

## GÖRSEL ZİYAFETE BAŞKALDIRI: ARTEMISIA GENTILESCHI, “SUSANNA VE YAŞLILAR” (1610, POMMERSFELDEN)

A REVOLT AGAINST THE VISUAL FEAST: ARTEMISIA GENTILESCHI, “SUSANNA AND THE ELDERS” (1610, POMMERSFELDEN)

Nurtaç ELÇİ AKPINAR\*

DOI: 10.17490/Sanat.XXX

### Öz

Kameranın perspektifinden “izlenen” bir obje haline getirilen kadın, Rönesans ve Barok dönemlerde ressamın perspektifinden “izlenen” ve “izlettirilen” bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda çalışmada, Artemisia’nın- 21. yüzyılda kadın bir yönetmen tarafından cinsel bir obje olarak sunulan fakat kendi döneminde yapıtlarıyla, öncülü ve çağdaşı ressamların benzer anlayışlarına ve resimsel itkilerine başkaldıran, geleneksel ikonografiyi sorgulayan ve bu yüzden en önemli feminist ikonlardan biri haline gelen bir “kadın ressam”ın- “*Susanna ve Yaşlılar*” adlı yapıtı, resimsel röntgencilik sorunsalı üzerinden tartışmaya açılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Artemisia Gentileschi, “*Susanna ve Yaşlılar*”, röntgencilik

### Abstract

The female- the “viewed” object from the camera’s point of view- had been objectified by the gaze of the painter in the Renaissance and the Baroque periods. In that respect, this essay aims to offer a discussion about Artemisia Gentileschi- the female painter who was presented as a sexual object by a female director in the 21.st century even though she had been one of the most prominent feminist icons of her time with her works that had questioned the traditional iconography and who had opposed to both her predecessors’ and contemporaries’ similar mentalities and pictorial motivations- and her “*Susanna and the Elders*”, through the issue of pictorial voyeurism.

**Keywords:** Artemisia Gentileschi, “*Susanna and the Elders*”, voyeurism

1611’de Orazio Gentileschi, kızı Artemisia’ya resimsel perspektif uygulamalarını öğretmesi için dönemin önemli siparişler alan bir ressamı olan Agostino Tassi’yi görevlendirir. Tassi’nin ünü, iyi bir ressam olmakla sınırlı değildir; o cinayet ve ensest ilişkiyle suçlanan ve birçok kez hapse atılan azınlık bir serseri olarak da tanınmaktadır. Tassi, genç Artemisia’ya tecavüz eder ve işlediği suçtan sıyrılabilmek için Artemisia’ya boş evlilik vaatlerinde bulunur. Bu durumu öğrenen Orazio, 1612 yılının başlarında Papa 5. Paul’e Agostino Tassi’ye karşı hukuki bir yaptırım uygulanması talebiyle bir dilekçe sunar. Orazio, Tassi’yi kızına Mayıs 1611’de ve sonrasında defalarca tecavüz ettiği gerekçesiyle suçlar; bunun dışında kendi resimlerinden birini çalmakla itham eder. Dava talebi kabul edilir; ilk duruşma 18 Mart’ta görülür. Tassi, suçlamaları reddeder ve ifadelerinde birçok iddia da bulunur: Hiçbir zaman Artemisia ile cinsel bir ilişkide bulunmamıştır;

aslında Artemisia bir fahişe olarak tanınmaktadır ve hatta babası ile büyük ihtimalle ensest bir ilişki içerisindeydi.

Beş aylık dava sürecinde işkence altında çapraz sorguya çekilen Artemisia, Tassi’nin ona tecavüz ettiğini ve evlilik vaatleriyle onu kandırdığını ısrarla yineler. Sorgulamalar sırasında Artemisia’nın parmaklarına metal yüzükler takılır ve giderek sıkıştırılır. Tassi’nin gözleri önünde gerçekleşen bu işkenceler altında Artemisia, Tassi’ye dönerek “*Bana verdiğin yüzük bu işte! Bunlar da vaatlerin!*” diye haykırır. Dava tutanaklarına göre Tassi en ufak bir merhamet duygusu dahi göstermemiştir. Bu, Batı tarihinin muhtemelen ilk belgelenmiş tecavüz davasıdır (Bendetti, 1999, s.45) (1).

