

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

TÜRK RESİM SANATINDA SANATÇININ ÖZPORTRESİ VE BEDENİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20152301003 Rugül SERBEST

Danışman:
Prof. Aydın AYAN

İSTANBUL- 2019

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

TÜRK RESİM SANATINDA SANATÇININ ÖZPORTRESİ VE BEDENİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20152301003 Rugül SERBEST

Danışman:
Prof. Aydın AYAN

İSTANBUL- 2019

Rugül SERBEST tarafından hazırlanan **TÜRK RESİM SANATINDA SANATÇININ ÖZPORTRESİ VE BEDENİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 20/06/2019

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

İmzası :

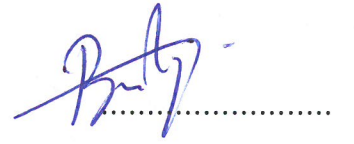
Jüri Üyesi : Prof. Aydın AYAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Erdal KARA



Jüri Üyesi : Doç. Dr. Burcu AYAN ERGEN (Yeditepe Üni.)



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Çalışmamın her aşamasında sabırla yaptığı uyarı ve eleştirileriyle yüksek lisans tezimi yöneten hocam Prof. Aydın Ayan'a, çalışmamda bana katkıları ve destekleri için Filiz Ağdemir ve Cemal Acet'e, sonsuz desteği ile her zaman yanımda olan Mustafa Özbakır'a ve aileme çok teşekkür ederim.

Rugül Serbest

İÇİNDEKİLER

Sayfa

İÇİNDEKİLER	iii
RESİM LİSTESİ	v
ABSTRACT	x
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı	3
2. YÖNTEM.....	4
3. PORTRE, ÖZPORTRE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÖZPORTRE.....	5
3.1 Portre	5
3.2 Portrenin Gelişimi	6
3.3 Portre Türleri	7
3.3.1 İlk Portre Örnekleri Heykel Portreler/Büstler	9
3.3.2 Fayyum Portreleri	11
3.3.3 Teknik Olarak Farklılaşan Portreler.....	12
3.4 Özportre.....	17
3.4.1 Özportre ile Kendini Belgeleme	21
3.5 Nesneleşen Özne	23
3.6 Beden ve Nesneleşen Beden.....	25
3.7 Performans Nesnesi Olarak Beden.....	29
3.8 Sanatçının Kendini Yeniden Üretiminde Karşısına Çıkan Problemler ve Çağdaş Yaklaşımlar	31
3.8.1 Çağdaş Türk Resminde Özportre	31
3.8.2 Çağdaş Türk Resim Tarihinde Örnek Özportreler Üzerine İncelemeler ..	33
3.8.2.1 Şeker Ahmet Paşa ve Hüsnü Yusuf Örnekleri	33
3.8.2.2 Osman Hamdi Bey	36
3.8.2.3 Avni Lifij.....	37
3.8.2.4 Mihri Müşfik(Rasim)	39
3.8.2.5 Feyhaman Duran	41
3.8.2.6 Fahrelnissa Zeid	43
3.8.2.7 Hale Asaf.....	45
3.8.2.8 Bedri Rahmi Eyüboğlu.....	49
3.8.2.9 Nuri İyem	51
3.8.2.10 Mehmet Güteryüz	53
3.8.2.11 Neş'e Erdok.....	54
3.8.2.12 Nur Koçak	56
3.8.2.13 Balkan Naci İslimyeli.....	57
3.8.2.14 Aydın Ayan	59
3.8.2.15 İsmet Doğan	60
3.8.2.16 Şükran Moral.....	62
3.8.2.17 Taner Ceylan	63
3.8.2.18 Özlem Şimşek	65

3.8.2.19 Rugül Serbest	67
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	91
4.1 Sonuç.....	91
4.2 Değerlendirme ve Öneriler.....	96
5. KAYNAKLAR	98
6. ÖZGEÇMİŞ.....	104



RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 3.1: Bellini, Fatih Sultan Mehmed Portre, 1480, Topkapı Sarayı Koleksiyonu.....	6
Resim 3.2: Moçika Stili Portreli Seramik Vazo, Milattan önce 100- 800, Peru, Fowler Müzesi	8
Resim 3.3: Togonalı erkek büstü, 193-235 dolayları, Mersin Müzesi	9
Resim 3.4: David Le Breton, Yüz Üzerine adlı kitabın kapak resmi Mısır'da El-Feyyum mezarlığında bulunan Roma dönemi mumya portreleri.	11
Resim 3.5: Gustave Courbet, Çaresiz Adam, 1843–45, Özel Koleksiyon.	13
Resim 3.6: Leonardo da vinci mona lisa, Louvre, Paris, 1502 dolayları.....	14
Resim 3.7: Gauguin, Özportre, Sefiller, 1888, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.	15
Resim 3.8: James Abbott McNeil Whistler, Sanatçının Annesinin Portresi, 1871, Musee d'Orsay, Paris.	16
Resim 3.9: Francisco de Goya, Dr. Arrieta ile Özportre, 1820.	19
Resim 3.10: Rene Magritte, Özportre, İmkansız Denemek, 1928.....	20
Resim 3.11: Rembrandt van Rijn, Özportresi, 1655-1658 dolayları, Kunsthistorisches Museum, Viyana.	22
Resim 3.12: Stelarc, Kol Süspansiyonuna Kulak, performans, 2012.	24
Resim 3.13: Rembrandt, Dr. Tulp'un Anatomi dersi, 1632.....	26
Resim 3.14: Nil Yalter, Başsuz Kadın veya Göbek Dansı, Performans ve video, 1974.	30
Resim 3.15: Şeker Ahmet Paşa, Kendi Portresi, 1841-1907, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	33
Resim 3.16: Hüsni Yusuf, Özportresi, 1817-1861, Topçu Okulu Kitaplığı(kayıp).....	35
Resim 3.17: Osman Hamdi Bey, Özportre, 1904, Ab-ı Hayat Çeşmesi, İstanbul Arkeoloji Müzesi	36
Resim 3.18: H. Avni Lifij, Pipolu, Kadehli Özportre, 1906, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu	38
Resim 3.19: Mihri Müşfik, Özportre, 1920, Özel Koleksiyon	40
Resim 3.20: Feyhaman Duran, Özportre, 1959.....	42
Resim 3.21: Feyhaman Duran, Sanatkâr Dostlar, 1921.	43
Resim 3.22: Fahrnissa Zeid, Geçmişten Biri (Otoportre), 1980, Raad Zeid Al-Hussein Koleksiyonu.....	45
Resim 3.23: Hale Asaf, Öz portre, 1928	48
Resim 3.24: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Çakıltaş, Özportre, 1962.	50
Resim 3.25: Nuri İyem, Otoportre, 1999. 54x 46, duralitüzerine yağlı boya.....	52
Resim 3.26: Mehmet Güleriyüz, Özportre, 1983, Özel Koleksiyon, Newyork.....	53
Resim 3.27: Neş'e Erdok, Baykuşlu Otoportre, 2013.....	55
Resim 3.28: Nur Koçak, “Pınar ve Ben”, 1979, İstanbul.	57
Resim 3.29: Balkan Naci İslimyeli, Zamansız, Özportre, 2003.	58
Resim 3.30: Aydın Ayan, Egonun Yansıması, Özportre, 1988, T.Ü.Y.B.....	60
Resim 3.31: İsmet Doğan, Özportre, 2011, İstanbul.	61
Resim 3.32: Şükran Moral, Vur Kaç Kalbim, 2016, Performans, Contemporaray İstanbul.	62
Resim 3.33: Şükran Moral, Evli, Üç Erkek, 2010, Performans, Mardin.....	63

Resim 3.34: Taner Ceylan, Taner Ceylan portresi 2, 2002, Paul Kasmin Gallery.....	64
Resim 3.35: Halife Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1917.	66
Resim 3.36: Özlem Şimşek, Halife Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe (Halife Abdülmecid), 2011.	66
Resim 3.37: Rugül Serbest, Özportre, 2017, Kişisel Koleksiyon.	68
Resim 3.38: Rugül Serbest, Kendimin Ormanında, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x130 cm. İstanbul.	69
Resim 3.39: Rugül Serbest, Öpücük, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x85 cm. İstanbul.	70
Resim 3.40: Rugül Serbest, Müjde, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x150 cm. İstanbul .	71
Resim 3.41: Rugül Serbest, “Düş”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x150, İzmir (Özel Koleksiyon)	72
Resim 3.42: Rugül Serbest, “Yatak Odası”, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x120, İzmir	73
Resim 3.43: Rugül Serbest, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x120 cm, İzmir	75
Resim 3.44: Rugül Serbest, “Öpücük”, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x85 cm, İzmir (Özel Koleksiyon)	74
Resim 3.45: Rugül Serbest, “Kalmalısın”, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 105x140 cm, İstanbul (2016 Nuri İyem Resim Ödülü).....	75
Resim 3.46: Rugül Serbest, “Her Yerden Çok Uzakta”, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x120 cm, İstanbul	76
Resim 3.47: Rugül Serbest, “Temas”, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x150 cm, İstanbul (73. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Başarı Ödülü).....	77
Resim 3.48: Rugül Serbest “Düş’tüğüm Yer”, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x110 cm, İstanbul.....	78
Resim 3.49: Rugül Serbest, “Kimse Bilmiyor”, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x150 cm, İstanbul (Özel koleksiyon).....	80
Resim 3.50: Rugül Serbest “Kendimin Ormanında”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x120 cm, İstanbul (Özel Koleksiyon).....	80
Resim 3.51: Rugül Serbest, “Özportre”, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x110 cm, İstanbul	81
Resim 3.52: Rugül Serbest, “Anlatacaklarım Uzun”, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x120 cm, İstanbul (Özel Koleksiyon).....	82
Resim 3.53: Rugül Serbest, “Kendimin Ormanında II.”, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x130, İstanbul	83
Resim 3.54: Rugül Serbest, “Mektup”, 2017, T.ü.y.b. 170x110, İstanbul (2017 İstanbul Kültür Üniversitesi Akıngüç Resim Yarışması Birincilik Ödülü).....	84
Resim 3.55: Rugül Serbest, “Mektup II”, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x110 cm, İstanbul	85
Resim 3.56: Rugül Serbest, “Küçük Bir Dram”, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100 cm, İstanbul	86
Resim 3.57: Rugül Serbest, “Son İzler”, 2018, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x160 cm, İstanbul	87
Resim 3.58: Rugül Serbest, “Uzun Yürüyüş”, 2018, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x110 cm, İstanbul	88
Resim 3.59: Rugül Serbest, “Bir Deniz Hayal Et”, 2018, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x150 cm, İstanbul	89
Resim 3.60: Rugül Serbest, “Dünyanın Teni”, 2018, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x120 cm, İstanbul (Özel Koleksiyon).....	89

- Resim 3.61:** Rugül Serbest, “Kendimin Ormanında III.”, 2018, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x150, İstanbul 90
- Resim 3.62:** Rugül Serbest, “Müjde”, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x150 cm, İstanbul 90



ÖZET

(TÜRK RESİM SANATINDA SANATÇININ ÖZPORTRESİ VE BEDENİ)

Türk çağdaş resim sanatında özportre konulu bu araştırmada, Türk resim sanatında ve dünyada özportre alanında yapılmış örnek çalışmalar, dönemsel, kavramsal, teknik ve düşünsel anlamlarda farklı örnekler üzerinden ortaya konulmuştur. Özportre, sanatçıyı, anlamsal ve biçimsel olarak en iyi anlatan, varlığını görünür hale getiren, ölümsüzleştiren, sanatsal ve düşünsel farklılığın, entelektüel zenginliğin ve dönemsel etkilerin doğrudan yansıtıldığı birer belge niteliğinde değerlendirilmektedir.

Çalışmada, dünyadan ve Türkiye’den sanatçıların, özportre üretimlerinde, kendi bedenleri üzerinden doğrudan aktardıkları; zaman, sosyo-kültürel yapı, eğitim, toplumsal ve coğrafi farklılıklara değinilmiştir. Bu nitelikler göz önüne alındığında, özportreler, eseri üreten sanatçı ve yaşadığı toplumla ilgili derin ve çok yönlü bilgiler aktarabilmektedir.

Portre geleneği, insan bedeninin desen ve malzeme olarak kullanılması, en eski çağlardan itibaren süregelen, toplumun ve buna paralel olarak beden algısı üzerindeki değişimleri doğrudan yansıtmıştır. Portreler, sanatsal niteliklerinin yanı sıra, belgeleme, tanımlama, kutsallık, kalıcılık, toplumsal statü, bilimsel olana kaynaklık etme, toplumsallık, sermaye niteliği ve nihayet kimliğin yeniden inşası gibi birden fazla kavramsal alanda üreilmeye devam etmiştir. İnsana ve insan bedenine bakışın bir tür temsili olan portreler, birbirinden bağımsız ve çok katmanlı imgeler haline dönüşmüştür. Antik dönemlerden, Ortaçağa, Rönesans’tan nihayet günümüz tüketim toplumuna kadar gelişen ve değişen sanatsal kimlik, beden algısı, toplumsallık ve bireysellik, portreler ve özportreler üzerinden okunabilir.

Özportreler, portrelerden farklı olarak, sanatçının hem içerden hem de dışardan bakışını aynı anda ortaya koyabilen, bir hesaplaşma, ölümsüzlük, özgürlük ve üretim alanıdır. Sanatçı kendi bedenini malzeme olarak kullanarak, kendi imgesini kendi eliyle üretebilmektedir.

Çağdaş Türk resim sanatı özportre geleneği, dönemsel etkileri, bireysel farklılıkları, düşünsel ve teknik olarak dönüm noktalarıyla, bu çalışmada temsil edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada yer verilen özportre örnekleri, Şeker Ahmet Paşa, Hüsnü Yusuf, Osman Hamdi, Avni Lifij, Mihri Müşfik, Feyhaman Duran, Fahrelnissa Zeid, Hale Asaf, B.Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neş'e Erdok, Aydın Ayan, Balkan Naci İslimyeli, Mehmet Güteryüz, Nur Koçak, İsmet Doğan, Taner Ceylan, Özlem Şimşek, Şükran Moral ve Rugül Serbest ile genel bir çerçeveleme ile sunulmuştur. Söz konusu özportre örnekleri, bireysel, toplumsal ve düşünsel niteliklerinin yanı sıra, resim alanının dışına taşan ortak hareket noktaları ve farklı disiplinlerden örnekler ile çalışmada yer almıştır. Bu sayede, özportre üretimlerine daha geniş ve güncel bir bakış kazandırılmaya çalışılmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: Portre, Özportre, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Beden, Performans sanatı.

ABSTRACT

(SELF-PORTRAIT AND BODY IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING)

In this research about self-portrait in Contemporary Turkish Painting, sample studies conducted in the area of self-portrait in Turkish painting and in the world were presented based on different samples in periodical, conceptual, technical and intellectual terms. Self-portrait is evaluated as a document, which describes the artist best in semantic and formal terms, makes his existence visible, immortalizes him/her and where the artistic and intellectual difference, intellectual richness and periodical effects are reflected in the most immediate way.

In the study, the differences in time, socio-cultural structure, education, social and geographical differences, which artists from the world and Turkey transmitted directly based on their own bodies in their self-portrait productions were touched upon. When these qualities are considered, self-portraits can transpose deep and multifaceted data regarding the artist who produces the work and the society he lives in.

The portrait tradition, the use of the human body as a pattern and material, have continued since the oldest ages and have directly reflected the changes in the society and concordantly the changes in the body perception. The production of portraits has continued in more than one conceptual area such as documentation, description, holiness, persistency, social status, serving as a source for the scientific, collectivism, capital quality and the reconstruction of identity. Portraits, which are some sort of representation of approach to human and human body, have turned into multilayered images free from each other. The artistic identity, body perception, sense of community and individualism, which have developed and changed starting from

ancient period and extending over Middle Ages, Renaissance and eventually today's consumer culture, can be read based on portraits and self-portraits.

