



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK RESİM SANATINDA OTOBİYOGRAFİ

Yüksek Lisans Tezi

OGÜN YÜCEL

Tez Danışmanı

DR. ÖĞR. ÜYESİ UMUT GERMEÇ

Çanakkale – 2019



T.C.

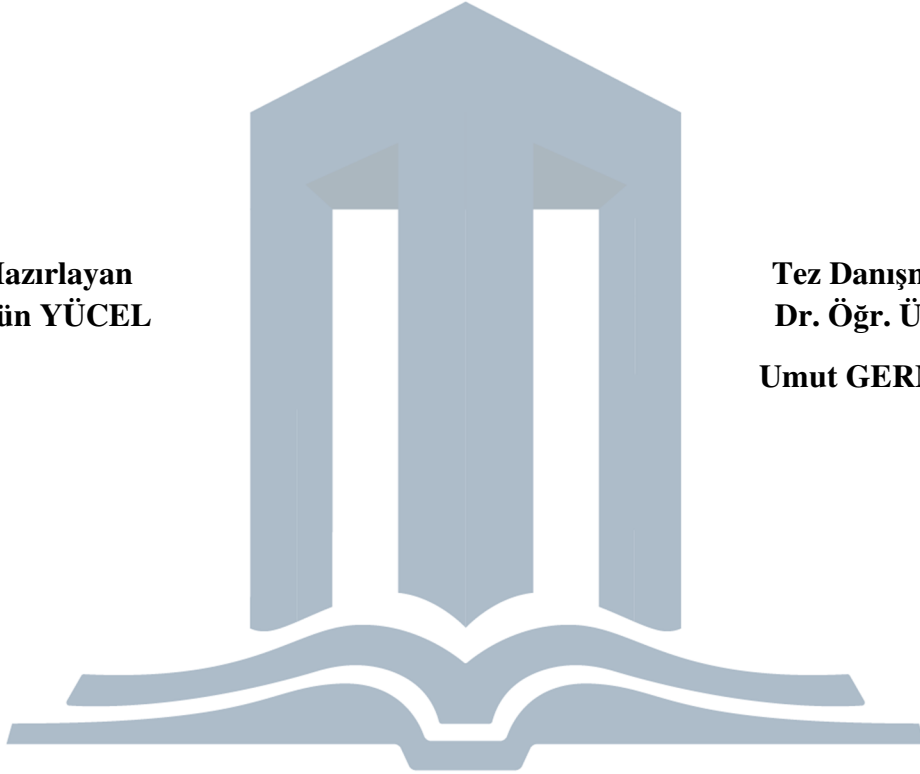
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

TÜRK RESİM SANATINDA OTOBİYOGRAFİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Ogün YÜCEL

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi
Umut GERMEÇ



Çanakkale – 2019

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Türk Resim Sanatında Otobiyografi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir bir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19/08/2019



Ogün YÜCEL



Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne



Ogün Yücel'e ait "Türk Resim Sanatında Otobiyografi" adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı YÜKSEK LİSANS TEZİ/DOKTORA TEZİ olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Üyeler

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Umut GERMEÇ
(Danışman)

Doç. DALİLA ÖZBAY

Dr. Öğr. Üyesi Güliz BAYDEMİR

Tez No : 10283738

Tez Savunma Tarihi : 07.08.2019

ONAY

Prof. Dr. Şerif KORKMAZ

Enstitü Müdürü

19.08/2019

ÖZET

TÜRK RESİM SANATINDA OTOBİYOGRAFI

Otobiyografik resim, portre resminin ötesinde, sanatçının yaşamında belirleyici olan dış gerçekliğin: nesnelerin, kişiliklerin, olay ve olguların sanata yansımaları olarak ele alınmıştır. “Türk Resim Sanatında Otobiyografi” başlıklı eser metin niteliği taşıyan bu çalışma ile Türk resim sanatında, otobiyografik resim yapan sanatçılar ve yapıtlarının araştırılarak, eserlerin barındırdığı otobiyografik imgeler plastik unsurlar ve estetik bağlam açısından değerlendirilmesi yapılmış, ilgili olduğu alana katkıda bulunması hedeflenmiştir.

Bu amaç doğrultusunda, özne-nesne bütünlüğüne dayanan otobiyografinin resim sanatındaki karşılığı olan portre ve otopotre çalışmalarından başlanarak, birey olgusuna, sanat ve gerçek arasındaki ilişkiye, otobiyografik resmin ilk çağlardan günümüze kadarki gelişim sürecine değinilmiştir. İlk olarak Avrupa sanatında otobiyografik resim 16. Yüzyılın sonlarına doğru özellikle Rembrandt ve Velazquez gibi sanatçıların; gündelik yaşam resimlerinde, toplumsal yaşama ilişkin eleştirileri ve kendi yaşam öykülerini resimlerine katmaları ile önem kazanmıştır. Çalışmada Avrupa sanatında yapıtlarında otobiyografik özellikler taşıyan başlıca ressam ve eserleri incelenmiştir.

Osmanlı Devleti’nde Tanzimat dönemiyle başlayan batılılaşmaya yönelik askeri, bilimsel ve teknolojik alanlarda yapılan yeniliklerin kültürel alana yansımaları Türk sanatı üzerinde de belirleyici olmuştur. Sanatın temel değerleri hakkında bilgiler edinmeleri için Fransa’ya gönderilen Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi gibi önemli ressamlarımızın batılı tarzdaki ilk resim örnekleri ile başlayan ve Cumhuriyet sonrası aydınlanma, ulusallık ve evrensellik bilinci ile kişilik bulma çabası içine girilen dönemden, günümüze kadar olan süreç incelenmiştir. İnceleme sonucu otobiyografik Türk resmi için örnek teşkil eden eserleriyle önem kazanan Osman Hamdi Bey, Avni Lifij, Cihat Burak, Ömer Kaleşi, Mehmet Güleriyüz, Mustafa Ayaz, Neş’e Erdok, Kemal İskender, Nur Koçak, Nevhiz Tanyeli, Zehra Aral, Balkan Naci İslimyeli, Hüsnü Koldaş ve Sezai Özdemir farklı başlıklar altında ayrıca ele alınmıştır. Araştırma sahibinin kendi sanat görüşünü bulgulamaya, desteklemeye ve kendi uygulamalarını savunmaya yönelik bir metnin ortaya çıkarılması bu çalışmasının temel amacını oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Resim, Portre, Otopotre, Otobiyografi.

ABSTRACT

AUTOBIOGRAPHY IN TURKISH PAINTING

Beyond portrait painting, an autobiographical painting is considered as the reflection onto a work of art through external reality, objects, personalities, events and phenomena that are decisive in the life of a certain artist. With the study entitled as “Autobiography in Turkish Painting Art”, which is a textual work, the autobiographical images of autobiographical artists in Turkish painting and their autobiographical images have been identified in terms of plastic elements and aesthetic context, and it has been aimed to contribute to the relevant field of interest.

For this purpose, starting from the portrait and auto portrait works of autobiography, which is the equivalent of autobiography based on subject-object integrity, we have mentioned the phenomenon of individual, the relationship between art and reality, and the development process of autobiographical painting from the early ages to the present. Firstly, autobiographical painting in European art gained prominence with the criticism of social life in daily life paintings of artists such as Rembrandt and Velazquez by means of adding their own life stories onto their paintings towards the end of the 16th century. In this study, the chief painters and their works with autobiographical features in European art have been examined in details.

The reflection of the innovations made in the military, scientific and technological fields towards the westernization that began in the Tanzimat period in the Ottoman Empire was also influential on the Turkish art. Within the scope of this study we have investigated, the period starting from the first Western painting examples of important painters such as Şeker Ahmet Pasha, Osman Hamdi, who were sent to France to obtain information about the basic values of art, as well as the effort to discover personality with the consciousness of enlightenment, nationality and universality after the republic term. As a result of the analysis, the autobiographical Turkish paintings gained importance with its exemplary works of Osman Hamdi Bey, Avni Lifij, Cihat Burak, Ömer Kaleşi, Mehmet Güleriyüz, Mustafa Ayaz, Neş'e Erdok, Kemal İskender, Nur Koçak, Nevhiz Tanyeli, Zehra Aral, Balkan Naci İslimyeli, Hüsnü Koldaş and Sezai Özdemir have also been examined particularly under various titles. Thus, the main purpose of this study is to find a text to find, support the researcher's own view of art and to defend relevant personal practices.

Key Words: Painting, Portrait, Self-Portrait, Autobiography.

ÖNSÖZ

Lisans ve yüksek lisans eğitimim süresince, kıymetli bilgi ve tecrübelerinin yanı sıra esirgemediği hoşgörüsüyle beni hep destekleyen, çalışmamın belli bir sistemle araştırılması ve aktarılması konusunda beni yönlendiren danışman hocam Umut GERMEÇ başta olmak üzere, eğitimime emeği geçen tüm hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmalarım süresince sabır ve inançla hep yanımda olan, desteklerini hiç esirgemeyen tüm aileme çok teşekkür ederim.

Ben bu çalışmamı, 1979 yılında kazandığı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde siyasi görüşü sebebiyle okuma fırsatı bulamayan ancak benim ressam olmam için daha 2,5-3 yaşlarımdan başlayarak bugüne dek beni her koşulda yüreklendiren, benim bu diplomayı almamı benden daha çok isteyen, en büyük destekçim babam Ercan YÜCEL'e armağan ediyorum.

Ogün YÜCEL

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ	

BİRİNCİ BÖLÜM OTOBİYOGRAFİ

1.1. Otobiyografi ve Otobiyografik Bellek.....	1
1.2. Portre, Otoportre ve Otobiyografi Resmi İlişkisi.....	6
1.3. Tarihsel Süreçte Otobiyografi Resmine Genel Bakış.....	8
1.3.1. İlk Çağ, Orta Çağ.....	8
1.3.2. Rönesans, Barok dönem, Romantizm; Sembolizm	10
1.3.3. Modernizm ve Dışavurumculuk.....	17
1.3.4. 1960 Sonrası.....	19
1.4. Batı Sanatında Yapıtlarında Otobiyografik Özellikler İle Öne Çıkan Başlıca Ressamlar	21
1.4.1. Rembrandt van Rijn.....	22
1.4.2. Vincent Van Gogh.....	23
1.4.3. Frida Kahlo.....	25
1.4.4. Francis Bacon.....	27

İKİNCİ BÖLÜM TÜRK RESİM SANATINDA OTOBİYOGRAFİK RESİMLER

2.1. Türk Resminde Otobiyografi	30
2.2. Yapıtlarında Otobiyografik Özellikler Taşıyan Türk Sanatçılar	35
2.2.1. Osman Hamdi Bey.....	35
2.2.2. Hüseyin Avni Lifij.....	37
2.2.3. Cihat Burak	39
2.2.4. Ömer Kaleşi	40
2.2.5. Mehmet Güteryüz.....	41
2.2.6. Mustafa Ayaz.....	44
2.2.7. Neş'e Erdok.....	45
2.2.8. Kemal İskender.....	47
2.2.9. Nur Koçak.....	48
2.2.10. Nevhiz Tanyeli.....	50

2.2.11. Zehra Aral.....	51
2.2.12. Balkan Naci İslimyeli	52
2.2.13. Hüsnü Koldaş	54
2.2.14. Sezai Özdemir.....	55
2.3. Kişisel Uygulamalar.....	56
SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA.....	70
ÖZGEÇMİŞ.....	78



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1.	Fayyum Portresi, İ.S. 1.-4. yy., Kuzey Mısır.....	9
	https://sanatkaravani.com/milattan-onesinden-gelen-cagdaslik-fisiltıları/ (Erişim Tarihi: 07.03.2019).	
Resim 1.2.	Mona Lisa ve Torino Portresi karşılaştırması.....	12
	https://www.italymagazine.com/italy/tuscany/mona-lisa-self-portrait (Erişim Tarihi: 07.03.2019).	
Resim: 1.3.	Diego Velazquez “Nedimeler” Tablosu, 1656, 318 x 216 cm. Museo del Prado, Madrid, İspanya.	13
	http://bayaiyi.com/diego-velazquezin-las-meninas-resmi/ (Erişim Tarihi: 10.05.2019).	
Resim: 1.4.	Rembrandt Van Rijn, Dilenci olarak Kendi Portresi, 1630, gravür, 11,6 x 7 cm, Rijks Müzesi, Amsterdam.	14
	https://jhna.org/articles/begging-for-attention-artful-context-rembrandts-etching-beggar-seated-on (ErişimTarihi: 10.05.2019).	
Resim: 1.5.	Vincent’in Arles’daki Yatak Odası,1888. 57.3 x 74 cm. Musée d’Orsay, Paris, Fransa.	16
	The Great Artist “Van Gogh Book1” Copyright, 1978 by Fratelli Fabri Editori, Milano.	
Resim: 1.6.	Edvard Munch, 1895 “Çılgılık” Tablosu.....	17
	https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1305 (ErişimTarihi: 10.05.2019).	
Resim: 1.7.	Louise Bourgeois “Kadın Ev” 1947.....	20
	https://kyliedixon1.wordpress.com/2014/02/18/research-louise-bourgeois/ (ErişimTarihi: 12.05.2019).	
Resim: 1.8.	Louise Bourgeois “Kadın Ev” 1994.....	20
	http://www.artnet.com/artists/louise-bourgeois/femme-maison-D387M-sb5YOGk6hKnZiZMg2 (ErişimTarihi: 12.05.2019).	
Resim: 1.9.	Louise Bourgeois “Kadın Ev” 1994.....	21

	http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-yatagim---my-bed---tracey-emin/546 (ErişimTarihi: 12.05.2019).	
Resim: 1.10	Rembrandt, Self Portrait / Otoportre, 1658..... https://www.artsy.net/artwork/rembrandt-van-rijn-self-portrait (ErişimTarihi: 12.05.2019).	22
Resim: 1.11	Rembrandt, Self Portrait / Otoportre, 1669..... https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/selfportrait-840/ (ErişimTarihi: 12.05.2019).	22
Resim: 1.12	Vincent van, “Van Gogh’un Sandalyesi”, 1688..... https://www.art.com/products/p11727154-sa-i1352698/vincent-van-gogh-van-gogh-s-chair-c-1888 . (ErişimTarihi: 4.05.2019).	24
Resim: 1.13	Vincent van Gogh, “Gauguin’in sandalyesi”, 1688..... https://www.vincentvangogh.org/gauguins-chair.jsp (ErişimTarihi: 04.05.2019).	24
Resim 1.14.	Frida Kahlo, “Doğumum”, 1932..... https://www.fridakahlo.org/my-birth . (ErişimTarihi: 01.06.2019).	26
Resim 1.15.	Frida Kahlo, “Henri Ford Hastanesi”, 1932..... https://www.fridakahlo.org/henry-ford-hospital.jsp . (Erişim Tarihi: 01.06.2019).	26
Resim 1.16.	Francis Bacon, “Otoportre”, 1972..... http://wikioo.org/paintings.php?refarticle=6E3SXA&titlepainting=self-portreit . (Erişim Tarihi: 03.06.2019)	29
Resim 2.1.	Şeker Ahmet Paşa, “Paletli Otoportre”..... Serdar, Buket (2009). Cumhuriyet Öncesi Ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açıdan Ele Alınış Farklılıkları. Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne, s.43.	31
Resim 2.2.	Osman Hamdi Bey, “Türbe Kapısı Önünde Konuşan Hocalar” ... http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm (Erişim Tarihi: 15.06.2019)	36

Resim 2.3.	Osman Hamdi Bey, “Naile Hanım Portresi” http://rportakal.com/En/Article.aspx?PageID=23&ArtId=1417 (Erişim Tarihi: 21.06.2019).	36
Resim 2.4.	Avni Lifij, “Pipolu-Kadehli Otoportre”, (1908)..... http://vizyon21y.com/documan/Egitim_Ogretim/Onemli_Insanlari/Ressamlar/Turk_Ressamlar/html (Erişim Tarihi: 21.06.2019).	37
Resim 2.5.	Avni Lifij, “Purolu Otoportre”..... http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=374 (Erişim Tarihi: 22.05.2019).	38
Resim 2.6.	Cihat Burak, “Nazım Triptiği”, (1967)..... http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_1.htm (Erişim Tarihi: 28.04.2019).	40
Resim 2.7.	Ömer Kaleşi, “Otoportre”, (1986)..... Ömer Kaleşi Sergi Kataloğu, Sanat Yapım Galeri, Sanat Yapım Yayıncılık Ltd. Şti. Ankara (Kapak)	41
Resim 2.8.	Mehmet Güteryüz, “Oto-portre”, (1983)..... http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=11&lc=tr (Erişim Tarihi: 30.05.2019).	43
Resim 2.9.	Mehmet Güteryüz, “14 Yaşım”, (1983)..... http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=11&lc=tr (Erişim Tarihi: 30.05.2019).	43
Resim 2.10.	Mustafa Ayaz, “Onlar ve Ben”, (2003)..... http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=11&lc=tr (Erişim Tarihi: 28.05.2019).	45
Resim 2.11.	Neş’e Erdok, “Otoportre”, (1987)..... http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=21&s=2&r=128&l= (Erişim Tarihi: 26.05.2019).	46
Resim 2.12.	Neş’e Erdok “Çıplak Otoportre” (1999)..... http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=33&s=1&r=242&l= (Erişim Tarihi: 26.05.2019).	47
Resim 2.13.	Kemal İskender, “Çoklu Otoportre”, (2017)..... http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=33&s=1&r=242&l= (Erişim Tarihi: 10.06.2019).	48

Resim 2.14.	Nur Koçak “Annem, Babam, Ablam ve Ben” (1980-83)..... https://sanathayatsanat.wordpress.com/2019/02/02/___trashed/ (Erişim Tarihi: 16.05.2019).	49
Resim 2.15.	Nevhiz Tanyeli, “Görünü I”, (1980)..... Yılmaz, Ayşe Nahide (2014). 1980’li Yıllarda Türkiye’de Sanat ve Siyaset İlişkisi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.	51
Resim 2.16.	Zehra Aral, “Zoya”, (1996)..... http://www.terakkisanat.com/web/sergiler/2009_2010/zehra_cihataral/ts09_zao11b.jpg (Erişim Tarihi: 21.05.2019).	52
Resim 2.17.	Balkan Naci İslimyeli, “Deli Gömleği”, (1990)..... http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585&section=130&periodID=734&bhcp=1 (Erişim Tarihi: 04.06.2019).	53
Resim 2.18.	Hüsnü Koldaş, “Otoportre”.....	54
Resim 2.19.	Sezai Özdemir, “Hüseyin’e Mersiye”..... http://akademililer.com/sezai-ozdemir/ (Erişim Tarihi: 04.06.2019).	56
Resim 2.20.	Ogün Yücel, “Sişeli Otoportre”, (2009), T.Ü.Y.B. 70x50 cm..... Ogün Yücel Arşivi.	57
Resim 2.21.	Ogün Yücel, “Sişeli Otoportre 2”, (2010), T.Ü.Y.B., 70x100 cm.... Ogün Yücel Arşivi.	58
Resim 2.22.	Ogün Yücel, “Triptik”, (2013). T.Ü.Y.B. 30x60 cm. Ogün Yücel Arşivi.	58
Resim 2.23.	Ogün Yücel, “Otoportre” (2013). T.Ü.Y.B. 70x100 cm. Ogün Yücel Arşivi.	59
Resim 2.24.	Ogün Yücel, “Kutulu Otoportre” (2013). T.Ü.Y.B., 50x35 cm. Ogün Yücel Arşivi.	60
Resim 2.25.	Ogün Yücel, “Ada” (2014), T.Ü.Y.B., 80x60 cm..... Ogün Yücel Arşivi.	61
Resim 2.26.	Ogün Yücel, “Kırmızı” (2015). T.Ü.Y.B. 130x97 cm..... Ogün Yücel Arşivi.	62
Resim 2.27.	Ogün Yücel, “Sürtük”, (2016), T.Ü.Y.B. 100x80 cm..... Ogün Yücel Arşivi.	63

Resim 2.28.	Ogün Yücel, “Koltuk” (2015), T.Ü.Y.B. 80x110 cm.....	64
	Ogün Yücel Arşivi.	
Resim 2.29.	Ogün Yücel, “İsimsiz” (2015). T.Ü.Y.B. 80x110 cm.	64
	Ogün Yücel Arşivi.	
Resim 2.30.	Ogün Yücel, “İsimsiz” (2016). T.Ü.Y.B. 80x100 cm.....	65
	Ogün Yücel Arşivi.	
Resim 2.31.	Ogün Yücel, “İsimsiz” (2017), T.Ü.Y.B. 80x100 cm.....	65
	Ogün Yücel Arşivi.	
Resim 2.32.	Ogün Yücel, “İsimsiz” (2017) Kağıt üzerine yağlı boya. 15x15 cm.	66
	Ogün Yücel Arşivi.	
Resim 2.33.	Ogün Yücel, “İsimsiz” (2018).Kağıt üzerine karışık teknik. 35x25 cm.	67
	Ogün Yücel Arşivi.	
Resim 2.34.	Ogün Yücel, “İsimsiz” (2018).Kağıt üzerine karışık teknik. 35x25 cm.	68
	Ogün Yücel Arşivi.	

GİRİŞ

Sanatçının kendisi hakkında oluşturduğu soyut, bilişsel, anlamsal, kavramsal tanım ve duyguları malzemesi aracılığıyla ifade ettiği bir tür olan otobiyografik resmin, sanat tarihindeki yeri ve Türk ressamlar tarafından nasıl ele alındığının araştırılması amacıyla yapılan eser metin niteliğindeki bu çalışma birbirini bütünleyen iki bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümünde, otobiyografi ve otobiyografik bellek tanımlanmış, portre, otoportre ve otobiyografi resimleri arasındaki ilişkiye değinilmiştir. İlk çağdan günümüze otobiyografi resminin tarihsel sürecinden bahsedilirken, Batı sanatında yapıtlarındaki otobiyografik özellikler ile öne çıkan Rembrandt van Rijn, Vincent Van Gogh, Frida Kahlo, Francis Bacon ayrı başlıklar altında daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde, Türk Resminde Otobiyografinin yer alış süreci anlatılmıştır. Yapıtlarında daha fazla otobiyografik imgeler barındırdığı tespit edilen Türk ressamlardan Osman Hamdi Bey, Hüseyin Avni Lifij, Cihat Burak, Ömer Kaleşi, Mehmet Güleryüz, Mustafa Ayaz, Neş'e Erdok, Kemal İskender, Nur Koçak, Nevhiz Tanyeli, Mustafa Ata, Zehra Aral, Balkan Naci İslimyeli, Hüsnü Koldaş, Sezai Özdemir'in eserlerinden örnekler seçilerek, seçilen görseller barındırdıkları özellikleri bakımından irdelenmiştir. Çalışma süresince edinilen bilgilerden derlenen yorum ve öneriler ise sonuç bölümünde belirtilmiştir.

Literatür araştırmasında; kütüphaneler ziyaret edilmiş, internet sayfaları taranmış ve konu ile ilişkili ansiklopediler, kitaplar, dergiler, bilimsel ve sanatsal yayın ve kataloglar, makaleler, lisansüstü tezler tespit edilmiştir. Sanatçılar ve eserleri hakkında bilgi toplama aşamasında öncelikle sanatçının kendisine ulaşmaya çalışılarak röportaj yöntemi denenmiştir.

Kendisine ulaşamayan sanatçıların bilgileri için Ayşegül Demirbulak'ın, yoğun olarak sanatçılarla yapmış olduğu söyleşilere yer verdiği, 'Çağdaş Türk Resminde Otoportreler' adlı kitabı ve tarihsel değişimlerin takibinde Ernst Hans Gombrich'in 'Sanatın Öyküsü' adlı eseri son derece yol gösterici olmuştur. John Berger'in yazdığı, Beril Eyüboğlu'nun türkçeye çevirdiği 'Portreler' adlı kitabı, Nuray Sarp ve Ahmet Tosun'un kaleme aldığı 'Duygu ve Otobiyografik Bellek' isimli kitap, Nilüfer Dönmez'in 2009

yılında yazdığı, ‘Türk Resminde Portre ve Otoportre’ başlıklı yüksek lisans tezi, Esra Koruç’un ‘Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar’ başlıklı yüksek lisans tezi çalışmanın daha net anlaşılması ve anlatılmasına katkıda bulunmuşlardır.