Oysa Agnès Merlet’in 1997 tarihli “*Artemisia*” adlı sinema filmi, tüm bu tarihsel gerçeklere rağmen izleyiciye bambaşka bir Artemisia sunar. Merlet’in filminde Artemisia, Tassi ile çalışabilmek için yanıp tutuşan, sonrasında ona aşık olan ve rızası ile onunla birlikte olan genç ve güzel bir kızdır. Babası Tassi’ye kızına tecavüz ettiği gerekçesiyle dava açtığı anda, işkence altında sorgulandığında bile Artemisia, tecavüze uğramadığını, Tassi’nin ona yalnızca “zevk” verdiğini ifade eder. Tassi de büyük bir “yüce gönüllülükle” Artemisia’nın daha fazla acı çekmemesi için suçlamaları kabul eder ve adeta bir kahraman olarak tanıtılır.

Kuşkusuz bir film, edebi ya da tarihsel bir sadakatle gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğine göre değerlendirilemez fakat böylesine önemli bir tarihsel figürün bu denli çarpıtılarak ve üstelik de kadın bir yönetmen tarafından bu şekilde sunulması, ağır eleştiriler almıştır. Dahası filmde Artemisia’nın yapıtları ile ilgili fahiş hatalar da dikkat çekmektedir (2). Artemisia’nın en ünlü yapıtı olarak addedilen “*Holofernes’in Başını Kesen Judith*” de, Marry D. Garrard’ın deyişle “*bir kadın gücü simgesinden uzaklaştırılarak erotik bir tabloya dönüştürülmüştür.*” (Garrard, 1998, s.67).

Filmin en sorunlu yönü, sanatı erotik bir duyumsallıkla sunmasıdır: Modeller cinsel objelere, sanatsal kompozisyonlar cinsel dramalara, sanatsal imgelere verilen tepkiler pornografik uyarılara dönüştürülmüştür. Filmde Artemisia’nın “kendisi”, cinsel bir objedir. İzleyici Artemisia’yı Tassi’nin perspektifinden “izler”. Bir sahnede Tassi Artemisia’ya “görmeyi” öğretmektedir fakat Artemisia “gören” değil “izlenen” objenin ta kendisidir.



Resim 1. Agnès Merlet, "Artemisia" (1997, Yapımcı: Patrice Haddad, Senaryo: Patrick Amos, Agnès Merlet, Christine Miller, Oyuncular: Valentina Cervi, Michel Serrault, Miki Manojlovic, Sinematografi: Benoît Delhomme, Kurgu: Guy Lecorne, Daniele Sordoni, Fransız-Alman-İtalyan ortak yapımı)

Kameranın perspektifinden "izlenen" bir obje haline getirilen kadın, Rönesans ve Barok dönemlerde ressamın perspektifinden "izlenen" ve "izlettirilen" bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda çalışmada, Artemisia'nın -21. yüzyılda kadın bir yönetmen tarafından cinsel bir obje olarak sunulan fakat kendi döneminde yapıtlarıyla, öncülü ve çağdaşı ressamların benzer anlayışlarına ve resimsel itkilerine başkaldıran, geleneksel ikonografiyi sorgulayan ve bu yüzden en önemli feminist ikonlardan biri haline gelen bir "kadın ressam"ın- "*Susanna ve Yaşlılar*" adlı yapıtı, resimsel röntgencilik sorunsalı üzerinden tartışmaya açılacaktır.

"Çıplak bir kadın resmi yapılyordu çünkü çıplak bir kadına bakmaktan zevk duyuluyordu..." (Berger, 2009, s.51).

