişilerin beklentileri için gizli bir potansiyel güçtür son tahlilde. Bu ikinci işleviyle maske, insanlık tarihinin belli bir aşamasında ortaya çıkmıştır doğal olarak; günümüzde terör eylemlerinin simgesi haline gelen maskeli yüz, bu yöndeki gelişmenin doruk noktasıdır hiç şüphesiz. Öte yandan *dissimulatio* konumundaki maske, taşıyıcısının niyetine koşut olarak cinsel kimliği de ele verir. Buna göre tedhiş olaylarının dışta kalması koşuluyla, davetkâr tavrın ön plana geçtiği işlev daha ziyade kadına mahsus olanı imlerken, saldırganlığın ağır bastığı durumda hep erkek çıkar karşımıza. Cinsel rol paylaşımında karşılaştığımız geleneksel edilgin/etkin ayrımı, gizlenme amacını taşıyan maskede de yürürlüktedir. kısacası; zira birinde cezp, ötekinde ise fetih beklentisi söz konusudur genellikle.

C. G. Jung, bir adım daha ileri gidip, insanoğlunun uygarlaşma sürecinde üstlendiği rolü, yaşam boyu ardına gizlendiğimiz maskeyle açıklamaya çalışır. Ancak Jung psikolojinde maskenin yerini *persona* almıştır. Bu bağlamda bir tür anahtar kavram olan *persona* hiç kimsenin mutlak biçimde sahic (kendisi) olmadığı varsayımından hareket eder; ilişkilerimize yön veren zorunluluk, *homosocialis*’in ister istemez ödediği bir bedeldir. O -

⁶³ Zeynep Sayın, “Öykünme ve Temsil-İmge ve Benzeşim: Beden, Kesintisiz Metin”, **Defter**. Sayı: 34 (1998), s. 22.

uzlaşma yoluyla bendeki ya da tersinin yürürlükte oluşunu kabullenme. Elbette burada altı çizilen nokta, belli bir davranış biçiminin üzerimize geçirilmesiyle sınırlı görünmeyen maskedir; olmazsa olmaz koşullu bir ilk- maske.”⁶⁴

Jung’un psikoloji kuramları ile açıkladığı maske olgusunu eleştiren Mehmet Ergüven iç ve dış dünyalar bakımından şöyle açıklar:

“Jung’un tüm öğretisini üzerine inşa ettiği bu olgu (sorunsal), Pirandello ile sahneye taşınır: “Herkes bir maske ayarlar kendisine -diş maske. Çünkü içerde çoğu kez dışardakiyle uyuşmayan bir başkası vardır. Hiçbir şey gerçek değildir!” Korku, denetlenemeyen coşku (*euphorie?*) toplumsal baskı, bilincin kaotik boşluğu vb. çoğun kökeninde yapay bir doğaçlama yatan uyum ile katlanılabilir hale gelmektedir; ancak bu uyum, her an dejenere olmaya mahkum bir maskedir sonuç itibarıyla. Pirandello, bu yüzden tıpkı bir laytmotif gibi düşüncelerine eşlik eden aynı şeyi tekrarlayıp durur hep: “Deniz dağ, taş, ot sapı v.b. bunların hepsi gerçek; peki, ya insan? Karşı çıkıp farkında olmasa bile daima maskelidir o.”⁶⁵