BİRİNCİ BÖLÜM

OTOBİYOGRAFI

Otobiyografi oto 'kendi', ghio 'yaşam' ve Yunanca grapheim 'yazmak' fiillerinin birleşmesiyle oluşmuş, 'özyaşam öyküsü' olarak da dilimize çevrilmiş olan bir terimdir. Otobiyografi daha çok edebiyat alanında karşımıza çıksa da tanımından da anlaşılacağı üzere bir yazım türü olmasının yanı sıra, plastik sanatlar da yoğunlukla kullanılan bir anlatım biçimidir (Çavdar, 2011: 45).

1.1. Otobiyografi ve Otobiyografik Bellek

Tarihsel süreçte biyografi ile iç içe geçmiş dini yorum ve metinler şeklinde karşılaşılan otobiyografik öykülerin kökeni mezar taşları ve destanlara uzansa da Aziz Augustine'in (İ.S. 379) iç dünyasını, hatalarını, korkularını ve gençlik günahlarını işledikten sonra kendini dine verişinin öyküsünü yazdığı itiraflar adlı kitabı birçok araştırmacı tarafından ilk yazılı otobiyografik anlatım olarak kabul edilmektedir (Aksoy, 2014: 14-15).

Otobiyografik her sanat eseri sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını ifade ettiği analitik bir süreci temsil ettiğinden, her sanat eserinde otobiyografik öğeler bulmak mümkündür.

Otobiyografik bellek ise kişinin yaşam öyküsüne ilişkin belleğidir. Olayların, zaman ve mekâna dair bilgilerin hatırlandığı bellek türüdür. Otobiyografik bellek hem anısal hem de anlamsal belleği içermektedir. Kanadalı Psikolog Tulving konuyu şu cümlelerle açıklamaktadır:

Genel olarak bellek; anısal bellek yani yaşanmış olayların yer ve zaman bilgisiyle saklandığı bellek ve semantik bellek yani dünya hakkındaki sembolik bilgilerin saklandığı bellek olarak ikiye ayrılır. Otobiyografik bellek kişisel semantik bilgiler (kişinin nerede doğduğu, kendilik hakkındaki bilgileri) ile anısal bilgilerden oluşur. Buna, kişinin hayatındaki olayların belleği de denebilir. Çoğu yazara göre otobiyografik bellek; duygu, amaçlar ve kişisel anlamların hepsinin kesiştiği yerdedir. Kişisel anısal bilgiyi geri çağırmak tekrar yaşamayı, belirli geçmiş yaşantıları tekrar derlemeyi ve bilgiyi birçok alt sistemle bütünleştirmeyi gerektirir. Buna karşın kişisel semantik bilgiyi geri çağırmak herhangi bir yaşantıya bağlı değildir, fakat bilgiye tanıdık olmayı gerektirir (Sarp ve Tosun, 2011: 448).

Conway ve arkadaşlarına göre de yaşantılar belleğe sözel ve sözel olmayan kayıtlar olarak iki temel yapılanma ile kaydedilmektedir. Yaşantıların söze dökülemeyen kısmı görüntüler, sesler, kokular, tatlar, dokular, hisler, duygular vb. gibi duyusal-duygusal bilgilerden oluşurken; otobiyografik bellek sisteminin söze dökülebilir bilgilerden oluşan diğer yapısını ise, yaşantılarla ilgili özgül olay bilgilerinden genel bilgilere doğru ilerleyen hiyerarşik bir organizasyonu içermektedir. Duygusal içeriklerine ve birbirleriyle bağlantılarına göre bir araya getirilen yaşam dönemleri giderek daha soyut temsiller haline dönüşmeye başlamaktadır. Bu etkileşim sonucunda oluşan yaşam öyküsü kişinin kendini temsil ettiğini, kendini anlattığını düşündüğü, yaşantılarını özetlediği bir öyküdür. Yazarlar özgül olan bilgilerinden başlayıp gittikçe genelleşen ve soyutlaşan en sonunda da yaşam öyküsü şemalarına dönüşen bu hiyerarşik otobiyografik yapıyı otobiyografik bilgi tabanı olarak adlandırmaktadır (Sarp ve Tosun, 2011: 450).

Otobiyografik bilgi tabanındaki yaşantı kalıplarına dayalı olarak, kişinin kendisi hakkında oluşturduğu soyut, bilişsel, anlamsal, kavramsal tanımları ise kavramsal benlik adı verilen ayrı bir yapıda ele alınmaktadır.

Psikoloji tarihine giriş kitabının yazarı F.B. James de benlik türlerini maddesel benlik, sosyal benlik, ruhsal benlik diye üç bölümde kategorize ederek, maddesel benliği kişinin kendisine ait olan her şey, sosyal benliği sosyal yaşantı içinde taktığımız maskeler ve ruhsal benliği yeteneklerimizin, ilgilerimizin, tutumlarımızın kendimizce değerlendirilişi şeklinde tanımlamaktadır (J.Bruno, 1996: 100-101).

Freud'dan sonra psikoloji alanında çağdaş araştırmalar yapan Herbert Read'a göre de: "Ben bölümü bir bellek ya da duyumsal izlenimler deposundan ve bilinçli zihinsel süreçlerden meydana gelmekte ve bireyin kişiliği, benliği denen kısmı oluşturmaktadır" (San, 2004: 108) .

Yaratıcı bir birey olan sanatçı, içinde yaşadığı toplumsal yapının değerleriyle ister çatışma ister uyum içinde olsun ister soyut ister realist bir çalışma tarzı benimsemiş olsun yapıtlarında kendi yaşam birikiminden ve toplumunun yargılarından etkilenmektedir.

Gerçek sanat eseri, sanatçıdan doğar. Eser sanatçıdan ayrılır; kendi başına bir hayat sürmeye başlar; gerçek bir varlığın canlı konusu olan manevi bir solukla canlandırmış bağımsız bir konu, bir kişilik haline gelir. Sanat eseri, manevi dünyada gelişmiş güzel ortaya çıkan tesadüfi bir olay olmayıp, tersine bilinçli bir olaydır. Her canlı varlık gibi, aktif kuvvetlerle donanmıştır ve yaratıcı gücü tükenmemektedir (Turgut, 1991: 162).

Ayla Ersoy'un Sanat Kavramlarına Giriş başlıkla kitabında yapmış olduğu sanatçı tanımını da bunu destekler niteliktedir: "Kendi çevresi içinde yaşayan sanatçı, insan zihninin en derin tabakalarında yer alan, kendine özgü içgüdüsel yaşamı eşsiz yeteneğin ona verdiği güçle maddeye dökabilen kişidir" (Ersoy, 2002: 9).

Yoğun ilgi alanları, çok yönlülükleri, özgür düşünce tarzları ile izleyiciyi etkileme gücüne sahip sanatçıların, bu niteliklerinin yanı sıra, karamsar ve kendini savunmaya geçme eğilimlerinde oldukları da gözlemlenmektedir.

Freud, sanatsal yaratıcılığı, sanatçının hastalıklı (nevrozlu) olduğunun bir kanıtı olarak belirterek, sanatçıyı "hasta insan" kategorisine sokmaktadır. (Freud, 1999: 421) Sanat yapıtının tıpkı nevroz gibi aynı psikolojik koşullar altında olduğu gerçeğine karşın, bir olguyu sanat yapısıyla karıştırmayacağını, birey veya yaratıcı birey olmasının fark etmediği, söz konusu koşulların aynı ve değişmeden kaldığını söyleyen Jung'un yaklaşımına en büyük desteği verenlerden biri, varoluşçu psikiyatrist May'dir. May'e göre sanatçının yaratma nedenini toplumdaki değerleri sarsılmış, benlik ve trajedi duygusu yitirmiş "yalnız" bireyin, ancak yaratıcı bir süreç içine girerek kendisinin bilince varması benliğini tekrar bulması olarak açıklar (Sarp ve Tosun, 2011: 56-57).

Nevrotik bir insanın da tıpkı sanatçıda olduğu gibi yalnızlık, hiçlik, yabancılaşma duygularıyla boğuştuğunu söyleyen May; sanatçının bu duygularını yaratıcılığıyla ortaya koyarken, nevrotik kişinin bunu yapamadığını, bu çelişkileri yaratıcılığa dönüştürememenin verdiği yetersizliği hissettiğini öne sürmektedir. Sanatçının nevrotik olarak kabul edilmesine karşı olsa da iyi-uyumlu insanların büyük ressamlar, heykeltıraşlar, yazarlar, mimarlar, müzisyenler olmalarının çok nadir olarak karşımıza çıktığı saptamasında bulunarak, yine de sanatçı insanın ayırıcı özellikler taşıdığını kabul etmektedir. O'na göre sanatçılar, genellikle kendi iç dünyalarına dönük bireylerdir. Bu özellikleri onlara toplum açısından çekinilecek kişiler olma niteliği kazandırmaktadır. Çünkü sanatçı, doğası gereği "kafa tutma" gücünü kendisinde görendir, "asi"dir (Sarp ve Tosun, 2011: 56-57).

Psikolojik ve estetik bağlamda sanatçının diğer insanların kişiliklerinden ayrılan kendine özgü bir yapısı bulunmaktadır. Sanat ve sanat kuramları kategorilerinde birçok esere imza atmış S. Moissej Kagan'ın konu hakkındaki yorumu da şu şekildedir:

“Sanatçının yaratıcı kişiliği, günlük yaşamındaki kişiliği değildir; ikisi arasında uçurum da yoktur. Tersine, iki kişilik yönü birbirine organik olarak bağlıdır, biri diğerini besler, ancak tam bir özdeşlik yoktur” (Kagan, 1982: 290).

Psikolojik sorunların, algılama ve dışavurum sürecinde etkin olduğu bilinmektedir. Birçok sanatçı değişen topumu benimseyip ayak uydurarak ya da reddedip baş kaldırarak yapıtını ortaya koymaktadır.

Thomson da bu durumu sanatçı “bilincinde iç dünyasına ilişkin bir çelişkiyi ortaya çıkararak onu bir sanat yapıtı içinde çözer.” şeklinde izah etmektedir (Thomson, 1987: 118).

1.2. Portre, Otoportre ve Otobiyografi Resmi İlişkisi

“Sağ ya da ölü, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen resim, heykel ya da fotoğraflara portre denir. Portre ilk olarak orta çağlarda kullanılan ‘yeniden üretmek’ anlamına gelen protraho sözcüğünden doğmuştur” (Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, III, 2008: 1277) .

Estetik kaygı güdülmeye başlamadan önce portreler ölümsüz olma, kayıtlara geçme isteği, bir sınıf göstergesi ve dini inançların pekiştirilmesi olarak ihtiyaç duyulmuş genellikle ticari resimlerdi.

Egemenlik kurmanın olmazsa olmaz sembollerinden sikkeler üzerine portrenin ilk örnekleri Milat’tan önce 412 yıllarına aittir. Arkaik devirde kralın kudretini gösteren bu sikke portreleri zamanla yöneticinin yaşamına, zaferlerinin tasvirlerine dönüşmüş aynı zamanda da biyografinin birer parçası olmuşlardır. Portre sanatı zaman içinde yöneticilerin, soyluların ve kralların hizmetinde olmaktan çıkmış tüccarlara, zanaatkârlara, bankerlere, bilge ve sanatçılara da hitap etmeye başlamıştır (Demirbulak, 2007: 46-47).

Günümüze kalmış en eski yağlı boya portreler Nil’in 80 km batısından Memphis ve Kahire’nin Güneyinde bir gölün etrafına yayılmış o dönem bir Roma eyaleti olan Mısır’ın bahçesi denilen feyyum bölgesinde bulunmuş portrelerdir. (I-III yy.) Feyyum portreleri muhtemelen ani ölümlerden sonra mumyalanmış kişinin suratına yerleştirilen çoğu ihlamur ağacı bazıları ise pamuklu kumaş üzerine yapılan resimlerdir (Berger, 2018: 30-31).

Hasım Nur Gürel ‘Türk Resminden Örneklerle Portre: Üç Köşeli Görsellik’ adlı kitabında portre için düşüncelerini aşağıdaki gibi dile getirmektedir:

Bir insanın bir başka insana bakışı önemlidir. Sıradan bağlamlarda ve sıradan durumlarda aslında pek geçerli olmayabilecek bu düşünce işin içinde bir sanatçı söz konusu olursa herhalde geçerlidir. Konumuz olan insana yönelik bakışın sahibinin duyarlı ve gözlem gücüne sahip, resmetme yeteneği olan bir ressam olması durumunda bu bakışın taşıdığını söylediğimiz ‘önemin’ yanı sıra başka zenginliklerin de olacağı kuşkusuzdur. Bir de bu bakışların odak noktası olan objenin de gözlem yeteneğine sahip olan ve çalışmakta olan ressamı sırasında ‘kuşku, eleştiri, küçümseme, kızma veya sırasında güven, inanç, hayranlık, sevgi bakışları yöneltebilme ayrıcalığını saklı tutan bir başka insan olması durumunun da bu sürecin ‘sıra dışılığını’ kim yadsıyabilir ki? demiştir (Gürel, (Tarihsiz): 7).

Otoportre ise sanatçının model olarak kendisini kullandığı, kendi özelliklerini betimleyerek, fiziksel ve kültürel kimliğini ortaya koymak için eserini araç olarak kullandığı türe denmektedir.

“Bir çok otoportre yapmış olan ressam Henri Fantin - Latour’ a (1836-1904) göre; otoportrede model her zaman hazırdır ve her türlü avantajı sunmaktadır. Titiz ve itaatkâr olmasının yanısıra, ressam onu çok iyi tanımaktadır” (Demirbulak, 2007: 47).

Otoportre sanatı, aynı zamanda sanatsal varoluşu ve sanat tarihsel tanınmayı güvence altına almanın bir yolu olmuştur. Sanatçının görünüşünün ve sanatçının dünyayı yorumlayış biçiminin bir kayıdır. Sanatçıların hayat boyu tekrarlanan gözlemlerde bulunmaları gerçeği, kimileri için otoportrelerin görsel birer otobiyografi niteliğinde olduğu anlamına gelmektedir (Rideal, 2005: 7).

Otoportre sanatı sanatçının kendilerinin modelliğinde istek ve niyetlerini gelecek nesillere aktarmak, sosyal statülerini yükseltmek, ifade dağarcıklarını geliştirmek gibi birçok amaca hizmet ederken, zaman zaman sanatçının eserini yaratırken yaşadığı sancılı anları da aktarabilmektedir. Otoportre sanatında ressam kendisini sanatı yoluyla ölümsüz hale getirmektedir.

Otoportrenin bilinen ilk örneklerinden biri, Mısır firavunu Akhenaton'un heykeltıraşı olan Bak'ın, M.Ö. 1365 civarında yaptığı, kendisini ve karısını konu edindiği heykelleri olmasına karşın, otoportrelerin tarihinin mağara resimlerine kadar uzandığı tahmin edilmektedir (<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpc>).

Otoportreler hem yapıldıkları çağın hem de ait oldukları sanatçının kişisel ve içinde yaşadığı ortama özgü özellikleri taşımak ve yansıtmak açısından belgeci niteliklerini daima korumuşlardır. Görüneni olduğu gibi betimleme noktasından hareket eden portre ve

otoportrelerde giysi, mobilya, şehir, yapı gibi tuvalde yer almış nesneler aracılığı ile somut belgeleme; bakış, hareket, poz düzeni ile de ruh halini, düşünce biçimini kısaca söylemek gerekirse kişiyi oluşturan diğer görünmezleri belgeleme gücüne sahiptir (Demirbulak, 2007: 48).

Yapılan portre ve otoportrelerde kişilerin ifadelerinden, verilmek istenen mesaj doğrultusunda, kişinin statüsü, inançları, zaafı, hevesleri, genel geçer kuralları, öykündüğü halleri, gibi birçok konuda bilgi edinmek mümkün olmaktadır.

Geometrik formlara dönüştürülen, renk anaforları yaratılan, takip etmesi güç devingen görüntülere döndürülen, biçim bozmalarla tanınmaz hale getirilen modern akım portre ve otoportreleri resimdeki sınırsız ifade yollarına işaret ederken, belgeleyici olma niteliklerine gölge düşürmezler. Resim yapıtları doğaları gereği birer belgedirler. Sanatçı belgeleme amacı taşımasa da ortaya koyduğu eserle manzarayı, şehri, yapıyı, olayı, duyguyu, insanı görünür ve kalıcı bir belge haline getirmiş, kendi varlığını deklare etmiştir. Michelangelo, tezimizi kısa cümle ile özetler: “Her ressam kendi resmini yapar” (Demirbulak, 2007: 52).

1.3. Tarihsel Süreçte Otobiyoğrafi Resmine Genel Bakış

Çalışmanın bu başlığı altında otobiyoğrafinin İlk Çağ’dan günümüze geçirmiş olduğu tarihsel süreç genel hatlarıyla ele alınmaktadır.

1.3.1. İlk Çağ, Orta Çağ

Eski Yunan’da tanrıların insan biçiminde tasvir edildiği, Kuros ve kore diye adlandırılan heykeller ilk çağ sanatının başlıca figürleri olarak bilinmektedir.

Kuros denilen çıplak, ayakta erkekler ve kore denilen dökümlü kumaşlara bürünmüş genç kadın heykelleri sanat yapıtı olarak insan şeklini önlenemez bir konuma getirmiştir. Zamanla Kuros, kusursuz bir atlete dönüşmüş, eserlerin çoğu atlet bedenlerinde dinamik denge ve biçimindeki uyum, anatomik gerçeklere tıpatıp uymuştur. Ancak bu kusursuz vücutlar, soylu ve sakın yüzler kişilikten yoksundurlar. Yüzyılın son otuz yılındaki Peloponnesos Savaşları ve Atina’da İon üslubunun yayılması ile ‘insan tasviri’ de değişikliğe uğramıştır. Parhasios, Zeuksis ve Nikias’ın insani duygularının ifadesi, renk ve perspektif denemelerinin, arkaikden klasiğe geçiş dönemi araştırmalarındaki önemine edebi kaynaklarda sıkça rastlanır. Portre roman sanatının da özgün anlatım biçimi haline gelmiş ve çok güçlü bir gelişme göstermiştir. Roma imparatorluğu döneminde ölümlerin balmumu maskeleri yapılmış ve sosyal statüsü yüksek kişilerin evlerindeki mezar odalarında saklanmıştır. İlk yüzyıl başlarına kadar görülmeyen mermer heykeller, balmumu heykellerin dayanıksızlığı sonucunda tercih edilmeye başlanmıştır (Demirbudak, 2007: 45-46).

Sayın Demirbudak'ın ifade ettiği balmumu maskelerin baş kısmına yerleştirilen ahşap panolar üzerine resmedilmiş, ölüye sonsuz yolculuğu sırasında eşlik etmesi amacı güden, modelin bireysel niteliklerini olabildiğince ayrıntılı biçimde gösteren, çarpıcı bakışlarıyla izleyiciye direkt olarak bakan portreler ise fayyum portreleri olarak adlandırılmaktadır.

M.Ö. I.-III. yüzyıllar arasında Roma dönemi Mısır'ında yapılmış olan, fayyum portreleri Yunan kültür mirasının, Roma egemenliğinin ve Mısırlıların ölümden sonraki yaşam inançlarının bir arada var olduğu ürünler olarak, Antik çağ ve Bizans dönemi resim sanatı arasında oluşturdukları bağ dolayısıyla sanat tarihi açısından büyük önem taşımaktadır.



Resim 1.1. Fayyum Portresi, İ.S. 1.-4. yy., Kuzey Mısır

Mısır'ın Fayyum bölgesindeki yeraltı mezarlıklarından çıkarıldıkları için bu isimle adlandırılan ve ilk portreler olarak nitelendirilen Fayyum Portrelerinde yüzler büyüklük olarak gerçek boyutundan biraz daha ufaktır. Bir kısmı zamlı boya ile çoğunluğu ise encaustic malzeme, yani balmumu ile karıştırılmış boya ile yapılmışlardır. Genellikle siyah tahta zemin, nadiren de pamuklu kumaş üzerine koyu renkten açık renge doğru çalışılmışlardır. Ressamlar bu portrelerde yaldız dışında siyah, kırmızı ve iki farklı aşı boyası, yani dört renk kullanmışlardır.

John Berger'e göre; dört asır önce Büyük İskender'in fethi sırasında Mısır'a yerleşen Yunan asıllı ressamların yapmış olduğu Fayyum Portrelerinin iki işlevi

bulunmaktadır; birincisi çakal başlı tanrı Anubis ile Osiris Krallığına yapacakları yolculukta ölümlerin kimliğini göstermek, ikinci ise acılı aile için kaybettiklerinden birer yadigâr olmalarıdır. Cesedin mumyalanması yetmiş gün kadar sürmekte ve bazen bu işlemin ardından mumyalar evde bir duvara dayanarak, nekropolise yerleştirilene kadar ailenin bir üyesi olmaya devam etmektedir. Yunan geleneğine göre resmedilmiş Fayyum portrelerinde erkek, kadın ve çocukların, yüzlerinin tamamı ya da dörtte üçü vesikalık fotoğraf çeken bir makinadan çıkmış gibi cepheden görülmektedir (Berger, 2018: 30-32).

Yukarıda anlatılanlardan da anlaşılacağı üzere, Orta çağ'da sanatın dinin etkisi altında kaldığından söz etmek mümkündür. İslamiyet ve Hristiyanlığın arttırdığı katı kurallar nedeniyle, sanatın bireysellikten uzak olduğu bir dönem yaşanmıştır.

İslamiyet'te resim ve heykel yapımı yasaklanmış, Hristiyanlıkta görsel sanatların her alanına izin verilmiş olmasına rağmen, sanatçılar dinin yüceltilmesi ve yaygınlaştırılması amacı için çalışmaya zorlanmışlardır (Ersoy, 2002: 74) .

1.3.2. Rönesans, Barok dönem, Romantizm; Sembolizm

Portre ve portreciliğin gerçek gelişimi 14. yüzyılda geçmişten kalan metal paraların (sikkelerin), madalyonların incelenmesi, doğalcılığının gelişmesi ve Devlet büyükleriyle toplumun ileri gelenlerinin tasviri ile Rönesans'la başlamaktadır (Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, III, 2008: 1277) .

İtalya'da 15. yüzyıl mimar ve heykeltıraşları geçmişten kalan antik parçalardan yararlanma fırsatı bulurken, dönemin ressamaları resim alanında geçmişten pek bir şey kalmadığı için antik etkileri dolaylı yollardan elde etmişlerdir.

Bu sanatçılar geçmişte olduğu gibi çağlarında gerçekleştirilen mimarlığı da (mimarlık üsluplarını, sütun ve sütun başlıklarının, yuvarlak kemerleri, Roma zafer taklarını) resimlerinde kullanmışlardır. Yapıtlarda, figürler genelde Roma dönemi giysileri ile betimlenmiştir. Rönesans ile beraber heykel ve resim sanatında çıplaklık yeniden gündeme gelmiş, portre alanında önemli gelişimler gözlenmiştir. 16. yüzyıl sanatçılarının 15. yüzyıla göre gerçeği yansıtma amaçlarına karşı gerçeküstü, ideal bir denge ve uyum aradıkları görülmektedir. Gerçek model, düş ürünü bir yaratıyla yer değiştirmiştir (Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, 2008: 1342-1343).

Bu denge, uyum ilkelerinden hareketle çoğu zaman piramit ya da geometrik şekilli kompozisyonlarda figürlerin gruplar halinde yerleştirilmesi ile verilmektedir. Işığın,

resmin içinde hacim ve perspektif oluşturmak amacıyla kullanılmasının etkiyi arttırdığı görülmektedir.