Daniel Kitabı'nın on üçüncü bölümünde anlatıldığı üzere erdemli bir eş olan Babilli Susanna, evinin bahçesindeki gölde banyo yapmaktadır. Susanna'nın eşi saygın ve önemli bir kimse olduğu için kentin ileri gelenleri de sık sık evlerini ziyaret etmektedir. Ziyaretçilerden ikisi, Susanna'yı banyo yaptığı sırada gözetlemeye başlar ve Susanna'nın güzelliği karşısında kendilerini daha fazla tutamayan bu iki yaşlı, Susanna'ya yaklaşıp onunla birlikte olmayı teklif ederler. Dehşete kapılan Susanna yaşlıları reddeder fakat aynı zamanda yargıç olan bu yaşlı adamlar eğer onlarla birlikte olmazsa Susanna'yı bahçede genç bir adamla zina yaparken gördüklerini söylemekle tehdit ederler. Şantajı boyun eğmeyen Susanna, yaşlı yargıçların komplosu ile yargılanır ve suçlu bulunarak taşlanarak ölüm cezasına çarptırılır. Tanrı Susanna'nın dualarını geri çevirmez ve Daniel Peygamber'i gönderir. Daniel yaşlıları ayrı ayrı sorguya çeker ve onların yalancı şahitlikte bulduklarını kanıtlar.

Susanna öyküsünün sanat tarihsel geçmişi, 3. yüzyıl katakomb fresklerine kadar uzanır. İlk Hıristiyanlar için Susanna, bir iffet modeli olmuştur.

Öykü, *Quattrocento* döneminde yeni bir popülerlik edinir. Birçok *casso-ne* tasvirinde Susanna ve Yaşlılar öyküsü betimlenmiştir. Ancak 16. ve 17. yüzyıllarda öyküye dair tasvirler büyük bir dönüşüm geçirir ve Susanna, ilk kez çıplak olarak betimlenmeye başlanır. Artık öykü çok daha erotik bir duyumsallıkla tasvir edilmektedir ve dolayısıyla öykünün anlamı da dönüşmüştür. Konu, savunmasız bir kadın bedenini sergilemek, mahcubiyet içindeki bir kadını iç gıdıklayıcı bir duyumsallıkla göstermek ve "güçlü" olan tarafından gözetlenebilmek için kusursuz bir bahane olarak kullanılmıştır. Gelenekselleşen tasvirlerde çıplak kadın figürü, "görülme" ve "görsel bir ziyafet" sağlamak üzere izleyiciye sunulur. İzleyici, kadın bedenini, yaşlıların bakış açısından görür ve yaşlılar ile özdeşleşir. Başka tarafa ya da bir suç ortaklığı imasıyla izleyiciye bakan kadın, sunulan bu röntgenci pozisyona karşıt değildir. Dolayısıyla bu, basit, tek taraflı bir anlatıdır.

Susanna ve Yaşlılar öyküsünün duyumsal imgelem olanaklarıyla "baştan çıkan" ressamlardan biri Tintoretto'dur. Tintoretto temayı iki kez betimlemiştir. Louvre'da bulunan 1550 tarihli ilk yapıtta (bkz. Resim 2), Susanna sol ön plandadır ve kırmızı örtülü bir bankta oturmaktadır. Saçlarını tararken bacağını da cariyelerinden birinin dizinin üzerine koymuştur. Sağ arka planda, sık ağaçların bittiği noktada gökyüzünün aydınlığı içinde, yaşlılar sahneye dâhil olmaktadır. Sanatçı, giderek geriye çekilen derinlik ile izleyiciye olabildiğince yakın olarak sunduğu ön planı yan yana getirmektedir. Yaşlılar henüz kendilerini göstermemişlerdir; Susanna tüm çıplaklığı ile dikkat çeker; alışıldık havlusunu bile yoktur. Venüs'ün geleneksel ayaklarını kurulama motifinin uyarlandığı cüretkâr pozdaki Susanna, izlenilmekten zevk alır gibi gözükmektedir. Elleri başının arkasında ıslak saçlarını geriye atmakta olan Susanna, doğrudan izleyiciye bakar. İzleyici bakışlarını Susanna'dan ayırabildiği anda arka plandaki yaşlıları fark eder ve yaşlıların bakış çizgisini takip ederek yeniden Susanna ile göz göze gelir. Susanna, onu izleyen izleyicinin farkındadır. İzleyici gözetleme anında yakalanmış ve suça ortak olmuştur. Tintoretto, bakışları güçlü bir etkileşim içinde sunmaktadır.