3. TÜRK RESİM SANATINDA KİMLİK ARAYIŞLARINA NESNEL YAKLAŞIMLAR

Türk Resim Sanatı’nda; 1980’li yıllardan sonra; serbest piyasa ekonomisi uygulanmaya başlamasından (özellikle 1983’ten sonra) bu yana, ressamlarımız yeni sosyal-ekonomik düzen içinde kendi kimliğini arama sürecini yaşar. 1970’li yıllardaki toplumsal gerçekçi tabloların yerini, bireyin gerçeğini irdeleyen tablolar alır. Daha çatışkısız bir toplumsal dokuda, sanatçı kendi içselliğini yansıtmayı yeğler. Bir bakıma, yakın geçmişteki yoğun ve toplumsal karşıtlıkların, yaşanan kaotik zorlamalarını aşmak ister. Aslında, Türk Resmi içinde yeni anlayış ve eğilimlerin ortaya çıkmasında, salt ülke koşullarının değil, dünyanın ekonomik sosyal gidişatı (o dönemki durumu) da belirleyicidir. Bu dönemde; dünyada askeri ve siyasi bloklaşmanın yumuşadığı bir süreç yaşanır. Ülkeler ticari ilişkilerini geliştirip, ekonomik haccimlerini büyütme gayretindedirler. Her yeni ticari ilişki; mal ve para değişimi ayrıca her iki ülkenin sanat kültür alışverişini de kaçınılmaz olarak getirir. Dünya ticaretinin dinamikliği; bir anlam da, kapitalizmin yeni pazar ve hammadde kaynaklarına ulaşip, kendi için dönen çarkın aksamamasıdır. Anamalcı bir ekonomik sistemin varoluşunun nedeni budur.

Günümüzde, büyük bir hızla süren sosyal ve ekonomik değişimler “Küreselleşme”

⁶⁴ Mehmet Ergüven, *Sırdaş Görüntüler*, (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1995), s. 123-124.

⁶⁵ Mehmet Ergüven, *Sırdaş Görüntüler*, (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1995), s. 123-124.

diye adlandırılır. Resim sanatının uygarlık merkezi olan Avrupa, aynı zamanda günümüzde siyasal ve ekonomik bir birliğin adıdır.

Ekonomik birliktelikler ile giderek, siyasal sınırların da aşamalı olarak kalktığı görülür.

1990'lı yıllarda 2000'li yılların uzamını görebilmek için ressam ve eleştirmen Haşim Nur Gürel şöyle bir saptama yapar:

“1980-1990 süreci ülke ekonomisinin dışı açılarak belli ölçülerde -en azından bazı alanlarda- dünya ekonomisi ile bütünleşme aşamasına yöneldiği bir dönem olmuştur. Buna paralel olarak gelir dağılımında üst gelir gruplarının payı artmış dolayısıyla sermaye birikimi artışı da hızlanmıştır. Bugün yalnız Boğaziçi'nde binlerce milyarlık villa alıcı beklemekte, bulmakta ve yenileri yapılmaktadır. Resim müzayelerinde ilk kez milyar sınırı aşılmaktadır. Keza marinalarda milyarlık tekneler yer bulamamakta, bir futbolcuya iki senede oynayacağı yaklaşık 70 maç için 7 milyar lira ödenmek (primler ve maaşlar hariç maç başına 100 milyon TL.) arabeskçilerin kasetleri sık sık milyon adet satılmaktadır (10.000 TL./adetten hesaplasak bir milyon adetlik bir kaset satılışın brüt ciro tutarı 10 milyar lira olmakta).”⁶⁶

Dünya ve Avrupa kıtasındaki ekonomik değişimler sürecinde, ülkemizdeki ekonomik göstergelere üstteki dizeler bir örneklemedir. Bu karşılaştırmadan ölçütünde, ressamlarımızın yaşanan bu süreç dilimindeki ekonomik ve sosyal profilini çıkarmak olanaklıdır.

Avrupa sanatında bir Yugoslav Resimi'nden söz etmek olanaksız, çünkü yaşanan bir kaç cepheli savaş, Yugoslav sanatçısının kimliğini ortadan kaldırır. Savaş ve sonucundaki parçalanmalar, ortak kültürel birliktelikleri de yok eder.

İster savaşla, ister yaşanan anamalcı ekonomik koşulların etkisi ile olsun, günümüz sanatçısının kimlik metaforu yaşadığı bir gerçektir. Bütün bu değişimde sanatçının yeri neresidir? Kuşkusuz bu soruya yanıt olacak sanatçılar, yine kimlik metaforunun yaşandığı coğrafi alanlardır.

Mart 2000'de İstanbul Elhamra Sanat Galerisinde “Yurttan Sesler” adıyla sergi açılır.