Self portraits are areas of showdown, immortality, freedom and production, which, differing from portraits, may present the approach of the artist both from the inside and outside at the same time. Artist can use his/her own body as a material and form his/her image with his/her own hands.

The Contemporary Turkish painting self-portrait tradition was aimed to be represented in this study with its periodical effects, individual differences and intellectual and technical turning points. The self-portrait samples provided in the study were provided with a general framing with Şeker Ahmet Paşa and Hüsni Yusuf, Osman Hamdi, Avni Lifiş, Mihri Müşfik, Feyhaman Duran, Fahrelnissa Zeid, Hale Asaf, B.Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neş'e Erdok, Aydın Ayan, Balkan Naci İslimyeli, Mehmet Güteryüz, Nur Koçak, İsmet Doğan, Taner Ceylan, Özlem Şimşek, Şükran Moral and Rugül Serbest. The self-portraits concerned were included in the study with not only their individual, social and intellectual qualities but also their common points of departure, which exceed the area of painting and with samples from different disciplines. The aim was to gain self-portrait productions a wider and contemporary approach by this means.

KEYWORDS: Portrait, Self-portrait, Contemporary Turkish Painting, Body, The Art Of Performance.

1. GİRİŞ

Resim tarihinde uzun bir geçmişe sahip portre türünün, Türk resminde dini sınırlandırmalar ve süslemeciliğin ön planda olması gibi nedenlerden, 19. Yüzyıla gelene kadar yetkin örneklerine rastlanamadığı söylenebilir. Bununla birlikte Batı sanatında temel eleman çoğunlukla figürken, Türk sanatında, önceleri manzara resimleri ön planda olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Şeker Ahmet Paşa ve Hüsnü Yusuf'un kendi özportre çalışmalarını yapmalarıyla, özportre alanındaki ilk gelişmelere öncülük ettikleri söylenebilir.

Türk resminde portrelerin ortaya çıkmaya başladığı dönem, ülkemizde Tanzimat sonrası dönemine denk düşmektedir. Bu dönemde sanatçıların, -aynı zamanda- kendi kimliklerine, yaşadıkları zamana ve koşullarına dönmeye başladıkları dönemdir. "Otoportre, insanın dünyayı keşfederken bir birey olarak da kendinin farkına varmasının dışı vurumudur.¹.Türk resim sanatında bireyselliğin ön plana çıkmaya başlaması, bir başka deyişle, sanatçıların yurt dışında aldıkları eğitim ile kendi ülkelerindeki konuları bir araya getirerek, kendi dillerini oluşturmaya başlamaları, özportredeki gelişmelerin yaşandığı dönemle paralellik gösterir.

Kendi portresini yapan, bir başka deyişle, kendi bedenini bir malzeme olarak yeniden üreten sanatçı için özportreler, kimliklerinin ve sanat arayışlarının çıkış noktası olmaya başlamıştır. Özellikle özportreler, bu arayışta benzetme ve gerçekçilik amacındaki portrelere nazaran, daha özgün, yaratıcı, kişisel ve kültürel nitelikleriyle sanat anlayışının gelişmesinde etkili olmuştur.

İnsan bedenini ve suretini nesneleştiren portrenin işlevsel ve sosyo-ekonomik görevleri, özportrelerle farklı bir bağlama oturmuştur. Portrelerin üretilmesinde, kayıt altına alınma, arşivlenme, belgelenme, ölümsüzlük, egemenlik, soylu sınıfa ait olma,

¹ Ayşegül Demirbulak(2007), **Çağdaş Türk Resminde Otoportreler**, 57

hukuksal ihtiyaçlar gibi sebeplerden söz edebilirken, özportrelerde içe bakış, yaratıcılık, sorgulama, sanat anlayışı, yeniden üretim, politika, beden gibi yeni kavramlar aranmaya başlanmıştır.

Özportreyle birlikte, özellikle beden anlayışı sanatçının elinde bir figürden çok, yeniden üretilebilen, politik bir nesne ve bir sanat aracına dönüşmüştür.

Sanat tarihine bakıldığında beden kavramı ve algısı, zamansal olarak toplumla birlikte farklılaşmış ve değişmiştir. Pierre Bourdieu, bedeni, tıpkı toplumun -ekonomik ve siyasî- diğer alanları gibi sermayenin üretim ve tüketim hakları üzerindeki kavgaların önemli bir alanı olarak kavramsallaştırır.² Bourdieu'nün *habitus* kavramıyla iddia ettiği “bedene dönüşmüş toplumsallık”, toplumsal olanın pratik anlamının bedende cisimleşmiş olduğudur. Bir başka deyişle beden, bir habitus olarak toplumsal bir alandır. Bazen ekonomik bir nesneye, bazen de bir düşüncenin temsiline veya imgesine dönüşmüştür. Bedenin tarihsel olarak iktidar çatışmalarının bir alanı olarak görülmesi, onun toplumsal niteliklerinin sürekli yeniden üretilmesi ve farklılaşmasına neden olmuştur. Bir başka deyişle beden, kendinden başka şeyleri de gösteren bir alandır. Beden, kendisinden başka anlamların, başka özdeşliklerin veya farklılıkların bir taşıyıcısıdır.³

Özportreler ile sanatçı bu alanı yönetebilen yeni bir iktidar olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü, bedenin yeniden inşası, kimliğin ve özgür bedenin inşasını mümkün kılmıştır. Özportre, bedene kişisel ve toplumsal çift yönlü bir belge niteliği kazandırmıştır. Sanatın öznesi olan insan, kendi bedenini nesneleştirerek ona yeni alanlar açma fırsatı bulmuş, sosyal beden özgürleşmiş ve kişiselleşebilmiştir. Kendi suretini, bedenini benzetme kaygısı taşımadan sanatın bir aracı olarak kullanan sanatçılar için beden, bir figür olmaktan öte, bir arayış ve bir araca dönüşmüştür.

² Pierre Bourdieu, (1999) **Sanatın Kuralları** (Çev: Necmettin Kamil Sevil) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

³ Yasin Aktay, (2003), **İktidarın Nesnesi ve Kaynağı Olarak Beden ve Kimlik Politikaları: Kamusal Alan Tartışmalarına Bir Dipnot. Sivil Toplum** (1)2.

1.1 Tezin Amacı

Bu çalışmada, tüm yukarıdaki tespitler ışığında ve Çağdaş Türk Resim Sanatı bağlamında, resimlerinde “özportrelerini” ve “kendi bedenlerini” sanatsal nesne olarak ele alan sanatçıların sanat üretimleri, biçimsel özellikleri ve amaçları, bu konuyu nasıl sorguladıkları, vb. açılardan kendi özportreleri üzerinden incelenmiştir.

Bu araştırmada, Portre ve Özportre, Çağdaş Türk Resminde Özportre ve örnekleri, Beden, Anatomi, Beden ve Nesne ilişkisi ve Sanatçıların kendi bedenlerini yeniden üretirken geliştirdikleri yaklaşımları ve karşılaştıkları problemleri kavramsal ve pratik olarak, Türkçe ve yabancı dildeki(İngilizce) kaynaklardan faydalanılarak, ortaya konması amaçlanmıştır. Bununla birlikte, Çağdaş Türk sanatında özportre ve performans alanında çalışmaları bulunan sanatçılardan özportre, kendi bedenlerini sanatsal üretimde kullanma pratikleri, amaçları, potansiyeli ve bu konudaki yaklaşımlarını paylaştıkları söyleşilerden notlar ve alıntılar çalışmada yer alacaktır. Bununla birlikte portre ve özportre, sanat tarihi ekseninde araştırılacak, belirlenen tez konusu bağlamında genel bir analiz ve değerlendirme yapılacaktır. Bu genelleme sonrasında eser-metnin oluşumu ağırlıklı olarak Çağdaş Türk Resim Sanatında “Özportre” ve “Sanatçının Bedeni” üzerinde yoğunlaşmıştır.

Çalışma, Çağdaş Türk Resim Sanatı, gelişimi ve yeni üretim biçimleri ile, özellikle kendi bedenini malzeme olarak kullanma bağlamında, performans alanındaki etkileşim ve ortaklıkları da irdelenmiştir. Araştırma, güncel ve teknik yeni olanaklara, yapılmış çalışmalara, ortaklıklara ve kavramsal olarak benzerliklere ayna tutmayı denemiştir. Bu sayede, Çağdaş Türk Resim sanatında özportre konusunda daha önce yazılmış kronolojik ve teknik değerlendirmelerin yapıldığı çalışmalardan farklı bir alan açmayı hedeflemiştir. Araştırma alanı içinde yer alan örnek sanatçı ve üretimleri, tarihsel dönüm noktaları, teknik yenilikler, dönemsel temsiller, yeni üretim biçim ve yaklaşımları gibi farklılıkları çeşitlendirecek şekilde temsili olarak seçilmişlerdir.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırma yöntemi, veri toplama aracının geliştirilmesi, verilerin toplanması ve çözümlenmesinde yararlanılan yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

Araştırma yöntemi olarak, tarihi ve teknik betimleme yöntemi kullanılmıştır. Kaynak tarama modeliyle elde edilen bilgiler, konuya açıklık getirecek eserlerin seçimi ve yorumlanmasıyla oluşturulmuştur. Araştırmada kullanılan sanat tarihi, portre ve özportre sanatçıları, sanatçıların eserleri, dönemlerin özellikleri hakkında kaynak taraması yoluyla bu alanda yazılmış kitap ve makaleler, yayımlanmamış tezler ve internet kaynakları incelenmiştir.

Bununla birlikte Çağdaş Türk Resim ve Performans alanlarında üretimlerde bulunan sanatçılardan bazılarıyla elektronik posta yoluyla soru- cevap, söyleşi ve röportaj tekniklerini kullanarak, portre, özportre, beden malzeme olarak kullanımı, potansiyeli ve sorunsalları üzerine düşünceleri alınarak tezde yer verilmiştir.

Araştırmada örneklem olarak, günümüzde ve geçmişte Türkiye’de ve dünyada yapılmış olan portre, özportre ve bedeni malzeme olarak kullanan performans türleri ele alınmıştır. Çağdaş Türk resminde özportre çalışmalarını etkileyen sanatsal görüşler ve ürettikleri ile farklılık ve yenilik yaratan sanatçılar seçilmiştir. Bu doğrultuda örneklem, evrenin kendisidir.

Bu araştırmada, portre ve özportre üreten sanatçılar ve eserleri incelenmiştir. Bu alanda yazılmış kitaplar, tezler, dergiler, yayımlanmış ve yayımlanmamış verilere, röportaj ve söyleşi notlarına yer verilmiştir. Makale ve dergilerin, kişisel arşiv ve referans yayınlarının dışında; sanat yapıtlarının resim ve fotoğrafları için kitap ve katalog taramaları yapılmış, görsel veriler için internet ortamından destek alınmıştır. Elde edilen alıntı ve veriler kaynakçada açıkça belirtilmiştir.

3. PORTRE, ÖZPORTRE VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÖZPORTRE

3.1 Portre

Kavram olarak ele alındığında portre, Ortaçağ'da, 'yeniden üretmek' anlamına gelen *protrabo* sözcüğünden gelir. Sözlük anlamıyla portre, kimliği belli olan kişileri konu alan resim veya heykellerdir. Önceleri tanrısal bakışı ve aslına benzerliğin yakalanması önemli olan portreler, her dönemde o dönemin sanat ve güzellik anlayışını yansıtmıştır.

İlk örneklerini, M.Ö. IV. yüzyıla kadar Yunan erken dönem heykel büstlerde rastlanmaktadır. Günümüze kadar kalmış en eski yağlıboya portreler ise, M.Ö. I. ile III. Yüzyıl arasında Roma Dönemi Mısır'ında yapılmış olan Fayyum Portreleridir. Birbirinden farklı birçok amaç ve yaklaşımla üretilmiş portre çalışmalarına, zamansal ve teknik olarak iki yönlü bakmak doğru bir takibi mümkün kılmaktadır.

Faniliğe karşı koyma, ölümsüzlüğe ulaştırma gücü, Fayyum Portrelerinde doruk noktasına ulaşırken, portreler daha sonra ilahi bir temsil, sosyo- ekonomik gücün göstergesi, belgelenme ve kayıt altına alınma, sanatsal yeniden üretimin bir alanı gibi pek çok farklı düşünce ve teknikle çeşitlenmiştir.

Portrelerin bir sanat türü olarak kabul edilmesi, onların bir amaç için üretilmesinden sonra gelmektedir. Şimdi müzelerimizin ve galerilerimizin duvarlarında sıralanmış tablo ve heykellerin çoğunluğu hiç de sanat yapıtı olarak sergilenmek için yapılmamıştır. Bunlar, sanatçının işe koyulduğu andan itibaren kafasında var olan belirli bir amaç ve belirli bir neden sonucu ortaya konulmuşlardır.⁴

⁴ E.H.Gombrich, (1997), **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 207- 223

3.2 Portrenin Gelişimi

“İnsanlık tarihi boyunca portreye, sanat kaygısı güden bir resim türü olmaktan çok önce, kayıtlara geçme isteği, ölümsüzlük tutkusu, egemenlik kurma ihtiyacı, yönetici-soylu sınıfa ait olma ayrıcalığı ve dini inanışa bağlı olarak ölüm-defin törenleri, hukuki ve ticari ilişkiler gibi nedenlerle ihtiyaç duyulmuştur”.⁵

Rönesans ve Reformasyon dönemleri sonrasında ilgi odağı olan ve hızla artmaya başlayan portreler, özellikle varlıklı ve üst sınıf insanların, atalarının ve yakın akrabalarının görüntülerinin yaşatılması amacıyla yapılıyordu. Anma işlevinin ötesinde faydaları da olan portreler, sınıfsal statünün ve genel önemliliğin göstergesi olarak aile şeceresinin kanıtlanmasına yardım ediyordu.



Resim 3.1: Bellini, **Fatih Sultan Mehmed Portre**, 1480, Topkapı Sarayı Koleksiyonu.

⁵ Demirbulak, **Çağdaş Türk Resminde Otoportreler**, 45

Portreler birer kopya olmaktan öte giderek, bir temsil, bir gösterge ve mesajın kendisi haline dönmeye başlamıştır. McLuhan'ın dediği gibi araç olan sanat, mesajın kendisi olmuştur. Leppert'e göre "Ben buyum"un belgesi olarak değil, daha ziyade "Bunu anlatıyorum"un belgesi olarak çizilen portreler, başlarda ilahi bir temsil, daha sonra portresini gördüğümüz kişinin önemli, pahalı ve çok özel bir reklamı olarak işlev görmeye başlamışlardır.