Resim 2. Tintoretto, "Susanna ve Yaşlılar" (1550, Louvre) (Görsel kaynak: <http://www.akg-images.fr/Docs/AKG/Media/TR5/3/3/9/c/AKG384677.jpg>)

Beş yıl sonra gerçekleştirdiği, temanın bugün Kunsthistorisches'de sergilenen versiyonunda da (bkz. *Resim 3*) sanatçı, yine “bakışları konuşurur” ve bu durum, yine oyuncu-izleyici, teşhirci-röntgenci arasındaki karşılıklı rolleri vurgular. Bu kez kompozisyon, dikkati dağıtan bir asimetri, keskin bir kısaltım, yoğun bir *chiaroscuro* ile ayırt edilmektedir ve içeriğin bazı öğeleri belirsiz bırakılmıştır. Ancak Susanna son derece belirgindir ve yoğun olarak aydınlatılmıştır; ön planın hâkimidir. Bu yapıtta cariyeler ortadan kaybolmuş, Susanna da soldan sağa alınmıştır; havuzun kenarında oturmakta ve ayağını kurulamaktadır. Louvre versiyonunda Susanna'nın bedeninin doğal görünümünün yerini bir gerçekçilik ve ideallik karışımı almıştır: Figür son derece gerçekçi olarak betimlenmiş fakat gerçekçi olmayan bir parlaklıkla iletilmiştir ki bu yolla, idealize bir görünüm sunulmaktadır (Hahn, 2004/2005, s.638). Gerçekçi ve idealize yöner, tuvalin büyük boyutu ile daha da vurgulanmaktadır; sağ planı tamamen Susanna doldurur. Bu yapıtta Susanna, izleyici ile göz göze gelmez; çitin ardında yerde saklanmış yaşlı figürün olduğu yöne doğru bakmaktadır fakat aslında çite dayalı duran aynadan hayranlıkla kendini izlemektedir: Susanna kendini yaşlı figürün bakış açısı ile görmektedir. Çitin uzak ucundaki diğer yaşlı figür de onu gözletmektedir. İzleyici bakışların etkileşimini takip edebilmektedir. Susanna kendini, yaşlılar Susanna'yı, izleyici de farklı açılardan -kendi perspektifinden, Susanna'ya yakın konumlandırılan yaşlının ve Susanna'nın kendi bakış açısından- Susanna'yı izlemektedir. Susanna'nın kışkırtıcı bedeni, erkeksi arzuların nedeni olarak gösterilmekte ve vurgulanan bu duyumsallık, dolaylı olarak Susanna'nın masumiyetini suçluluğa dönüştürmektedir. Yaşlıların “yanlış” arzusu vurgulanmamıştır; Susanna günaha davet eden, günahın asıl sorumlusu olan bir baştan çıkarıcı haline getirilmiştir.



Resim 3. Tintoretto, “Susanna ve Yaşlılar” (1555, Kunsthistorisches) (Görsel kaynak: <http://www.akg-images.fr/Docs/AKG/Media/TR5/5/e/2/6/AKG49669.jpg>)

Öyküyü röntgencilik sömürmek ve keşfetmek üzere kullanan bir diğer ressam da Guido Reni'dir. Benzer bir anlayışla konuyu ele alan sanatçı 1620-1625 tarihli yapıtında (National Gallery, Londra), yoğun olarak aydınlatılmış Susanna'yı sağda konumlandırmış ve yaşlıları solda, yoğun bir gölgelendirme altında betimlemiştir. Reni'nin Susannası'nın yaşlılara

bakışı, tedirginlik dışında flörtöz bir yaklaşım da duyumsatır. Susanna, isteksizce havlusunu çekmektedir fakat örttüğü tek şey, dirseğidir. Sanatçı/Susanna, gözetle(n)meye izin vermektedir. Artık bu kompozisyonların odağında öykünün ahlâki içerimleri değil, Susanna'nın bir arzu nesnesine dönüştürülen cazibeli bedeni yer almaktadır.