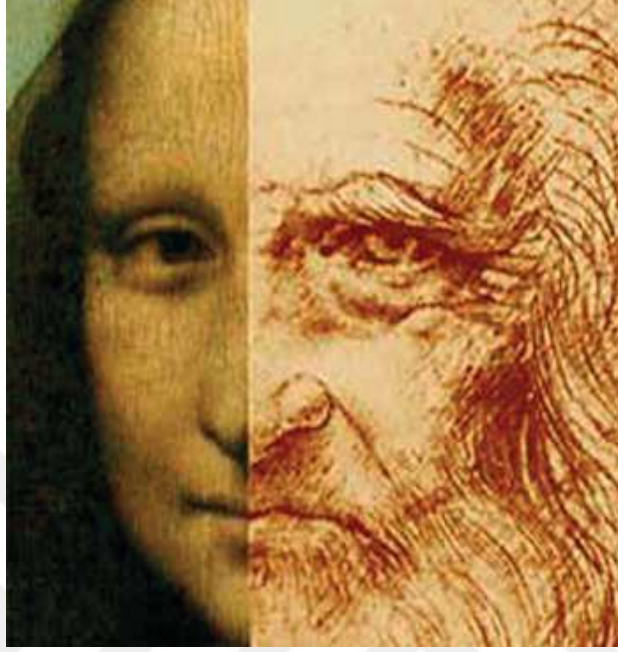
Bu dönemde resim sanatının başlıca merkezleri Floransa, Roma ve Venedik'tir. Çağın üç büyük ustası kabul edilen Leonardo da Vinci, Raffaele ve Michalengelo da sanat yaşamlarına Floransa'da başlamış, ustalık eserlerini ise Roma'da gerçekleştirmişlerdir.

“Özellikle Leonardo da Vinci ve Michelangelo'nun, sanatsal özgürlükten ziyade uygulamaya önem veren atölye eğitimine karşı çıkmaları ve kuramsal eğitiminin akademi konsepti çerçevesinde söz konusu olabileceğini öne sürmeleriyle, ilk sanat akademileri ortaya çıkar. Bu bağlamda, Floransa'da Lorenzo de Medici için oluşturulan San Marco Bahçesi, Leonardo da Vinci'nin meseni, Lodovico il Moro'nun Milano'daki sarayı teknik ve kuramsal çalışmaların yapıldığı merkezler olarak sanat akademilerinin öncüsü olmuştur. İlk gerçek akademi ise, 1563'te Floransa'da kurulan Desen Akademisi'dir (Accademia del Disegno). Atölyelerdeki uygulamalı eğitimin temel taşı olan ustanın yerine, doğanın örnek alınması da gündeme gelir. Bu bağlamda, ustayı taklit etme yerine doğadan esinlenme özellikle Leonardo da Vinci'de gözlemlenir. Sanatsal yaratı sürecini inceleyen Leonardo da Vinci, resim sanatının yeteneğe dayandığı savıyla, söz konusu yeteneğin nasıl kazanıldığını ve geliştiğini araştırırken, sanatçı ediminin bizzat sanatçının kendisini ifade ettiğini keşfeder. Aslında kendi kendisini arayan sanatçı, yarattığı çeşitli formlarında kendi imgesini bulur” (Öndin, 2005: 87).

Entelektüel sanatçı kimliğinin yanı sıra heykeltıraş, müzisyen, mühendis, mimar ve bilim insanı kimlikleri ile de karşımıza çıkan Leonardo da Vinci'nin ardında bıraktığı yüzlerce desen ve az sayıdaki yağlı boya tablosunda -kesin olmamakla beraber- sadece ‘Torino portresi’ diye adlandırdığı otoportresine rastlanmaktadır. Fakat konu hakkında çok sayıda farklı görüş bulunmaktadır.

“Vasari'ye göre, tabloya ismini veren Lisa Gherardini della Gioconda, Fransisco del Giocondo adlı bir ipek tacirinin karısıydı. Resmi ikinci oğullarının doğumundan sonra yeni bir eve geçişlerinin şerefine sipariş etmişti. Aslında bu, günümüzde araştırmacıları meşgul eden 600'ü aşkın iddiadan sadece biri. Bunlar arasında ilgiyi hak eden biri, ‘Mona Lisa’nın ressamın kendi portresi olduğu yönünde. İddiayı ortaya atan, Bell Laboratuvarı’ndan Dr. Lillian Schwartz, Lisa’nın ve Leonardo’nun yüzlerinin dijital analizlerini yapmış. Modern Freud’cular da Leonardo’nun homoseksüel olduğunu ve kendisini kadın kılığında resmetmesinin doğal olduğunu söyleyerek, Dr. Schwartz’ın tezini destekliyorlar. Son yılların kült eseri ‘Da Vinci Şifresi’nde, ‘Mona Lisa’da Eski Mısır tanrı ve tanrıçası Amon ve İsis’in anagramını gören Dan Brown ise, Leonardo’nun Katolik dini ile gizli çatışmasını ve eril ve dişil özellikleri tek bir vücutta toplamaya yönelik idealizmini öne çıkararak, Dr. Schwartz’ın ‘otoportre’ tezini tekrarlamıştır”(http://www.agos.com.tr/tr/yazi/2171/bilimle-sanati-birlestir).

Schwartz'ın tezine göre, döneminin ilk ve tek otobiyografi resmi ressamı Leonardo da Vinci idi demek yanlış olmayacaktır.



Resim 1.2. Mona Lisa ve Torino Portresi karşılaştırması

Michelangelo ise; hareketli figürlerle güçlendirilmiş, derinlik duygusunun hâkim olduğu, gerçekçi mekanlarla bütünleşmiş özellikle iç mekân resimleri ve Correggio, Tintoretto gibi sanatçılarla barok dönemin kapılarını aralamıştır. Böylece barok resmi İtalya'da doğmuş olup, tüm Avrupa ülkelerini etkilemiştir. İtalya'da Barok üslup özellikleri taşıyan mimarlık iç mekânlarıyla bütünleşen büyük tavan, duvar resimleri (freskler) Avrupa resim sanatının üzerinde oldukça etkili olmuştur.

Dinsel, mitolojik konuların yanı sıra portrelerini de doğalcı bir anlayışla betimleyen, yapıtlarında güçlü ışık-gölge karşıtlığının egemen olduğu Carravaggio gibi İtalyan sanatçıların etkisinde kalmış, olgunluk döneminde ise klasik anlayışa geçmiş İspanya'nın yetiştirdiği Barok dönemin en ünlü ressamı ise Diego Velazquez'dir.

Genelde portre ressamı olan Velazquez, resimlerinde konu bakımından gündelik yaşamdan insan tasvirleri resmetmiştir. Kompozisyonlarındaki figürleri, dönemin özelliklerini taşıyan kıyafetlerle resmetmiştir. Gerçekçi ve doğal anlatımıyla dikkat çeken Velazquez, başta gündelik yaşam sahneleri olmak üzere düşünsel ve mitolojik konuları bir araya getirmesiyle de resim sanatında seçkin bir yer edinmiştir. 1623 yılında İspanya Kralı olan Kral IV. Felipe'nin at üstündeki portresi ile dikkat çekip, sarayın ressamı olmuştur.



Resim 1.3. Diego Velazquez “Nedimeler” Tablosu. (1656)
318 x 216 cm, Museo del Prado, Madrid, İspanya

Velazquez’in bu dönemde yaptığı özellikle “Las Meninas” (Nedimeler) tablosunda, ressamın sadece kendini değil, sosyal statüsünü göstermesini otobiyografik bir anlatım olarak nitelendirebiliriz. 1656 tarihli resim; Tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmış, ölçüleri, 321x281 cm’dir. Resim, Madrid Museo del Prado’da bulunmaktadır. (Tükel, 2008: 1583) Tabloda resmin ortasında İspanya Kralı IV. Philip ve Kraliçesi Avusturyalı Mariana’nın kızı Prenses Margarita’yı baş nedimeler, cüceler, bir rahibe ve bir gözetmen ile birlikte tasvir etmiştir. Arka düzlemde kapının girişinde, sarayın mabeyincisi dikkat çeker. Resim titizlikle oluşturulmuş, değişik figür ve figür grupları, dengeli bir şekilde resim kompozisyonuna yerleştirilmiştir. Tabloda, geleneksel resim anlayışından farklı uygulamalar dikkatimizi çeker. Burada Velazquez kendini kompozisyonda öncelikli konuma yerleştirerek ressam ve modeli arasındaki geleneksel ilişkiyi tersine çevirmiş, tablodaki figürlerin bakışlarından izleyicinin olduğu bölümde olduğu anlaşılan kral ve kraliçenin görüntüsü fondaki aynaya yansımıştır (Barotcu, 2017: 167-168) .

Barok dönemde otoportreleri ile en çok dikkat çeken bir diğer isim ise Hollanda’lı ressam Rembrandt’dır. Pentür resminin yanı sıra baskı ustası da olan Rembrandt Van Rijn, otoportrelerini, izleyiciye bir günlük gibi sunmaktadır. Belli aralıklarla çalıştığı otoportre dizileri, sanatçının yaşamına ait ve kendini tanımaya yönelik çözümlemeleri içermektedir.

Bu çözümlemelerde kimi zaman dönemin sosyal yapısına göndermeler de gözlenmektedir. Örneğin; 1630 yılında yaptığı gravürde Rembrandt'ın kendisini bir dilenci olarak resimlemesi, toplumsal sınıf eleştirisi olarak algılanabilir (Uysal, 2009: 112) .



Resim 1.4. Rembrandt Van Rijn, Dilenci olarak Kendi Portresi, 1630, Gravür, 11,6 x 7 cm, Rijks Müzesi, Amsterdam.

18. yüzyıl sonlarına kadar sanatın; olanı, olması gerekeni, ideal olanı yansıtmaya gibi belli bir toplumsal işlevi olduğu görülmektedir. Bu anlayışın sarsılmasını sağlayan ilk akım ise Romantizm olmuştur.

“İngiltere’de estetik bir harekete karşılık gelen romantizm Fransa’da Rousseau’dan aldığı ilhamla toplumsal uzlaşımlara bir protesto niteliğindedir” (Koruç, 2018: 5-6).

Otoportre ve otobiyografinin ilk örnekleri Rönesans döneminde karşımıza çıksa da sanatçıların iç dünyalarına yönelebilmeleri ve otobiyografik anlatım olarak kabul edilebilecek işleri romantik dönemde karşımıza çıkmaktadır. Romantizm ile birlikte sanatçıların kendilerinden çok sezgilerini yansıtabilme çabası içinde bulunması, figür resminden ziyade manzara resminin gelişmesine vesile olmuştur.

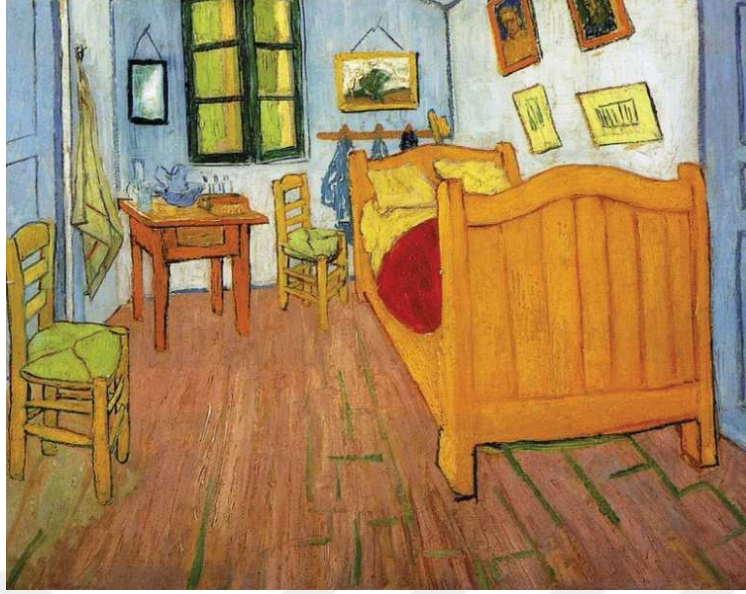
1775'te mesleğini Londra'nın kenar mahallelerinden birinde icra eden bir berberin oğlu olarak dünyaya gelen İngiliz romantik ressam J.M.W. Turner'ın manzara resimleri için John Berger şu ifadeleri kullanmıştır;

“Kuşkusuz baba oğul birbirlerine çok bağlıydı. (Ressamın annesi akıl hastası olarak ölmüştü.) Turner'ın erken yaşlarda hayal gücünü ne türden görsel deneyimlerin etkilemiş olabileceğini bilmek imkânsız. Ancak, berber dükkanının kimi görsel unsurlarıyla sanatçının olgunluk üslubu arasında güçlü bir karşılıklılık olduğuna, kapsamlı bir açıklama olmasa da değinip geçmekte yarar var. Son dönem resimlerinden bazılarını dikkatle bakın ve arka sokaktaki dükkânda su, köpük, buhar, ısıldayan metal, buğulu aynalar, beyaz kaselere ya da leğenlere berberin fırçasını daldıkça çalkalanan sabunlu suyu ve birikintiyi hayal edin. Babasının usturasıyla, son zamanlarda kullanılmasına eleştiriler yöneltirse de Turner'ın elinden bırakmadığı palet ve bıçağı arasındaki denkliliği düşünün. Daha da esaslı olarak çocukça bir hayalcilikle- berber dükkânının ilham ettiği kanla su, suyla kan birleşimine canlandırın gözünüzde” (Berger, 2018: 216-217).

Romantik manzara resminin diğer bir başarılı temsilcisi de Fransızlar olmuştur. 1830'larda başlayarak Fontainebleau ormanı yakınlarındaki Barbizon kasabasına bir grup sanatçı J.L. David gibi ustaların figürlü ‘yeni-klasik’ geleneğinin egemenliğine karşı Fransa’da romantik manzara okulunu oluşturmuştur. Theodore Rousseau ve Daubigny'nin temsil ettiği Barbizon Okulu sanatçıları konularını Fontainebleau ormanı ve çevresinden almış, açık havada çalışma geleneğini yanı sıra, gözleme dayalı atmosfer ve ışık etkilerine önem vermiş, rengi daha özgür bir şekilde kullanmışlardır. Barbizon Okulu romantik akımın bir parçası olmakla birlikte, içerdiği doğacı öge onu 1850'lerin ve 1860'ların gerçekçiliğine ve 1870'lerin izlenimciğine bağlamaktadır (İnankur, 2008:1334).

“Daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren birlik, zorunluluk, denge gibi antikitenin mirası olan biçimsel mantık ilkelerine ulaşmak için araç olarak yararlanılan ışık ve renk; ‘duygusal olarak kavranan bir doğa dışında sanatın bir başka objesi olmayacağına inanan İzlenimci sanatçılarla birlikte, ana değer olmuş ve optik bir sanat olan resmin de özüne kavuşması sağlanmıştır” (Tunalı, 2008: 51).

Kendi iç dünyasını, deneyimlerini ve yaşadığı yerleri, dış dünyanın gerçekliğinden yararlanarak bizlere aktaran, otobiyografisini anlatan bir diğer önemli ressam da Hollanda’lı İzlenimci ressam Vincent Van Gogh’tur.



Resim 1.5. Vincent'in Arles'daki Yatak Odası, 1888. 57.3 x 74 cm.
Musée d'Orsay, Paris, Fransa.

Müberra Bülbül bir makalesinde Van Gogh için şunları kaleme almıştır;

“Fırça vuruşlarını sadece rengi ve biçimi parçalamak için değil, duygularını da yansıttığı bir araç olarak görmektedir. Nesneye kişilik katan Van Gogh onu insanlaştırmıştır. Cezanne'nın insanı nesneleştirmesine karşılık o tam tersini yapmaktadır. Van Gogh'un figürleri kendisi gibi içe dönük, yalnız ve kaygılıdır. Mekân ise onun için, figürün iç dünyasını yansıtan birer araçtır. Çizdiği tüm kişi ve nesnelerde aslında kendisini anlatır. Kendi yalnızlığı, kendi karamsarlığı ve umutsuzluğu vardır. Yaptığı 'Sarı Yatak Odası' onun öz-portresidir.” (Bülbül, 2017, 95-111).

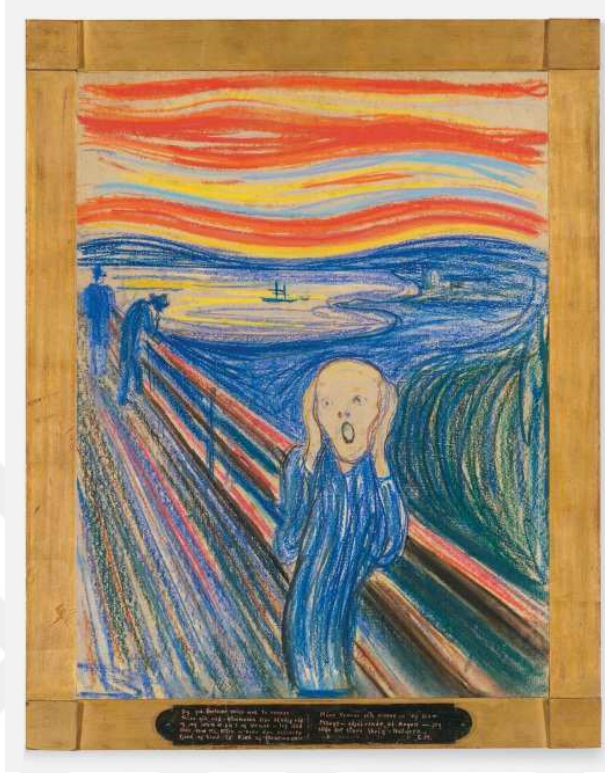
Rembrandt ve Van Gogh'un otoportreleri gerçekçi ve sanatçıların kendi görüntülerini yansıtırken, Edvard Munch'un yaptığı otoportrelerin semboller içerdiği söylenebilmektedir.

Munch, 1890'ların ortalarında kendisinin farklı sembolik kimliklerini aradığı 'Orpheus', 'Bohem' ve Memento Mori' isimli bir seri çalışma yapmıştır.

Munch'un ilk olarak 1883'te yaptığı Çılgılık adlı resminin farklı malzeme ve tekniklerle yapılmış birçok versiyonunun olduğu bilinmektedir. Çılgılık tablosunun 1895 yılında yapılmış olan versiyonu için sanatçının şu dizeleri bulunmaktadır;

“İki dostumla yürüyordum yollarda / gün batıyordu – Gök kan kırmızıya döndü /
Ve ben bir tür melankoli hissettim – Durdum / öylece, öylesine yorgun – mavi – siyah/

Fjord ve şehri kan ve kızgın dillerle dolu / dostlarım devam etti – ben kaldım / yalnız – ve kaygıdan titrer halde – hissettim o büyük çılgılığı. Doğa – EM” (Koruç, 2018:19).



Resim 1.6. Edvard Munch, 1895 “Çılgılık” Tablosu

Berman’a göre Munch’un duymuş olduğu “bu çılgılık hafıza ve algının hareketini çağırır ve imgeyi ayrılmaz şekilde sanatçının öznelliğine bağlar” (Berman, (2010): 35)

Van Gogh ve Munch birbirlerinden habersiz ve birbirinden çok farklı üsluplu otobiyografileri ile Dışavurumculuğun öncüleri kabul edilip, modernizmin kapılarını aralamışlardır.

1.3.3. Modernizm ve Dışavurumculuk

Ayla Ersoy, modernizm kavramı için; “bilimsel bilgi, endüstriyelizm, teknoloji teknikleştirme, uzmanlaşma, laiklik düşüncesi ve bireyselleşme eksenleri etrafında toplumsal yaşam alanlarını düzenlemeye yönelik bir projedir” demiştir. (Ersoy, 2012: 106)

Önceleri din adamlarına, krallara, büyük toprak sahiplerine hizmet eden sanatçılar teknolojik - kültürel ilerlemeler, okur-yazarlığın artması, toplu iletişim kaynaklarının

gelişmesi ile büyük oranda bireyselleşmiş, modernizm ile beraber içinden geldiklerini resmedebilmiştir.

Philippe Lejeune'e göre ise 20. yüzyılda görülen aydın hareketleri, toplumsal gelişmeler ve medya devrimi otobiyografinin gelişimini sağlamış, psikoanalizin gelişmesi ile psikoanalitik bilgi de özyaşam öyküsü denilen bu psikosentez değirmenine su taşımıştır (Philip, 1999: 171-172).

Sanayi devriminin ve matbaanın gelişmesi ile birlikte meslek sahibi olmaya ve özgünlük kazanmaya başlayan kadınlar da bu Çağ'da kendi hayatları hakkında yazabilmiş kısmen de olsa yayınlamayı başarabilmişlerdir. Gombrich bu dönemi şöyle yorumlamaktadır:

1920 ve 1930'larda Sürrealizm akımı, hiç olmadığı kadar kadın ve kadın yaratıcılığı düşüncesini öne çıkarmıştır. Modernist akımlar içerisinde kadına en geniş ve en karmaşık rolü vermiştir; Sürrealizm hareketine birçok sanatçı kadın girmiştir. Bunun sebebi sürrealizmin anti-akademik bir gidişi olması ve kişisel gerçekliğin egemenliğindeki bir sanatı onaylamasıydı. Yani bu kadınlar kendilerini erkeklere ait bir yaratıcı çevreyi onaylayıp, tamamlamalarının beklendiği ve özne/nesne karşıtlıklarının kadınlara yönelik şiddetli hücumlar vasıtasıyla mecazi olarak ortadan kaldırıldığı bir kapsamda, sanatta olgunlaşmak için mücadele ederken buldular. Artık bu durumda, kadınların birçoğu da Sürrealizmden yaralanarak bağımsızlıklarını ilan etmiş oldular. Sürrealizmin en önemli işlevi sanatçısının duygularını görselleştirerek sunmasıdır. Böylelikle, sanatçının iç dünyasını çözerek, yaşadıklarıyla birlikte, o anda sanatçının hissettiklerini algılayabileceğimiz belgelere ulaşabiliriz (Gombrich, 2008: 223).

20. yüzyılda feminizmin erken dönemlerinde gerçekleşen kadın hareketleri otobiyografiye ilginin artmasını sağlayan etkenlerden biri olmuştur. İkinci kuşak feministlerin kuramları ise otobiyografinin kadınların toplumsal koşullarını söylem ağlarını görebilmeleri ve mücadeleleri için elverişli bir tür konumuna geçişini sağlamıştır (Ünlü, 2015, 64-65) .

Feminist hareketler ile kendini ifade edebilmiş 20. yüzyılın en dikkat çeken sanatçılarından biri de Frida Kahlo olmuştur. Genç yaşta geçirdiği trafik kazası ile acılı bir hayat yaşamış olduğu bilinen Frida; yaşamının son on senesini yatağa mahkûm geçirmiş ve çoğunlukla tepesindeki aynadan görünen 'ben'ini sembolik ve sürreal biçimde inşa etmiştir. Frida; "Resimlerim gerçek üstücü mü değil mi bilmiyorum ama kendi benliğimin en açık anlatımı olduklarını biliyorum" sözü ile de resimlerinin aynı zamanda otobiyografisi olduğunu söylemiştir (Burrus, 2011: 94) .

1.3.4. 1960 Sonrası

Ahmet Cevizci Felsefe Sözlüğü adlı kitabında “Özne nesne terimlerinin anlamı modern felsefenin başlangıcından itibaren kökten bir değişikliğe uğrar. Buna göre, özne artık algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duygulara dayanak olan, düşünen hissedilen, bir şeylerin bilincinde olan şey olarak ben ya da zihin anlamına gelir.” (Cevizci, 2011: 668). diyerek otobiyografinin temeli olan ‘oto’ sözcüğünün postmodernizmdeki evrimini özetlemektedir.

1960 ve 70’li yıllarda post yapısalçı ve post modern kuramcılar modern toplumların sürat, büyüme ve karmaşılaşmasının alabildiğine hız kazanmasının bir sonucu olarak kimliğin çok daha değişken ve daha kırılgan hale gelmesini vurgulayarak kimliğin bir söylem ve yanılsama olduğunu öne sürmüşlerdir (Best ve Kellner, 2011: 189-190).