Portreler, toplumda söz hakkına sahip olanların bir nişanı veya kimlik belgesi görevi kazanmıştı diyebiliriz. "Kişinin nesiller boyu aile üyelerinin resimleriyle dolu uzun bir galeri, bizzat yağlıboya resmin prestij -ve maliyeti- sayesinde, ailenin eskiye uzanan öneminin kanıtı olarak iş görüyordu. Daima kişisel böbürlenme için dikilen anıtlardan öte anlamlar taşıyan portreler, kültürü yönetmenin başlıca araçlarından biri işlevini yürütüyordu".⁶

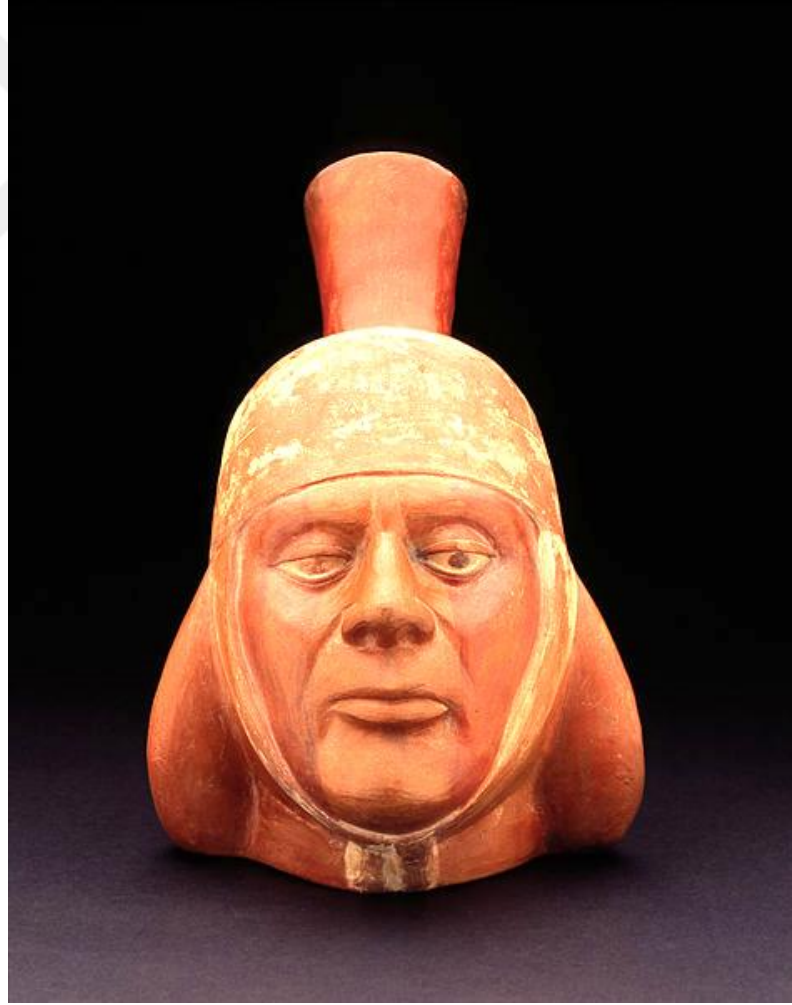
Çağdaş portreler öncesinde, daha fazla toplumsal nitelikler ve amaçlar taşıdığını söyleyebileceğimiz portreler, sanatsal nitelikleriyle zamanın iktidar araçlarına göre yön değiştirme kabiliyetine sahiptirler. Sanatsal alanın disiplinler üstü iktidarı, portrelerle politik çalışmalara dönüşmüştür. Hem bireysel hem de toplumsal olan insan bedenini kullanmasıyla zaten politik olan portreler, zamanın sosyo- ekonomik ve sanatsal anlayışını yansıtmışlardır.

3.3 Portre Türleri

Bir resmin portre olabilmesi için öncelikle gerçek bir kişiyi resmetmesi veya yansıtması gerekmektedir. Başka bir deyişle, portresi yapılan kişi gerçek bir birey ve hedeflenen seyirci kitlesi tarafından tanınıyor olmalıdır. Benzetme, bu yönüyle portre için vazgeçilmez bir niteliktir. On altıncı yüzyıl ile yirminci yüzyılın başları arasında yapılan çoğu portrede, resmi yapılan kişinin kendi görünüşleri esas alınarak betimleme veya temsili yapılmıştır. Bununla birlikte, yakın geçmişte portre üretimlerinde soyut ve dışavurumcu çalışmaların yoğunluğunun arttığı söylenebilir.

⁶ Richard Leppert, (2002). **Sanatta Anlamın Görüntüsü**. (1. Baskı). (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Portrenin uzun ve değişken tarihine bakıldığında, temsil amacının çağlar öncesine dayanan bir geçmişe sahip olduğunu söyleyebiliriz. British Museum tarafından gerçekleştirilen kazılarda bulunan ve 26 bin yıl öncesine ait kadın portresinin, sembolik sanatın bilinen ilk portre örneği olduğu iddia edilirken, antik uygarlıklardan M.Ö 100- 800 yılları arasında yaşamış Moçika uygarlığının gündelik eşyaların üzerine dahi portre resmettikleri görülmektedir. Özellikle Moçika uygarlığında üretilen portrelerin, askeri ve sosyal amaç ve temsiller için kullanılmış olabileceği varsayılmaktadır. Örneğin, araştırmacılar tarafından orta sınıf ile yüksek sınıflarda ortak olarak kullanıldığı keşfedilen portre nitelikli eşyaların, bu iki sınıfı birbirine yaklaştıran bir araç olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir.



Resim 3.2: Moçika Stili Portreli Seramik Vazo, Milattan önce 100- 800, Peru, Fowler Müzesi.

Portre türlerini ele aldığımızda, zaman, malzeme, teknik ve kavramsal nitelikler olarak genel bir çerçevelenmeye ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkan portre türleri, kullanılan malzeme ve teknik yaklaşımlar ile sanatsal yaklaşımlar bir arada değerlendirilmelidir.

Bu çalışmada, yukarıda saydığımız temel özellikleri çerçevesinde, örnek sanat oluşturabilecek sanatsal çalışmalar ile genel bir çerçeve üzerinden portre türlerini ortaya koymaya çalışacağız.

3.3.1 İlk Portre Örnekleri Heykel Portreler/Büstler



Resim 3.3: Togonalı erkek büstü, 193-235 dolayları, Mersin Müzesi.

İlk olarak, M.Ö. IV. yüzyıla kadar geriye götürülebilecek bir süreçte, Yunan sanatı erken döneminde heykel büst-portrelere rastlanmaktadır. Bu çalışmalarda, sanatçıların, daha sonraki dönemlerde karşımıza çıkan portre üretimlerinden çok farklı bir tutum sergilediklerini söyleyebiliriz. Övücü nitelikte olmayan, gerçekçi, ölçülü, dingin, duyguları abartılmamış bir portre türü olarak karşımıza çıkan Klasik Dönem sanatçıların, çalışmalarında ilahi bir temsilin peşinde oldukları kabul edilebilir. Portrelerinde, gerçeğe birebir uygun yüz ifadesi vermekten çok, yüzleri tanrısal bir mükemmellik arayışıyla ortaya koymaya çalışmışlardır. İnsan bedenini tanrısal bir temsilin aracı ve portre sanatını da bunu gerçekleştirmek için bir alan olarak kullanmışlardır. “ M.Ö. V. Yüzyıldaki Yunan heykel ve resimlerdeki başlar donuk ve boş bakışlı ifadesiz başlar değildir ama yüz çizgileri klasik dönemde herhangi güçlü bir duyguyu ifade eder görünmezler. Vücut ve vücudun hareketleri, bu ustalarca, Sokrates’in “ruhsal yapı” dediği şeyi ifade etmek için kullanılmıştır, çünkü bu ustalar, yüz hatlarında yapılacak oyunların başın yalın güzelliğini bozacağını hissediyorlardı”⁷

IV. yüzyılın sonlarına doğru, portrelerde yüz ifadeleri belirginleşir ve bugünkü anlamıyla portreler yapılmaya başlandığı söylenebilir. Bununla birlikte, portrelerde gerçeği yansıtmayan, abartılı veya övgüsel nitelikte unsurların yapıldığı görüşü de Helenistik Dönem diye isimlendirilen bu dönemde ortaya çıkar. Gerçek görüntüleri elde edilemeyeceği için, bu eleştireye kaynak olan görüş ispatlanamasa da portrelerin temsil görevleri değerlendirildiğinde, olumluların mümkün olabileceği kabul edilebilir. “Büyük İskender, sarayın heykeltisi Lisippos’a bir heykelini yontturmuştur. Olasılıkla, Lisippos’un yaptığı heykelin Asya’nın gerçek fatihinden çok, bir tanrıya benzediğini söyleyebiliriz. Ancak şu kadarını söyleyebiliriz: İskender gibi yerinde duramayan üstün yetenekli ama başarılarıyla biraz da şımarmış bir kişinin kalkık kaşları ve enerji dolu yüz ifadesiyle bu büste benzeyebileceğini düşünebiliriz”⁸

⁷ E.H. Gombrich(1950), **Sanatın Öyküsü**, 227

⁸ E.H. Gombrich(1950), **Sanatın Öyküsü**, 230

3.3.2 Fayyum Portreleri

Portreler birer kopya olmaktan öte giderek, bir temsil, bir gösterge ve mesajın kendisi haline dönmeye başlamıştır. McLuhan'ın dediği gibi araç olan sanat, mesajın kendisi olmuştur. Leppert'e göre⁹ "Ben buyum"un belgesi olarak değil, daha ziyade "Bunu anlatıyorum"un belgesi olarak çizilen portreler, başlarda ilahi bir temsil, daha sonra portresini gördüğümüz kişinin önemli, pahalı ve çok özel bir reklamı olarak işlev görmeye başlamışlardır.

"Portre sanatının faniliğe karşı koyma, ölümsüzlüğe ulaştırma gücü, Fayyum Portrelerinde doruk noktasına ulaşmıştır. Bununla birlikte, ölüm ve gömme inanışlarında portre kullanılması eski çağlardan itibaren Türk kültüründe de yer almıştır. İslamiyetten önceki Türk resim sanatının en eski örneklerinden Kağnılı boylarına atfedilen Karasuk ve Taştık devirlerinde (M.Ö. 1400-M.S. 300) Uybat mezarlarından çıkan tahta heykeller ve taş üzerine oyulmuş ruh tasvirleri, ölü yakanırken yüzünde pişen boyalı terracotta maskeler natüralist ve detaycı portrelerdir".¹⁰



Resim 3.4: David Le Breton, *Yüz Üzerine* adlı kitabın kapak resmi Mısır'da El-Feyyum mezarlığında bulunan Roma dönemi mumya portreleri.

⁹ Richard Leppert, (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, 103

¹⁰ Demirbulak, *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*, 48

Fayyum portrelerinde, erkek, kadın ve çocukların, yüzleri veya bedenlerinin dörtte üçü görülen portreler sanki vesikalık fotoğraf çeken bir makineyle çekilmiş gibidir. Resmi yapılan kişiler, bu resimlerden habersizlerdir. Toprağın altına girecek bu resimlerde, resimleri sipariş eden kişilerin, bu portre üretimleriyle yaşamla veya gelecekle ilgili bir amaç güttüğü söylenemez.

“Mısırlılara has bir cenaze ritüelinin kutsal nesnelere olan Feyyum Portrelerinin resim olarak ikili bir işlevleri vardı: Çakal başlı tanrı Anubis’le Osiris Krallığı’na yapacakları yolculukta ölümlerin kimliğini gösteriyorlarmış, pasaport fotoğrafları gibi; ikinci işlevleri ise daha basit, acılı aile için kaybettiklerinden bir yadigar”.¹¹ Burada Fayyum portrelerinin hem bir belge hem de bir anı niteliğinde kullanıldığını söyleyebiliriz. Ölen kişinin temsili olarak işlev gören bu portreler, sanatsal kaygıdan çok uzak, hayatın ve ölümün arasında bir arabulucu, bir koleksiyon envanteri ve işlevsel bir araç niteliklerindedir.

3.3.3 Teknik Olarak Farklılaşan Portreler

Zamansal olarak farklı örnekleriyle karşılaşabildiğimiz portre türlerinin yanı sıra, teknik olarak çeşitlenen uygulamalar da sanatçılar tarafından ortaya konmuştur. Teknik olarak baktığımızda portre ve özportrelerde temel bakış biçimi üç ana başlıkta toplanabilir:

Önden Bakış: “Yüzün önden veya dörtte üç bize dönük olduğu bu durumda, karşılıklı “seyreden” ve “seyredilen” konumu doğmaktadır. Portrenin bakışları, yüzümüze hatta gözlerimize dikilmiştir. ‘Ben’ diyen bu bakış özportrelerde çoğunlukla tercih edilmiştir”.¹²

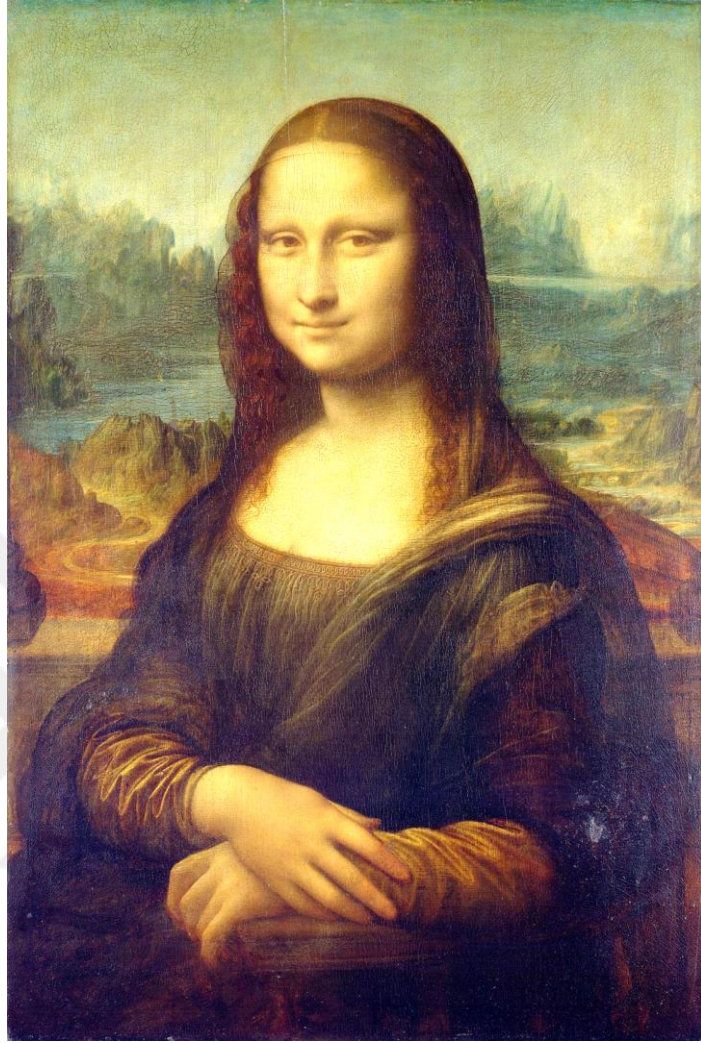
¹¹ Deniz Korkmaz Ekici(2013), Fayyum Portreleri, **Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 3, sayı 1, Karabük.

¹² Demirbulak, a.g.k. 49



Resim 3.5: Gustave Courbet, **Çaresiz Adam**, 1843-45. Tuval üzerine yağlıboya, 44x55 cm. Özel Koleksiyon.

Gustave Courbet'in 1843 yılında yapmaya başladığı ve yapımı iki yıl süren özportresinde, sanatçı kendini tam karşıdan 'ben' diyen bakışını görürüz. Gerçek ismi "Le désespéré" olan "The Desperate Man"i sanatçı, kendini bir cinnet veya delirme anında resmetmiş gibi görünmektedir. Resim, döneminde bir Narsistlik örneği olarak da yorumlanmış ve Courbet, kendisi için o güne kadar yarattığı kamu imajıyla belirgin bir tezat oluşturmuştu.



Resim 3.6: Leonardo da vinci, **Mona Lisa**, 1503-1506. Ahşap panel üzerine yağlıboya, 77x53 cm.
Louvre, Paris

Dönemin profilden resmedilen portrelerini redderek dörtte üçü seyirciye dönük resmedilen Mona Lisa portresinde, resmedilen kişi direk olarak onu seyreden gözlerinin içine doğru bakar. Beden, elleri ve karnı resmin içine alır. Bir sandalyenin koluna yaslanarak ellerini birbiri üzerine konmuş halde resmedilen Mona Lisa, resmin içindeki biçimleri, renkleri ve sınırları eriterek uygulanan sfumato tekniğiyle yapılmıştır.