Sanatçılar yağlıboya tekniğinin yanısıra video ve fotoğraf sanatının teknik olanaklarından yararlanarak, özgün yapıtlar ortaya koyarlar. Yapıtlarında; bireyin, günümüz koşullarında kentlerdeki konumundan, kadının varlık sorununu irdeleyen otoportrelere dek, bir dizi resim vardır. Sergi, günümüz koşullarında kentlerdeki insanların dramatiği ile birlikte, günün yaşanmakta olan toplumsal koşullarını da yansıtır.

⁶⁶ Haşim Nur Gürel, *Salyangoz Satıcılarının Seyir Defteri, Halil Paşa'dan Günümüze Sanat*, (İstanbul, Sevimce Sanat Galerisi Yayınları), s. 148.

Küreselleşen dünyanın ekonomik ve sosyal değişimlerinde; sanatçılar, kendi kimliklerinin korunması için yaşadıkları ortamı resmederek, çağının tanıklığını yaparlar.

Eleştirmen Hasan Bülent Kahraman birey ve yurt kavramlarını şöyle değerlendirir.

“20. yüzyılın ilk çeyreğinde, hatta kendisini oluşturan dokunun izi sürülecek olursa başlangıcında biçimlendirilmiş bir anlayış bugün elbette farklı bir yerde duruyor. Bu bir inkar olmak zorunda değil; zaten öyle de değil. Elde edilmiş bir hedeften uzaklaşma ve o alanı boşaltma niteliğini de barındıran bir durum, söz konusu olan. Tanımlanmış ve içselleştirilmiş bir kimlik, gerek özsel boyutta gerekse toplumsal ölçekte başka açılımları zorunlu kılacaktı; kıldı.

Küreselleşme, Avrupa Birliği artık içine kapalı bir yerlililiğin sınırlarını çizer ve o projede ısrar etmenin, böyle bir ısrar gerekiyorsa, olanaksızlığını vurgularken yurttaşlık kavramı da dönüşecek, yurttan sesler kendi nostaljik kimliğinin kendine ifadesi olarak kalacaktı.

Oysa bugünkü dünyada yurttan sesler ve yerli malları kavramının bütünüyle yok olduğunu söylemekte o derece mümkün değil. En azından küreselleşmenin belli tanımları buna olanak vermiyor. Yerelin evrenselleşmesi ve evrenselin yereleşmesi olarak ifade edilen küreselleşme yerele yalnız vurguda bulunmakla yetinmiyor, ona yeni tanım boyutları da ekliyor. En azından yerel sadece yurtsal olanla sınırlı değil artık. Yerel olan bölgesel olana doğru genişliyor. Üstelik evrensel olanın dolaşımı ve o dolaşımın hızı yerelin niteliğini de değiştiriyor. Bugün asıl olanaksız olan, arı/ndırılmış bir yerelden söz etmektir; yerel olandan söz etmek değil.”⁶⁷

Yurttan sesler başlığı ile Türk Resim Sanatında yeni bir anlayışın bildirimini topluma sunan grubun coğrafi oluşumunu (sanatçıların İstanbulda etkinlik göstermelerinden dolayı) Ahmet Hilmi Balcı şöyle değerlendirir:

“(…) İşte tam da burada Hasan Bülent Kahraman’ın Yurttan Sesler Sergisi Kataloğu’ndaki “Yerli Mallar” başlıklı yazısında yer alan “Cumhuriyet, zihinsel açılımları itibarıyla karmaşık bir oluşumu doğurur” cümlesini okurken, bunun, bu coğrafyaya dair “şiddetli” zenginliğin üzerinde oturduğumuzun farkındalığını da içeren bir okumayı mümkün kıldığını sanıyorum. Biraz daha belirleyelim: Yunanlı Kitsikis’in Türk-Yunan Krallığı adlı eserinde sözünü ettiği orta bölge medeniyetine ait bir coğrafya: Bosna-Hersek’ten Arabistan Yarımadası’na, Mısır’dan Rusya’ya, Yunanistan’dan İran’a kadar geniş bir bölgeyi içine alan bir zihin haritasında İstanbul’un, gerçek bir odaklanmayı içeren bir meta-coğrafya başkenti olarak, jeostratejinin, sanatın ve kültürel politikaların çok yakınında olduğunu düşünüyorum. Tipik bir küreselleşme armağanı bu bize. Öylesine bir yoğunlaşma ki dikine hareketlerle sanki hakikatın fişkirabileceği bir sıkışmayı da kapsıyor. Körfez depremindeki o