‘Autobiographics’ adlı kitabın yazarı Lake Gilmour’a göre;

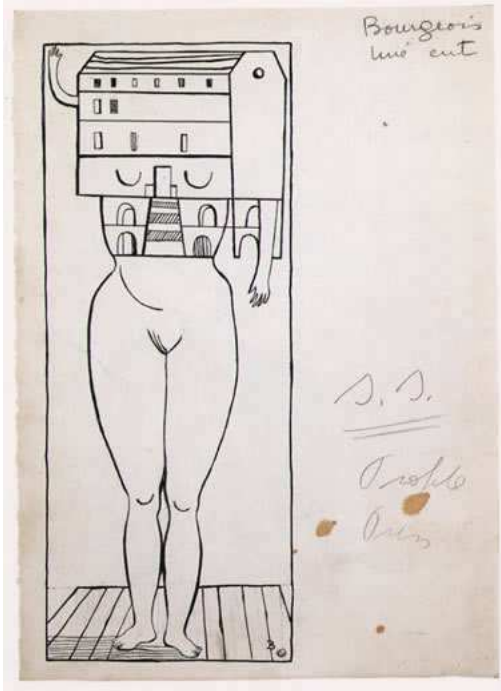
Gerçeğin ne ölçüde temsil edilip edilmediği değil, otobiyografi metnindeki kimliğin hangi söylem pratikleri arasında üretildiğini anlamaya çalışmak önemlidir. Bir otobiyografi de kendini gösteren gerçeklik geçmişe bugünden bakarak, o geçmiş bugünün bakış açısından yeniden kurgulayan bir gerçekliktir. Otobiyografide yaşantı yeniden şekillenir, gözden geçirilir, sınırlandırılır, dönüştürülür. Bu yüzden anlatılan ‘ben’ in arkasında yazan ‘ben’in her zaman dikkate alınması gerekir. Çünkü anlatılan ‘ben’i kurgulayan kişi kimi ayrıntıları seçip kimilerini görmezden gelen o arkadaki, yazan ‘ben’dir. Sonuç olarak, otobiyografinin konusu tekil bir bütünlükten çok, metnin içinde kendini gösteren söylemler, o söylemlerden çıkan anlamlardır (Aksoy, 2014: 35-36).

Özetle; sanatçı otobiyografisini reel gerçeklikler yerine, içeriğin benimsenmesini sağlayacak, soyut düşünceler ve disiplinler arası akla gelecek tüm malzemeyi anlatılarının bir nesnesi olarak kullanabilmektedir, ki bu bağlam otobiyografik anlatımlara yeni açılımlar getiren eserler üretilmesini de sebep olmaktadır.

Kendi değişimi ile çalışmalarında, çocukluk travmalarından beslenen ve anılarından yola çıkarak ‘geçmişle yüzleşme ve korkularını yenme’ ihtiyacından dolayı ürettiği işlerle 21.Yüzyıl’ın önemli sanatçılarından biri de Louise Borgeois olmuştur.

Yaptığı ‘Kadın Ev’ adlı serisinde sanatçının yaşantısına dair doğrudan bir görsellik olmayışı ilk dikkat çeken unsurlardan biridir. Bu çalışmalar klasik bir otoportrede görmeye alışkın olduğumuz özne-nesne özdeşliğinden farklı bir üslupta olup, otobiyografiye farklı bir bakış açısı getirmektedir. Resim 1.7. ve resim 1.8.’de de görüldüğü gibi sanatçı,

önceleri çizim olarak var ettiği bir dizi çalışmayı sonralarda seri heykel formlara dönüştürmüştür. Bourgeois, ‘Kadın Ev’ adlı serisi hakkında şunları dile getirmiştir:



Resim 1.7. Louise Bourgeois, “Kadın Ev”, 1947.



Resim 1.8. Louise Bourgeois, “Kadın Ev”, 1994.

Heykelim bir imge değildir, bir fikirde değildir. Ben araştırıyorum. Yaptığım atıf geçmişteki bir duyguyadır. Sanatım bir şeytan kovma durumudur. Heykelim korkuyu yeniden deneyimlemem için izin verir bana. Böylece onu uzaklaştırabilirim. Bugün heykelimde geçmişte çözemediğim şeyleri söylüyorum. Bu, bana geçmişi yeniden deneyimleyebilmeyi ve onun gerçek boyutunda ve tarafsızlığında geçmişi görebilme fırsatı veriyor. Kurgu pasif bir durumdur ve maksadımsa onu aktifleştirebilmek ve kontrol edebilmek, onu, bugün ve burada yalnız bırakmaktır. Pasiflikten aktifliğe doğru bir hareket. Çünkü eğer geçmiş reddedilirse, bugün yaşayamazsınız. Geçmiş korkuları beden işlevleri ile bağlantılandırıldığı için onlar beden olarak görünürler. Benim için heykelim bedenimdir, bedenimse heykelimdir (İlke, 2006, s.14).

Bourgeois’in anılarından plastik bir dil oluşturmasının aksine, bir Dadaizm geleneği olan, hazır nesnenin sanat eseri olabileceği düşüncesiyle iş üreten bir diğer çağdaş kadın sanatçı Tracey Emin’dir.

1998’de sergilediği ‘My Bed / Yatağım’ isimli çalışması (Resim 1. 9.) ile dikkat çeken Emin, biten bir ilişki sonrasında yaşadığı bunalım dönemini, en mahrem alanı olan yatağını, bütün dağınıklığı ile olduğu gibi sergileyerek bizlere öz-yaşamından bir detay sunmaktadır.



Resim 1.9. Tracey Emin, “Yatağım”, 1998.

Smith ve Watson’a göre, ‘Yatağım’ resmi öncü bir yaklaşım olarak kişisel içeriğin otobiyografi uygulamalarındaki tipik örneklerin dışına çıkarak, otobiyografinin 20. ve 21. yüzyıl başındaki durumunu gözler önüne sermekte; yaşam ile sanat arasındaki sınırların yanı sıra otobiyografinin sınırlarını da zorlamaktadır (Gibbons, 2007: 21-22).

Özellikle 21. yüzyıldaki çok kültürlülüğün esas alınması ile beraber gelişen sanat fuarları ve bienallerin artması sonucunda otobiyografi yaygınlaşmış, sıkça ele alınan konulardan bir haline gelmiştir.

“2007 yılında Kanada (Toronto) The Power Plant Contemporary Art Gallery’ de Gregory Burke ve Helena Reckitt küratörlüğünde düzenlenen ‘Auto Emotion: Autobiography, Emotion and Self – fashioning / Otoduyu: Otobiyografi, Duygu ve Kendi-İnşası’ adlı sergi, 2009’da Almanya (Berlin) Kuntmuseum’da Kathleen Bühler küratörlüğünde düzenlenen ‘Ego Documents: The Autobiographical in Contemporary Art / Ego Belgeleri: Çağdaş Sanatta Otobiyografi’ adlı sergi ya da 2016’da İsveç (Stockholm) Index Gallery’de düzenlenen ‘Autobiography / Otobiyografi’ adlı sergiler otobiyografinin bugünkü popülarlığıne örnek gösterilebilir.” (Koruç, 2018: 51-52).

1.4. Batı Sanatında Yapıtlarında Otobiyografik Özellikler İle Öne Çıkan Başlıca Ressamlar

Tarihsel süreçte otobiyografiyi incelerken birçok sanatçıya değinilmiş olmasına rağmen, bunlar arasından Rembrandt van Rijn, Vincent van Gogh, Frida Kahlo ve Francis Bacon’un eserleri ve çalışma tarzları daha fazla otobiyografik imgeler barındırması

yönüyle diğerlerinden ayrıldığından bu başlık altında bir kez daha ele alınmaktadır.

1.4.1. Rembrandt van Rijn

Hollandalı ressam Rembrandt 1606 – 1669 yılları arasında yaşamış, çalkantılı hayatını yansıttığı bir dizi otoportresi ile Avrupa sanat tarihinin en önemli portre sanatçılarından birisi olmuştur.

Ünlü sanat tarihçi Gombrich, tüm ressamlar arasında en önemlilerinden biri olarak gördüğü Rembrandt'ın portreleri için; “Rembrandt'ın üstün portrelerinde gerçek insanlarla yüzyüze gibiyizdir; onların sıcaklığını, ilgi gereksinimlerini, yalnızlık ve acılarını hissederiz” (Gombrich, 2007: 420-423) demektedir ve bunun Rembrandt'ın insan ruhunu, davranışlarını sezinelebilmekten kaynaklandığını belirtmektedir.



Resim 1.10. Rembrandt, Otoportre, 1658.



Resim 1.11. Rembrandt, Otoportre, 1669.

Resim 1.10.'daki, 1658 tarihli otoportresinin bulunduğu The Frick Collection (NY)'de, sanatçının tüm hayatını bu eserine sığdırdığı ve sanatçının kendi dokunaklı ifşasını büyük bir ustalıkla sunduğu en üst düzey otoportresi olduğu belirtilmektedir (<https://www.frick.org/interact/rembrandt-harmensz-van-rijn-self-portrait>).

Buna göre, o dönemde sanatçı maddi zorluklar içinde olmasına karşın sanatçının elindeki boya fırçası duruşu itibariyle bir kraliyet esasını simgelemekte ve sanatçının kendini kraliyet üyesi gibi betimlediği görülmektedir. Ellerinin büyüklüğü sanatçının

başarısının bu ellere dayalı olduğuna vurgu yapmaktadır. Öte yandan eserin buruşuk yüzeylerinde fark edilen altınimsı parlaklığın sanatçının kullandığı renklere parçalanmış mücevherler eklemesiyle oluşturulduğu tahmin edilmektedir. Dolayısıyla sanatçının kendini, gücünü fırçasından alan bir sanatçı olarak vurguladığını / kurguladığını söylemek mümkündür (Koruç, 2018: 14-15).

Sanatçının öldüğü yıl olan 1669 tarihli otoportresinde (resim 1.11.) ise Rembrandt, diğer resminde olduğu gibi simgesel öğelere yer vermemiş, kendini olduğu gibi resmetmeyi tercih etmiştir. Sanatçının bu çalışmasında, kendisini yorgun, kederli olarak betimlemesi ve yüzü dışındaki alanların koyu fon üzerinde gizlenmesi yaşamının son evresindeki yalınlık olarak yorumlanabilmektedir.

Başarıdan başarıya koşan bir usta olarak kabul gördüğü yirmili yaşlarından başlayarak, iflasın ve yalnızlığının etkisiyle geçirdiği son günlerine kadar resmettiği bilinen 60'a yakın otoportresi ile Rembrandt, bizlere otobiyografik resimden örnekler sunmaktadır.

1.4.2. Vincent van Gogh

Bir diğer Hollandalı ressam Van Gogh, 1853 – 1890 yılları arasında yaşamış ve kısa ömrünün son on senesinde iç dünyasını anlatmak için dış gerçekçilikten yararlanarak yaptığı etkileyici otobiyografileriyle sanat tarihine geçmiştir.

Babasının O'nu 16 yaşındayken, galerilere resim satış memuru olarak yerleştirmesinin ardından 1873 yılında Goupil Galerisi'nin Londra şubesine atanan ve Amsterdam Üniversitesine girmesine rağmen öğrenimini tamamlamadan ayrılan sanatçı, ilk resim çalışmalarını yapmaya 1880'de başlamıştır. 1885'te Paris'e yerleşmiş; ertesini yıl Ressam Cormon'un atölyesine öğrenci olarak girmiştir. Burada Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin gibi modern sanatta tarihi roller oynayan birçok büyük ressam tanımış aynı zamanda kardeşi Theo sayesinde Camille Pissarro, Georges Seurat ve Empresyonist grubun diğer sanatçıları ile tanışmıştır. Yirmi aylık Paris döneminde iki yüz dolayında resim yapmış, Toulouse-Lautrec'in öğütlemesiyle 1888'de gittiği Arles'te de her gördüğünü tuvaline aktarmıştır.

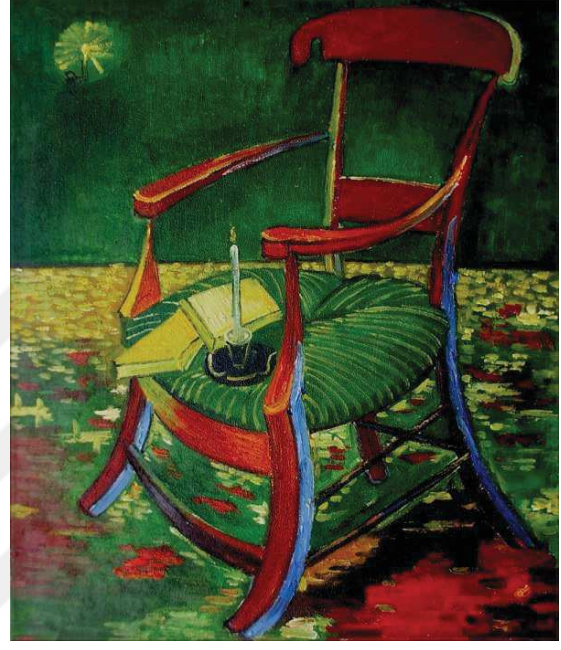
Geçirdiği büyük bunalım sonucu kulağını kestiği bilinen Van Gogh otoportreyi; “kendi resmini yapmak kolay iş değil, her halükârda bir fotoğraftan farklı olacaksa tabii” şeklinde yorumlamıştır (Gay, 2017: 37). Sanatçının sözlerinden de anlaşılacağı gibi

resimlerinde; görünen gerçekçilik yerine algılanan gerçekçiliğe önem vererek, dışavurumcu bir tavır sergilemiştir.

Önceki başlıklarda ‘Arles’deki Yatak Odası’ resminden bahsettiğimiz Van Gogh’un yine otobiyografik özellikler taşıyan, resim 1.12. ve resim 1.13.’de görülen iki resmini Walter şu şekilde açıklamaktadır:



Resim 1.12. Vincent van Gogh, “Van Gogh’un sandalyesi”, 1688.



Resim 1.13. Vincent van Gogh, “Gauguin’in sandalyesi”, 1688.

1888’de Van Gogh ve Gauguin’in ortak çalışmalar içerisine girdiği dönemde kavramsal anlayışlarının uyuşmaması ve benzeri sebeplerden çıkan anlaşmazlıklardan dolayı Van Gogh hayal kırıklığına uğramıştır. Sanatçı kendini yalnız hissetmiş ve ‘resim 1.12.’ ve ‘resim 1.13.’de görüldüğü gibi, yalnızlığını simgeleyecek biçimde Gauguin ve kendisinin oturduğu sandalyelerin resimlerini yapmıştır. Sanatçı, birlikte oturup sohbet ettikleri, dertleştikleri sandalyeleri Gauguin’in uzakta olduğunu göstermek amacıyla boş olarak çizmiştir. Van Gogh’un sandalyesi üzerinde bulunan pipo ve tütün kesesiyle daha yalın görünürken, Gauguin’in koltuğunun daha özenilmiş olduğu, üzerinde bilgi ile hırsı simgeleyen şamdan ve kitapla bir karşıtlığın verilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Van Gogh kendi sandalyesini gün ışığı ve umudu simgeleyen sarı ve mor renklerle; Gauguin’in sandalyesini ise karamsarlığı, yıkılan umutları betimlemek için koyu yeşil ve kırmızı renklerin tamamlayıcı karşıtlığı ile boyamıştır (Walter, 2005: 56-57).

Van Gogh'un, bu resimleri çizdikten iki yıl sonra (1890), kendi göğsüne ateş ettiği, atışın hayatına mal olmamasına rağmen, tedavi edilmeyen yarasının kendisini vurduktan 29 saat sonra ölmesine yol açtığı bilinmektedir.

Adnan Turani'nin Van Gogh'un resimleri için söylediği; "Tamamen bilinçli bir kişiliğin, kendini çıkmazdan kurtarmaya çalışan bir sanatçının eseri" sözleri Van Gogh'un hislerini ve ruh halini resimlerine aktarışını destekler niteliktedir (Turani, 1992: 548).

1.4.3. Frida Kahlo

(1907–1954) yılları arasında yaşamış, bedensel ve ruhsal acılarını, trajik yaşamını bir dizi otoportre ile betimleyen diğer bir sanatçıda Frida Kahlo'dur. Çocuk felci ve 18 yaşında geçirdiği trafik kazası sonunu yaşamının büyük bir kısmını geçirdiği yatağında, tavanındaki aynaya bakarak yaptığı otoportreler, sanatçının yaşamındaki karmaşıklığı, tutkulu, marjinal ruhunu gözler önüne sermektedir.

"Kendi resmimi yaptım, çünkü o kadar yalnızdım ve en iyi bildiğim şey kendimdim" (Keser, 2005: 246) diyen Frida Kahlo'yu yalnızlığı 'ben'ine yöneltmiştir. Bu sayede kendisini daha iyi tanıyan sanatçının portreleri, onun ruhsal durumunu yansıtan aynası olmuştur. Çektiği acıların yanı sıra, yaşadığı coğrafya, politik görüşü, ailesi ve 'geçirdiğim ikinci büyük kaza' olarak da bahsettiği eşi ressam Diego Rivera'yı da sık sık resimlerinin konusu yapmıştır.

Frida'nın iç dünyasını ele veren, 1931 yılında yaptığı doğumunu konu ettiği resminde (resim 1.14.); o yıllarda annesini kaybetmesi ile resimde doğuran kadının başının örtülü olmasının arasında bağ olduğu düşünülmektedir. Beyaz bir yatağın üzerinde doğumun gerçekleşme anının gösterildiği resimde bebeğin yüzünün Frida'nın yüzüne benzediği görülmektedir. Yatağın üzerindeki duvara asılı resim konumu gereği çok dikkat çekmekte, bu kişinin Mater Dolorosa (İsa'nın ölümünden sonra Meryem'in kederli yüzü) olduğu gözlemlenmektedir. 'Doğumum' adlı bu resimde, resim 1.15'teki 'Henry Ford Hastanesi' resmindeki gibi, hayal ürünü herhangi bir figür görülmemektedir. Sadece doğumu yapan kadının acısı ve yalnızlığı hissedilmektedir.

Resim 1.15.'de gördüğümüz 'Henri Ford Hastanesi' resminde ise Frida Kahlo, gözyaşları içerisinde bir hastane yatağı üzerinde, yatmaktadır. Karnındaki bebeğinin ölü doğması sebebiyle, beyaz çarşafı kana boyamıştır. Frida'nın eliyle tuttuğu altı tane, kırmızı damarı andıran iplerin ucunda, karnındaki bebeğinin ölmesine sebep olan, kendine olan kırgınlığını temsil eden imgeler tasvir edilmektedir. Resimdeki imgelerde; cenin halinde kaybettiği bebeğini, anatomik heykel biçimde sorunlu olan üreme organını, kazadan sonra omurgasına takılan ve bebeğinin karnındaki ölümüne sebep olduğu düşünülen platin desteği, ürogenital bölgesinin anatomisini, kırılğanlığının simgesi olarak solan mor çiçeği ve bebeği öldüğü zamanki kendi ruh halini yorumladığı bir salyangozu resmettiği görülmektedir. Kahlo'nun bebeğini kaybedişiyle birlikte tedirgin edici ruhsal sıkıntıları, karmaşıklığı ve yalnızlık duygusu yoğun olarak hissedilmektedir.

Bu noktada, Meksika kökenli yazar Rauda Jamis'in, Frida'nın ruh hali ve bu iki resmi hakkındaki yorumlarına değinmek yerinde olacaktır:

Bu tabloda parmaklıkları bir yatakta yatmaktadır. Yatakta hastanın adı ve resmin yapıldığı tarih yazılıdır. Frida çıplaktır. Karnı yuvarlak, saçları dağınıktır. Gözünden yine yaşlar akmaktadır; yatağın çarşafında kan lekesi vardır. Bir elinde, onu altı dağınık nesneye bağlayan altı ip tutmaktadır; bir salyangoz, bir erkek fetus, bedeninin karın hizasından profili, tuhaf madeni bir makine, bir orkide ve leğen kemikleri. Ufuk çizgisindeyse bir sanayi kenti bulunmaktadır.

Hareket edecek duruma gelir gelmez Lucienne'le birlikte litografi atölyesine gitti. Gerektiği biçimde, aynı işi tekrar tekrar yapıyordu. Sessizce ve inatla, yarıda kalan gebeliğini çizip duruyordu. Frida, ne pahasına olursa olsun, yapacağı en iyi şeyin çalışmak olduğunun farkındaydı. Böylece resim yapıyor, ağlıyor, ağlıyor ve resim yapıyordu. Bir anlamda kendi ölümü gibi yaşadığı çocuk düşürme olayını hiçe saymak istemişçesine 'Doğumum' adlı tabloyu yaptı. Bedeninin, üstü çarşafıyla örtülü bacakları ayrık bir kadın, başı kan lekeli yatağın üzerine çıkmış, gözleri kapalı bir çocuk. Yatak boş bir odanın ortasında, duvarda yalnızca boynundan iki kez hançerlenmiş bir Dolorosa Ana portresi asılı. Tablo bu doğumun şiddetinin temsilindeki sadelikle şok yaratıyordu. Frida'nın dünyaya gelmesi mi, doğumu mu, yoksa ölümü müydü bu? Çocuğunun doğumu mu, yoksa ölümü müydü? Frida çektiği acıda özgürdü (Jamis, 2016: 163).

1.4.4. Francis Bacon

Francis Bacon 1909 -1992 yılları arasında yaşamış, resimlerindeki psikolojik öğeler ve figür deformasyonu ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Figüratif resim ve dışavurumculuk arasındaki ince çizgisiyle 20. yüzyıl sanatına damga vurmuştur.

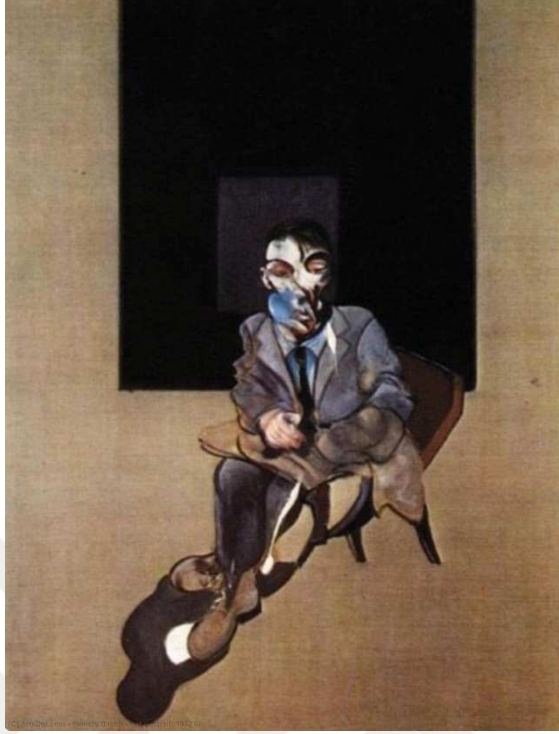
Bacon ne Rembrandt gibi fiziksel evrimini ne de Frida gibi öz yaşamını ifşa etmemiştir. Küçük yaşta cinsel kimlik bozukluğunun farkına varmış, yaşamı boyunca iki dünya savaşına şahit olmuş Bacon; sadece kendisini değil, yakın çevresini ve yaşadığı dönemin sosyo – kültürel yapısını resimlerine konu etmiştir. Sıra dışı bir arkadaşlık yeteneği olan Bacon, çoğu zaman arkadaşlarını resmetmiş, nadiren başkaları üzerinde çalışmıştır ve resmin öznesinin insan ve gerçek olması gerektiği düşüncesinde olduğu bilinmektedir.

Bacon'un resimleri, dünyasını sunuşu, oldukça sade ve kendine güvenle dolu bir izlenim bırakmaktadır. İzleyici onun resimlerini ve modellerini tanımaya başladıkça arkadaşlık kurma yeteneğinin, resimlerdeki bir portre veya figüre somutluk, katılık veren, canlı şekillerini görme duyumunu beslediğini görmektedir. Francis Bacon'ın resimleri kendi dünyasının sakinlerinin canlı olduklarının bilinci üzerine kurulmuştur. Onun için resimsel bütünlüğün en derin anlamı ise toplumculuk acı ve sevgi duyumlarıdır.

Bacon, söylemlerinde özellikle bir konu veya sembolizme olan eğilimi reddetmektedir. Onun içerik ve şekli, duyumsama ve teknik problemler bazında gerçekçilikte incelediğini gözlemleyebiliriz. Eleştirmenler onun ilk sergilerinin sürrealizm ve varoluşçuluğun etkisiyle savaş sonrası moralini resmettiğini yazmış olsalar da Time magazine göre; “Korkunç veya değil, Bacon resimlerinin bir şey ifade etmek için yapılmadıklarını söylüyor. Resim, birinin sinir sisteminin tuvale yansıması modelidir.” (Çağatay, 2007: 56).