Resim 4. Guido Reni, “Susanna ve Yaşlılar” (1620-1625, National Gallery) (Görsel kaynak: [http://www.wikiwand.com/sv/Susanna\\_i\\_badet](http://www.wikiwand.com/sv/Susanna_i_badet))

Oysa Artemisia'nın Susannası (3), röntgencilik pozisyonuna dair bir rahatsızlık yaratır ve bu duruma eleştirel bir yaklaşım sergiler. Artemisia'nın eleştirel yaklaşımı, Tintoretto, Reni gibi sanatçılar tarafından “arzulu” yaşlıları temsil etme üzere genellikle tercih edilen ve dünyevi zevkler bahçesini çağrıştıran yeşil bitki örtüsü yerine fon olarak, son derece rahatsız görümlü taş bir bank kullanımını tercih etmesiyle ayırt edilebilmektedir. Bu taş bank, tehdit altındaki Susanna'nın yaşadığı deneyimi adeta somutlaştırır. Yapıtın odağı, temanın öncülleri ve çağdaşlarından çok daha karmaşıktır: Yaşlılar, görsel olarak bakışları aracılığıyla planladıkları entrikayı “anlatmaktadırlar”. Susanna onlardan başka yöne bakarak saldırganlarla etkileşim kurmayı reddetmektedir. Yaşlıların son derece keskin ve sevimsiz görünümleri, izleyicinin Susanna'yı gözetleme eyleminde yaşlılar ile özdeşleşmesini engeller. Susanna'nın rahatsız ve çaresiz yüz ifadesi, rıza göstermediğini vurgular. Bu yolla kompozisyonda yaşlılar odaklaştırılmaktadır. Böylece Batı geleneğinde var olan röntgencilik söylemi, Artemisia'nın yapıtı ile karşıt bir söyleme dönüştürülmüştür. Artemisia, henüz on yedi yaşındayken gerçekleştirdiği bu yapıt ile popüler bir Eski Ahit temasına yeni bir bakış getirmiştir. Tintoretto ve Reni gibi sanatçıların Susanna'yı bir “baştan çıkarıcı” olarak gösteren yorumlarına karşıt olarak Artemisia, Garrard'ın (1989) ifadesiyle iki muhtemel tecavüzcüyü korkusuzca defeden savunmasız bir kadının, psikolojik olarak incelikli bir tasvirini gerçekleştirmiştir. İzleyiciye röntgenci bir bakış sunulmamıştır. Yapıtın en temel farklılığı, arzu nesnesi ve özdeşleşme arasındaki ayırmadan kaynaklanır. Erkek bakışı açısından kadın, erkeğin kendi arzu dolu bakışının odağındadır ancak bu “bakış”, “izlenen” tarafından farklı şekilde duyumsanmaktadır: Bu bir dehşet sahnesidir. Artemisia Susanna'nın mağduriyetine odaklanarak yapıtına duygusal bir güç kazandırmıştır.



Resim 5. Artemisia Gentileschi, "Susanna ve Yaşlılar" (1610, Pommersfelden) (Görsel kaynak: <http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2014/08/resimdeki-kadn-gucu-artemisia.html>)

Garrard, Norma Broude ile birlikte gerçekleştirdikleri "*Feminism and Art History: Questioning the Litany*" adlı çalışmalarında, kadın ve erkek sanatçılar arasındaki yaklaşım farkını "kadın duyarlılığı" ile açıklarlar. Onlara göre "kadınlar, gerçekliği yalnızca kadınlara özgü bir duyarlılık aracılığıyla algıladıklarından, bu duyarlılığın yaratıcılık sürecini de etkilemesi kaçınılmazdır" çünkü "tarihte farklı cinslere yüklenen rollerin kesin olarak belirlenmiş olması, kadının ve erkeğin dünyayı algılayışları, deneyimlemeleri ve beklentileri açısından köklü farklılıklar yaratmıştır." (Antmen, 2016, s.38)