⁶⁷ Hasan Bülent Kahraman, **Yurttan Sesler**, (İstanbul: Atelye Alaturka Yayınları, Nisan, 2001), s. 2.

korkunç patlamanın, vahşi endüstrileşmenin kirlettiği denizi nasıl da temizlediğini düşünün; işte öylesi tanrısal bir kabarma belki de sözüünü ettiğim. Böyle bir enerji ya da aura tam da buranın üstünde ve altında sıkışmış. Yılmaz Öner'in deyişiyle "yoğun, virtüelitetik" durum kendi sırasının her an gelmesi için basırsızlıkla bekliyor. Belki de hiç fark edilmeden, birden sizi vurabilecek anlarda daha da güçlü bir volkan gibi. Jeolojinin III. Zaman'ından gelen bu ciddi dinamik, tarihteki sırasının tekrar gelmesi için gözlerinde yaşlarla bekliyor. Hakikat ve sanat işte böylesine içinizde!"⁶⁸

3.1. Varolan Kimliğin Saklanması: Nur Koçak

Nur Koçak (1941 -)'in 1985 yılında, tuval üzerine akrilik tekniği ile yaptığı otoportre, 195x114 cm boyutundadır. Sanatçı otoportresinde, gençlik ya da olgunluk yıllarını yansıtmıyor.



Resim 98. Nur Koçak, "Otoportre", 195x114 cm, tuval üzerine akrilik, 1985

Nur Koçak, yaratıcı çalışmaların birikim dönemi olan, çocukluk dönemini ele alır.

⁶⁸ Ahmet Hilmi Balcı, **Ölüm=Ölüm**, (İstanbul: Atelye Alaturka Yayınları, Mayıs 2001), s. 12-136.

Otoportre fotoğrafik gerçeklikte yapılır. Dönemin çocuk giysisi, aynen kusursuz olarak betimlenir. Genç kızlığa geçiş dönemine de başlamış bir çocuk anlatılır. Koçak, hiç bir yorum katmadan, figür ile (kendi “Ben”i) otoportre ereğine ulaşmaya çalışır. Dıştan sanatçının kendinden herhangi bir müdahale yok. Saflık ve masumiyet temiz bir yüzün ifade dili olur. Burada sanatçı, kendi tablosuna bilinçli müdahale ile, kendi fiziki ve ruhi görünümünü izleyicinin tanıma olanağını kaldırır.

3.2. Kimlik Arayış Sürecinde Teknik Değişimi İçeren Otoportre: Balkan Naci İslimyeli

Balkan Naci İslimyeli (1947), şimdiye değin incelediğimiz ressamlardan, anlatım dili olarak bir farklılığa gider. Sanatçı yağlıboya, akrilik gibi tekniklerin dışında farklı bir denemeye girer. Tuval üzerine (40x23 cm) transfer baskı ile kendi otoportresini gerçekleştirir.



Resim 99. Balkan Naci İslimyeli, “Otoportre”, (Koza), 40x23 cm,
tuval üzerine transfer baskı.

Sanatçının gözleri kapalıdır, bu ilk etapta bize ölümü çağırır. Gözleri yummak, yaşama veda etmek ile özdeşleştirilir. Burada, izleyiciye odaklanmış keskin bakışlar, tamamen bertaraf edilir. İzleyici ile göz teması, sanatçı tarafından özellikle yok edilir. Balkan Naci İslimyeli, ipek böceği ile insan yaşamı arasında bir bağ kurar.

İpek böceği yumurtadan çıktıktan sonra 3-4 gün içinde tırtıl haline gelir. İslimyeli bu aşamaları, otoportresinin en üst kısmında gösterir. Olasılıkla, transfer baskının alıntı yapıldığı kaynak Cumhuriyet öncesidir, çünkü sayılar Arapçadır. Bunu, çenesinin altındaki yazılar da doğrulamaktadır.

İpekböceğinin tırtıl devresinde yoğun bir ipek ifrazı vardır. İnsan da yaşamı boyunca üretir, bunun sürdürülebilirliği kendi varlığının nedeni olur.