Dörtte Üç (Üç Çeyrek) Yana Dönük 'Şu' Diyen Bakış: “İnceden inceye bizi gözleyip yakalayan bakış ile kendini saklayan bakış arasında bir noktadadır. Bu bakış hareketliliği sebebiyle bir geometrik espasa indirgenemez. Ressamlar portrede başı omuzlara nazaran ve göz bebeklerini de gözlerine nazaran eksenlerinden çıkararak her an değişebilirmiş izlenimi veren bir devinim yaratırlar”.¹³



Resim 3.7: Gauguin, **Özportre, Sefiller**, Tuval üzerine yağlıboya, 44.5x50.3 cm. Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Gauguin'in bu resmi, Van Gogh'a bir armağandır. Resim, Amsterdam Van Gogh müzesinde bulunmaktadır. Gauguin, otoportresini Victor Hugo'nun Sefiller'indeki roman kahramanından esinlenerek yapar. Gauguin de tıpkı Jean Valjean gibi kendini toplumun baskısı altında hissetmektedir. Vincent'a şöyle yazar: “Başıma hücum eden kan ve gözlerimin çevresindeki renkler, demirci ocaklarındaki renkleri hatırlatıyor. Böylece, kızgın lavlar ruhuma doğru akıyor, gözlerimin ve burnumun etrafındaki çizgiler bana İran halılarındaki çiçekleri hatırlatıyor. Bunda soyut resmin ve

¹³ Demirbulak, a.g.k. 50

Sembolizm'in etkisi var. Arka plandaki çocuksu çiçekler de sanatsal saflığımızı gösteriyor".¹⁴

Profilden 'O' Diyen Bakış: Baş ve vücut bir dönüş neticesi bakışımıza dikey ve tablodaki kişinin bakışı izleyici için erişilmez hale gelir. Bakanla bakılan arasındaki göz kontağı tamamiyle koparılmıştır. Üçüncü şahıs yabancılığındadır. "O" diyen bir bakıştır.¹⁵



Resim 3.8: James Abbott McNeil Whistler, **Sanatçının Annesinin Portresi**, 1871. Tuval üzerine yağlıboya, 142x160 cm. Musee d'Orsay, Paris.

Whistler, duygusal öykülere yer vermiş ve çalışmalarında konudan öte, renk ve biçime vurgu yapmıştır. Whistler'in en ünlü çalışmalarından biri, annesinin portresidir. 1872'de bu tabloyu sergilerken Whistler, "Gri ve Siyah Düzenleme" olarak çalışmasını isimlendirmiştir. Herhangi bir duygusallık ifadesi yaratmaktan

¹⁴ <http://www.leblebitozu.com/tahitili-kadinlariyla-paul-gauguinin-22-essiz-tablosu/> Yayın tarihi 2017

¹⁵ Demirbulak, a.g.k. 51

kaçınan sanatçının anlayışını yansıtmaktadır. Sanatçı, portrede biçim ve renk uyumunu yakalarken, konunun uyandırdığı duyguyu da bu sayede yakalamaktadır. Yalın biçimlerin özenli dengesi, tabloya huzur dolu bir özellik vermekte, yaşlı hanımın saçlarında, giysisinde ve duvarda görülen “gri ve siyah”ın donuk tonları, tabloyu bu kadar çekici kılan, kabullenilmiş yalnızlık duygusunu güçlendirmektedir.¹⁶

3.4 Özportre

Özportre, kavram olarak incelendiğinde çeşitli tanımlarla karşılaşabiliriz. Kişinin kendi kendini fotoğraflaması, resmetmesi, yansıtması ya da yorumlaması farklı otoritelerce otoportre, öz- portre ya da self portrait olarak adlandırılmaktadır.¹⁷Özportre, portreden farklı olarak sanatçının kendine dönük, objektif olmayan, çok yönlü bakışıdır. Sanatçı, kendine ayna veya bir fotoğraf üzerinden baksa da gördüğü şey asla dışardan bakan birinin görüşüyle aynı olamaz. Bunun nedeni aynı anda hem dıştan hem de içten çift taraflı bir bakışın mecburi oluşudur.

Özportrede, sanatçının dışarıdan kendine bakışı ve içerden dışarı doğru bir bakışı mümkün olmaktadır. Sanatçı bu yaklaşımda bir tür çift taraflı ayna ile kendini yansıtmaya ya da yeniden üretmeye çalışır. Bu aynı zamanda zamansal olarak da hem geçmişe hem de geleceğe bakıştır. Bundan dolayı üretim, görsel ve düşünsel olarak bir sorgu ve nedensellik içerir. Portre ve özportre her ne kadar temelde aynı kavramlar gibi gözükse de portre çalışan sanatçı çalışmalarını dışa dönük yani bireye kendi perspektifinden bakarak izlenimlerini aktarırken, özportrelerde ise içe dönük olma durumu söz konusudur. Bu durumda sanatçı kendine bakarken bakan konumunda olurken kendi bakışlarının altında aynı zamanda kendine bakılan kişi

¹⁶ Gombrich, a.g.k. 244

¹⁷ Esra Sağlık, (2013). Görsel Sanatlarda Otobiyog rafik Anlatımlar, **Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi**, 12(1), 231.)

konumunda bakılan olur. “ Otoportre üretiminde sanatçı, kendi özelliklerini gören ve aynı zamanda görünen konumundadır ”.¹⁸

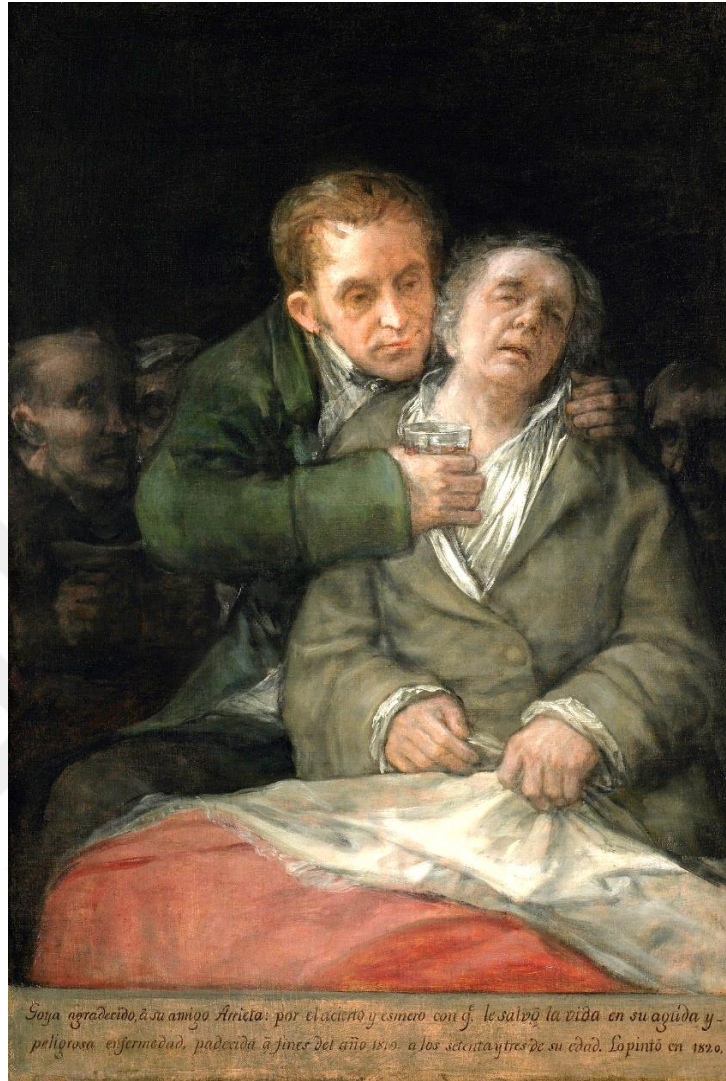
Özportre üretimleri tarih boyunca neredeyse her sanatçı için bir deneyim ve araştırma alanı olmuştur. Bu araştırma, kendi üzerinden sanatsal anlayışı ve dünya görüşünün olanakları ve ihtimalleri üzerinden bir arayıştır. Sanatçılar özportreleri üzerinden kendi entellektüel sanat anlayışlarını ortaya koyarlar. Yaptıkları iç görüden ve düşünceden bağımsız olamaz. Bu yüzden bir temsil değil, bir hesaplaşmadır.

‘Ben buyum’ veya ‘Bu gördüğümüz, benlerden bir tanesidir’ ifadeleri olarak ortaya konulan özgür bir kimliktir. Korkularını, düşüncelerini, duygularını, anılarını, birikimlerini, isteklerini yansıtan, sanatçının kendine bakma biçimidir. Özportreler, aynı zamanda sanata bakış açısını, duygusal ve entellektüel kişiliğinin göstergesidir.

Bununla birlikte, sanatçı kendini özportre ile belgeler. Bu belgeleme, portrede olduğu gibi ölümsüzleştirme ve kayda geçme amacından çok daha katmanlı bir çabadır. Sanatçı kendi hayat görüşünü, sanat anlayışını, entelektüel zekasını ve kendine bakma biçimini belgeler. Zamansaldır. Geçmişten ve gelecekte bağımsız değildir. Özportreler hem süreci, hem de birikimleri içerir. Sanatçının şimdi ile kurduğu ilişki ve gelecekle ilgili bakışı, çok katmanlı olarak ortaya konulmuştur. Bunun nedeni, özportrenin düşünsel, duygusal ve vazgeçilemez olarak kişisel nitelikte olmasıdır.

Sanatçı, özportre üretimi için nesneleştirdiği kendi bedeni üzerinden, aynı zamanda yeni olanaklarını da keşfeder. Figür olarak kullandığı kendi bedeni üzerinde iktidar tamamen sanatçının kendisidir. Bu yüzden, bedeni toplumsal bir nitelikten, özgür bir nesneye ve/ya bedene dönüşmüştür. Bu özgürleşmiş beden, keşfetme ve kendini çoğaltabilmek için oldukça donanımlı bir sanatsal araçtır. En iyi bildiği şey olan kendi bedeni ile yeni arayışlara çıkabilir.

¹⁸ Ümit Özkanlı, (2006). **Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. S.6

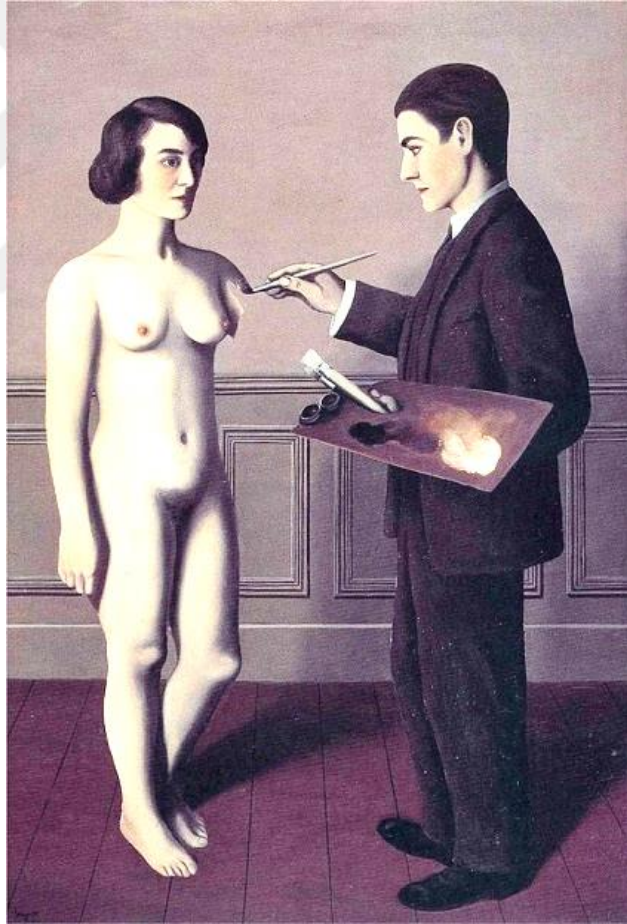


Resim 3.9: Francisco de Goya, **Dr. Arrieta ile Özportre**, 1820. Tuval üzerine yağlıboya, 117x79cm.

Örneğin, son yıllarının hayal kırıklığı ve izolasyonunda bile, Goya en büyük çalışmalarından olan Doktor Arrieta'yla Otoportresini üretmiştir(1820). “Resimde, neredeyse ölümcül olan hastalığı sırasında, bir ilaç bardağıyla ona bakan doktor arkadaşının desteklediği kendini çaresiz olarak gösteriyor. Resim, ilacın gücüne - aklın gücüne - bir övgü ve aynı zamanda bir pietadır. Doktorun kolları, sanatçıyı Bakire'nin ölü Mesih'i kucakladığı gibi sarmış ve Mesih gibi Goya da sekiz yıl daha yaşamak için yeniden dirilmiştir. Demek ki bu onun son portresi, umutsuzluğun

değil, bir kurtuluş imajıdır”.¹⁹

Özportrelerde üretilen kimlik de sanatçı için kurgusaldır. Toplumca görülen, standartlaşan ve kabul edilen kimliklerden farklı alternatif kimlikler mümkün olabilir. Sanatçı kimliği, toplumsal kimliği ve kendi öznel kimliği sanatçıya çok katmanlı bir çalışma alanı sunar. Hem kendisi ile hem de nesne ile kurduğu ilişki, özportrelerde bir aradadır. Kendi için açtığı bu sanatsal alan, kendi terminolojisine ve diline sahiptir. Bu da hem izleyicisi hem de üreticisi için özportreleri yeni bir keşif alanı haline getirir.



Resim 3.10: Rene Magritte, **Özportre, İmkansız Denemek**, 1928.

¹⁹ Richard Lacayo (2014), “Only Goya: A Retrospective for the Spanish Master who Saw Things in the Dark.” Time. 184.16 (2014): 48-50. **Academic Search Premier**. Web. 8 Dec. 2014

Örneğin, Rene Magritte, 1928 yılında, “İmkansız Denemek” adlı özportresini yaparak, sanatçının gördüklerinin dışında, kurgusal bir dünyayı resmetmeye çalışmasının bir örneğini üretmiştir. Sanatçı, kendi bedeni üzerinden yeni denemelere açılarak, imkansız aramaktadır. Magritte’in tablosundaki ressam kendi bedenini standart bir kopya malzemesi olmaktan çok ötede yepyeni bir gerçek üretmek için kullanıyor. Bu yeni gerçek, gerçeğin kendisinden tamamen kopuk değildir. Gerçek yeni gerçekler için keşif alanı açmıştır.

Aşağıdaki bölümde özportrelere, belgeleme, özneyi nesneleştirme, sanatçının kendi bedeni figürleştirme olanakları üzerinden genel araştırma ve değerlendirmelere yer verilecektir.

3.4.1 Özportre ile Kendini Belgeleme

Özportre türü, çoğu sanat yapıtında olduğu gibi pek çok farklı nedenle üretilirken, aynı zamanda birçok farklı amaç için de kullanılabilirler. Sanatçılar için özportre üretmek, kendini sorgulamak, sosyal statülerini yükseltmek, sanat anlayışını ortaya koymak, kendini ölümsüzleştirmek, varlığını belgelemek, dünya görüşünü ve entellektüel gücünü ortaya koymak gibi bir çok amaca hizmet edebilir. Bunlardan en eskisi şüphesiz belgeleme ve varlığını kayıt altına alarak ölümsüzleşme amacıdır.

Fayyum portrelerinden veya antik Yunan’dan başlayarak, Roma’nın Cumhuriyet olduğu ve imparatorluğa dönüştüğü dönemlerden günümüze kadar, farklı portre ve özportre örneklerinin her birinin en temelde bir belgeleme, bir başka deyişle bir arşiv niteliğinden söz edilebilir. Zamansal nitelikleri ile hem toplumsal hem de sanatsal niteliklerin taşınması ve aktarılmasına hizmet eden önemli bir araç olarak kabul edilebilirler. “Otoportreler, sanatçının kendi kişisel tarihi, fiziksel ve kültürel kimliğini belgelerken, aynı anda yaşanan zamanla ilgili nitelikler de barındırırlar. Otoportreler hem yapıldıkları çağın hem de ait oldukları sanatçının kişisel ve içinde

yaşadığı ortama özgü özelliklerini taşımak ve yansıtmak açısından belgeci niteliklerini daima korumuşlardır”.²⁰

Sanat yapıtları, doğaları gereği birer belgedirler. Sanatçı, belgeleme amacı taşımasa dahi, ortaya koyduğu eserle, manzarayı, şehri, yapıyı, olayları, duygu ve düşünceleri, insanı görünür ve kalıcı bir belge haline getirmiş, bununla birlikte kendi varlığını da ortaya koymuş olur. “Arnolfi'nin Evliliği” portresinde kendisini hem bir ressam, hem bir şahit, hem de bir tarih kaydedici olarak resme dahil eden Jan van Eyck örneğinde olduğu gibi, bu belgeleme çok yönlü olabilir.