Ancak "karşılaştırma ve zıtlştırma" yöntemi bağlamında sanat tarihi yazımı yapıtları değer sıralamasına ve prestij hiyerarşisine göre ele alırken, bu cinsiyet farkı çoğu zaman kadın sanatçılar lehine olmamıştır. "Karşılaştırmalar, cesaret kırıcı biçimde, kadınların asla yeni ya da etkili bir şey üretmediklerini kanıtlar gibidir." (Antmen, 2016, s.173). Orazio ve Artemisia Gentileschi'ye ithafen 1916'da kaleme aldığı makalesinde Roberto Longhi, Artemisia'yı "bu dönemde İtalya'da resmin ne olduğunu bilen tek kadın" olarak tanımlamış olsa da ilerleyen satırlarında sanatçının, babasının çok gerisinde kaldığını ifade eder. Bu tartışmalı yorumun "karşılaştırma ve zıtlştırma" yöntemini düstür edinmiş estetik bir eleştirisi temelinde

öne sürülmüş olduğu varsayılabilir ancak Longhi daha da ileri giderek, Artemisia'yı yalnızca bir sanatçı olarak değil bir birey, bir kadın olarak da hakir görmüştür. Metninde tecavüz davasından yalnızca bir kez söz eder ve açıkça Tassi'nin tarafını tutarak "*Signorina Artemisia'nın "hafif" bir kadın olduğunu ima eder. Longhi, Artemisia'nın artık bir "kadın başkaldırısı" temsili, "Barok bir başyapıt" olarak addedilen "Holofernes'in Başını Kesen Judith"i ni şu sözlerle tiye alır: "Korkunç bir kadın! Bir kadın böyle bir şeyi nasıl resmedebilir? Biraz merhamet!... Şaşırtıcı olan bunu resmedenin hayvaniliği ve fıskıran kanın vahşeti yetmezmiş gibi adeta tüm yaratı kana bulanmış. Bu gerçekten inanılmaz! Ve lütfen Signora Schiattesi'ye yeterli süreyi verin de ihtiyacı olan devasa kılıcı için bir kabza seçebilsin! Ve sonuç olarak sizce de Judith'in tek endişesi kanın yepyeni sarı ipek giysisinin lekelememesi için geri çekilmek değil mi?"*(Benedetti, 1999, ss.42-43). Artemisia'dan "*Signora Schiattesi*" olarak bahseden Longhi açıkça kötü niyetli bir aşağılama ile sanatçıyı "ünlü ressam Orazio" ile değil sonradan evlendiği, kocası ile ilişkilendirmiştir. Artemisia ne mektuplarında ne de yapıtlarında "*Schiattesi*" soyadını kullanmamış olsa da Longhi onu bir "*Gentileschi*" seviyesinde görememiştir.

Longhi'nin metni sonrasında sanat tarihçiler nezdinde Artemisia'ya yönelik ilgi sınırlı kalmıştır. 1960'lara gelindiğinde, R. Ward Bissel, Fransalı Cristofano Allori ve bir dönem Cenova'da da etkinlik gösteren Simone Vouet gibi ressamlar üzerindeki Artemisia etkisinden söz eder ve Artemisia'nın Napoli Okulu için "neredeyse" Caravaggio kadar önemli olduğunu vurgular.

Feminist eleştirinin ortaya çıkışıyla birlikte ise kadın bir sanatçı olarak Artemisia'nın sanatı bütünüyle ele alınmaya ve bir dönüm noktası olarak addedilmeye başlanır. Germaine Greer'in (1979) deyişleriyle o "eski bir ustanın kadın eşdeğeri"; "kadına atfedilen geleneksel rolü reddederek devrimci bir kadın rolü benimsediği için Artemisia, tüm kabul görmüş kullara bir istisnadır." (s.207).

Yine de 17. yüzyılın bu önemli sanatçısına dair ilk kitap ancak 1989'da yazılmıştır. Garrard'ın bu tarihte yayımlanan monografisi Artemisia'nın yaşamını ve yapıtlarını bu dönemde kadının toplumdaki yeri bağlamında ele alır ve sanatçının kadın kahramanları nasıl betimlediği üzerine odaklanır (4).