İpekböceği tırtıl hayatını bitirdikten sonra, şeklini değiştirerek, kelebek haline gelir. Dış düşmanlardan kendini korumak için kozasını oluşturur. Aynı şey varlık olarak insan için de söz konusudur. Dış dünyanın yıkıcılığı, acımasızlığı karşısında insan, kendi evreninin kozasını oluşturur. Kendi varlığının savunulup, korunmasıdır yapılan.

İpek böceği, ipek maddesini çıkarmaya mecburdur. Engellendiği zaman, ölür. İslimyeli, üretim yapan sanatçının yaşam içindeki çabalarını ipekböceğinin yaşam paradigması ile bize sunar. Gerçekten de, üretmeyen bir sanatçı, yaşıyor olsa bile İslimyeli'ye göre ölüdür. Ayrıca İslimyeli yapıtı otoportre adlandırmasına rağmen otoportre sözcüğünün hemen ardına parantez açarak "Koz" diye adlandırması ile kendi öznel gerçeğinde, otoportre ve koza özdeşleşmiş olur.

3.3. Yalın Bir Otoportre: Yusuf Taktak

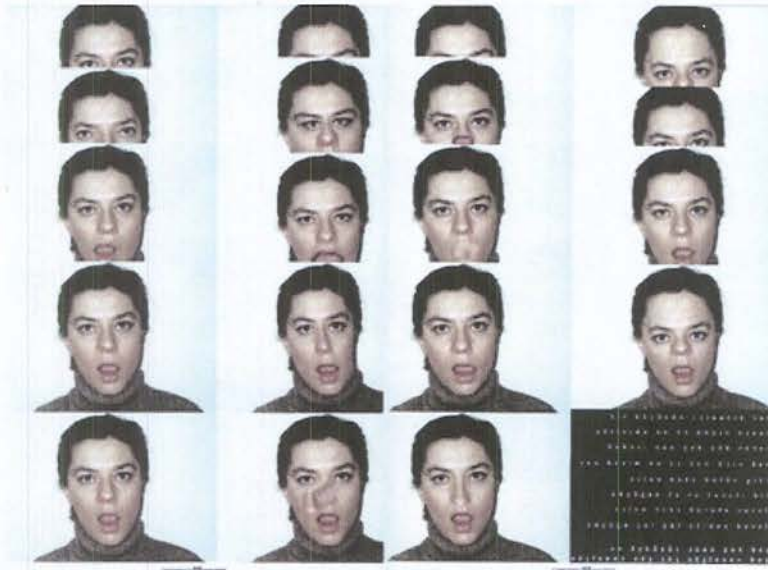
Yusuf Taktak (1951-) Otoportresinde foto gerçekçi bir anlayışadır.



Resim 100: Yusuf Taktak, "Otoportre", 100x114 cm., yağlıboya, 1973

3.4. Kadının Kimliğine İlişkin İki Sorgulama: Gülçin Aksoy, Neriman Polat

“Yurttan Sesler, Yerli Malları” adlı sergi etkinliğini gerçekleştiren sanatçılar, hem teknik, hem de içerik yönünden otoportre tarzına yenilikler getirir. Türk Resim Sanatında otoportre çalışmalarının salt tuval ve boya ile sınırlandırılmıyacağı gösterilir. Sanatçılar; fotoğraf sanatının teknik olanaklarından faydalanarak, doğrudan kendi yüzlerini fotografik kullanmakta sakınca görmezler. Gülçin Aksoy Yurttan Sesler sergisinde sergilemiş olduğu çalışmasında kendi görüntüsünü ürettiği için, bu çalışmasını otoportre olarak kabul edebiliriz. Sanatçı güneşin doğuşunu hatırlatır biçimde genişleyen kareler içinde yüzünü belirginleştirir. Açık bir ağızda görülen dil imgesi, hiç değiştirilmeden gösterilir. Ancak burun ve üst dudak sağ alt köşedeki karaya doğru gittikçe değişimlere uğraş. Bu değişimler, sanatçının kendi mimiklerinden kaynaklanmamaktadır. Yüzdeki kıvrımlar içine dahil edemeyeceğimiz bu değişiklikler, fotografik düzenlemelerdir. Sonuçta, sanatçının kendi istemi ile yüzüne dışarıdan baskı aşamasından gerçekleştirdiği müdahalesidir.