İlham almakta kullandığı bozuk fotoğraf filmlerinden, ağız ve çene rahatsızlığı olan hastalardan, insan bedeniyle bağdaştırdığı çeşitli hayvan figürlerinden ve çıplak erkek formlarından yararlanarak yaptığı figür resimlerinin yanı sıra özellikle portreleri; tıpkı Kokoshka ve Schiele gibi, modelin ruhuna inip, maskesini düşürdüğüne inanılan görsel Ekspresyonist portrecilerin içsel imgelerini çağrıştırmaktadır.

David Sylvester ile “Röportajlar” (Interviews) da Bacon, kaynakları hakkında tartışırken ilginç bir itirafta bulunmuş; Kendinin artık neyi Muybridge'den çıkarıp, neyi Picasso'ya borçlu olduğunu çözemediğini söylemiştir. “Michelangelo hakkında hep düşünmüşümdür. Ve O'nun, şekil konusundaki düşüncelerimde hep büyük önemi olmuştur.” diyen Bacon, sözlerini şöyle tamamlar: “Aslında, Michelangelo ve Muybridge kafamın içinde bir birbirine karışmış. Böylece belki de Muybridge'den duruşlar hakkında ve Michelangelo'dan şekillerin genişliği ve görkemi hakkında bir şeyler öğrendim. Ama tabi ki bütün şekillerim çıplak erkeklerden alındığı için eminim ki en çok Michelangelo'nun plastik sanatlarda en şehvetli erkek çıplakları yapmış olduğu gerçeğinden etkilendim (Çağatay, 2007: 56).



Resim 1.16. Francis Bacon, “Otoportre”, 1972.

70’li yılların başında kendi portrelerinde Bacon’ın, o eski lekelemeleri ve bozmaları hala mevcut olsa da artık insan imgesine daha az baskı ve şiddet uyguladığı söylenebilmektedir. Fon daha sade, daha şefkatli bir ortama dönüşmüş ancak geçmişin bazı rahatsız edici tiklerinden ve garip hümanist görüntüsünden izler görülmeye devam etmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA OTOBİYOGRAFİK RESİMLER

Portreye yüklenen işlevlerden biride temsil işlevidir. 18. yüzyıl başlarına ait olan diplomatik protokol (1733) açıklamasında hükümdar resmi ortamlarda, genellikle yüksekte asılı duran portresiyle de temsil edilebilir. Elçiler dışında odaya girmekte olan herkes başını örtmek zorundadır. Türk resim sanatına bu amaçla başvurulması 19. yüzyıl Sultan II. Mahmud'un portresinin Babıali'ye astırması ile gerçekleşmiştir (Demirbulak, 2007: 46-47) .

Türk sanatına portre ve otoportrenin ilk girişi 19.yy ortalarına dayanır. Portre türünün ilk uygulayıcılarının portre ve otoportrelerinde, özellikle kadın konusunda daha modern bir imaj oluşturma kaygıları vardır. Otoportrelerde ise ressam olarak varlığını kanıtlama isteği sezilir. İlk sanat eğitimi kurumunun açılması ile sanat topluma yayılmaya başlar. Ressamların kendilerini geliştirmeleri daha önce olduğu gibi yine yurt dışı eğitimi ile sağlanır. Akademi eğitimi ile Empresyonizmi birleştiren portreler üretilir. Portre, sonraki yıllarda dönemsel üslupların etkileri ile farklı bir sekil alır. Özellikle Müstakiller ve 'D Grubu' ressamlarının insana sadece biçimsel olarak yaklaşır ve bunun sonucu olarak kişi dünyasına inemeyen sonuçlar oluşur. Yeni oluşumlarla yani Yeniler Grubuyla resmin biçim bozmacı yüzeysel anlatımlarına karşı çıkılır ve kişi dünyasını sosyal koşullarını anlatmayı esas alan çalışmalar başlar. Kısa süren bir soyut dönemin ardından ressamlar samimi anlatımlar içeren resimlerle üsluplarını geliştirip, sosyal gerçekliği dışa vuran duyarlı portreler üretir. Özgün arayışlar daha sonra 1980'de de yükselerek devam eder. Portre resminin sadece biçimsel ve üslupsal kaygılarla yapılmadığı, felsefi, sosyolojik, psikolojik altyapısının oluşturulduğu bir alan olarak değerlendirilmesi son yıllara rastlamaktadır. Kişisel üslupların geliştiği ve gelişmeye devam edeceği yönünde umut verici gelişmeler sürmektedir.

2.1. Türk Resminde Otobiyografi

Batı tarzı resmin ilk olarak ülkemize girmesi 19.yy ortalarında, I.Dünya Savaşı öncesi Osmanlı Devleti adına 'tanzimat' olarak adlandırılan dönemde askeri, toplumsal alandakilere ek olarak kültürel anlamda atılımlar yapılmasıyla gerçekleşmektedir. Fatih

döneminde Bellini'nin çağırılması ile ilk defa bu topraklarda varlık gösteren batı tarzı portrenin tam anlamıyla yeniden uygulanması 300 yılı aşkın bir sürecin sonucunda olmuştur. Askeri okul sonrası Fransa'ya sanat eğitimi için gönderilen, sanatın temel değerleri hakkında bilgiler edinmiş ressamlarımız, döndüklerinde hocalarının Oryantalizm sonrası çalışmalarının paralelinde ve daha çok akademik olarak değerlendirilebilecek sistemleri uygulamaya başlamışlardır.



Resim 2.1. Şeker Ahmet Paşa, "Paletli Otoportre".

Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, Süleyman Seyyid, Şehzade Abdulmecid, ve Halil Paşa, Batı tarzı resim sanatı ile ilk defa tanışmış ve uygulamış ressamlarımızdır. Natürmort ve peyzajları bulunan Şeker Ahmet Paşa haricinde genelde yakın çevrelerini resmettikleri portre ve figür kompozisyonlarıyla, figür resmine yakınlık göstermişlerdir. Minyatür resmine olan yakınlığıyla bilinen Şeker Ahmet Paşa'nın resmettiği otoportre, dönemin ilk Türk otoportresi olma özelliği taşımaktadır.

Osmanlı'da Abdülhamit dönemindeki siyasi yasaklar sonucu gazetelerde sanat haberlerine geniş yer ayrıldığı görülmektedir. Bu dönemde ülkeye gelen yabancı ressamlar ve Türk öğrencilerin resim eğitimi için yurt dışına gönderilmeleri, Osmanlı içerisinde bir güzel sanatlar okulunun açılması fikrinin oluşmasını sağlamıştır. 1883 yılında, Osman Hamdi Bey önderliğinde şimdi ki adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan ilk güzel sanatlar okulu Sanayi-İ Nefise mektebi açılmıştır. Ayrıca bu dönemde ülkemizin ilk sanatçı birliği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de kurulmuştur.

Sanayi-İ Nefise Mektebi mezunu İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Avni Lifij isimlerinden oluşan kalabalık ve yetenekli bir grup, Türk ressamı devlet desteği ile açılan sınavla ve bireysel imkanları ile Paris eğitimine gitmişlerdir. Bu ressamlar 1914 yılı 1.Dünya savaşının başlaması ile geri dönmek zorunda kalmış, daha sonraları Avrupa eğitimine yollanma durumları devam etmiştir.

Türk sanatında 1914 kuşağı ressamları ile birlikte portre türünde birçok üretimin yapıldığı verimli bir dönem başlar. Empresyonizm çıkışlı peyzajlara ağırlık veren çoğu ressam, portre türünde de birçok iş üretmiştir. Bir önceki kuşak; Halil Pasa ve Osman Hamdi'nin portre türünde çalışmaları olmuştur. Ama bu dönemde sayısal olarak artış yaşanır. 1914 kuşağı Osman Hamdi'den sonra figürü kapsamlı olarak ele alan bir verimi temsil ederler. Portre de bu bağlamda gündeme gelmiştir (Dönmez, 2009: 47).

Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen sıkıntılı sürecin ardından, 1925 sonrası gelişen sanat ortamı, ressamların portre konusunda üretimin arttırdığı yıllar olmuştur. Feyhaman Duran gibi portreye ağırlık veren dönem ressamlarının yanı sıra figür ağırlıklı bir eğitim almalarına karşın birçok ressamın manzara resmine yöneldikleri gözlemlenmiştir. Daha önce İstanbul ağırlıklı gelişen bir manzara resmi geleneğine paralel olarak, kendilerine yakın buldukları İzlenimcilik akımına uygun denilebilecek türde manzara resimleri üretmişlerdir.

Cumhuriyet sonrasında kadın haklarında yapılan devrimler sonucu özgürleşen kadın, 1923 sonrasında Türk resmine yeni görüntüsüyle yansıyacaktı. Daha önce resamlara gidip, resimlerini yaptırma talebinde bulunamayan kadınlar, Cumhuriyet sonrasında dönem ressamlarına gidip portrelerini yaptırma özgürlüğüne sahip olup dönemin moda kıyafetleri içerisinde portrenin konusu olmuşlardır.

1927 yılında Cumhuriyet'in kültürel atılımları kapsamında Avrupa eğitimine gitmeye hak kazanan bir grup ressamın oluşturduğu Cumhuriyet'in ilk ressamlar topluluğu 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' adı altında kurulmuştur.

Avrupa eğitimlerini Ali Avni Celebi, Zeki Kocamemi, Münih Hans Hoffman; Muhittin Sebati, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Hale Asaf ise Paris Albert Laurens atölyesinde çalışmıştır. Bu eğitimin üzerinde özellikle durulmasının nedeni ressamların üsluplarında belirleyici etken olmasıdır. Ressamların bulundukları ortamların hâkim sanat eğilimini farklı yorumlarla sürdürdükleri görülür (Dönmez, 2009: 72).

Yine figür ağırlıklı çalışan Müstakil ressamalar 1914 kuşağından farklı olarak biçimin deforme edildiği bir üslup benimsemişlerdir. Müstakillerin birçoğu için figürün, amaç değil üsluplarını yansıtmak için bir araç işlevi gördüğünü söylemek mümkündür.

Resimlerinde belirleyici diğer unsur çizginin hakimiyetiydi. Ressamların çizgi ağırlıklı anlayışları, resimleri kendiliğinden soyut imaja yaklaştırıyordu. Özellikle Fransa’da uygulanan Kübizm’in biçimi parçalayarak geometrik olarak yeniden inşa etme anlayışı, ışık altında değişen bir doğa değil, biçimlerin değişmeyen özelliklerini temel alan ve sürekliliği amaçlayan bir doğa yorumunu içeriyordu (Dönmez, 2009: 73).

Müstakiller’den sadece birkaç sene sonra grup ressamlarından Elif Naci ve Nurullah Berk’in anlaşmazlıklar nedeniyle gruptan ayrılmaları ile yeni bir oluşum çabası başladığı bilinmektedir. Anlaşmazlıkların kaynağının, Müstakiller grubunun sendika mantığı ile çalışması ve sanattan daha fazla evrak işlerine, devletle olan yazışmalara ağırlık vermesi olduğu söylenmektedir.

Daha fazla eser üretip, daha sık sergi açmayı amaçlayan ve Müstakiller Grubu’nun devletten talep ettikleri koşulları kendi çabaları ile oluşturma fikri Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu ve Abidin Dino’nun öncülüğünde “D Grubu’nun” doğmasına vesile olmuştur.

1937’de açılan Resim Heykel Müzesi, ardından 1938’de ‘Yurt Gezilerinin’ başlaması, 1937 yılında akademi reformu kapsamında Leopold Levy’nin akademinin resim bölümü başkanlığına atanması olarak özetlenebilir. Levy’nin hoca olarak atanmasının ardından ‘D Grubu’ ressamlarının akademi kadrolarında yerlerini aldıkları dönemin başlangıcıdır (Dönmez, 2009: 82).

2. Dünya savaşı, Avrupa’da olduğu gibi Türk sanatını da etkilemiştir. 1940 sonrası dünyada yaygınlaşan soyut eğilimler 1950 sonrası Türk sanatını da görülmeye başlanmıştır. Bu eğilimler sonucunda, başlangıçta kendilerinden önceki sanat hareketi ‘D Grubu’nun doğa kaynaklı Kübizm anlayışını sürdürmüş daha sonra yenilikleri temsilen soyut yönde çalışmalar yapmaya başlayan Nuri İyem, Avni Arbas, Selim Turan, Nejad Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Haşmet Akal ve Abidin Dino tarafından “Yeniler Grubu” kurumuştur.

Soyut resmin sanatçı düşüncesini ve üretimini temel alan anlayış, dönem ressamlarına yakın gelmiş olmalıdır. Bunun dışında biçimsel olarak ve sanat tarihsel gelişim bağlamında, Türk sanatı ile bağları çok zayıf olan bir dönemsel üslubun daha etkisine girmiştir dönem sanatçıları. 1950 sonrası dönem ressamlarının soyut resme yönelmesinde sadece Avrupa sanatında

etkili olan genel eğilimlerden geri kalmama korkusunun yanı sıra gelişen bazı olaylar da etkili olmuştur. Özellikle 1954 yılında bir bankanın düzenlediği resim yarışması dönemin sanatçıların sanatları üzerinde düşüncelerini sağlayacak bir etkidir. ‘İş ve Üretim’ konulu yarışmaya döneminde faaliyetlerini sürdüren ‘D Grubu’ ressamı büyük bir istekle katılmıştır. Read, Venturi ve Frens gibi isimlerden oluşan jürinin, daha çok gravürcü olarak bilinen Aliye Berger’in dışavurumcu resmini seçmesi birçok tepkiyi beraberinde getirdi (Dönmez, 2009: 106-107).

Bu olay döneminde büyük tepki ve eleştirilere neden olmuştur. Berger’in aldığı bu ödül ‘D Grubu’ üzerinde sarsıcı etki bırakmış sonrasında faaliyetlerinin de sonlandığı bir dönem başlamış olup ressamların bireysel olarak çalışma kararlarını almalarına vesile olmuştur. Yeniler Grubu’nun ise soyut eğilimlere hız vermesi aynı döneme tekabül etmektedir.

Türkiye’de Yeniler grubu’nun öncülüğünde “sanatta biçimden önce düşüncenin var olması gerekliliği görüşü, biçimin yalnız ‘öze’ hizmet edecek kadar varlık göstermesi gerektiği” anlayışı dönemin figür resmine yoğunlaşan ressamlarının temel kaygısını oluşturmaktadır.

12 Eylül 1980 ihtilalinin ve olumsuz etkilerinin yaşandığı bir dönemde Akademi’yi bitiren Neş’e Erdok, Hüsnü Koldaş, Kemal İskender, Nedret Sekban, Aydın Ayan, Akademide yaşanan soyut resim ve figüratif resim anlayışlarının çatıştığı bu dönemde Türk Resmini toplumsalcı bir bakış açısıyla yorumlama kaygısı ile birleşmişlerdir. Bu sanatçılar bireysel ifade yöntemleriyle benimsedikleri figür resmine ağırlık verdikleri resimlerle ‘5 figür’ adı altında grup sergiler açmışlardır.

İç dünyalarını ve düşüncelerini evrensel bir bakış açısıyla ve çeşitli boyutlarıyla tuvallerine yansıtan genç sanatçılar, insani değerleri bazen kozmik, bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düşlem ve gerçekliğin bir arada verildiği yapıtlarında figür nesnelliğinden arınarak tamamen öznel bir nitelik kazanmıştır. Sanatçıların kendi figürlerine yapıtlarında sık sık yer vermeleri, yaşamları ile sanatı iç içe görmelerinin bir göstergesi gibidir (Germaner, 2000: 87-96) .

‘5 Figür’ sergilerinde sanatçıların figür resmine olan bağlılıkları ve dönemin akademi ortamında yaşadıkları sıkıntıları, grup portreleriyle belgelerini otobiyografik anlatım olarak nitelendirebiliriz.

2.2. Yapıtlarında Otobiyografik Özellikler Taşıyan Türk Sanatçılar

Türk Resminde Otobiyografinin yer alış süreci incelendiğinde yapıtlarında daha fazla otobiyografik imgeler barındırdığı tespit edilen Türk ressamlardan Osman Hamdi Bey, Hüseyin Avni Lifij, Ömer Kaleşi, Cihat Burak, Mehmet Güteryüz, Mustafa Ayaz, Neş'e Erdok, Kemal İskender, Nur Koçak, Nevhiz Tanyeli, Mustafa Ata, Zehra Aral, Balkan Naci İslimyeli, Hüsnü Koldaş, Sezai Özdemir farklı başlıklarda ele alınarak eserlerinden seçilen örnekler barındırdıkları özellikleri bakımından irdelenmiştir.

2.2.1. Osman Hamdi Bey

(1842-1910) Batı anlayışında Türk resminin ilk temsilcilerinden olan ressam, babası tarafından Paris'e gönderilmiş, Paris Güzel Sanatlar Yükek Okulunda Jean Leon Gerome ve Gustave Boulanger'in atölyelerinde çalışmıştır.

Gustave Boulanger ve Gerome öğretisi ve etkisinin sonucu Oryantalizm olarak nitelendirilebilecek üslubunu geliştirmiştir. Ressam diğer Oryantalist ressamlardan farklı bir duyarlılığa sahiptir. Bunun nedeni, yetiştiği kültürü, fantezi dünyalarını tuvale aktaran batılı Oryantalistlere göre daha gerçekçi ve samimi bir gözle değerlendirebilmesidir. Ayrıca oryantalistler gibi kendisine yabancı olmayan bildiği ve yaşadığı bir çevre ve hayatı betimlemektedir (Dönmez, 2009: 34,35).

Sanatçının çoğunlukla resimlerinde fotoğraftan yararlandığı bilinmektedir. Onun eşyaları arasında birçok resmi yapılmak üzere çekilmiş fotoğraflar bulunmuştur. Hatta bu fotoğraflar karelere bölünmüştür. Buradan da anlaşılacağı gibi sanatçı kareleme yöntemi ile fotoğrafları resimlerine aktarmıştır. Fotoğraf makinesinin soğuk belgeleyiciliğini estetik algısı ve kompozisyon bilgisiyle resimsel bir boyuta taşıyabilmiştir. Resimlerinde kendi görüntüsünü kullanır. Bunun için çeşitli pozlarla fotoğraflarını çeker. Ressam mekânın ve figürlerin fotoğraflarını çekmiş daha sonra kompoze etmiştir. Hem mekânın hem de figürlerin fotoğrafını çeker ve onları bir ressam olarak tuvalde birleştirir. Bunun için ressamın resim bilgisi ve estetik algısına ihtiyaç olduğu açıktır. Figürleri canlı olarak kompoze etme halinde, fotoğraf makinesi bir yere odaklayacak ve her ayrıntıyı net olarak gösteremeyecektir. Bu durumda ressam hiçbir ayrıntıyı kaçırmamak için her figürün ve mekânın ayrı ayrı fotoğraflarını çeker ve resimler (Dönmez, 2009: 35).

Resimlerinde, görüntüyü kusursuz bir taklit etme çabası sezilmektedir. Mimari öğeleri de bir minyatörcü titizliği ile işlemesi de bunun bir göstergesidir. Kendi

görüntüsünü kullandığı resimlerinde erkekleri doğulu kıyafetlerle hatta Arap giysilerine yakın çizerken kadınlar da günün modasını belgeleyen kıyafetler görülmektedir.

Sanatçının ‘Türbe Kapısı Önünde Konuşan Hocalar’ (Resim:2.2) resminde kullandığı figürlerin üçü de kendisidir. Böylesi bir otoportre türünün örneğine rastlamak güçtür. Resmin tam olarak bitmemiş olması sanatçının çalışma stili hakkında bize bilgi vermektedir (Dönmez, 2009: 35).



Resim 2.2. Osman Hamdi Bey,
“Türbe Kapısı Önünde Konuşan Hocalar”.



Resim 2.3. Osman Hamdi Bey,
“Naile Hanım Portresi”.

Sanatçının kadın ve erkek figürünü eşit boyutta resmetmeye özellikle dikkat ettiği görülür. Portre çalışmalarında da ağırlıklı olarak kadınları ele almıştır. Osman Hamdi'nin kadın figürü kullandığı çalışmalarında modern bir Türk imajı oluşturmak ister gibidir. Portre ve figür resimlerinde ressamın sadece akraba ve yakın çevresinin modellik edebilmesi, dönemin muhafazakâr ortamının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir.

Dönemin sosyal ortamında sadece sanatçılar değil akademi öğretiminde de model sıkıntısı yaşanmaktadır. Diğer Oryantalist ressamlar da Osmanlı günlük kadın yaşantısını gözlemlemekte sorun yaşamışlar ve bu sıkıntıyı İstanbul'da yaşayan gayrimüslim bayanlar üzerinde yaptıkları çalışmalarla ve hayal güçlerini kullanarak tamamlamışlardır (Dönmez, 2009: 35-36).

Osman Hamdi'nin, eşini konu aldığı küçük işlerinde daha samimi bir yaklaşım sergilediğini görebiliriz. Boya kullanımındaki rahatlık resimlerin hızlı bir şekilde modele bakılarak yapıldığını hissettirmektedir. (Resim: 2.3) Ayrıca Bizans resimlerindeki kutsal kişilerin portrelerinde rastladığımız altın yaldızı, bu portrede kullanmasını, eşine verdiği değer olarak algılayabiliriz.

2.2.2. Hüseyin Avni Lifij

(1889-1927) yılları arasında yaşamış Hüseyin Avni Lifij yaşamı boyunca birçok portre gerçekleştirmiştir. Lifij'in resimleri içinde otoportre ve portrele ayrı bir öneme sahiptir. Sanatçının resimlerinde dönemin diğer sanatçılardan farklı olarak İzlenimciliğin etkisinden çok Sembolizm etkisi görülür.

Lifij'in otoportreye olan yatkınlığı ilk çalışmalarından olan 'Pipolu-Kadehli Otoportre'sinde (Resim:2.2 kendini göstermiştir. Resimde elinde kadehi, ağzında piposu, omzundan sarkan fırça temizlemek amacıyla kullandığı tahmin edilen çorap gibi simgeler kullanmıştır.



Resim 2.4. Avni Lifij, 'Pipolu-Kadehli Otoportre', (1908).

Bu simgelerden sanatçının bohem yaşama duyduğu özlem okunur. Ressamın yurt dışı eğitimi almadan önceki dönemde gerçekleştirdiği portrede ressam, sezgileri ile yüzdeki hacim özelliklerini, açık koyu orta değerleri doğru olarak verebilmiştir. Yüzünü ve kadeh tutan elini, aldığı anatomi derslerine bağlı olarak doğru şekilde yansıtabildiği görülür (Dönmez, 2009: 49,50) .

Henüz resim alanında akademik bir eğitim almadan yaptığı ‘Pipolu- Kadehli Otoportreyi’ Osman Hamdi’ye ve onun aracılığıyla Abdülmecid’e göstermesi onun Avrupa eğitiminin başlamasını sağlamıştır.

Sami Yetik’in, Lifij’i anlatan bir yazısında da bahsettiği gibi Lifij’in özgür yaratılışa sahip bir kişi olduğu, kayıt ve sınır tanımadığı anlatılır. Bu portresinin de özgür yaşama duyduğu özlemin daha gençlik yıllarında başladığı anlatılır. Avni Lifij’in kendine bohem bir sanatçı yaşamı yakıştırdığı bu portresinin benzerlerini, Fransızca’ya aşırı ilgisi nedeniyle ilk gençlik yıllarında karıştırdığı sanat kitaplarında görmüş olabileceği ihtimal dışı değildir (Gören, 1990: 37-38).

Lifij’in tüm yaşamı boyunca kendinden bu denli bahsettiren, adeta onun sembolü haline gelen bu ilk portre çalışmasından sonra inisiyatifi daha çok kompozisyon, peyzaj üzerine kullandığı görülmüştür. Paris’ten İstanbul’a döndükten sonra yapmış olduğu “purolu otoportre” (Resim:2.3.)’sinde adeta ilk tablo ile hesaplaşmak istemiş gibidir.



Resim 2.5. Avni Lifij, ‘Purolu Otoportre’.

İki resim arasındaki farklılıkları Ahmet Kami Gören; İlk otoportresinde beliren kişi, bohem, hayata boşvermiş bir kişinin, geleneksel çok tonlu, ılık gölge değerleri göz önüne alınarak verilmek istenen volümlerin meydana getirdiği bir çalışma ürünü iken, ikinci örnekte gördüğümüz kişi, oturmuş bir kişiliğin vermiş olduğu güven duygusu gözlerinde okunan entelektüel bir kişinin, yumuşak konturlar, boyasal nitelikleri ağır basan bir

anlayışla tuvale aktarılmış bir kişinin portresidir. Şeklinde yorumlamıştır (Gören, 1990: 103).