Özportrelerde bu belgelemeler, çok daha derin ve kişisel amaçlar içerir. Sanatçı bir insan olarak kendini, varlığını ve ölümsüzlüğünü belgeleyen, aynı zamanda sanatsal görüşünü, tekliğini ve entelektüel varlığını da belgeleyen. Bu sanatsal varlık, sanatı nasıl kullandığını, nasıl yorumladığını ve nasıl izler bıraktığını özportrelerle belgeleyen.



Resim 3.11: Rembrandt van Rijn, **Özportresi**, 1655-1658 dolayları, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

²⁰ Mehmet Ergüven, (1996), **Türk Resminde Otoportre**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 5.

Hollanda'nın en önemli ressamı ve yaşamış tüm ressamların en önemlilerinden birisi Rembradt van Rijn (1606-1669)'dir. Rembrandt kendini portreleriyle inanılmaz bir şekilde belgelemiştir. Genç ve başarılı olduğu ustalık dönemlerinden, iflas edip yalnız kaldığı yaşlılığına kadar resmettiği özportreleri benzersiz bir otobiyografi oluşturur.

“Tekil ve içe dönük bir sanat olan özportreler, sanatçı ve sanatçının sanatsal kimliğini yansıtır. Sanatçı kendine ve dış dünyaya ait görüşünü, özportreleri aracılığıyla ortaya koyar. Özportreler, sanatsal varoluşu ve sanat tarihsel tanınmayı güvence altına almanın sağlam bir yoludur. Sanatçının görünüşünün ve sanatçının etrafındaki dünyayı yorumlayış biçimlerinin bir kayıdır”.²¹

Özportreleriyle kendine ait açtığı kişisel sanatsal alanda sanatçı, özgür üretimlerini ve bu üretimlerin değerini ancak kendisi verebilir. Bu değerlendirme, hem içten dışa doğru bakışı, hem dıştan içeri bakışı gerektirdiği için kişisel bir belgeleme söz konusudur. Sanatçı özgün olarak sanat anlayışını ve dilini özportrelerinde kaçınılmaz olarak ortaya koyar. Bu aynı zamanda sanatçının kendi sanatsal görüşünün de belgesidir. Bu kişisel belgeleme, niteliklerinden çok, zamansallıkları ve farklılıklarıyla bir belge değeri taşır.

3.5 Nesneleşen Özne

Kişisel bir anlatım olan özportrede sanat eserinin konusu, sanatçının kendisidir. Sanatçı kendi kendini tanımlar ve aynı zamanda kendini keşfeder. Özportre üretirken sanatçı, sanat eyleminin öznesi iken, kendini bir nesne bir figür olarak ele almak zorundadır. En iyi tanıdığı, içeriden ve dışarıdan aynı anda bakabildiği bir nesne olarak kendi bedeni, özne elinde çok katmanlı olarak yeniden üretilebilir bir malzeme hale gelir.

Özne olarak sanatsal eylemin gerçekleştiricisi olan sanatçı, kendini nesnelleştirerek aynı zamanda bağımsızlaştırabilir ve kendi için yeni alanlar açabilir. Bu sayede, bedenini özne olarak değilse de nesneye dönüşen bir beden olarak

²¹ Demirbulak, a.g.k. 60

özgürleştirebilir. "Nesnelleştirmek, ortalığa dökmek, görünür, kamusal, herkes tarafından bilinir, ifşa edilmiş kılmaktır. Gerçek anlamda bir sanatçı, herkesin belli belirsiz şekilde hissettiği şeyleri aleni kılan -kamusal alana çıkartan- kişidir; örtük ve zımni olanı ifşa etme hususi kabiliyetini haiz kişidir; hakiki bir yaratma faaliyeti gerçekleştiren kişidir".²²

Öznenen bağımsız hale gelen nesneleşmiş beden, sanatçıya yeni ihtimaller ve olanaklar sunabilir. Resim sanatının yanı sıra 1960'larda ortaya çıkan Performans sanatında da sanatçılar, bedenlerini sanatın bir aracı ve bir nesnesi olarak kullanmaya başlamışlardır. Sanatçılar tarafından farklı bağlamlarda bir araç olarak kullanılan beden, özellikle geleneksel yapıları eleştirmek için yaratılan sanatsal üretimlerde kullanılmıştır. Kendi bedeni üzerinden sanatın sınırlarını sorgulamaya çalışan sanatçı için beden artık bir sanatsal üretim alanıdır.

Baudrillard tarafından, 'bedenin yeniden keşfi' olarak tanımlanan bu dönemde sanatçılar bedenlerini bir araştırma alanı olarak kullanmaya başlamışlardır.



Resim 3.12: Stelarc, **Kol Süspansiyonuna Kulak**, performans, 2012.

²² Pierre Bourdieu ve L. Wacquant. (2003). **Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**. Çev. N. Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.270

Örneğin, Cindy Sherman, 1977'den itibaren gerçekleştirdiği “İsimsiz Film Kareleri”nde, Amerikan filmlerindeki kadın stereotiplerini ele alan ve kendisinin çektiği ve kendisinin rol aldığı, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu fotoğraflarında izleyen/izlenen rollerini tersyüz etmiştir. Sherman, bu üretimlerinde gerçeği, kendini ve sanatı yeniden kurgulamıştır. Çalışmada farklı fotoğraflarda, farklı kimliklerle gördüğümüz Sherman, hem kendisini hem de olasılıklarını yeniden üretmektedir.²³

3.6 Beden ve Nesneleşen Beden

Tarihsel olarak beden algısı ve toplum birlikte farklılaşıp değişmektedir. Aslında zamansal olan beden tartışması, bir özgürlük tartışmasıdır. Beden algısı ve toplumsal yapı birlikte değerlendirilmelidir. Çünkü bu iki kavram, birbirinden kopuk ve bağımsız değildir. Değişen toplumsal değerler, aynı anda toplumdaki beden algısını da değiştirmiştir ve zamansal olarak beden algısı akılcı olmaya doğru farklılaşmıştır.

Ortaçağda, beden günaha giden yol, bir et yığındır. Sanayi devrimiyle birlikte beden, emeği ve gücü temsil eden yeni bir sermaye biçimine dönüşmüştür. Kapitalizmde ise beden, bir arzu nesnesi olarak ele alınmıştır.

“Beden, insanlığın varoluşundan günümüze kadar üzerinde egemenlik kurmaya çalışan çeşitli iktidar mekanizmalarının etkilerinden ve bu mekanizmaların bireyi denetim altına almaya çalışırken, öncelikle bedene yönelmelerinden dolayı sürekli değişim halindedir”.²⁴

Bedenin sosyo-kültürel değerine dönemsel olarak baktığımızda birbirinden farklılaşan yaklaşımları görebiliriz. Örneğin Antik Yunan'da algısal olarak bugünün aksine beden, tek bir parçadır. Bir bütün olarak ele alınmalıdır. Helen ve Roma heykellerinde beden, tanrısal olarak yüceltilir.

²³ Ahu Antmen(2008), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 275

²⁴ G. Meryem Kılınç, (2016). **Sanat İktidar Beden**, (Yayınlanmamış) Sanatta Yeterlilik Tezi,Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

“Ortaçağda insan bir birey ya da özne olarak algılanmaz. İnsan bu dönemde toplumsal görüşüne göre tanrının bir kuludur”.²⁵ Beden bir günah nesnesidir. Kılınç’a göre; “beden aşağılanan, hor görülen ve kilise tarafından dinsel doğmalar ile hizaya getirilmeye çalışılan bir varlık durumundadır. Bir hizmet aracı olarak beden, öteki dünyayı rahat geçirmek amacına göre ruh için çalıştırılmaktadır”.²⁶

Rönesansla birlikte beden yeni araştırma alanları sunan, bilimsel nitelikleriyle merak uyandıran eşsiz bir kaynak olarak görülmeye başlamıştı. Rönesans, yeni bir keşif alanı olarak bedeni bilimsel değeriyle yeniden üretmişti.

Ortaçağla, Rönesans’ı karşılaştıran Çüçen’e göre; “ Birey Ortaçağda önemsizdi. Bunun nedeni de bireyin kul olmasıydı. Birey tanrının devleti için çalışmalı ve ona kul olmalıydı. Ancak bunlara karşılık Rönesans, insanı bir birey olarak görmekteydi. Bireysellik ön plana çıkararak, insan, kişi olarak yeniden doğmuştu”.²⁷



Resim 3.13: Rembrandt, **Dr. Tulp'un Anatomi dersi**, 1632.

²⁵ Kadir Çüçen (2013). **Orta Çağ ve Rönesans'ta Felsefe**, İstanbul: Ezgi Kitapevi

²⁶ Kılınç, (2016).**Sanat İktidar Beden**

²⁷ Çüçen, 2013, **Ortaçağ ve Rönesans'ta Felsefe**, 200.

“Rembrandt’ın ilk anatomi dersi tablosunda, Cerrahlar Loncası Başkanı Dr. Tulp’un idam edilmiş bir suçlunun bedeni üzerinde verdiği ders, loncanın diğer üyeleri tarafından izlenmektedir. Tabloda dikkati çeken nokta ise, günümüz operasyonlarındaki gibi otopsi yapılan bedene ışık verilmemekte, aksine ışık bedenden yayılmaktadır. Dolayısıyla mefhum, şeyleştirilmiş bir nesne değil, öznedir”.²⁸

Rönesans’ta kutsallık üzerinden belirlenmiş bir kişilik kavramı söz konusu değildi. Birey, kendi istediklerini yapan ve kendi geleceği üzerinde söz sahibi olan niteliklere sahipti. Beden de ruh da var olduğu kişiye aitti. “Rönesans’la bireyciliğin ortaya çıkması ve feodalizmle kilisede var olan grup kimliklerinin ortadan kalkması gibi gelişmeler bedenin ilk kez özelleşmesini de beraberinde getirmiştir. Rönesans’la birlikte her birey bir ada halini almıştır. Artık cemaat ilişkilerinden cemiyet ilişkilerine geçiş söz konusudur”.²⁹

Sanayileşme ile birlikte beden, sermayenin bir sömürü aracı haline gelmeye başlamıştır. Emek gücü ihtiyacının artması, daha fazla bedene ve bedenin zihinsel, fiziksel gücüne olan talebi artırmıştır. Hayatta kalmak ve beklentilerini karşılayabilmek için sürekli çalışmak zorunda kalan birey, adeta sürekli üretmek zorunda olan ve bu amaçla kullanılan bir makine halini almıştır. Bu mekanik bedene bireyler gün geçtikçe yabancılaşmıştır.

“Kapitalizmin devamlılığı emek gücünün denetimi üzerine kurulmuştur. Emek denetimi de teknolojik ve teknik gelişimlerle beraber değişmiştir. Endüstriyellemenin ilk aşamasında uygulanan denetim biçimleri günümüzde artık önemini yitirmiştir. Kişinin bedenini ve emek gücünü denetlemeye yönelik denetim mekanizmaları yerini zihnin denetlenmesine yönelik ideolojik denetim mekanizmalarına bırakmıştır”.³⁰

²⁸ Serhat Soyşekerci, (2015) **Beden Sanatı (Rembrandt ve Anatomi dersleri)**, *Doğu Batı Yayınları*

²⁹ Nazife ŞİŞMAN (2006). **Emanetten Mülke –Kadın- Beden- Siyaset-** İz Yayınları: İstanbul. 200

³⁰ Savaş Çağlayan, Onur Bayrakçı, **Emek Süreçlerinde Denetim**, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2016, Sayı: 39, ss. 257-274

Tüketim kültürüne gelindiğinde beden artık yeterli değildir. Beden üzerinde yeni kimlikler, değerler, arzular üretilmeye başlanmıştır. Beden artık, tüketim kültürü için bir sermayeye dönüşmüştür.

Yukarıda sırasıyla beden kavramının, toplumla birlikte nasıl değiştiği ortaya konulmuştur. Tüm bu tartışmaların kaynağı bedenin bir mülk olarak ele alındığı ve bedenin mülkiyet hakkının kimde olacağıdır. Beden, farklı iktidar güçleri tarafından paylaşılmaya çalışılan birşeydir. Ben ve beden ilişkisi mülkiyet bağlamında çözülmesi gereken bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Nihayet günümüzde ben, bedenin sahibi olarak yapısal değişiklikler yapabilmeye başlamıştır. Foucault'ya göre; “iktidar ilişkilerinin özneyi kurma, değiştirme ve dönüştürme eylemleri, bedenin ihlali anlamına gelmektedir. Beden, iktidarın gözünde politik bir argümandır, kişiliksizleştirilmiştir”.³¹ Bedenin yeniden inşası, o bedene sahip olan bireyin elinde mümkün olabilir. Aksi halde beden, iktidar tarafından tamınlanan öznellik sınırları içinde kalır. Bu sınırlar iktidar tarafından çizilmiş ve isimlendirilmiştir. Kabul edilen anlamıyla beden, iktidar söylemlerinin bir ürünüdür. Özneyi bir bedene dönüştürmenin altında, bedensiz özneler yaratma amacı vardır.

Toplumsal bir ayrıcalık yaratmak için birey sürekli olarak tüketmelidir. Beden, bir arzu simgesi olarak bir tüketim nesnesine dönüşmektedir. Bedenin nesneleşmesiyle, bireysel özellikler, sorgulama ve araştırma, özgürlük, yaratıcılık gibi sanatsal değerler alt üst olmaktadır. Nihayet nesneleşen beden tüketilebilir niteliğe indirgenebilmiştir.

Baudrillard, “Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelere daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz ve daha fazla yan anlamla yüklü olan şeyin beden olduğunu belirtmiş bedenin ahlaki ve ideolojik işlevde ruhun yerini aldığını vurgulamıştır”.³²

Sanatçı kendi iktidarını eline aldığı anda, artık, bedenini ve beden görüntüsü bir eleştiri aracı olarak kullanabilir. Hayatı ve toplumu kendi bedeni üzerinden

³¹ Ferda Keskin (2005) **Özne ve İktidar**, (Michel Foucault, Özne ve İktidar İçin Sunuş), 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

³² Jean Baudrillard, **Nesneler Sistemi**. Çev., Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu. 2. bs. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Şubat 2011

eleştirmeye başlayarak kendini yeni olasılıklar, sorgulamalara ve yeni değerlere açabilir.