Resim 101. Gülçin Aksoy, 2001

Otoportre geleneği hem temsil ifade yönünden, hem de fotoğrafın kullanımı ile teknik yönden değişmiş olur. Bu gelenek değişimi, grubun diğer sanatçılarında da görülür.

Neriman Polat; bir fotoğraf üzerine kadın peruğunu yineleyerek, bütünsel etkiye varmak ister.



Resim 102. Neriman Polat, 2001

Burada fotoğrafa dışarıdan bir müdahale (kolaj, fotoğrafik düzeltmeler) söz konusu değildir. Tek bir peruk fotoğrafını, belirli aralıklarla yineler. Arada kalan boşluklara, aynı görünümün daha küçük boyutlularını dizer. Peruk, yüzü olmamasına karşın gözün algılamasında bir figür düzeyine çıkar. Bakışlar hep aynı yöne doğrudur. Küçük fotoğraflar benek etkisi yaratıp, fotoğrafa bir resim havası getirir. Kadının kimliğine gönderme yapılır. Kaş, göz ve dudaktan arındırılmış, sadece saç ile ifade edilen kadın imgesi öne sürülür. Toplumumuzun yerleşik kültüründe kadın, daima saç ögesi ile anılır. Saç, aynı zamanda günlük yaşamda, güzel görünme uğruna kadının en fazla uğraştığı nesnedir. Polat; saç simgesini defalarca yineleyerek, kadının sadece saçtan ibaret olmadığını belirtir. Saç uğruna kadın kendi yüzünü, dolayısı ile kimliğini kaybeder. Yüzün yok olması, karşı taraf için bellekte kalabilecek en önemli alanın ortadan kalkmasıdır. Neriman Polat, onlarca peruklu yüzün baktığı tarafın tam aksi yönüne, kendi yüzünü konumlandırır. Bu, sanatçının günümüz dünyasına kendi kadın kimliği ile sessiz bir bakışıdır. Neriman Polat, “Yurttan Sesler” sergisindeki diğer sanatçılar gibi, küreselleşme sürecindeki dünyaya, kendi kültürel kimliğini savunur.

3.5. Video Sanata Bir Örnek: Halil Altındere

Halil Altındere günümüz sanatçılarından. Videosanatın olanaklarından yararlanarak özgün yapıtlar üretir.



Resim 103. Halil Altındere, “Dance With Taboos”

Günümüzde global ekonomi; herşeyi tüketilen meta, metaların el değiştirdiği pazar haline getirmektedir. Bu süreçte insanlarla tek bir kültürel ölçüt içinde tutulur.

Bu yönü ile düşündüğümüzde, “Yurtan Sesler” sergisindeki sanatçılar tek kültürlülüğe de bir tepki ortaya koymaktadırlar.

Yazar-Turgay Fişekçi bu olguyu şöyle açıklar:

“Yeryüzündeki bütün insanların aynı biçimde düşünmesi davranmasına yönelik bu “tek kültürlülük girişimi, insanlığın yüzyıllar boyunca biriktirdiklerinin unutulması, yerine kolay tüketilen, günlük ve geçici bir kültüre teslim olmayı getirecektir. Tek kültürlülük insanlığın önündeki modern bir doğmatizmadır.”⁶⁹

Türk Resim Sanatı içinde otoportre çalışmaları, ülke ve dünya genelindeki yeni değişim ve koşullardan etkilenir. Şeker Ahmet Paşa’dan başlayarak, ressam Neriman Polat’a gelinceye değin, otoportre tarzı resim kendi içinde değişimlere uğrar. Özellikle globalleşen diğer adıyla küreselleşen dünya düzeninde, her sanatçı gibi Türk ressamı da, “küresel kültür değerleri” dışında kendi yerel ve ulusal gerçeğini yaşar.

⁶⁹ Turgay Fişekçi, “Küreselleşme Kültürü”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 493, (1 Aralık 2000), s. 12.