Türkiye'ye döndükten sonra farklı tekniklerle gerçekleştirdiği çalışmalarında 1914 Kuşağı'ndan farklı olarak sembolist öğeler kullanmıştır. Almış olduğu siparişlerde büyük boyutlu dekoratif resimler yapmıştır. İstanbul sanat ortamında gerçekleşen, Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi, Şişli Atölyesi ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gibi sanat organizasyonlarında yer almıştır. Yapmış olduğu resimler dışında, gazetelerde yazmış olduğu sanat yazılarıyla da yaşadığı dönemde İstanbul sanat ortamına katkılarda bulunduğu görülmektedir.

2.2.4. Cihat Burak

1915 -1994 yılları arasında yaşamış ressam, ilk ve orta öğrenimini Galatasaray Lisesi'nde tamamlamıştır. 1943 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümünü bitiren sanatçı, 1953-1955 yılları arasında Birleşmiş Milletler bursuyla Paris'e gitmiştir. Burada aldığı sanat eğitiminin ardından yurda dönmüş, 1957 yılında ilk kişisel sergisini açmıştır. 1961-1965 yılları arasında ikinci kez Paris'e giden sanatçı resim çalışmalarında bulunmuş, mimarlık ve resim sanatını birleştirecek eserlerinin temelini atmaya başlamıştır (<https://www.beyaztarih.com/ansiklopedi/cihat-burak>).

Sanatçının resimleri; halk sanatıyla Osmanlı sanatının öğelerini batılı bir yöntemle harmanlayarak sunması açısından görmeye alışık olmadığımız bir üslupla karşımıza çıkmaktadır. Bunu yaparken de gözlemlerini gerçekçi bir tavırla yansıtmamakta, düş dünyasıyla birleştirmektedir. Sanatçının genelde konu olarak seçtiği dış dünyayı, iç dünyasının dışavurumu olarak kurguladığı resimleri, adeta o dönemin Türkiye'sinin güncesinin tutulduğu gözlenmektedir.

Örneğin; Nazım Triptiği (Resim 2.6.) diye de bilinen bu resimde Cihat Burak, ölümünden kısa süre önce tanımış olduğu Şair Nazım Hikmet'in simgesel ölüm sahnesi odağındaki ülkesinin düşünce, ifade, özgürlük, baskı ve şiddetle yaşadığı serüvenini sahnelediği görülmektedir.



Resim 2.6. Cihat Burak, “Nazım Triptiği”, (1967).

Triptik olarak tasarlanmış bu resmi Günbilen şu şekilde yorumlamaktadır; Orta panoda şair; Nazım Hikmet’in, kanlar içinde yattığı görülüyor. Üstünde bir yatay bant halinde, varaklı koltuklarında kimliksiz-, çünkü başları yok, ‘yukardakiler’ sıralanıyor. Yönetici ya da bürokrat ya da seçkinler Sol pano Nazım Hikmet’i Bursa Cezaevinde, koğuğunda gösteriyor. Ellерinde, Cihat Burak’ın laytmotifi beyaz kedisiyle duvara yaslanmış, bize, izleyene bakıyor. Solunda ‘Bu gün Pazar...’ şiiri resmin yüzeyinde yazılı duruyor. Sağ pano ise, yukardan aşağıya, şimdi boş duran- ama duran- varaklı bir saltanat koltuğundan, Jön-Türk’lere, modern kıyafetleriyle günümüze, örtük bir modernleşme tarihi betimlemesi. Ama eş zamanlı olarak ‘şair’in, çocukluğu, gençliği, dostlukları... ‘Çocuklara kıymayın Efendiler’ şiiri sol alt köşeyi bağlıyor. Arkada Beyazıt Meydanında yürüyenler, meydanın parke taşları. Şimdi, kurgusal boyutuna odaklanmak gerekiyor (Günbilen, 2009:8).

2.2.3. Ömer Kaleşi

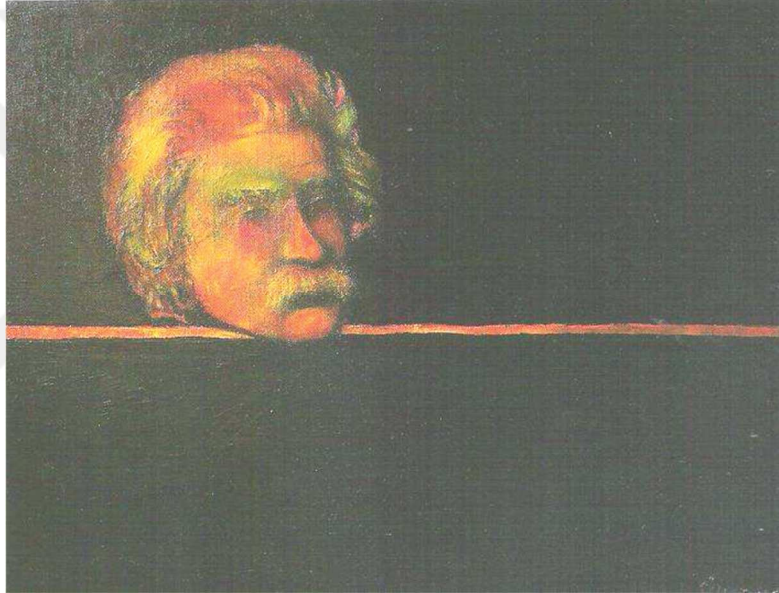
1932 Doğumlu sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’nde öğrenim görmüş, Avrupa’nın çeşitli şehirlerinde çalışmalar yaptıktan sonra Paris’e yerleşmiştir.

Kaleşi, insan başı ile ilgilenir. Sırp katliamında başları vücutlarından ayrılan insanların ölü görüntülerini yüz aracılığı ile yansıtır. Nuri İyem’in Türk kadın yüzünden yola çıkarak kadınların toplumdaki yerini vurgulaması gibi Ömer Kaleşi’de yaşanan insanlık dramını insan yüzleri üzerinden görselleştirir. Figürlerin kıyafetleri bazen çoban kıyafetini bazen de kefeni andırır. Yüzlerde ‘yaşayan bir ifade’ özellikle aranmaz (Dönmez, 2009: 119) .

Ressam Resim 2.7’deki resimde, yatay kadraj içerisinde resimlediği bir portresinde başını bir çizgiyle bedeninden ayrıldığını resmetmiştir. Yüz ressamın yüzüne benzemekte

fakat yaşayan bir görüntü hissedilmemektedir. Bu bağlamda ressamın ölümden sonraki yüzünün görselliğinin arayışında olduğunu ifade edebiliriz.

Ressam kendisi ile yapılan söyleşide bu otoportresi için; “Çalışmada yüzüm ve ip var. İp, çocukluğumda hayatımın çok içinde olan bir nesneydi. Hayvanları gezdirmek ve bağlamak, kuyudan su çekmek, hasadı toplamak için hep ip kullandım. Çocukluğumu ve çocukluğumdakileri hatırlatır. Bu ip, bu otoportrede kırmızı oldu, Kimisinde beyaz kimisinde de başka renk. Akademi’de öğrenci İken bir Osman Hamdi konkuru yaptılar, konusu balıkçılardı. Herkes kayık, deniz, balıkçı yaptı. Ben, ip üzerine balıkları dizdim. Hafızamdaki ip, orada başladı ve devam etti” demiştir (Demirbulak, 2007: 146).



Resim 2.7. Ömer Kaleşi, “Otopotre”, (1986).

2.2.5. Mehmet Güleryüz

1938 İstanbul doğumlu olan Ressamın özellikle 1970’lerde hareketlenen figür resmi içerisinde dışavurumcu yaklaşımı ve boya tekniğini kullanımı ile dikkat çekmektedir.

Güleryüz, resimlerinde zaten var olan şiddet ve korku ortamını, fırça tuşlarının birbirini izlediği diyagonal bir form anlayışıyla izleyiciye sunmaktadır. Psikolojik boyutlu figür düzenlemelerine yer verdiği işlerinde, boyanın tuval yüzeyinde kalınlaşarak aynı zamanda rengin ve biçimin çağrıştırmacı bir içerikle oluşturduğu resimlerini, bir kat daha görünür kılmıştır. Sanatçının kendi benliğini belirlediği sanatsal kontrolün yeniden ele alınması işlemi, benzer biçimde Güleryüz’ün de aralarında bulunduğu 1960’ların

özgürlükçü ortamında başlayan “68 -85 Kuşağı” olarak adlandırılan grup içerisinde dozu gitgide artan bir kendi kendini ifade unsuruyla ilişkilendirilebilir (Uysal, 2009: 84) .

1970’ler ve 80’lerde daha dolaysız bir anlatıma sahip resimlerinin aksine, 1990’larda yaptığı çalışmalarda daha soyut bir biçimleme anlayışı geliştirdiği, dışavurumun unsurları olarak renk ve forma odaklandığı gözlenmektedir. Resimlerinde anlatımcı semboller kullanmaktansa, büyük ölçüde üslup ve renk üzerinden izleyiciyle iletişim kurmanın yollarını aradığı gözlenmektedir.

Sanatçının New York’a gittiği dönemi kapsayan desen çalışmaları figürün ve mekânın temsilinden uzaklaşıp, soyutlamacı ve tanınabilir formlar arasında yer alan noktada keşifler yapmaya yöneliktir. Komet’de gördüğümüz rüyaları ya da çocukluk düşlerinin temsiline yönelik yöntemler kullanmaktansa, Güteryüz insan ruhunu açığa çıkaracak figürün gerçekliğinden uzaklaşıp kaba, gülünç orantısız, beden formlarına yönelmesi aynı zamanda müstehcen, cinsel, tuhaf ve travmatik tecrübeleri görsel dile dönüştürmesi sanatçının psişik evrenini algılamamızı sağlamaktadır. Aynı zamanda bu çalışmalar sanatçının 1980’lerde daha belirginleşen olgunlaşmış üslubunu keşfetmeye yönelik yaşamla sanat arasındaki ilişkinin yansımalarıdır da denebilir. (Uysal, 2009: 85)

Resimlerinde, içsel gerilimin ve deneyimin kendisini ortaya çıkarmaya çalışır gibi yorumlanabilir. Figürlerin gerçeklikten uzak görünüşleri, biçimsiz gövde ve bedenler, öznelliğinden uzaklaşmış görünüm, nesneler, sanatçının doğrudan imgeleminden, ya da geçmişinden getirdiği deneyimleri ve hayata dair veriler olarak nitelendirilmektedir. Korku ve gerilim, vahşet görüntüleri toplumun içinde bulunduğu durumu anlatmakla birlikte aynı zamanda bir ironik bir otobiyografik anlatımı da izleyiciye sunmaktadır.

Bir dönem polikrom özellik taşıyan portre ve otoportreler üretmiştir. Bu portreler soyuta yakın bir görsellik taşımaktadır. Otoportresinde kararlı fırça hareketi sanatçının güçlü kişiliğine işaret etmektedir diyebiliriz. Birkaç hareketle oluşturduğu yüz, ressamın görüntüsü ve kişiliğini doğrudan anlatmaktadır. Özellikle bakışların ressama benzerliği, resmin bir otoportre olduğunu kanıtlar niteliğindedir. Ressam, portre ve otoportrelerinde yatay kadraj seçimi yapmaktadır. Yatay kadraj portre kalıpları içerisinde çok da alışkın olduğumuz bir yöntem değildir.

Mehmet Güteryüz’ün, ikisi aynı yıl yapılmış, iki otoportresi; “Oto-portre” (Resim 2.8.) ve “14 Yaşım” (Resim 2.9.) adlı iki çalışma biçimsel olarak rengi ön plana çıkaran ve yoğun biçim bozmalara yer veren dışavurumcu bir üslubun izlerini taşır. Ancak bu çalışmalar aynı yıllarda yapılmalarına ve aynı biçimsel özellikleri taşımalarına

karşın, şimdi ile geçmişe ait olanı yan yana getirmeleri açısından ilginç örneklerdir (<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/kendiyle-gecmisle-ve-toplumla-hesaplasan-bir-mehmet-guleryuz-retrospektifi-i-2611>).



Resim 2.8. Mehmet Gülerüz, “Oto-portre”, (1983).

Ressamın “14 Yaşım” adlı resim ise, bir önceki otoportredeki zaman kavramını geçmişe yöneltmesi açısından önemlidir. Diğer resim ile hemen hemen aynı kompozisyon özelliğine sahip bu çalışmada da odak nokta sanatçının portresidir. Sanatçının kendini gençlik hali ile resmetmesi, kendi ile hesaplaşmasını otuz yıl öncesine götürmesi, Gülerüz’ün ergenlik yıllarına ait bir hissi somutlaştırması olarak değerlendirilebilir.



Resim 2.9. Mehmet Gülerüz, “14 Yaşım”, (1983).

Ressam kendisi ile yapılan söyleşide bu otoportreleri için aşağıdaki sözleri sarfetmiştir.

(...) New York bu anlamda resmime çok önemli katkılarda bulundu. O güne dek portreyi küçümsüyordum; oturup bir adamın suratını yapmayı manasız buluyordum. Orada portreler kendiliğinden gelmeye başladı. Geçmişimdeki insanlar, içime attıklarım... Hiç hesapta yokken Edip Cansever'i yaptım; ahbablığımız, kavgalarımız, deniz, sevdiğim ve sevmediğim şiirleri. Nazım, Mayakovski, Erol Akyavaş, Carol, Balâ... İki tane de oto-portre yapmıştım; biri güncel halim, diğeri on dört yaşım, gençliğim. Türkiye'de olsaydım herhalde böyle bir seri yapmazdım. Birbirinin resmini yapmalar, sanatçıların şiirsel mektuplaşmaları... İsimlilerin isimlilere sahte dostluk göstermelerini oldum olası sevmemişimdir. Edip Cansever nereden çıktı? O portrede ne arıyordum? Onun bende uyandırdığı, beni dürtten, kımıldatan ve beni resme iten hali neydi? O resmi yaparken duyduğum zevk, geçtiğim yollar, koridorlar, karşıma çıkanlar... Ondan ve başka yüzlerden neler takılmış benim bünyemdeki çalılara? Bütün bunlar portrelerde ortaya çıktı. O portrelerden her biri, belli bir yüzü hatırlamaktan öte, yaşanmışlıklarla birer kere daha karşılaşmak, yüz yüze gelmekti. Böyle bir süreçte yalnızlığın büyük katkısı oluyor; bu insanların uzağındayken hayali bir noktada onlardan size kalanlarla bu ilişkiyi yeniden oluşturuyor ve onların en yakınına düşüyorsunuz. (<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/kendiyle-gecmisle-ve-toplumla-hesap>)

2.2.6. Mustafa Ayaz

1938 doğumlu Çağdaş Türk resim sanatının önde gelen isimlerinden biri olan Mustafa Ayaz'ın, yaşamını kendine özgü Dışavurumcu anlatımı içinde ele alan resimlerinin en öncelikli konusu kadındır. Kent yaşamı içinden seçtiği oturan, güneşlenen, sohbet eden kadın figürleri ölçülü bir stilizasyona uğratılmıştır.

Kendine özgü formların oluşmasında tuval yüzeyinde boyayla rastgele çizgilerin payı yadsınamaz. Bu araştırmacı çizgilerin yan yana, üst üste, iç içe gelerek yeni sentezlere ulaşması resmin temelini oluşturur. Çizgi, renk, yüzey ve hacim gibi resmin plastik değerlerine geometrik formlar da katarak yapıtlarını ortaya koymaktadır. Mavi, mor, sarı, turuncu, şeffaf renk lekeleriyle siyah çizgi kontrastları resmin en dikkati çeken özelliklerindendir. Yüzey parçalanmaları yerine yüzey üzerinde form ve çizgi ilişkilerini araştırarak sonuçta kendine özgü bir üslup içinde esprisine dayalı yeni bir bütün yaratırken, ilişkisiz öğelerin zıtlıkları resmin devinimini ve gerilimini arttırmakta olduğu gözlemlenmektedir (Uğuz, 2011: 100).



Resim 2.10. Mustafa Ayaz, “Onlar ve Ben”, (2003).

Resimlerinde genellikle başköşeye oturttuğu kadın figürü ve çevresinde yer alan kendi portresiyle bir taraftan ironik olarak kadın-erkek ilişkilerine göndermelerde bulunurken diğer taraftan da düşlerini süsleyen gösterişli bir kadın imgesini vurgulamaktadır. Ayaz, ister soyut, ister figüretif dönemlerinde olsun boyayı ve boyasal tadı hep önemsemiştir (<http://www.beyazart.com/sanatci/Mustafa-Ayaz>).

2.2.7. Neş’e Erdok

1940 doğumlu Ressam 1987 yılından başlayarak yaptığı bir dizi özgün otoportreleri ve otobiyografik anlatım içeren resimleriyle bu tez için önemli bir yer edinmektedir.

Desende biçim bozmalarla ifadeyi destekleyerek daha duygusal bir noktaya ulaşan ressam, rengi ikinci planda kullanması yansıtacağı duyguyu vurgulamaktadır. Resimlerde soğuk renklerin ve beyazın hâkimiyeti göze çarpmaktadır.

Otoportrelerinden önce resimlediği saç kesme ve ceza konulu resimlerin ardından otoportreye yönelir. Bu portreler ‘hayatının muhasebesi’ kelimeleri ile özetlenebilir. Anısal figürlerini, kırılğan kişiliği ile özdeşleştirerek yeniden resim diliyle anlatan eserlerdir. Korku, kaygı, umut ve gücü simgeler (Dönmez, 2009: 125).

1980 sonrası oluşturduğu otoportre resimiyle, Türk resmi otoportre türünün en yetkin örneklerini yapmıştır diyebiliriz. (Resim 2.9.) Resimde; ressamı çalışma ortamında, elinde kitabı ile düşünürken izlediğimiz otoportresidir. Daha önceki resimlerinde de sıkça

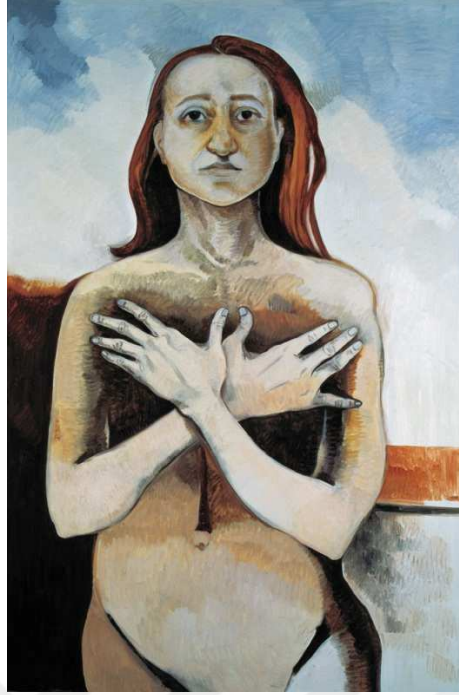
kullandığı siyah, beyaz, turuncu ve mavi renklerdeki paleti burada sürer ama genel olarak mavi renk hakimdir.



Resim 2.11. Neş'e Erdok, “Otoportre”, (1987).

Mehmet Ergüven resmi şu şekilde yorumlamaktadır; “Erdok’un yaşamında biri entelektüel yönü, öbürü uğraşı temsil eden kitap ve palet, burada ustalıkla ve dolaylı bir şekilde vurgulanmıştır; kediye bir yana bıraktığımız zaman, gerçek boyutlarına bu denli müdahale edilmiş başka hiçbir nesne yoktur bu resimde. Devasa palet ve minyatür kitabın birbirine yakın mesafede bulunması ise, ancak yaratıcı sezgi ile açıklayabileceğimiz bir rastlantıdır. Bütün bunlar, Erdok’un duruş şekliyle vücudundan geçen ılımlı çaprazda doruk noktasına ulaşır. Sonsuz dinginliği imleyen meditativ sükûnet, usulca içe dönüklüğün parabolüne çevirmiştir otoportreyi.” (Dönmez, 2009: 125,126).

Neş'e Erdok portrelerinde içsel bir yaklaşım sergilemektedir. Her resmin, içinde bulunduğu duygu durumu ile birleşerek tuvale yansıttığı görülmektedir. Öte yandan resimlerinde anlatımcı yanına vurgu yapan ressamın “çıplak otoportre”(Resim 2.10.)sinde de görüldüğü gibi bu anlatımı olabildiğince sadeleştirmekte, bu sadeleştirme ile ifadeyi oldukça kuvvetlendirmektedir.



Resim 2.12. Neş'e Erdok, "Çıplak Otoportre", (1999).

Çıplak otoportre' de soğuk renklerin hakim olduğu sade fon ve göğüs bölgesindeki karartı, resimde ellere ve yüzdeki ifadesine vurgu yapmaktadır. Ergüven'in bu resim için olan yorumu da şöyledir; Çıplak Otoportre'de, göğsünde çaprazlanmış elleriyle çıplaklığını örtmeseydi bile, sanatçının yüzünün ifadesi ve teninin rengiyle, çıplaklığın düz anlamını yitirdiği utangaç bir insan bedeni görecektik yalnızca. Çünkü burada işaret edilen üryan bir vücut değil, belli bir ruh halidir. Çünkü kendisi için soyunan çıplak sayılmaz, çıplaklık başkası için örtünmeyle başlar (Ergüven, 2003, s:77) - ERGUVEN, Mehmet, (2000), Nese Erdok, Asır Matbaası, İstanbul.

2.2.8. Kemal İskender

1949 yılında Trabzon'da doğan sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Neşet Günal Atölyesi'nden mezun olmuş, bir yıl sonra devlet bursuyla gittiği Londra'da, Central School of Art and Design'da, vitray ve gravür öğrenimi görmüştür. Lisansüstü öğrenimini 1972-1977 arasında Royal College of Art'da tamamlamış olan sanatçının, figür deformasyonuna dayanan çalışmalarıyla, Neşet Günal atölyesinden kaynaklanan figürçüler grubuna bağlı olduğu görülmektedir (<http://www.beyazart.com/sanatci/Kemal-%C4%B0skender>).

Kemal İskender'in resimleri, sanatçıların içsel dünyalarına yöneldikleri otoportre türünde özgün arayışların yaşandığı bir dönemde kendine has gerçeklik arayışı ile dikkat çekmektedir. Resimlerinde doğa çıkışlı gerçeklikten çok, kendi içsel gerçekliğinden referans alan bir sanatçı olduğunu söyleyebiliriz.

Bilinçaltının ve algı dünyasının birikimlerini anıtsal figürler kullanarak ve onları yeniden şekillendirerek resme yansıtmaktadır. Gerçekten yola çıkarak bu gerçekliği tarihsel birikimleri ile birleştirir ve resimde yeni bir atmosfer yarattığını söylemek mümkündür. Bu atmosferde iç dünyasında yaşadığı kaygı, karmaşa ve ilgilerinin dışa vurumu görülür. Çok figürlü kompozisyonlarında kimi zaman kendi görüntüsünü kullanması ile otoportre türünde Rönesans döneminde farklı koşullarda uygulanan bir geleneği yeniden yorumlar (Dönmez, 2009: 127,128).



Resim 2.13. Kemal İskender, “Çoklu Otoportre”, (2017).

Resim 2.11’ de gördüğümüz, Çoklu portresinde İskender’in; resmin genelinde yana dizilmiş birçok portresinin, en sağda gördüğümüz saat imgesi ile birleştiğini ve en solda kırmızı ile çerçevelenmiş, günümüz kıyafetlerinin dışında yarı çıplak bir kadın görülmektedir. Sanatçının bu anlatımını zaman içinde değişen veya değişmeyen fikirleri olarak algılayabileceğimiz gibi birbirinden sadece renk olarak farklı olan portrelerini fiziki bir değişim olarak da nitelendirmek mümkündür.