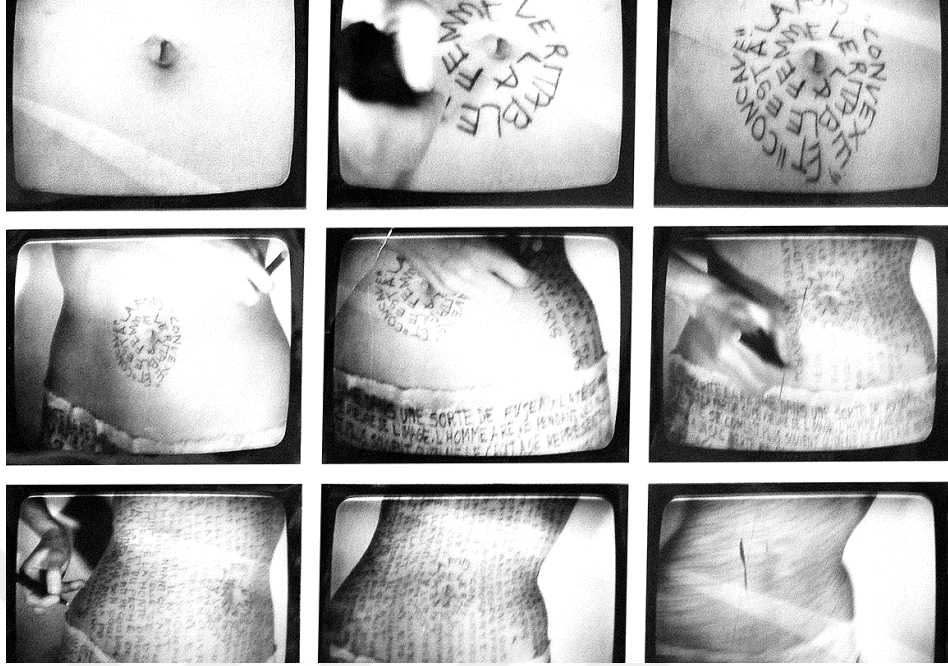
3.7 Performans Nesnesi Olarak Beden

Özportre türünün yanı sıra, bedenlerini kendi sanatsal üretimlerinin bir aracı olarak kullanan bir diğer sanat türü Performans sanatıdır. 1960'larda bedenin yeniden keşfi ile birlikte sanatçılar, kendilerini her şeyden önce bedenleriyle ifade edebilmelerinin en dolaysız yolunu inşa etmeye başlamışlardır. Geleneksel kurumlara, galeri, müze gibi belli ideolojileri barındıran mekanlara karşı bir tavır geliştirmişlerdir. Sanat eserinin alınıp satılan bir meta olmasının önüne geçen yeni bir sanatsal üretim ve malzeme ile ortaya çıkmışlardır: kendi bedenleri. Bununla birlikte sanat kavramını da yeniden üreterek, disiplinler arası ve sanat tanımının sınırlarını zorlayan bir ifade biçimi üretmeye başlamışlardır.

Burada en temel özellik sanatçının sanatsal üretiminin temel malzemesi olarak kendi bedenini kullanmasıdır. Özportrede de olduğu gibi sanatçı bedeni üzerinden yeni olasılıkları ve kimlikleri deneyimleyebilmektedir. Bununla birlikte bedeni sadece fiziksel değil, tarihsel ve sosyo- kültürel tanımlarıyla da toplumu ve insanı eleştirebilecek zengin ve içkin bir malzeme olarak keşfetmişlerdir.

“Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına sergilenen bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi performans sanatı da malzeme olarak bedeni seçmiştir”.³³ Bu açıdan bakıldığında beden, metne bağlılığıyla tiyatro sahnesinin kullanımı dışında konumlanmıştır. Performans sanatında metin, sanatçının bedeni tarafından yazılmaktadır. Oyuncunun yerini ise sanatçının kendisi almıştır.

³³ Ahu Antmen(2008), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 193.



Resim 3.14: Nil Yalter, **Başsız Kadın veya Göbek Dansı**, 1974. Performans ve video.

Bu videoda Nil Yalter kendi bedenini bir yazı alanı olarak kullanmıştır. Videonun 'merkezinde' dans eden göbek yer alır. Kişiliğin göstergesi baş kadrajın dışındadır. Yalter, video boyunca göbeğine bir metin yazar ve onu okur. Metnin 'içeriği' politiktir. *Erotique et Civilisations* adlı kitaptan, Afrika'da kadınların 'sünnet' edilmesini anlatan bir bölüm sanatçı tarafından bir yandan göbek atılırken bir yandan yazılır. Yalter, bu ilk videosunda birçok konuyu aynı anda bedeni üzerinden işlemiştir. Oryantal imgeler, kadın bedeni, sanatçının bedeni, yazma eylemi, okuma eylemi, dans, müzik ve bütün bunların ironik bir kolajla bir araya getirilişi performansını oluşturur.

Bedenin sanatsal bir dil bir araç olarak kullanılması ve bir doğallık içinde sunulması, performans sanatında bedeni daha özgür olarak deneyimlemesine imkan verir. Bedene dönük bu tavır, izleyicinin izlediği şeyin bir "gösteri" değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur. Beden, ancak deneyimleyerek ve yaşayarak öğrenir.

“Beuys’un işe kendinden başlaması, kendisini sanatta bir malzeme yapması; yani insanı ilk kez sanat eserinin malzemesi ve bir anlamda sanat eserinin kendisi olarak ele alması, ‘insan bir heykeldir’ daha doğrusu ‘insan plastiktir’ demesi bu yüzdendir”.³⁴

3.8 Sanatçının Kendini Yeniden Üretiminde Karşısına Çıkan Problemler ve Çağdaş Yaklaşımlar

Sanatçı Heather Dewey- Hagborg, 2013 yılında gizli hükümet belgelerini sızdırma suçundan yargılanan ve 2017’de serbest bırakılan Chelsea Manning ile hapisteyken DNA analizleri ile genomik kimlik verilerini kullanarak 30’a yakın olası Manning portresini mask şeklinde basıp sergide izleyici ile paylaşmıştır. Burada sanatçı, bilimi ve yeni teknolojileri, kimlik ve yeni kimlik inşasını portrenin oluşumundaki olası sonuçları izleyiciyle paylaşmış, izleyicilere, sergideki her kimliği, bir ihtimal olarak sunmuştur.

Tarihsel niteliklerini doğrudan yansıtan özportreler, teknik ve kavramsal olarak, yeni ve farklılaşan toplumsal gelişmelerle çeşitlenmektedir. Özellikle, sanatçının kendi bedenini malzeme olarak kullanması, hem bireysel hem de toplumsal yönleri ile güncel sanatta bir çok farklı disiplinle iç içe girmesine, ortak diller oluşturmasına ve dönüşmesine etki etmektedir. Sanatçının sanatsal üretimle kendi bedenini ve olasılıklarını yönetebilmesi, beden politikaları, teknolojik yenilikler ve olanaklar, yeni açılan alanlar, sanatçının kendi bedenini kullanarak yaptığı sanatsal üretimlerde çağdaş yaklaşımları ortaya çıkarmıştır.

3.8.1 Çağdaş Türk Resminde Özportre

İnsan yüzü, kimliği, kişiliği, zamanı, duygu ve düşünceleri nasıl yansıtıyorsa, özportreler de dönemini ve onu üreten sanatçısının tüm niteliklerini ve farklılıklarını yansıtabilir. Varlıklarının en büyük ispatı ve belki de zorunluluğu olarak sanatçılar

³⁴ Aylin Beyoğlu (2019), **Sanatta Mekan Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları**. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış 2019 (21), s. 33-41.

özportrelerini üretmiş, tarih boyunca üretilmiş bu özportreler de, dönemlerinin en büyük tanığı haline gelmişlerdir.

Çağdaş Türk resminin örnek aldığı Batı, XIV. Yüzyılda Massacio ile başladığı kabul edilen özportre sanatında birkaç başlık altına alınabilecek ancak zengin çeşitlilikte örnekler vermiştir. “Masaccio’nun eserinin içinde kendini, saygı duyduğu ya da olmak istediği bir kişilikte resmetmesi ile başlayan otoportrenin serüveni, Michelangelo’nun Aziz Barthelomos’un yüzülen derisinde kendisini resmedişi, Dürer’in İsa görüntüsündeki Otoportresi, hasta Bacchus olarak kendini çizen Caravaggio, cübbesi içinde bir hukuk doktoru olarak Sir Joshua Reynolds otoportresi gibi çok iyi bilinen eserlerle devam etmiştir”.³⁵

Sanatsal üretimleri, sanatçının kimliğini oluşturmaktadır. Özportre üretimleri sonucunda, sanatçı kendini sanatsal kimliğini ve hayat görüşünü ortaya koyar. Türk resminde kendi kimliğini ortaya koyan çalışmaların, Batı kaynaklı sanatsal yaklaşımlardan etkilenecek şekilde ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir.

Özportre, önceleri sipariş usulü ve yönlendirmelerle yapılan sanatsal üretimlerde kendiliğinden gelişen bir tür değildi. Türk resmi erken dönemlerinde manzara ve natürmorta yoğunlaşan çalışmalar, daha sonraları figür, portre ve özportreye taşınmıştır. Türk resminin batıya nazaran biraz geriden geldiği iddialarının aksine, Türk ressamı özportre üretimlerinde benzetme kaygısından öte, çalışmalarında bireysel yaşantılarını, kendi psikolojik, sosyal, kültürel ve ekonomik bütünlüğünü ortaya koyan çalışmalar yapmışlardır.

“Sanat yapıtının öznesinin de nesnesinin de sanatçının kendisi olduğu tanım otoportreyi gösterir. Türk resim sanatı tarihinde ilk örneğinden günümüze henüz ikiyüz senenin dahi görmediği otoportre, insanlık var oldukça sürecek ömrünü yeni örneklerle zenginleştirecek ve araştırmacılar için her zaman önem ve cazibesini koruyacaktır”.³⁶

³⁵ Demirbulak, a.g.k. 67

³⁶ Demirbulak, a.g.k. 82

3.8.2 Çağdaş Türk Resim Tarihinde Örnek Özportreler Üzerine İncelemeler

Türk tasvir sanatı, Uygur dönemi duvar süslemeleri, çini, seramik, el yazmaları, mimari kullanımlar ve gölge oyunlarındaki resimlemeler gibi ilk örnekleri ile başlamıştır denilebilir. Lale devri ve Batılılaşma dönemine kadar, çoğunlukla minyatür tasvirlerle ve natürmortlara ağırlık veren Türk resminde, insan bedeni resimlemeleri padişah portreleri ile çalışılmaya başlanmıştır. Yabancı ressamların etkisi, sarayın teknik ve askeri anlamda resim eğitimine destek vermesi, batılı anlamda Türk resminin gelişmesinde etkili olmuştur.

Portre ve özportreler ise belgeleme ve sanatçının kendini tanıtmaya aracı olarak bu gelişim ve değişimde öne çıkmış türlerden olmuştur. Türk resminde özportreler, portrelerden daha sonra gelişmeye başlamış, sanatçıların bağımsızlaşmasını, bireyselleşmesini ve entellektüel kimliklerinin gelişmesini temsil etmiştir diyebiliriz.

3.8.2.1 Şeker Ahmet Paşa ve Hüsnü Yusuf Örnekleri



Resim 3.15: Şeker Ahmet Paşa, **Kendi Portresi**, 1841-1907, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Tıbbiye Mektebi'nde resim öğretmenliği yardımcılığına getirilen ve Abdülaziz'in resim eğitimi için Paris'e gönderdiği Şeker Ahmet Paşa, Gustave Boulanger ve Jean Leon Gerome'dan dersler almıştır. Türkiye'de gerçek anlamda açılan ilk resim sergisini gerçekleştiren Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa), manzara ve natüremort konulu eserlerinde figüre pek yer vermemiştir. Konuya ve tabiata bağlı resimlerinde gerçeği olduğu gibi yansıtma derdi okunabilmektedir.

Şeker Ahmet Paşa'nın batı tarzında yaptığı fakat Osmanlı ressamı kimliğini ön plana çıkan özportresi, çağdaş Türk resim sanatçılarındaki "birey" olma sürecinin ilk örneklerinden sayılabilir. "Çağdaş Türk resim sanatı otoportrelerinin ilk örnekleri olan Hüsnü Yusuf ve Şeker Ahmet Paşa'nın eserlerinde dikkat çeken, acemilikten öte bir tutukluk ve tedirginlik halidir. Kendini resmetme, suretini gözler önüne sermenin şaşkınlığı ressamların yüzünden okunabilmektedir".³⁷

20. yüzyılı başlarında, Türk resim sanatında, insan figürü ve kompozisyonları konusunda gelişmeler yaşanmıştı. 'Şeker Ahmet Paşa, Hüsnü Yusuf, Hasan Rıza gibi sanatçıların diğer portrelerden başka, kendi portrelerini de yaptıkları görülür. Bu portreler arasında Şeker Ahmet Paşa'nın elinde paleti ve fırçalarıyla kendisini tasvir ettiği portresi, önce de belirtildiği gibi yeni bir resim tekniğine, Türk sanatçısının sahip çıktığını simgeleyen bir anlam taşımaktadır'.³⁸ Şeker Ahmet Paşa, özportresini yaparken Batı resminin kurallarına kullanmış olsa da, resmettiği kişi bir Osmanlı'dır. Bu, sanatçı olarak kendi bireysel dilini oluşturmasına doğrudan bir örnek olarak kabul edilebilir.

³⁷ Demirbulak, a.g.k. 57

³⁸ Sezer Tansuğ, **Türk Resimde Yeni Dönem**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1995, s. 78



Resim 3.16: Hüsni Yusuf, **Özportresi**, 1817-1861, Topçu Okulu Kitaplığı (kayıp).

‘Mühendishane’den yetişen ilk önemli ressam olarak, Kolağası Hüsni Yusuf Bey gösterilir. Avrupa eğitiminden sonra Mühendishane’de resim hocalığına atanan Hüsni Yusuf Bey’in, resim yapmanın yanında bazı mimari detay projeleri de çizdiğine dair kayıtlar vardır. Hüsni Yusuf’un kendi portresi ile diğer bazı çizimleri koleksiyonlarda korunmuştur.³⁹ Mühendishanenin dışında, Avrupa’ya eğitim için gönderilmiş, Paris, Belçika, Viyana, Berlin ve İtalya’da resim çalışmış Hüsni Yusuf, gerçekçi bir resim anlayışını benimsemiştir. Demirbulak’ın⁴⁰ değerlendirmesine göre, kendisinden sonrakilere öncü bir model olan Hüsni Yusuf’un özportresi batılı anlamda Türk resminin erken dönem eserlerine örnektir.

Özenli kıyafeti, duruşu ile realist bir yaklaşımla görüneni olduğu gibi resmeden sanatçının özportresinde belgeleyici bir yaklaşım okunabilir. ‘Otoportrede baş ile vücut arasındaki orantı zafiyeti ve bağlantı sorunu anatomi bilgisi ve desen

³⁹ Sezer Tansuğ(1995), **Türk Resimde Yeni Dönem**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 103

⁴⁰ Demirbulak, a.g.k. 107

eksikliğine dikkat çekerken duruştaki tutukluğun, bakıştaki çekingenliğin bir birey olarak kendinin farkına varan sanatçının kendini belgelerken yaşadığı ikilemden ileri geldiğini söylemek; çok iddialı bir görüş sayılmamalıdır”.⁴¹

3.8.2.2 Osman Hamdi Bey



Resim 3.17: Osman Hamdi Bey, **Özportre**, 1904, Ab-ı Hayat Çeşmesi, İstanbul Arkeoloji Müzesi.