SONUÇ

Türk Resim Sanatı içinde, ilk otoportre çalışmalarında temel amaç, benliğin dışavurumudur. Ressam için otoportre, kendi varoluşunun topluma bir kanıtıdır. Böylece; benlik, yapıt ile kalıcılaştırılarak, toplumsallaştırılır. Sanatçı, kendi konumunu toplumsal düzenek içinde sabitleştirir. Türk Resmi'nde otoportre çalışmaları, belirli bir süreçten sonra, sanatçıların kendi özgür iradeleri ile sürdürdüğü geleneksel bir çalışma tarzıdır. İster geleneğin sürdürülmesi düşüncesiyle, ister bunun dışındaki hangi içsel gerekçe ile üretilirse üretilsin, otoportre çalışmaları ilk örneklerinden günümüze gelinceye dek evrilir. Başlangıçta - ölümlü olduğu bilinciyle - kendi benliğini sonsuzlaştırma amacıyla yapılan otoportre, günümüzde daha toplumsal içeriklidir.

Günümüz koşullarında; Türk ressamı, dünyanın globelleşen düzeninde, kendine kültürel düzlemde bir yer arar, bu da Batı'dır. Padişah II. Mahmud'un kendi portrelerini resmi dairelere astırdığı dönemden, günümüze değin ressamlarımız için hiç değişmeyen amacı, Türk Resmi'nin Batılı anlamda bir ifade ve anlatı yetkinliğine ulaşmasıdır. Her ne kadar; otoportrede bireysel bir yaşantının içeriği izleyiciye sunuluyorsa da, sonuçta, ortaya konan yapıt, sanatçının kimliği olmaktadır. Kimlik, sanatçının içinde yaşadığı dünyanın değişken koşullarında, kendi sosyal ve ekonomik ilişkiler dizgesinin kaçınılmaz bir sonucudur. Avni Lifij; ürettiği otoportre tablolar ile resim sanatımızda bu tarz resmin ilk örneklerini ortaya koyar. Lifij bu özelliğinden dolayı tez konusu yapılabilir.

Otoportreler bir yansıtmadır. Yansıtmaya olunca, salt kendi yüzü değil, dönemin gidişatı ve koşullarının sınırlı bir izi otoportrelerde görülebilir. Türk Resim Sanatı içinde, önceleri benzetme amaçlı yapılan otoportre, süreç içinde bireyin kendi toplumsallığını sorguladığı, kendi kimliğini incelediği yapıtlar haline dönüşür, Ömer Kaleşi ve Mustafa Horasan örneğinde bu görülür. Günümüz koşullarında otoportre, salt kendi yüz ifadesi olmaktan çıkmış (ki böylelikle bir sınırlılık ortadan kaldırılır) tır. Sanatçının yaşantı içeriğini açıklayan bir anlatım dili olmaktadır. Sezai Özdemir ve Neş'e Erdok bu yönleri ile, Türk Resim sanatı içinde geleneksel otoportre resmine yeni yorumlar getirerek büyük bir değişime neden olurlar. Geleneğin bir şekilde değişmesi, ardıl kuşaktaki genç ressamların otoportredeki kimlik arayışlarını yoğunlaştırır.

KAYNAKÇA

AKSÜGÜR, İpek. “ Hareket’i ve Gerçeküstü otomatizmi şiirsel, çağdaş duyarlılık işleyen ressamımız: Komet” **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 266 Şubat 1978, S. 11-12.

BALCI Ahmet Hilmi. **Ölüm=Ölüm**. İstanbul: Atelye Alaturka Yayınları, 2001.

BAŞKAN Seyfi. **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**. Ankara: Çardaş Yayınları, 1994.

BAYTAŞ, Abdurrahman-TAYLAN Orhan-ÜNSAL Kemal. **Orhan Taylan**, İstanbul, 1997.

BERGER, John. “ Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar”, **Defter**, Sayı 34 1998.

BERK Nurullah-Adnan Turani. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi Yayınları, 1980.

BUDAK, Muzaffer. “Mevlevilikte Resim Sanatı” **Sanat Çevresi Dergisi** Sayı: 254 Aralık 1995, S. 52.