2.2.9. Nur Koçak

Kendisinin de belirttiği üzere Fotogerçekçilik akımını ülkemizde eş zamanlı olarak ilk uygulayan Nur Koçak, 1941 yılında İstanbul’da doğmuştur. Sanat hayatındaki ilk resim çalışmalarını Turgut Zaim’le yapan sanatçı 1960-1964 yılları arasında İstanbul Devlet

Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde önce Adnan Çoker, sonra Cemal Tollu'dan ders almıştır. Akademi eğitime bir süre ara vererek, 1964-1967'de İsviçre'nin Lozan kentinde teknik ressam olarak çalışmış ve 1968 yılında eğitimini bıraktığı Yüksek Resim Bölümünde sanat dersleri veren Neşet Günel Atölyesi'nden mezun olmuştur. 1970'te MEB'in açmış olduğu "Avrupa Eğitimi" sınavını kazanarak devlet bursuyla resim dalında uzmanlık eğitimi için Paris'e gitmiştir. Bu yıllarda, Jean Bertholle'ün duvar resmine yönelik desen atölyesinde bir süre eğitim görmüş ve 1974'te Paris Ecole Nationale Superiwe des Beoux-Arts'ta resim dalında uzmanlık eğitimi tamamlayıp yurda dönmüştür (Akkaya, 2017: 47-48).

Fotoğrafi portrede araç olarak kullanan birçok ressamın dışında Fotorealizm yönünde çalışmaları ile Nur Koçak fotoğraf makinesinin yakaladığı anlık görüntüden anısal sonuçlara ulaşmaktadır. Çocukluk yıllarında çekilen kendine dair fotoğrafları kullanarak otoportrelerini oluşturduğu görülmektedir. Fotoğrafların içerdiği nostaljik ve anlık duyguyu tuvale yansıtmayı hedeflediğini söylemek mümkün olduğu gibi yapıtlarının direkt olarak otobiyografik olduğunu da söyleyebiliriz.

1979 yılında "Aile Albümü" adlı seri işlerine başlayan sanatçının yakın çevresi resimlerinin başlıca konularını oluşturmaktadır. Siyah-beyaz etkisi verilerek yapılan bu çalışmada yaşanan anılara özlem duyulduğu söylenebilir.



Resim 2.14. Nur Koçak "Annem, Babam, Ablam ve Ben", (1980-83).

Sanatçı bu dönemde yaptığı otoportreleri yaptığı bir söyleşide şu şekilde ifade etmiştir;

Ressama en yakın model yine kendisidir. Bu gerçek de sanatçı için otoportre yapmayı kaçınılmaz kılar... Çalışmadaki otoportremde genç Cumhuriyet Türkiye'sinin bir dönemini ve dönemin de orta sınıf aile yapısını yansıtmak istedim, genellikle belli başlıklar altında gerçekleştirdiğim resimlerim, dönemlerin belgesi niteliğindedir (Demirbulak, 2007: 164).

Koçak'ın en dikkat çekilen özellikleri, kişisel tarihine bağladığı ölçüde bir tür otobiyografik anlatıma yönelmiş olması sayılabilir. Koçak, kendi hayatını izleyiciye açarak, kendine özgü olanla izleyicide karşılığı olan anıları iletişime sokmaktadır diyebiliriz.

2.2.10. Nevhiz Tanyeli

1941 doğumlu sanatçı, 1965'te İDGSA Yüksek Resim Bölümü'nü bitirmiş, akademide Neşet Günal, Cemil Tollu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyeleri'nde bulunmuştur. 1971-75 yılları arasında öğretim üyesi yetiştirmeyi amaçlayan 1416 sayılı yasa uyarınca, Paris'te uzmanlık öğrenimini görmüş, ENSBA'da, G. Singier'in yanında çalışmıştır. Prof. A. Haddad'ın yanında litografi öğrendi. Prof. Gireux'ün atölyesinde vitray çalışmaları yaptığı bilinmektedir (http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artis).

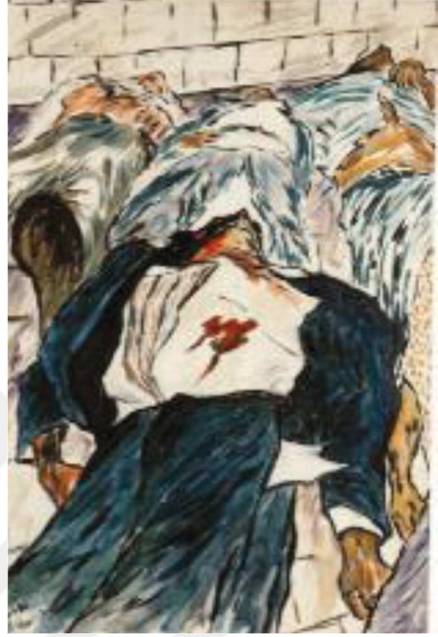
Nevhiz Tanyeli'nin yapıtlarında kullandığı resim dili ile Türk resim sanatında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Mehmet Ergüven'in ifadesiyle; "Nevhiz'in bunca yıl anlaşılmaz olmakla ödediği bedel, hiç şüphe yok ki, gerçekte anlamsız olana karşı cesaretle direnmenin armağanından başka bir şey değildir. Nevhiz'in yaşamıyla bütünleşen resim serüveni, büyük ölçüde bu cesaretin öyküsüdür; iddiasız, ama o ölçüde kendinden emin ve ağırbaşlı." (<http://www.millireasuranssanatgalerisi.com/sergiler/-kiskirti-ressami:-nevhiz-tanyeli>).

Resimlerinin konusunu yaşamın gerçeklerinden aldığını belirten sanatçı, yaşadığı 80 Darbesini de resimlerine konu ederek bir nevi dönemi belgelemiş ve yaşadıklarını izleyiciyle paylaşmıştır.

Sanat yaşamın çocuğudur; yaşamdan doğar. Bu nedenle biçimsel bir oyun olamaz resim yapmak. Yaşam daha trajik, komik, çirkin, güzel, umarsız, umutludur sanattan. Sanat yaşamın izdüşümü olmaya, yaşama yanıt veren

yaşaminkine denk bir dizge oluşturmaya çabalar sadece. Oyun gibi bir şey işte... (<https://sanatkaravani.com/nevhiz-tanyeli/>).

diyen Tanyeli, resimlerinin konusunu yaşamın gerçeklerinden aldığını belirirken, yaşadığı 80 darbesini de resimlerine konu ederek bir nevi dönemi belgelemiş ve yaşadıklarını izleyiciyle paylaşmıştır.



Resim 2.15. Nevhiz Tanyeli, “Görünü I”, (1980).

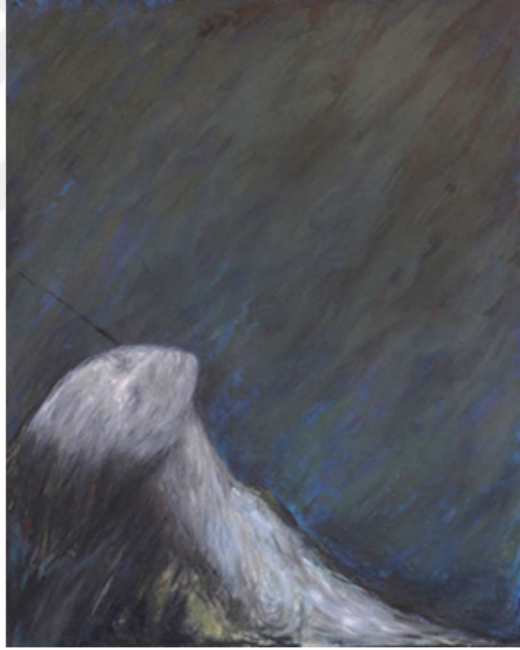
Bu süreç, yaşamın ölümle içiçeliğine dair umutsuz ve huzursuz bir imgelemi beraberinde getirmiştir. Nevhiz, “izleyici, kurban, yargıç, tanık ya da belki -daha doğrusu- hepsi birden olmak durumunda” kalan bir sanatçı duyarlılığıyla, körleşmemeyi, görmezden gelmemeyi yeğlemiştir; yaşam ve ölüm temasını bu bilinçle işlemiştir. (Çalikoğlu ve Tanyeli, 2003). ÇALIKOĞLU, Levent ve TANYELİ, Nevhiz. (2003). Boşluğa Yuvarlanışın Sevinci. Levent Çalikoğlu (yay. haz.), Nevhiz Tanyeli. İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi.

2.2.11. Zehra Aral

1963-1968 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gördüğü, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nden mezun olmuştur. Devlet tarafından burslu olarak gönderildiği Paris Güzel sanatlar Akademisinde ihtisas yapmıştır (http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=269)

Aral resimlerinde genel olarak sosyal konuları ele alarak, figüratif soyutlama diliyle anlatımcı bir yol izlemektedir. Resimlerinin fonundaki boşluklarda tek veya ikili-üçlü figürlerden başka hiçbir elemanın olmaması, izleyenin dikkatinin sadece figüre odaklanmasını sağlamaktadır.

Zehra Aral için gazete ve dergilerdeki fotoğraflar, televizyon ekranında gördükleri onun için hazır temalarıdır. Gördüğü ve duyduğu olaylarla empati kurduktan sonra süzgecinden geçirip yalın bir şekilde resmeder. Buna örnek olarak 1975 yılında Paris’te gördüğü “Faşistmus” isimli derginin iç sayfasındaki Naziler tarafından asılarak öldürülen Rus kızı Zoya fotoğrafının onda bıraktığı etki gösterilebilir. Hemen o akşam bir lokantada peçete üzerine çizdiği desenini daha sonra Zoya’yı yıllarca aklından çıkaramadığı için yağlıboya resmini yapmış, çok sayıda desenini çalışmıştır (<https://www.evrensel.net/haber/380448/cagdas-amazon-kadini-zehra-aral>).



Resim 2.16. Zehra Aral, “Zoya”, (1996).

2.2.12. Balkan Naci İslimyeli

1947 yılında doğmuş sanatçı, 1972 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu resim bölümünden mezun olarak aynı kuruma asistan olarak kabul edilmiştir. 1975 yılında Avusturya Hükümeti bursu ile Salzburg’da litografi çalışmaları yapmış, 1980-82 yılları arasında İtalyan Hükümetinin bursu ile Floransa Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünde çalışmalar yapmıştır (Karşıcı, 2012: 63,64).

Sanatla ve yaratıcılıkla ilgili değerlendirmelerinde Balkan Naci İslimyeli'nin psikoloji, psikanaliz, ruhsallık konularına ilgi duyduğu görülmektedir. Psikolojiye, hastalık konu sanat yapıtlarına ilgisinden bahseden İslimyeli, psikanalizin sanat ve sanatçı için yararları hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

Sürrealistler haklı olarak Freud'un yanından hiç ayrılmadılar. Psikanaliz insana ait, saklı şeylere, ertelenmiş şeylere, bastırılmış şeylere ve gölgelere baktı, sanatçılar da psikanalizin verilerinden yararlanma yoluna gittiler. Müthiş işler çıktı ortaya. O, aklın ve duyguların özgürleştiği başka bir alan, sanatla delilik işte orada birbirine yaklaşıyor. Ama sanatın farkı onları toparlayan bir iradeye sahip olması ve bunu aktarabilecek malzemeleri kullanma becerisi. Bir akıl hastasında bunlar dağınıktır. Onu toparlayacak bir iradede yoksundur ama sanatçı bunları bilinçle hem ayırt eder, anlamlandırır ve biçime dönüştürür (Karşıcı, 2012: 64,65).

İslimyeli'nin Deli Gömleği serisini (Resim:2.14) 1990 yılında New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ilk kez sergilediği bilinmektedir. Bu dizi tuval üzerine karışık teknikle (doku pastası, akrilik boya, fotoğraf, kurşun vs.) on yedi tuval ve performanstan oluşmaktadır.



Resim 2.17. Balkan Naci İslimyeli, "Deli Gömleği", (1990).

Öztoğat bu dizi için şunları söylemektedir:

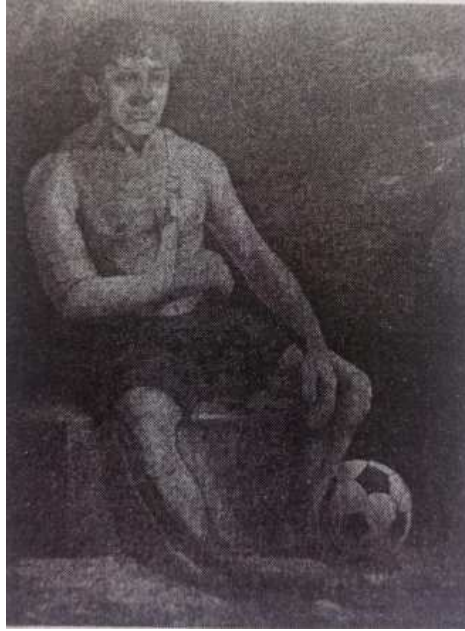
"Tüm sergi, otoportre geleneğine ironik bir gönderme içerir: Ressamın başında klozetten bir aura vardır. Kutsal olanla gündeliğin delilik bağlamında bulunduğu bu sergi, yaratıcılığın çılgınlıkla örtüştüğü anları vurgularken, ressamın kendi görüntüsünün yer almasıyla, sanatçı sorumluluğunu da tartışır."

Sanatçının kurduğu söylemden sorumlu, bilinçli bir özne olduğunu belirten Öztokat, delilik ve akıl arasındaki çekişmede Balkan Naci İslimyeli'nin sanata bakışını bulabileceğimizi belirterek şöyle der: “Akıl dış dünyayı anlatmaktadır, delilik ise iç dünyanın denetimsizce dışavurumudur. Yaratıcılığa da denetlenmemiş düş gücü yön verirken, yapıtın anlatımında ve biçiminde, kaçınılmaz olarak, akıl rehberlik edecektir.” (Karşıcı, 2012: 78).

2.2.13. Hüsnü Koldaş

1949 doğumlu sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü, Neşet Günal Atölyesi'nde öğrenim gördü. Kemal İskender, Neş'e Erdok, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş ve Özer Kabaş'ın '5 Figür' adı altında açtıkları grup sergilerle 1980 sonrası figür resminde yeni bir çıkış yaptıkları görülmüştür.

Hüsnü Koldaş'ın resimlerinde yoğun yalnızlık ve melankoli duygusu kendini göstermektedir. Bu duygu yoğunluğunu destekleyecek şekilde karanlık atmosfer içerisinde belirsiz bir ışık kaynağı ile aydınlanan figüratif resimlerdir. Gün batımının alacakaranlığı ve bu ışığın figürler üzerinde yarattığı melankolik atmosfer otoportrelerinde belirgindir. Bu içsel yaklaşımı Neşe Erdok ile paralellik taşısa da üslupları farklılıklar göstermektedir (Dönmez, 2009: 127).



Resim 2.18. Hüsnü Koldaş, “Otoportre”.

Türk resminde görmeye çok alışık olmadığımız tam boy porte anlayışında resimlediği otoportresinde (Resim 2.18.) kolu alçıya alınmış ve oturur pozda görünmektedir. Ayak ucunda bulunan futbol topu, futbola olan ilgisi ve bunun sonuçlarına işaret etmektedir. Fonda görünen koyu tonlardaki atmosfer olumsuz ruh halini destekler niteliktedir. Ressamın bir futbol maçı ardından kendini soyunma odasında resmettiği benzer bir kompozisyon daha bulunmaktadır. Otoportrelerinde hayatına dair kurgular ve simgeler eşliğinde sunması Türk resminde az rastlanan bir olgudur.

Sanatçı yaptığı bir söyleşide bu otoportresi için şunları demiştir:

Anılarımla resim yapan biriyim. Her çalışmam yaşanmış bir gerçekliğin izini taşır. Onbeş yıl profesyonel olarak futbol oynadım. Tezdeki bu otoportre de futbol oynarken uğradığım, köprücük kemiğimin kırıldığı, omuzumun çıktığı- bir kazanın anısını taşır, Topun ayrıksı duruşuna gelince; klasik futbol topunun siyah-beyaz olduğu gerçeğini vermem, resimde hem uyum hem ayrıksılık yarattı. Yorumda dikkat çekilen gökyüzü, hiç vazgeçemediğim bir doğa parçası. Doğa ve antik mekânlar sürekli gezdiğim, fotoğraflarını çektiğim, yakından ilgilendiğim alanlardır (Demirbulak, 2007: 168).

2.2.14. Sezai Özdemir

1953 yılında Ankara’da doğan sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nde öğrenim görmüştür. Akademi’de Neşe Erdok, Asım İşler, Güngör Taner, Zekai Ormancı’dan dersler almıştır. Barok ışık etkileriyle klasik-akademik sanat deneyimlerinden kaynaklanan bir anlayışı benimsemekte, gerçekliğin ontolojik değerlerini saptamaya yönelik bir teknik kullanmaktadır (<http://www.beyazart.com/sanatci/Sezai-%C3%96zdemir>).

Figüratif resim geleneğini sürdüren Özdemir eserlerinde; genç yaşta yapmak zorunda kaldığını söylediği boyacılık, terzilik, simitçilik vb. gibi gündelik işçileri ve yaşamın olağan sadeliği ile akışını kendi hikayeci tavrıyla resmetmektedir. Hocası Neş’e Erdok’un sade bir fon tercih ettiği otoportrelerinin aksine kendini, sembolik öğeleri çokça kullandığı kalabalık mekanlarda resmettiği görülmektedir.



Resim 2.19. Sezai Özdemir, “Hüseyin’e Mersiye”.

Ergüvene göre; resimlerinde görünen karamsarlığın görsel bir tuzak olduğunu Özdemir şu sözlerle itiraf etmektedir “İnsan akıl ile duygu yanının sürekli çatışması sonunda tedirgin ve mutsuzdur. Evrene salt akıl ile yaklaşıldığında kuru bir akademizmin tuzağına düşer insan. Buda tekdüzeliğin yanı sıra sıkıntı ve huzursuzla yol açar yaşantısında. Sadece duygu söz konusu olduğunda ise bu kez ilişkilerin belli kurallara göre düzenlendiği nesnel dünya tehdit etmeye başlar. Sonuç: tercihini duygu ya da akıl ikilemi ile sınırlayan insan, yıkımın eşiğinde devamlı acı çekmektedir (Demirbulak, (2007): 193-194).

2.3. Kişisel Uygulamalar

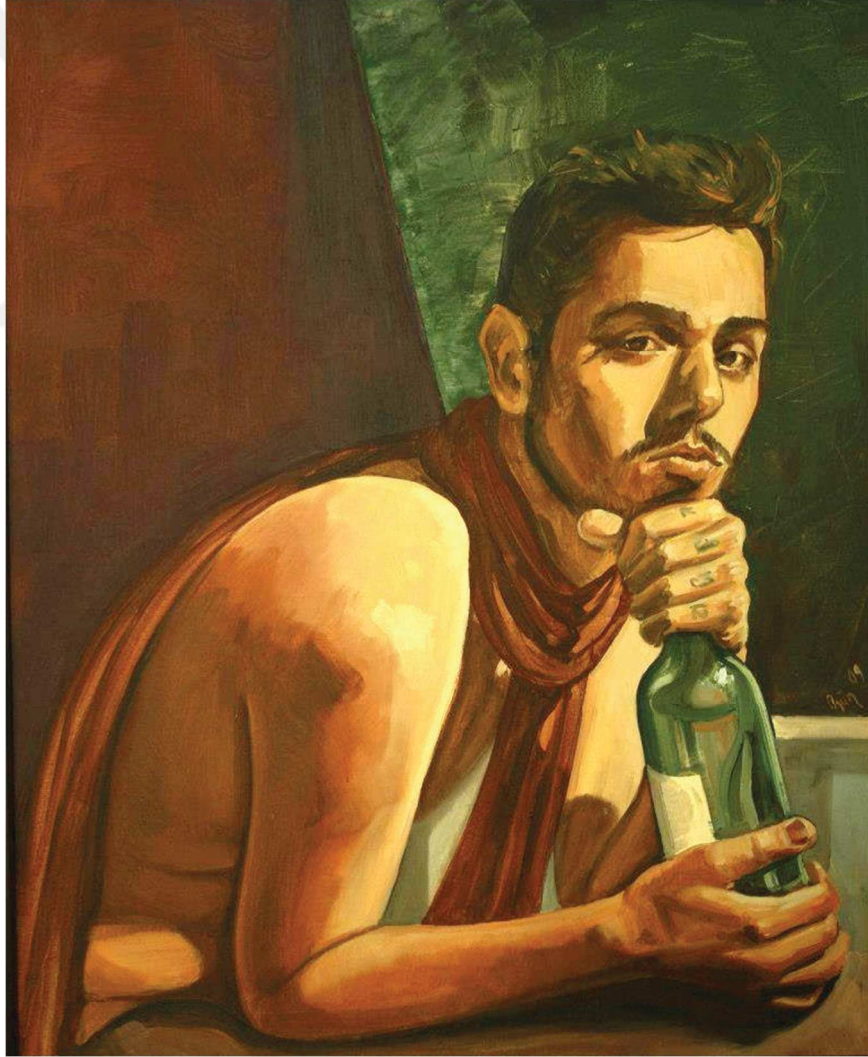
‘Türk Resim Sanatında otobiyografi’ başlıklı rapor kapsamında sunulan kişisel uygulamalarda örneklenen çalışmaların hepsinde otobiyografik anlatımlar söz konusudur. Bu anlatımların gerek otobiyografinin iç içe geçtiği otoportre, gerekse kişiselleştirilmiş simge ve semboller ile resmetmişlerdir.

Örneğin; Resim 2.20.’de görülen otoportre de klasik bir portre üslubu dikkate alınarak resmedilmiştir. Resimde barok döneme öykünen tek yönlü, sert bir ışık kullanılmıştır. Otoportre de kullanılan fular, içki şişesi ve direkt olarak izleyiciye bakan ciddi bir yüz ifadesi, Avni Lifij’in ‘pipolu porte’si simgeleriyle benzeştiğini söylemek mümkündür.

Genel bir kronolojik sıraya göre dizilmiş resimlerde sadece ‘ben’in dışında ‘ben’ i ‘ben yapan’ sosyokültürel, politik etkenlerin, daha soyut imgelerle dışavurulduğunu gözlemleyebiliriz.

Resim 2.28. ‘de boş bir koltuk görülmektedir. Bu resmin anlatım olarak, Van Gogh’un resmettiği “Gauguin’in sandalyesi” eserinden farkı yoktur. Önceleri ‘yalnız bırakılmışlık’ imgesi taşıyan bu koltuğun daha sonraki resimlerde, figürle ilişkili olarak bir mekan – aitlik duygusuna evrildiğini söyleyebiliriz.

Resmin içine bütünüyle dahil olan ‘yalnızlık/ait olma’ duygusunun, kişinin ‘ben’ini yansıttığı genelde çıplak erkek figürleri ile iç içe geçmesi ve figürün uzvu haline dönüşmesiyle sonuçlanır (Resim 2.32).