Kırk yılı aşkın üretim sürecinde Artemisia Roma, Floransa, Napoli, Londra, Cenova ve Venedik'te yapıtlar gerçekleştirmiştir. Modelin derinlemesine bir gözlemlerle ele alındığı, temel olarak dramatik bir sahne yaratımı ve konunun anlamının özümsemesi hizmetinde yararlandığı tenebrist ışık kullanımıyla dikkat çeken yapıtları sanatçıyı, en önemli Caravaggistlerden biri kılar. Sanatçının tüm kariyeri boyunca Caravaggio etkilerini görmek mümkündür.

Kuşkusuz Artemisia'nın en ünlü yapıtı olması dışında, Caravaggio'nun aynı adlı yapıtı ile karşılaştırılan ve Caravaggist betimleme anlayışına dikkat çekilen yapıtı, "*Holofernes'in Başını Kesen Judith*"dir (1614-1620, Uffizi, Floransa). Kadını erotik bir obje olarak gören erkek bakışı bağlamında bu yapıt, güç ilişkisini tersine çevirir. Yapıtta Judith, "izleyen özne"dir ve Holofernes, Judith'in-ressamın-yaratıcısının- bakışlarıyla yaratılmıştır.

Garrard'a göre Artemisia'nın yapıtlarında otobiyografik unsur ön plandadır. Özellikle bu yapıtı ile 1612'de yaşamı tecavüz davası ile "halka açık bir gösteri"ye dönen Artemisia'nın, tecavüz dehşetinin intikamını almak isteği düşüncesi ağır basmaktadır (5).



Resim 6. Artemisia Gentileschi, "Holofernes'in Başını Kesen Judith" (1614-1620, Uffizi) (Görsel kaynak: <http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2014/08/resimdeki-kadn-gucu-artemisia.html>)

Artemisia, birçok yapıtı ile kadınları kahramanlaştırır. Kutsal Metin'e ya da klasik kaynaklara başvuran sanatçı, erkeklere üstün gelen kadınları sıkça konu edinmiştir. Onun Susanna'sı, Judith'i, çağdaşı diğer erkek sanatçıların yapıtlarında görüldüğü gibi pasif, narin ya da baştan çıkarıcı kadınlar değildir. Bu kadınlar "gerçek"tir; fiziksel kusurları olan kararlı, aktif, gerçek kadınlardır. Artemisia, bu yapıtları ile geleneksel ikonografiyi sorgular. Artemisia'nın yapıtları, onun bir ressam olarak yeteneklerini ve ikonografik olarak özgünlüğünü ortaya koyar. Sanatçı, erken modern dönem kadınları için bir dönüm noktası olarak değerlendirilir: O, yetenekli bir kadının, neredeyse sadece erkeklere ait görülen bir meslekte, özgünlük ve farklılık yolunda ne denli büyük engelleri aşabileceğini kanıtlamıştır. "Sezar'ın ruhunu" taşıyan bu kadın, "bir kadının neler yapabileceğini" göstermiştir (6).

**\*Nurtaç ELÇİ AKPINAR**

E-posta: [nurtacelci@hotmail.com](mailto:nurtacelci@hotmail.com)