CEM, İsmail. **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**. İstanbul: Cem Yayınevi, 1974.

CEZAR, Mustafa. **Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi**. Paris: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.

ÇOKER, Adnan. **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları 1996.

ÇORUHLU, Yaşar. **Erken Devir Türk Sanatı’nın ABC’si**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

ERGÜVEN, Mehmet. **Neş’e Erdok**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1997.

ERGÜVEN, Mehmet, “Otoportre” **Türk Resminde Otoportre**, Hazırlayan: Veysel Uğurlu. İstanbul: Yapı Kredi Kültür-Sanat Yayınları, 1996.

ERGÜVEN, Mehmet. **Alp Tamer Ulukılıç**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1996.

ERGÜVEN, Mehmet. **Sırdaş Görüntüler**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

FİŞEKÇİ, Turgay, "Küreselleşme Kültürü", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 493 Aralık 2000.

GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1976.

GÜREL, Haşim Nur. **Salyangoz Satıcılarının Seyir Defteri Halil Paşadan Günümüze Sanat**, İstanbul: Sevimce Sanat Galerisi Yayınları.

İNAL, Gülseli. **Utku Varlık**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1995.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket. "**Bozkır Rüzgarı**" **Siyah Kalem**, İstanbul: Ada Yayınları, 1985.

KAHRAMAN, Hasan Bülent. **Yurttan Sesler**, İstanbul: Atelye Alaturka Yayınları, 2001.

KÖKSAL, Ahmet. "Sabri Berkel'den Bir Dönem" **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi Sayı: 13 1 Aralık 1980.

KÖKSAL, Ahmet. "Arbaş, Uygur, Güler, Ormancı ve Yağmur" **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 298 15 Ekim 1992.

KUÇURADİ, İonna. **Sanata Felsefeyle Bakmak**.

Ankara: **Şiir- Tiyatro Yayınları Düşün Dizisi: 1.**, 1979.

LACAN, Jacques. "Özne-Ben" in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi". Çeviren: Nilüfer Kuyaş, **Yazko Felsefe Dizisi, 1 kitap**, İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi., 1982.

MÜLAYİM Selçuk, **Sanat Tarihi Metodu**, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1994.

ÖZDEM Filiz, **Haşim Nur Gürel**, İstanbul: Sevimce Sanat Galerisi Yayınları: 4

ÖZSEZGİN, Kaya. “Bir Anma Sergisi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi: 42, 15 Şubat 1982.

ÖZSEZGİN, Kaya. “Eşref Üren Sanat Yolunda 60 Yıl. **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı No:310 15 Şubat 1979.

ÖZSEZGİN Kaya, “Görsel ‘Psikodram’lar”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 258 15 Şubat 1991.

ÖZTOKAT, Nedret Tanyolaç “Dün ve bugün “Suret”, **Cumhuriyet Dergi**, Sayı no:627 Mart 1998.

PAMUK, Orhan. “Şirin’in Şaşkınlığı” **Defter Dergisi** ,Sayı:19 KIŞ 1992.

SAYIN, Zeynep. “Öykünme ve Temsil-İmge ve Benzeşim: Beden, Kesintisiz Metin”, **Defter Dergisi**, Sayı:34, 1998.

SAYIN, Zeynep. “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet” **Defter Dergisi**, Bahar 2000.

SÖZER, Onay-TANSUĞ, Sezer-TOPOR, Roland. **Komet**, İstanbul: Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları 2000.

TANSUĞ, Sezer. “Türk Resim ve Heykel Sanatı” **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, Görsel Yayınlar, 1982.

TURANİ, Adnan. **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.

TURANİ, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü**. Üçüncü Basım, Ankara: Toplum Yayınları, 1975.

TUNALI İsmail, **Grek Estetiki**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1976.

ÜNVER, Süheyl. Ressam Şehit Hasan Rıza Hayatı ve Resimleri. İstanbul: M.E.B. Devlet Kitapları, 1970.

Anadolu Uygarlıkları Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi, Cilt 6. İstanbul: Görsel Yayınlar, 1982

Yaş Resimleri. "Cumhuriyet Dergi", Sayı:763 Aralık 2000 s.11.