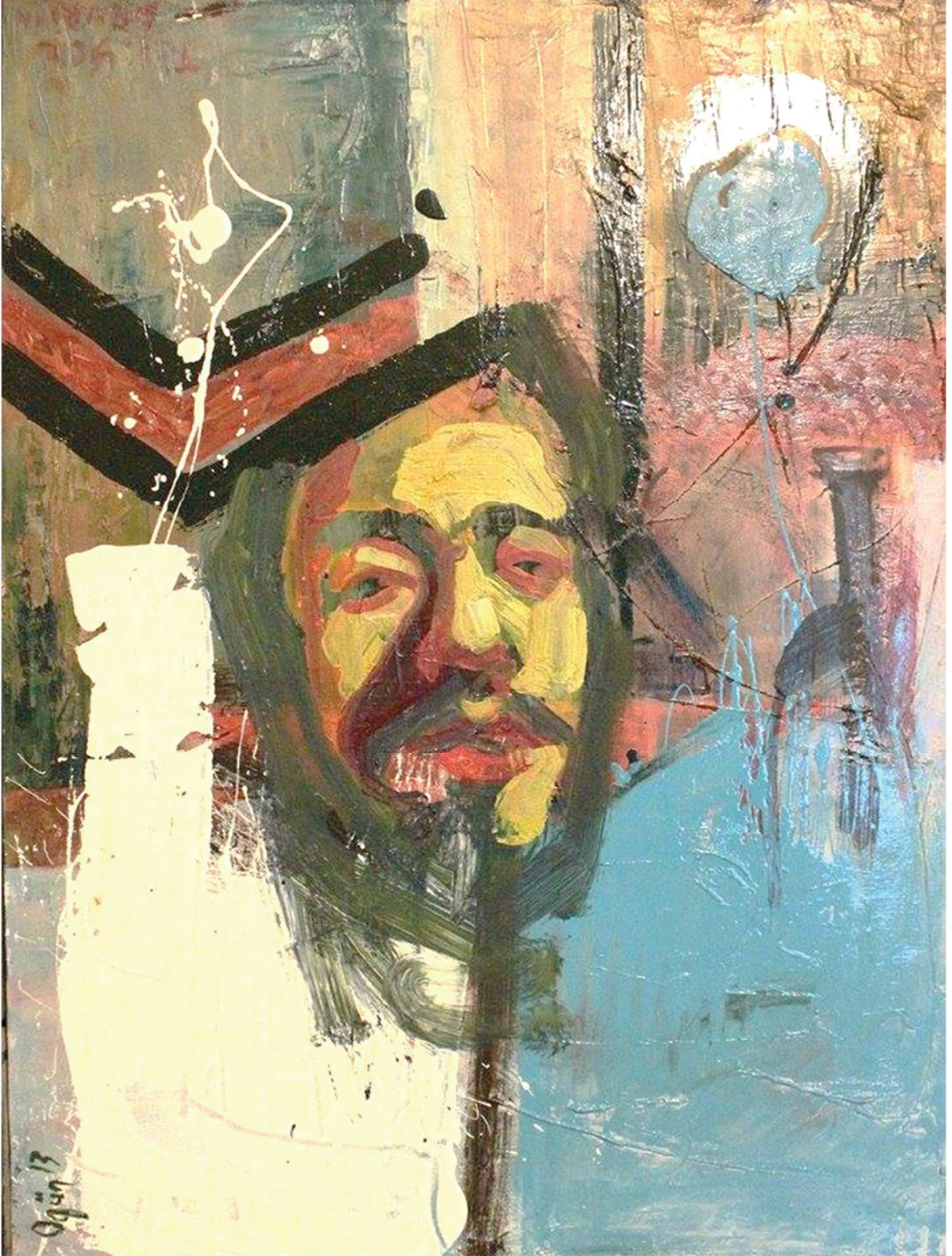
Resim 2.20. Ogün Yücel, “Sişeli Otoportre” (2009)
T.Ü.Y.B. 70x50 cm.



Resim 2.21. Ogün Yücel, “Şişeli Otoportre 2”, (2010).
T.Ü.Y.B. 70x100 cm.



Resim 2.22. Ogün Yücel, “Triptik”, (2013).
T.Ü.Y.B. 30x60 cm.



Resim 2.23. Ogün Yücel, “Otoportre” (2013)
T.Ü.Y.B. 70x100 cm.



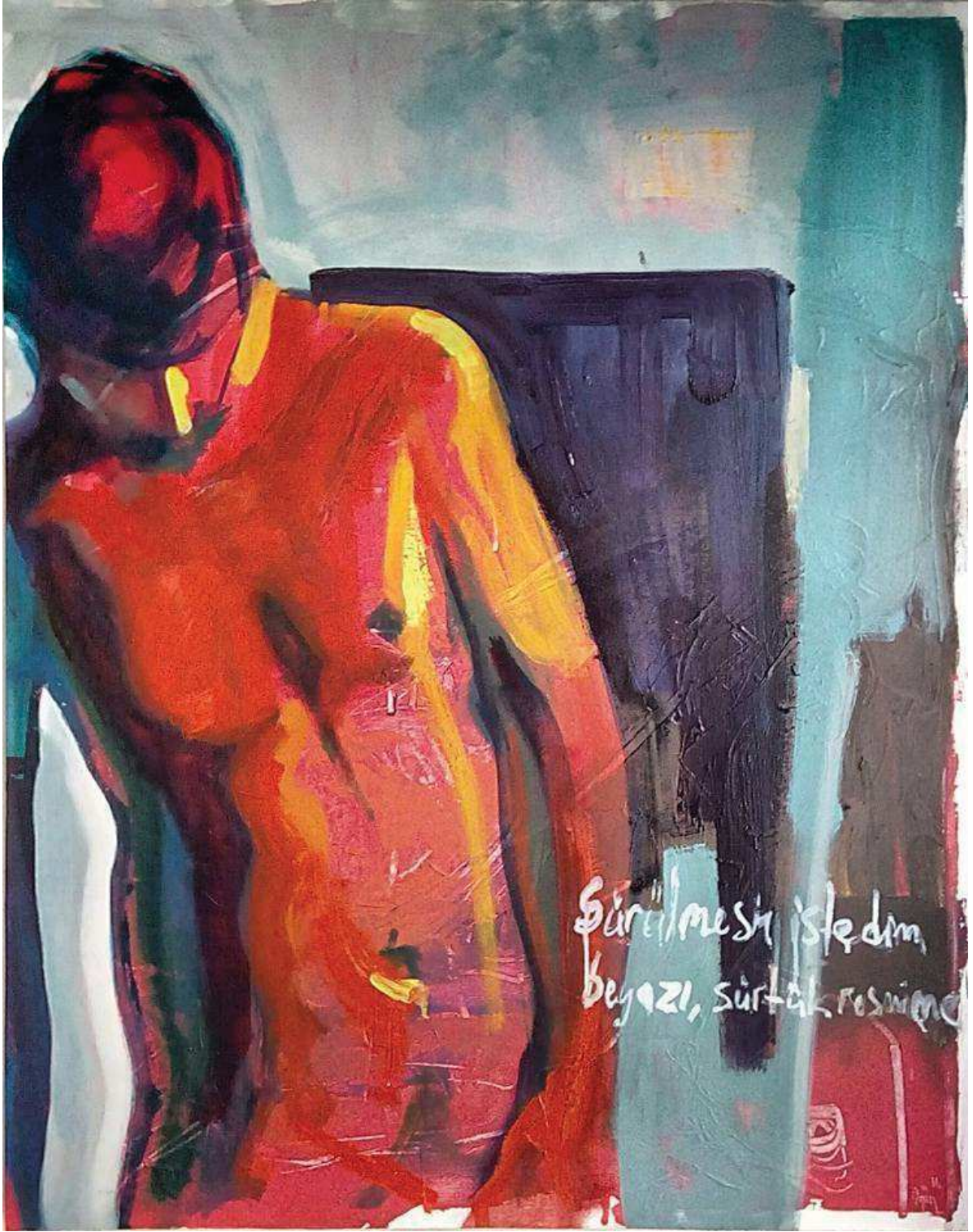
Resim 2.24. Ogün Yücel, “Kutulu Otoportre” (2013),
T.Ü.Y.B., 50x35 cm.



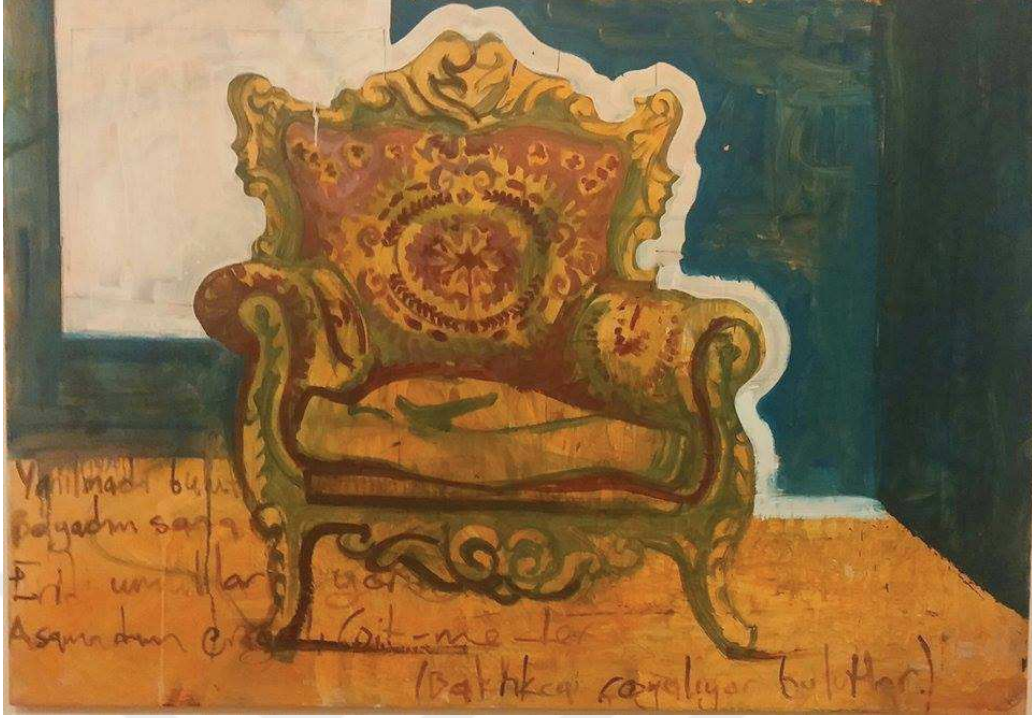
Resim 2.25. Ogün Yücel, “Ada” (2014),
T.Ü.Y.B., 80x60 cm.



Resim 2.26. Ogün Yücel, “Kırmızı” (2015)
T.Ü.Y.B. 130x97 cm.



Resim 2.27. Ogün Yücel, “Sürtük”, (2016).
T.Ü.Y.B. 100x80 cm.



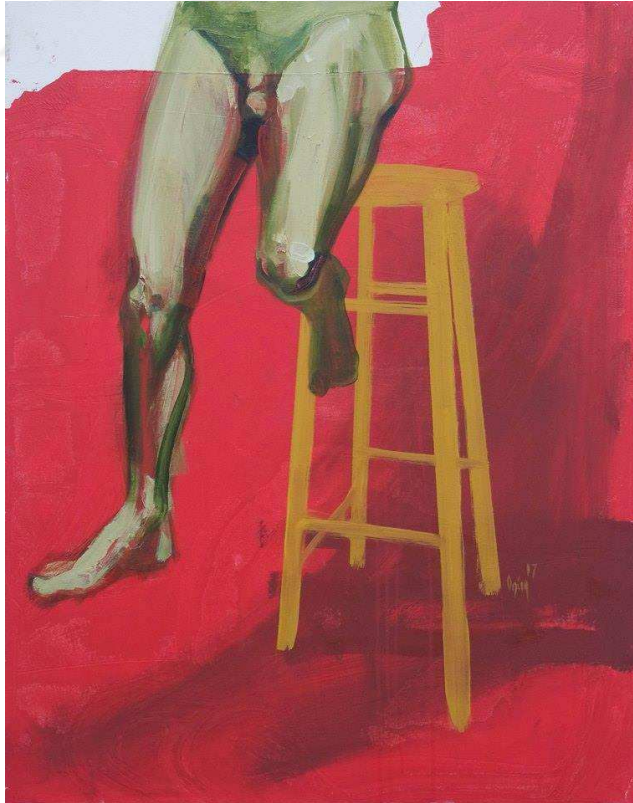
Resim 2.28. Oğün Yücel, "Koltuk" (2015)
T.Ü.Y.B. 80x110 cm.



Resim 2.29. Oğün Yücel, "İsimsiz" (2015)
T.Ü.Y.B. 80x110 cm.



Resim 2.30. Ogün Yücel, "İsimsiz" (2016)
T.Ü.Y.B. 80x100 cm.



Resim 2.31. Ogün Yücel, "İsimsiz" (2017)
T.Ü.Y.B. 100x80 cm.



Resim 2.32. Ogün Yücel, “İsimsiz” (2017)
Kağıt üzerine yağlı boya. 15x15 cm.



Resim 2.33. Ogün Yücel, “İsimsiz” (2018)
Kağıt üzerine karışık teknik. 35x25 cm.



Resim 2.34. Ogün Yücel, “İsimsiz” (2018)
Kağıt üzerine karışık teknik. 35x25 cm.

SONUÇ

İlk olarak 1. ve 4. yüzyıllarda ölmüş kişilerin anılması için yapılan mumya üzeri resimlerde karşımıza çıkan portrecilik, Romantik döneme kadar dine, krallara ve soylulara hizmet etmiştir. 17. yüzyıl başlarında gelişen Barok akımı ile sanatçıların kendilerini anlatabilmek için aynadaki yansımalarına başvurması ile otoportre resminin ilk örnekleri görülmüştür. Bu otoportrelere Romantizm ile sanatçının hisleri dahil edilmiş, sanatçının artık kendi varlığını kabul ettirtmekten çok hissettikleri ile toplum içinde kabul görme çabaları hissedilmeye başlanmıştır. Postmodernizm ile biçim yerine içeriğin, dolayısıyla bağlamın ön plana çıkmasıyla otoportrelerdeki özne-nesne bütünlüğü önemini yitirmiş, sembolik formlar ve nesnelerle kullanılan anlatıya önem verilmiştir.

Türk resminde ise ilk batılı anlayıştaki portre örnekleri 19. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı'da Abdülhamit dönemindeki siyasi yasaklar sonucu gazetelerde sanat haberlerine geniş yer ayrıldığı dönemde ülkeye gelen yabancı ressam, Türk öğrencilerin resim eğitimi için yurt dışına gönderilmeleri ve 1883 yılında, Osman Hamdi Bey önderliğinde ilk güzel sanatlar okulu Sanayi-İ Nefise mektebinin açılması ile figüratif Türk resmi büyük gelişme göstermiştir. Önceleri genellikle izlenimci tavırda resim yapan Türk ressam, özellikle Cumhuriyet sonrası yaşanan siyasi ortamdan etkilenmiş, kendi görüşlerini ve dönemin sosyo-kültürel etkilerini resimlerine yansıtmaya eğiliminde bulunmuşlardır.

Özellikle 1980 sonrası alışılmışın dışında bir çizgiyle, özgün anlatım aracı olarak kullanılan portre ve otoportreler yükselen bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır. Bu dönemde Türk resminde ilk defa grup portre türünde çok sayıda eser üretilmiş, ve bu eserler altyapılarında barındırdıkları sosyolojik, psikolojik ve felsefi ifadelerle Türk resim tarihinde otobiyografik resminin özgün örnekleri olarak yerini almıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Aksoy, Nazan (2014). *Kurgulanmış Benlikler*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Berger, John (2018). *Portreler*. (Çev. Beril Eyüboğlu), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berman, Marshall (2010). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Best, Steven; Kellner, Douglas (2011). *Postmodern Teori*. (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Burrus, Christina (2011). *Frida Kahlo “Kendi Gerçeğimi Yapıyorum”*. (Çev. Eif Göktepe), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Cevizci, Ahmet (2011). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayıncılık.
- Demirbulak, Ayşegül (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Ersoy, Ayla (2012). *Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Freud, Sigmund (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gay, Peter (2017). *Modernizm / Sapkınlığın Cazibesi*. (Çev. Sibel Erduman), İstanbul: Everest Yayınları.
- Germaner, Semra, (2000), *1968 Kuşağı Sanatçıları. Cumhuriyetin 75. Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri, 18-19 Mart 1999*, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları
- Gibbons, Joan. (2007). *Contemporary Art and Memory-Images of Recollection and Rememberance*. London / New York: I.B. Tavis & Co Ltd.

- Gombrich, Ernst Hans (2007). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gürel, Haşım Nur (Tarihsiz). *Türk Resminden On İki Örnekle Portre Üç Köşeli Görsellik*. İstanbul: Sevimce Sanat Galerisi Yayınları.
- J.Bruno, Frank (1996). *Psikoloji Tarihine Giriş*. (Çev. Gül Sevdiren), İstanbul: Kibele Yayınevi.
- Kagan, Moissej (1982). *Güzellik Birimi Olarak Estetik ve Sanat*. (Çev. Aziz Çalışlar), İstanbul: Altın Kitaplar.
- Keser, Nimet (2009). *Sanat sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Rauda, Jamis. (2016). *Frida Kahlo Aşk ve Acı*. (Çev. H. Uğur Tanrıöver), İstanbul: Everest Yayınları.
- Rideal, Liz (2005). *Self Portraits*, London: National Portrait Gallery.
- San, İnci (2004). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Thomson, George (1987). *İnsanın Özü*. (Çev. Celal Üster), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Tunalı, İsmail (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan.(1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turgut, İhsan (1991). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Bilgehan Matbaası.
- Ünlü, Aslıhan (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram*. Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Walther, Ingo F (2005). *Gauguin*. (Çev. Ahu Antmen) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Genel Referans Kaynakları

- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2008). III, İstanbul: Yem Yayın.
- İnankur, Zeynep (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1334.
- Tükel, Uşun (2008). Velazquez. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, III, İstanbul, 1582-1584.

Makaleler

- Barotcu, Songül (2017). Diego Velazquez'in Sanatı ve Otoportreleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt 7 Sayı 2/1, 167-168.
- Bülbül, Müberra (2017). Portre ve Öz-Portrenin Görsel Sanat Tarihi Açısından Önemi. *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 01, Sayı 01, 95-111.
- Öndin, Nilüfer (2005). Rönesans Döneminde Tinsel Mülkiyet Kavramının Gelişimi ve Sanatçı Hakları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 3, Sayı 11, 84-91.
- Lejeune, Philippe; Olney, James (1999). Özyaşamöyküsünde Yenilik Yapılabilir mi?. (Çev. İhsan Batur), *Kitap-lık Üç Aylık Edebiyat Dergisi*, 37/Yaz, 164-174.
- Sarp, Nuray; Tosun, Ahmet (2011). Duygu ve Otobiyografik Bellek. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 3(3), 446-465.
- Uysal, Arzu (2009). Yüzün Ötesi - Portre Kurmak Üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (4), 107-122.

Tezler

- Akkaya, İbrahim (2017). Çağdaş Türk Resim Sanatında Fotogerçekçi Eğilimler. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Altıparmakogulları, Yiğit (2006). Mehmet Güteryüz ile Burhan Uygur'un Resimleri ile Defterleri Arasındaki İlişkilerin Karşılaştırılmalı Olarak İncelenmesi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul.
- Can, Gülsevim (2011). Göstergebilimsel Açıdan Cihat Burak Eserlerinin İncelenmesi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Çağatay, Ersan (2007). Francis Bacon Resminde İmaj, Görüntü ve Temsiliyet. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- Çavdar, Emine (2011). Resim Sanatında Otobiyoğrafik İmgeler. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.
- Çokatak, Didar (2014). Frida Kahlo'nun Resminde Kadın Olgusu. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Edirne.
- Demirsar, V. Belgin (1987). Osman Hamdi'nin Tablolarında Gerçekle İlişkiler. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Döngel, Zuhale Asiye (2014). Günlük Yaşam Resmi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Dönmez, Nilüfer (2009). Türk Resminde Portre ve Otoportre, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Gümüş, Serap (2013). 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Figür. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.
- Günbilen, Serdar Lütfi (2009). Cihat Burak Resminde Modern Epik Anlatı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Gören, Ahmet Kamil (1990). Hüseyin Avni Lifij Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Halıçınarlı, Emine (1998). Eğitim Sanat ve Oyun. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, İzmir. 1998 S 104).
- İlter, İlke (2006). Özyasamsal Sürecin Ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

- İz, Yücel (2006). Neş'e Erdok Resminde Konu, Biçim ve İçerik (Anlam) Açısından Gerçeklik Olgusu. Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mersin.
- Karşıcı, Nuray (2012). Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Balkan Naci İslimyeli'nin Yapıtı, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Koruç, Esra (2018).Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı,Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara.
- Kul, Rabia (2014). Osman Hamdi Bey'in Resim Sanatında Portre Tarzı. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon.
- Muraz, Özlem (2009). Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Adana.
- Ocak, Eda (2011). Hüseyin Avni Lifij'in Yapıtlarında Paris ve İstanbul Sanat Çevrelerinin Etkisi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Özerakın, Esra Zeynep (2014). Cihat Burak'ın Resimlerinde Hayal ve Mizah. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Sabancı, Elif (2014). Balkan Naci İslimyeli'nin Eserlerinin Göstergebilimsel Analizi. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Serdar, Buket (2009). Cumhuriyet Öncesi Ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açıdan Ele Alınış Farklılıkları. Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne.
- Uğuz, Ayşe (2011). 1950-2010 Arası Türk Resminde Figüratif Eğilimler Üzerine Sanatçı Görüşleri. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.

Uysal, Emrah (2009). Komet ve Mehmet Güleriyüz'ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekan Yorumları. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.

Yılmaz, Azize (2011). 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Sosyal Yansımalar Bağlamında Neş'e Erdok. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

Yılmaz, Ayşe Nahide (2014). 1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Ve Siyaset İlişkisi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.

İnternet Kaynakları

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUG9ydHJl> (Erişim Tarihi: 02.05.2019)

<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/2171/bilimle-sanati-birlestiren-deha-leonardo-da-vinci> (Erişim Tarihi: 25.05.2019)

<https://sanatkaravani.com/nevhiz-tanyeli> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

<http://www.sanatatak.com/view/bebek-torenleri-cenaze-torenleri> (Erişim Tarihi: 07.03.2019).

<https://www.italymagazine.com/italy/tuscany/mona-lisa-self-portrait> (Erişim Tarihi: 07.03.2019).

<http://bayaiyi.com/diego-velazquezin-las-meninas-resmi/> (Erişim Tarihi: 10.05.2019).

<https://jhna.org/articles/begging-for-attention-artful-context-rembrandts-etching-beggar-seated-on-> (Erişim Tarihi: 10.05.2019).

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1305> (Erişim Tarihi: 10.05.2019).

<https://kylidixon1.wordpress.com/2014/02/18/research-louise-bourgeois/> (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/kendiyle-gecmisle-ve-toplumla-hesaplasan-bir-mehmet-guleryuz-retrospektifi-i-2611> (Erişim Tarihi: 17.04.2019).

<http://www.artnet.com/artists/louise-bourgeois/femme-maison-D387M-sb5YOGk6hKnZiZ> (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-yatagim---my-bed---tracey-emin/546> (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<https://www.artsy.net/artwork/rembrandt-van-rijn-self-portrait> (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/selfportrait-840/> (Erişim Tarihi: 12.05.2019).

<https://www.art.com/products/p11727154-sa-i1352698/vincent-van-gogh-van-gogh-s-chair-c-1888.htm> (Erişim Tarihi: 4.05.2019).

<https://www.vincentvangogh.org/gauguins-chair.jsp> (Erişim Tarihi: 04.05.2019).

<http://www.beyazart.com/sanatci/Mustafa-Ayaz> (Erişim Tarihi: 17.05.2019).

<https://www.fridakahlo.org/my-birth>. (Erişim Tarihi: 01.06.2019).

<http://wikioo.org/paintings.php?refarticle=6E3SXA&titlepainting=self-portreit>. (Erişim Tarihi: 03.06.2019).

<http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi>. (Erişim Tarihi: 15.06.2019).

<http://rportakal.com/En/Article.aspx?PageID=23&ArtId=1417> (Erişim Tarihi: 21.06.2019).

http://vizyon21y.com/documan/Egitim_Ogretim/Onemli_Insanlari/Ressamlar/Turk_Ressamlar/html (Erişim Tarihi: 21.06.2019).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=374 (Erişim Tarihi: 22.05.2019).

http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_1.htm (Erişim Tarihi: 28.04.2019).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=269
(Erişim Tarihi: 30.03.2019).

<http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=11&lc=tr> (Erişim Tarihi: 30.05.2019).

<http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=11&lc=tr> (Erişim Tarihi: 28.05.2019).

http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=21&s=2&r=128&l= (Erişim Tarihi:
26.05.2019).

http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=33&s=1&r=242&l= (Erişim Tarihi:
10.06.2019).

https://sanathayatsanat.wordpress.com/2019/02/02/__trashed/ (Erişim Tarihi: 16.05.2019).

http://www.terakkisanat.com/web/sergiler/2009_2010/zehra_cihataral/ts09_za011b.jpg (Erişim
Tarihi: 21.05.2019).

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=130&periodID=734&bhcp=1> (Erişim
Tarihi: 04.06.2019).

<https://www.beyaztarih.com/ansiklopedi/cihat-burak> (Erişim Tarihi: 25.05.2019).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : Yücel, Ogün

Uyruğu : T.C.

Doğum Tarihi ve Yeri : 12.07.1989, Kırklareli

Telefon : 0542 228 1802

E-mail : ogunyucel12@gmail.com

Eğitim :

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Lisans	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü	2011
Lise	Lüleburgaz TEK Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2007

İş Deneyimi :

Yıl	Yer	Görev
2012	Atölye ‘Sanatsever’	Sahibi

Yabancı Dil : İngilizce