#### Dipnotlar

1. Alexandra Lapiere'in araştırmasına göre Tassi, Artemisia'nın "kızlığını bozma ve yalancı şahitlik yapma" suçlarından mahkûm olur; beş yıllığına Roma'dan sürülme cezasına çarptırılır. Ancak Nisan 1613'te, karıştığı başka bir dava sonucunda genel bir affla bu cezadan kurtulur. (Lapiere, 2000, ss.186-187, 393)
2. Örneğin Artemisia'nın olgunluk dönemine ait bir otoportresi sanatçının gençlik dönemine, "Gonfaloniere Portresi"ndeki kişi de sanatçının babasına atfedilmiştir.
3. Garrard'ın aksine yapıtı Orazio ve Artemisia işbirliği olarak gören ve Orazio'nun resimsel dahlinin ağır bastığını ileri süren tartışma için bkz. Keith Christiansen, "Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition", Metropolitan Museum Journal, Vol. 39, 2004, pp. 10, 101-126
4. Artemisia akademik çalışmaların yanı sıra edebi eserlere de ilham kaynağı olmuştur. Rauda Jamis'in, Maria Angels Anglada'nın, Alexandra Lapiere'in "Artemisia", Sally Clark'ın "Life Without Instruction" adlı romanları örnek verilebilir fakat bu eserler içinde belki de en çok ses getirmiş olanı Anna Banti'nin 1947 tarihli "Artemisia"sıdır.
5. (5) Sanatçı bu yapıtı, Cosimo de' Medici için gerçekleştirmiştir ancak yapıtın erken tarihli başka bir yapıtının taklidi olduğu düşünülmektedir. Bu ilk yapıt sipariş üzerine yapılmamıştır ve tecavüz davasının hemen akabinde gerçekleştirildiği düşünüldüğünden, psikolojik bir intikam ile ilişkilendirilmektedir. (Topper ve Gillis, 1996, s. 13) Ancak bu yaklaşıma karşı çıkan Nanette Salomon'a göre, Artemisia'nın yapıtlarını sanatçının kendi tecavüz deneyimi doğrultusunda değerlendirmek, Artemisia'nın "baskılanmış korkusunun, öfkesinin ve/veya intikam arzusunun sağaltıcı ifadelerine indirgemek" anlamına gelmektedir ve bu sebeple sanatçının "yaratıcı çabaları... geleneksel bağlamda kişisel ve görelî olarak nitelenip değersizleştirilmektedir." (Antmen (ed.), 2016, s. 174). Yine farklı bir açıdan bu yapıtlarda duyumsanan vahşetin, sanatçının yaşadığı Karşı Reformasyon Roması'nda meydanlarda gerçekleştirilen ve kendisinin de muhtemelen tanıklık ettiği ya da tanıklık edenlerden duyduğu toplu idamların vahşetinin de izlerini taşıdığı öne sürülmüştür. (Loughery, 2002, ss. 295-296).
6. Artemisia'nın Antonio Ruffo'ya yazdığı 7 Ağustos 1649 tarihli mektubu, kendi değerinin ve ayrıcalıklı konumunun farkında olan bir kadın imgesi sunar: "Siz Majestelerine bir kadının neler yapabileceğini göstereceğim." (Garrard, 1989, s. 394) Yine Ruffo'ya bu kez 13 Kasım 1649 tarihli mektubunda sanatçı: "Bu kadının ruhunda Sezar'ın ruhunu bulacaksınız" der. (a.g.e., s. 397)

#### Kaynaklar

- Antmen, A. (Ed.) (2016). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (Soğancılar, E. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benedetti, L. (1999, Winter). Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist. *Comparative Literature*. 51(1) pp.42-61.
- Berger, J. (2009). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Christiansen, K. (2004). Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition. *Metropolitan Museum Journal*. Vol. 39. pp. 101-126
- Garrard, M.D. (1989). *Artemisia Gentileschi*. Princeton: Princeton University Press.
- Garrard, M.D. (1998, October). Artemisia's Trial by Cinema. *Art in America*. 86(10), pp.65-69
- Grace, S. (2004). Life Without Instruction: Artemisia and the Lessons of Perspective. *TRiC/RTaC* 25(1-2). pp.116-135.
- Greer, G. (1979). *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York: Farrar Straus Giroux.
- Hahn, R. (2004/2005 Winter). Caught in the Act: Looking at Tintoretto's Susanna. *The Massachusetts Review*. 45(4) pp.633-647.
- Lapiere, A. (2000). *Artemisia*. New York: Grove.
- Loughery, J. (2002 Summer). Sexual Violence: Baroque to Surrealist. *The Hudson Review*. 55(2) pp.293-300.
- Topper, D. ve Gillis, C. (1996 Spring - Summer). Trajectories of Blood: Artemisia Gentileschi and Galileo's Parabolic Path. *Woman's Art Journal*. 17(1) pp.10-13.