⁴¹ Demirbulak, a.g.k. 59

‘Doğu ve batı kültürlerine vakıf eğitime sahip, Sanayi-i Nefise Mektebi ve Arkeoloji Müzesi’nin kuruluşunu gerçekleştirmiş, ilk Osmanlı arkeoloğu olarak yaptığı kazılarda çok sayıda önemli yapıtı müzelerimize kazandırmış, batılılaşma yönünde bir dizi reformun yapıldığı dönemde yetişmiş; idareci, eğitmen, arkeolog ve ressam olan çok yönlü bir Osmanlı aydınıdır’.⁴²

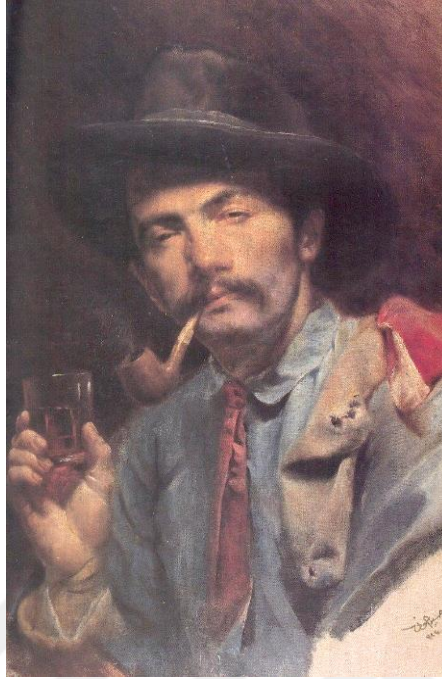
Osman Hamdi, Paris’te Jean Leon Gerome ve Ludwing Deutsch gibi Batılı oryantalistlerden resim dersleri almış ve onlar gibi ayrıntılı ve gerçekçi resimler yapmıştır. Resimlerinde Anadolu insanları, kültürü, mekanları ve nesnelere konu alınmıştır. Osman Hamdi resimlerinde, Osmanlı mimarisi ve sanatına dair unsurların detaylı bir biçimde işlendiği ve çoğunda kendisinin yer aldığı iç mekan görüntülerini görürüz. Arkeolog, müzeci ve ressam olarak Osman Hamdi, kültürel ve dini mekanlar, ibadet sahneleri, silah tacirleri, feraceli kadınlar ve kendisiyle birlikte yakın çevresinden kişilere ait portreler resimlerinin temel içeriklerini oluşturur.

Sıklıkla portre çalışmaları olan Osman Hamdi, aile fertlerinin portrelerini ve ilginç bulduğu kişileri resmetmiştir. Resimlerini yaparken fotoğraftan yararlandığı bilinen Osman Hamdi, fotoğrafları olduğu gibi yansıtmamış, kurgulamıştır. Bu kurmaca sahneler bir oryantalizm eleştirisi olarak kabul edilebilir. Çağdaşlaşma yönünde önemli girişimleri ve çalışmaları olan Osman Hamdi için resimlerinde kendini kullanması, kendi dünyasına ve bakış açısına davet niteliğindedir.

3.8.2.3 Avni Lifij

Duygu ve ifadeye önem veren Hüseyin Avni Lifij, özportreleriyle tanınan bir ressamdır. Fransa’da resim eğitimi alması, dönemin İzlenimci akımından etkilenmesine yol açmıştır. 20. yüzyılın başlarında resimlerinde, renk ve desen yeteneğini birleştiren ve farklı anlamlara gelen çeşitli simgeler kullanmıştır.

⁴² Demirbulak, a.g.k. 109



Resim 3.18: H. Avni Lifij, **Pipolu, Kadehli Özportre**, 1906, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

En bilinen özportresinde, kendisini pipolu olarak resmetmiştir. O dönem içki yasası, dine aykırı gibi sebeplerden dolayı tepki almıştır. Omzundaki yırtık çorap, elindeki kadehi içmek yerine tutması bir çeşit eleştiri ve göndermedir. Şapkası ve piposu da sembolik anlamlarıyla birer gönderme olarak kabul edilebilir. Pipolu özportresinde romantik, ifadeci, dışavurumcu ve hatta sembolik okumalar yapmak olasıdır. “İster bilinçli ister bilinçaltından gelen bir esinle yapmış olsun Avni Lifij II. Meşrutiyetle tarihlenen bu tablosunda "zeitgeist" yani "çağın ruhu"nu resmetmiştir. Tuvalden bizleri kısık gözleri ile süzen bu genç JönTürk sanki beraberinde getireceği tüm yenilikleri, değişimleri ve trajedileri ile önünde uzanan yeni çağa, 20. yüzyıla kadeh kaldırmaktadır.”⁴³ Türk ressamlarının Avrupa'da açılan ilk sergi olan Viyana Sergisi'nde(1918) de yer alan Lifij, kompozisyon açısından bir dahi olarak kabul görmüştür.

⁴³ Sancar Özer, **Hüseyin Avni Lifij ve Kadehli-Pipolu Otoportresi**, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=8&articleID=483> Yayınlanma Tarihi 2009

3.8.2.4 Mihri Müşfik(Rasim)

I. Meşrutiyet döneminde yetişen ilk kadın ressamlarımızdan biri olan Mihri Müşfik, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ilk kadın üyesi ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin(1914) kurucusu ve ilk müdiresidir. Okulun kurulmasında yoğun emeği geçen sanatçı, ayrıca mektebin ilk kadın profesörü de olmuştur. Mihri Müşfik'in Türk kadın ressamlarının bir eğitim sistemi içine sokulmalarında büyük payı vardır.⁴⁴

Öğretmenlik yaptığı dönemlerde öğrencileri için model, antik heykeller ve doğa çalışmaları yaptırmıştır. Mihri Hanım, kızların akademiye kabul bile edilemediği bir dönemde çıplak kadın modeller getirterek bu konuda bir ilki başarmıştır. Sanatçının üretimlerinde akademik dil, desen, ayrıntılar ve kadınsı duyarlı anlatım dikkat çeker. Sanatçı, rahat fırçası ve samimi üslubuyla kendi kuşağı içinde çok özel bir yere sahiptir.⁴⁵

İtalyan ressam Fausto Zonaro (1854-1929)'dan Akaretler 50 numaradaki atölyesinde ilk kadın ressamlarımızdan olan Celile Hanımla birlikte özel resim dersleri alan iki Türk kızından biridir. Bu dönemde ülkenin güzel sanatlar eğitimi veren tek okulu Sanayi-i Nefise Mektebiydi ve okula kız öğrenciler alınmamaktaydı. Bundan dolayı sanatçı, eğitimine devam edebilmek için Avrupa'ya, önce Romaya, ardından Paris'e gitmiştir. 1913'te görevine başlamasından 1922'de tekrar Avrupa'ya yerleşmesine kadar öğretmenlik yapmış ve Türk çağdaş resmine ciddi katkılar sağlamıştır.

Mihri Hanım, dostu Tevfik Fikretin ölümünden hemen sonra Rıza Tevfik'ten Tevfik Fikret'in çehresinin maskesini ve sağ elinin kalıbını almak için izin istemiştir. İsteği kabul edilen Mihri Hanım, yanında getirdiği alçı ve vazelinle herkesin gözü önünde kalıpları almıştır. Bu çalışmasıyla Türk sanatındaki bilinen ilk maska imza atmıştır.⁴⁶

⁴⁴ Sezer Tansuğ (1999), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul. 378

⁴⁵ Aysen Aldoğan (1999), "Mihri Müşfik'in Yaşamı ve Sanatı", **Tombak**, 27, İstanbul s.40-46

⁴⁶ <http://fazlikoksal.blogspot.com/2018/04/cesur-ve-cilgin-bir-kadin-ressam-ilk.html> Yayınlanma tarihi:2018

Sanatçı, genel olarak portre ve ölü-doğa çalışmalarında eserler üretmiştir. Ölü-doğa eserlerinde genellikle üçgen kompozisyon şeması uygulayan sanatçı, günlük yaşamdan nesnelere kullanarak, ayrıntılı ve estetik çalışmalar üretmiştir. Aynı dili portrelerinde de yansıtarak, modelin yüzünün fizyonomisini sade fakat etkili bir kompozisyon düzenlemeleri ile uygulamıştır. Rahat ve hareketli çizgilerle ya da açık koyu karşıtlıklarla figüre derinlik katan sanatçının portreleri oldukça dinamiktir.

“Eserlerinde modellerin ruh hallerini, toplumdaki konumuna ve kişiliğine dair ipuçları vermiştir. Onun portrelerinden modelin üst ya da alt tabakaya mensup olduklarını, kişiliklerindeki belirgin özellikleri ve resmin yapılış anındaki ruh hallerini açıklıkla anlayabiliriz. Sanatının bu özelliği sayesinde bazı portreleri belge niteliği de taşımaktadır”.⁴⁷



Resim 3.19: Mihri Müşfik, **Özportre**, 1920, Özel Koleksiyon.

⁴⁷ Günsel Renda(2002), “Yenileşme Döneminde Kültür Sanat”, **Türkler Ansiklopedisi**, C.15, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, .265-283

Mihri Hanım'ın suluboya tekniğinde çalıştığı bu özportresi, onun genç kızlık çağlarını yansıtmaktadır. Yüzünde gülümseyen bir ifadeyle genç kız adeta fotoğraf çekilmek üzere poz vermiş gibidir. Başın ve yüzün resmin merkezini oluşturduğu çalışmada, ışık biraz yukardan ve resme göre sağ üst taraftan gelmektedir. Figürün üzerindeki modern kesimli çarşafı, siyah tül peçe tamamlıyor. Peçe burada örtünmekten ziyade aksesuar işlevi görmektedir. Arka plana gelişigüzel kondurulan yeşil renkte şeritler resme derinlik etkisi verirken, figüre de sanki bir yolda duruyormuş izlenimi vermektedir. Eser, oldukça küçük boyutlarda çalışılmış olup eski yazı ile "Sevgili Velih'ciğime İstanbul Hatırası" şeklinde imzalanmıştır.⁴⁸

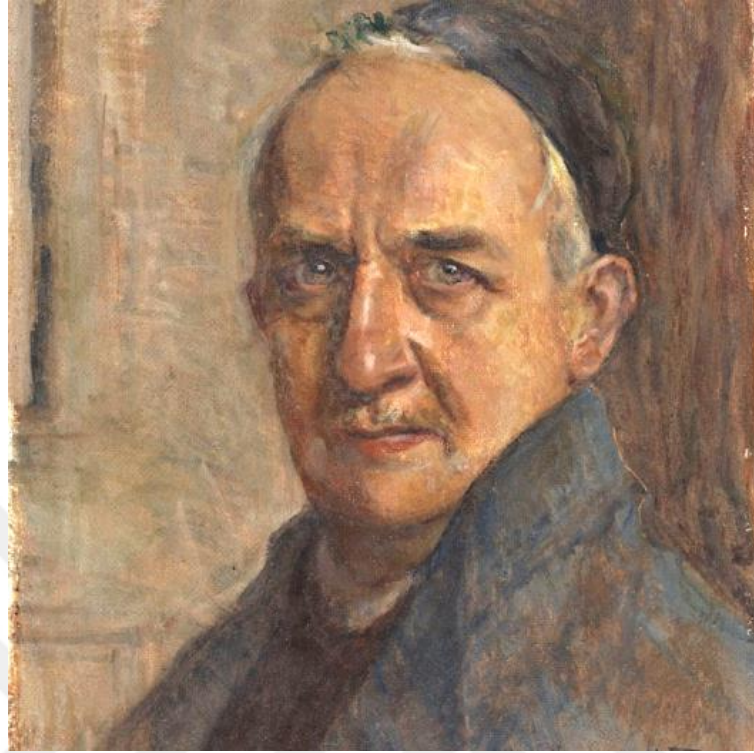
3.8.2.5 Feyhaman Duran

Portre türünün ilk önemli temsilcilerinden olan Feyhaman Duran (1886-1970), Abbas Halim Paşa tarafından Paris'e resim eğitimine gönderilmiştir. Paris Güzel Sanatlar Akademisinde Cormon'un, Julian Akademisi'nde ise Laurens'in atölyelerinde çalışmıştır. Bu eğitimler sayesinde, anatomi ve teknik anlamda yeterlilik kazanır. Sanatçı, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ders vermiştir.

"Feyhaman Duran'ın fırçası rahat, seçtiği renkler şeffaf ve uyumludur. Titizlikle yaptığı portrelerinde, dengeli bir desen, ağırbaşlı bir çalışma göze çarpar".⁴⁹ Sanatçı, gerçekçi usulpla yaptığı portrelerinde, resmedilen kişi hakkında fikir sahibi olmamıza yarayan duygulara da yer vermiştir. Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü, Hasan Ali Yücel gibi Cumhuriyete şekil veren önemli kişilerin portrelerini yapmış, dönemin sanat anlayışının tanığı ve uygulayıcılarından biri olmuştur. Feyhaman Duran eserlerinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından Cumhuriyet'e geçiş aşamasındaki sanat anlayışının, tüm çatışma ve gelişmeleri okunabilir. Yazı ile resmi bir arada kullanan sanatçı, yazıyı bir resim olarak kabul etmiştir.

⁴⁸ <http://www.leblebitozu.com/mihri-musfikin-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi 2019

⁴⁹ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.



Resim 3.20: Feyhaman Duran, **Özportre**, 1959.

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

“Portrede bir ‘kalıp’, bir de anlam vardır; bunların ikisinin de bir arada bulunması gerekir. Feyhaman’ın portresini çizdiği kişileri, kendi çevresinden ve yakın dostları arasından seçmiş olması, bu bakımdan boşuna değildir. Biz onun portrelerinde, modelin fizik yapısını izlemekle kalmaz, o fiziğin gerisindeki kişisel anlamı da tuvale yansımış olarak buluruz”.⁵⁰

⁵⁰ Kaya Özsezgin (1980) **Feyhaman Duran**, felsefeekibi.com/sanat/isimle



Resim 3.21: Feyhaman Duran, **Sanatkâr Dostlar**, 1921.

1921'deki Galatasaray Sergisi'nde sergilenmiş Sanatkar Dostlar resmi, Türk resminde ilk grup özportresidir. Hollanda grup portreciliğinde olduğu gibi, ortak bir amaç ve fayda amacıyla ile bir araya gelmiş önemli kişilerden oluşan bu grup özportre resmi, idealist sanatçı örgütlenmesini yansıtmaktadır. Resimde yer alan ressamlar, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin üyeleri ve aynı zamanda 1914 Kuşağı veya Türk Empresyonistleri olarak anılan genç ressamlar grubudur; İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Şevket Dağ, Nuri İyem, Sami Yetik. Bu resimde yer almayan 1914 Kuşağının diğer ressamları şunlardır; Nazmi Ziya, Namık İsmail, Ruhi Arel, Avni Lifij.

3.8.2.6 Fahrelnissa Zeid

Kabağaçlı Şakir Paşa'nın kızı, sadrazam Cevat Paşa'nın yeğeni, ressam Aliye Berger'in ve yazar Cevat Şakir Kabağaçlı (Halikarnas Balıkcısı)nın kız kardeşi olan Fahrünissa Zeid, 1919'da İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim eğitimine başlamıştır. 1924 yılında Paris'te Académie Ranson, Atelier Bissière'de, 1929 ile 1930 yıllarında da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Namık İsmail atölyesinde eğitimine devam eder. Londra'da Institute of Contemporary Arts'ta kişisel sergi açan ilk kadın

sanatçıdır. Fahrelnissa Zeid, 1933'te İzzet Melih Bey'den ayrılır ve 1934'te Irak Kralı 1. Faysal'ın kardeşi, Irak'ın Türkiye büyükelçisi Prens Zeid bin Hüseyin ile evlenir. 1941'de İstanbul'a dönmeye ve sanat ortamında var olmaya karar verir. Fahrelnissa Zeid, 1942'de D Grubu'na ve sergilerine katılır. 1940'lı yıllar, Fahrelnissa Zeid'in Avrupa resim geleneklerini Doğu kültürüne ait temalarla harmanlayan kendi özgün stilini geliştirdiği yıllardır. Soyuta yönelmiş, renk, ışık, enerji ve hareketin olduğu büyük boyutlarda yaptığı lirik kompozisyonlarla zihinlerde yer etmiştir. Daha sonraları figure yönelerek ailesinin ve arkadaşlarının portrelerini çizmiştir. Bizans, İslam ve Batı Avrupa etkileriyle inşa edilmiş resim dili, çok katmanlı bir yapıya sahip, dışavurumcu ve kendine özgüdür.

Geometrik ve serbest soyutlamacı kompozisyondan oluşturduğu yapıtların hem batı hem de doğu etkisi yan yana okunmaktadır. Fahrelnissa Zeid, 1950-1960 yılları arasında Amerikan soyut dışavurumculuğunun etkisinde konudan ziyade doku ve boyanın ön plana çıktığı bir yandan da İslami bir estetiğin bulunduğu çalışmalar gerçekleştirir.

Onun resimlerindeki ritim ve geometri, hiç kuşkusuz tasavvufi, kendini yineleyen, geometriye ve çizgiye dayalı Doğu gizemciliğinin bir uzantısıdır. Zeid'in soyut sanatında, temelinde mistisizm olan üç ayrı gösterimden söz etmek gerekir: İzlenimler, doğaçlamalar, kompozisyonlar.⁵¹

Sanatçının çalışmalarını ana hatlarıyla üçe ayırarak ele alabiliriz. İlki minyatür kurgusuna uygun şekilde inşa edilmiş uzamı ve figürlü kompozisyonları ile erken dönem, ikincisi geometrik soyutlama ve soyut kompozisyonlarıyla olgunluk dönemi ve son olarak portrelerden oluşan geç dönem çalışmalarıdır. Sanatçının figürlü resimlerinde portrelerin ayrı bir yeri var. Özellikle yakın çevresindeki kişilerin bazen oldukça büyük boyutlu portrelerini çalışmış. Bunlarda özellikle ışıklı, Sümer adak heykelciklerindeki gibi büyük gözler dikkati çeker ve ifadeyi gözler tanımlar.

⁵¹ Yazkaç, Pınar, "Çağdaş Türk Resim Sanatında Avangart Bir Sanatçı : Fahrelnissa Zeyd", **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 75, Ağustos, 2018, s210.



Resim 3.22: Fahrelnissa Zeid, *Geçmişten Biri (Özportre)*, 1980. Raad Zeid Al-Hussein Koleksiyonu.

Fahrelnissa'nın 1980 tarihli *Geçmişten Biri* başlıklı özportresiyle ilgili beyanı bu tavrını güzel açıklar: resmi yaparken farkında olmadan ortaya çıkan ellerin Fars, elbisenin Bizans, yüzün Girit, gözlerin de oryantal izler barındırmasının, kendisinin dört uygarlığın miraslarını taşıdığına göstergesi olduğunu söyler.⁵²

3.8.2.7 Hale Asaf

Mihri Müşfik(Rasim)'in yeğeni olan sanatçı ilk resim eğitimlerini teyzesinden ve Namık İsmail'den aldıktan sonra, eğitimini devam ettirebilmek için Berlin'e gitmiştir. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Kampf Arthur ile çalıştıktan sonra

⁵² Ayça Güney, <https://www.arttv.com.tr/yazi/fahrelnissa-zeid-tutkuya-ovgu-yazan-ayca-guney> 2018 Görüntüleme yılı: 2018

Roma ve Paris'te çalışmalarına devam etmiş, 1924- 1925 yıllarında İnas Sanayi-I Mektebi'nde Feyhaman Duran ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur.

1928-32 yılları arası, Bursa Kız Öğretmen Okulu'na atanan sanatçı, aynı zamanda, Necati bey Kız Sanat Enstitüsü'nde de Fransızca öğretmenliğini yapmıştır. 13 adet Bursa görünümüleri resimlerini henüz 23-24 yaşlarında yapmış, Ankara ve İstanbul'da sergiler gerçekleştirmiştir. Hâle Âsaf, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 1929' da kurucularından biri olmuştur. Sanatçı, gerek mizaç gerekse teknik bakımından birbirinden farklılıklar gösteren diğer üyelerin ortak sanat anlayışına sahiptir. Empresyonist renkçilikten çok, desen yapısına, çizgisel kuruluşuna önem vermiştir.⁵³

Hale Asaf, grubun tek kadın sanatçısı olarak ilk sergilerini, Ankara Etnografya Müzesi'nde açmış, sergide altı adet portre ve manzara çalışmasını sergilemiştir. İkinci sergileri ise 1931 yılında Cağaloğlu Türk Ocağı'nda açılmıştır. 1931 yılında tekrar Paris'e giden sanatçı, 1932 – 35 yılları arasında bir çok sergiye katılmıştır. Çalışmalarında Raoul Dufy ve Henri Matisse esintileri görülür.⁵⁴

Kuvvetli bir desene sahip olan sanatçı, portre ve figür ağırlıklı çalışmıştır. Konu onun için de bir araçtır, fakat duygudan yalıtılmış değildir. Onun sanatında, tuvale yansıtılan kişinin seçiminde öznellik bulunmakta ve öznelliğe, tuvale nasıl yansıtılacağı, planların nasıl bölümleneceği, hangi renklerin kullanılacağı gibi, plastik açıdan değerlendirilmeye ilişkin sorunlar eklenmektedir.⁵⁵

⁵³ N. Berk, A. Turani, **Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi**, s 71

⁵⁴ BERK, N. ve ÖZSEZGİN, K. (1983). **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Genel Yayın no: 248. Cum. Dizisi:11

⁵⁵ PELVANOĞLU, B. (2007) **Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Aslında, yalnız ‘mekân’sal anlamda ve Türkiye içinde değil, ‘zaman’ açısından da bir “müstakil”dir Hâle Âsaf. Gerçek anlamda bir “bağımsız” Davranışlarında ve yaşamının bütününde, bu ‘seçim’in bir yansıması görülür. 1935 yıllarına doğru, yakın tanıklıklara göre, Hâle Âsaf çağdaş bir kimlikle resimde gerçek kişiliğini buluyor. Resimleri, belli bir özgünlüğe ulaşıyor. Yalın, şiirsel bir doğallığa erişiyor. Bunda, zaman ve çevrenin de olumlu bir rolü olduğu açık.⁵⁶

Sanatçı, öz portrelerinde gerçek hayatındaki yoğun çalışma ve eli yüzü boya içindeki halini yansıtmamış, bunun yerine bir burjuva kadını halini sergilemiştir. Hale Asaf’ın öz portresinde olduğu gibi, meydan okur ve kendinden emin bakışlarla kadının sanatta var olduğunu gösteren kadın sanatçılar, bunu batılılaşma yani geçiş döneminin zor koşulları altında başarmışlardır.⁵⁷

Yaştı ve hocasının eşi Güzin Duran’a armağan ettiği ilk portreye gelince, onda açık seçik bir yaşama sevinci bir adım ileride, kocaman açılmış gözleriyle muzipçe bir gülümseyişi göze çarpmakta. Bununla birlikte, portrelerinin hepsi de mahcup ve mahzun. Hepsinde, geri düzlemde yoğun bir özlemin sessiz sesi duyulmakta. Ola ki, bu nedenle, sanatçı kimi resimlerinde yüz anlatımını silmiş, yok etmiş olsun.⁵⁸

⁵⁶ Uğur Kökden, **Zaman Devriyeleri**, YKY 1. Baskı İstanbul, 2003. S 61

⁵⁷ Uğur Kökden, **Bursa’nın Renk Şairi: Hâle Asaf**

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/18852/001583895010.pdf?sequence=1> (Erişim tarihi:2019)

⁵⁸ Uğur Kökden, **Zaman Devriyeleri**, YKY 1. Baskı İstanbul, 2003. S158



Resim 3.23: Hale Asaf, **Öz portre**, 1928, Tuval üzerine yağlı boya, 60x47cm

3.8.2.8 Bedri Rahmi Eyüboğlu

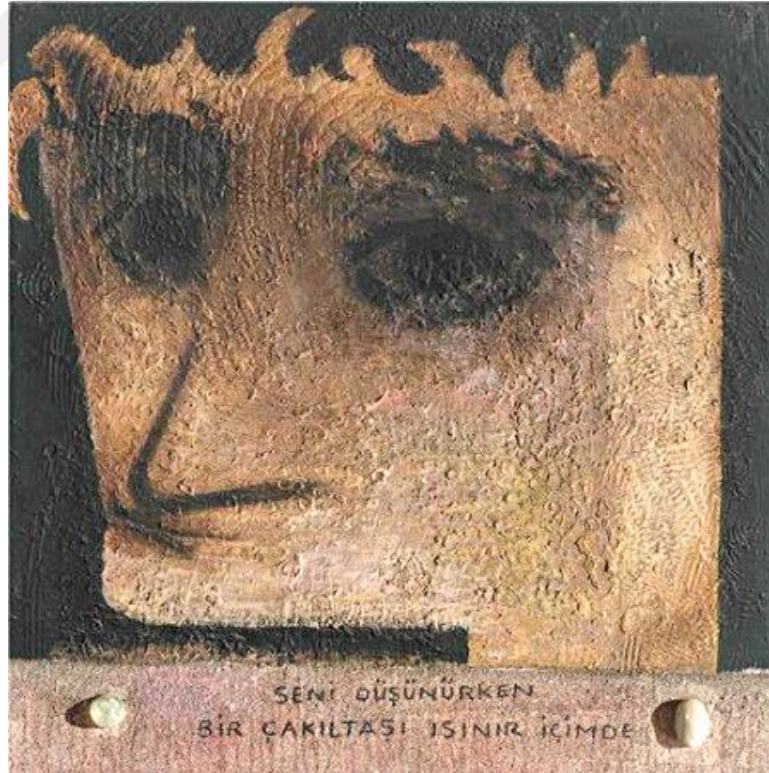
Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1911 yılında Trabzon'da doğmuştur. 1927 yılında Trabzon Lisesi'ne resim öğretmeni olarak görev yapan Zeki Kocamemi (1900-1959) ile karşılaşması sanatçının hayatında bir dönüm noktası olmuştur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nazmi Ziya (Güran) (1881-1937) ve İbrahim Çallı (1882-1960) atölyelerinde resim eğitimi, Ahmet Haşim'den (1885-1933) estetik ve mitoloji dersleri almıştır. 1931 yılında sanatçı, Fransa'ya gider ve sırasıyla Dijon ve Lyon Güzel Sanatlar okulu atölyelerinde ve Andre Lhote atölyesine resim eğitimine devam etmiştir. 1934 yılında "D Grubu"na katılmış ve grubun dağılmasına kadar da grup üyeliğini sürdürmüştür. 1937'de Fransız ressam Leopold Levy'nin yanında asistan olarak başlayan akademik kariyeri 38 yıl sürmüştür.

Sanatçı, ressamların Anadolu'nun çeşitli illerine giderek buralarda resim yapmaları ve halka da resim sanatını tanıtip sevdirmeleri için yapılan Yurt Gezileri kapsamında 1938 yılında Edirne'ye ve 1941 yılında da Çorum'a gitmiştir. Yurt Gezileri, Bedri Rahmi'nin sanatını geliştiren ve resim tarzını oluşturan bir sürecin başlangıcı sayılabilir. Çalışmalarında görülen Anadolu manzaraları, Anadolu insanının yaşamları ve hatta motifleri, resimlerinde bu gezilerle birlikte yer almaya başlamıştır. Çalışmalarında ayrıca, kübizm etkili geometrik yarı soyut Anadolu motifleri ve portreleri de yer almıştır.

1961 yılında, Rockefeller Vakfı'nın verdiği bursla, eşi Eren Eyüboğlu'yla birlikte, iki yıl boyunca Fransa ve Amerika'nın değişik kentlerine gitmiştir. Bilinmedik renkler bulabilmek için malzemeyi alışlagelenden farklı yöntemlerle kullanmaya, bu yönde denemeler yapmaya başlar. Plastik tutkal, plastik boyalar, kum, talaş, buruşturulmuş kağıt gibi malzemeler kullanır. Daha önceleri büyük boyutlu resimler yapmaya çekindiği söylenen Bedri Rahmi'nin Amerika gezisinden sonra büyük boyutlu resimler yapmaya başladığı görülür.⁵⁹

⁵⁹http://rtugcetana.blogspot.com/2010/01/bedri-rahmi-eyuboglu_13.html Görüntüleme Tarihi: 2019.

Çok yönlü bir kişiliğe sahip olan sanatçının, şiire ve edebiyata merakı lise yıllarında başlamıştır. Yeditepe, Ses, Güney, İnsan, İnkılapçı Gençlik ve Varlık dergilerinde şiirlerine yer verilmiş ve 1941'den başlayarak çeşitli şiir kitapları yayımlanmıştır. Halk edebiyatından masal, şiir, deyiş gibi her tür yerel ve anonim ürün, şiirlerine yansımıştır. Bu öğeleri kendine özgü bir biçimde işleyen sanatçı, şiirlerinde ve resimlerinde benzer dili kullanmıştır. Amerika gezisi sonrasında soyut resim ve renk düzenlemelerini bırakıp yeniden Anadoluya, şiire, motife, portreye dönen sanatçı kumoloji adını verdiği teknikle Bedros otoportre serilerini yaparken şiiri resimlerinde bir desen olarak kullanmıştır. Türk resim sanatı tarihinde kendini en çok resimleyen sanatçı olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çıkış noktasını 1938'de yaptığı kurşunkalem otoportresinin oluşturduğu Bedros'ları resme olan iştahının dizisidir aynı zamanda.⁶⁰



Resim 3.24: Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Çakıltaşı, Özportre**, 1962.

⁶⁰Demirbulak, a.g.k. 126.

3.8.2.9 Nuri İyem

1915 doğumlu sanatçı, 1933 yılında başladığı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden birincilikle mezun olmuştur. Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışmış ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan da estetik üzerine teorik dersler almıştır. Cumhuriyet Dönemi Toplumsal Gerçekçi Türk Resmi'nin temsilcilerinden biri olan Nuri İyem, Fransız Leopold Levy önderliğinde kurulan Yeniler grubu üyelerindedir. Toplumsal sanat anlayışını benimsemiş sanatçı, 1940'larda toplumsal sorunları dile getiren gerçekçi-figüratif resimler, 1950'lerde non-figüratif üslupta çalışmalar yapmıştır.

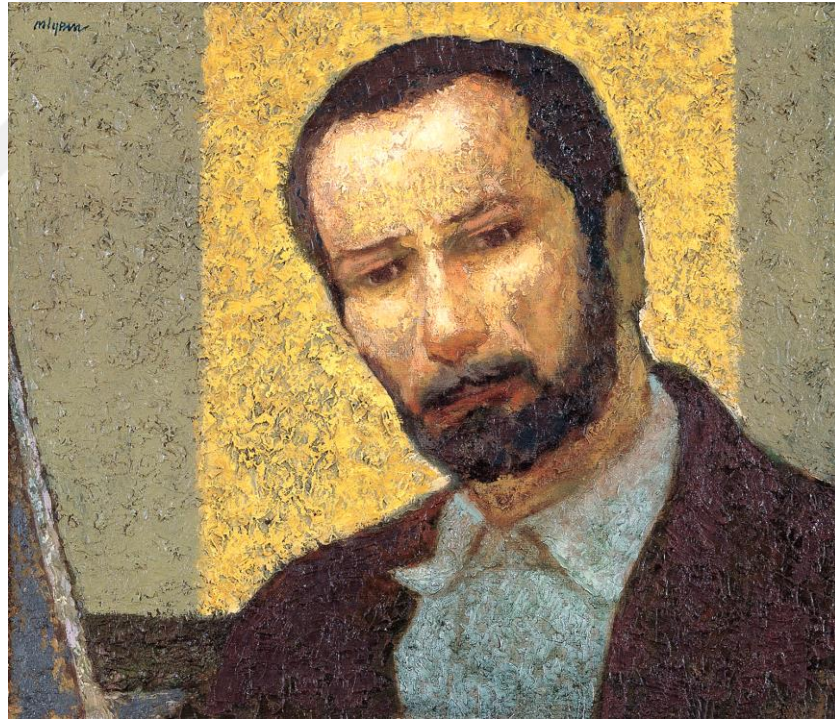
Sanatçının soyut dönemde yaptığı denemeler, daha sonra tekrar çalışmaya başladığı figür dönemindeki resimlerinde yeni kompozisyon oluşumlarında etkili olmuştur. Sanatçının ifade biçimi, akademik sanat anlayışına karşıt doğrultuda şekillenmiştir. İyem, sanat yaşamında Anadolu'ya, insanına, yöresine yönelmiş ve Anadolu insanını irdeleyen resimler yapmıştır. Anıtsal formlarıyla, figürlerini ve özellikle portrelerini işlemiştir. Kompozisyonlarında sağlam bir yapıya, güçlü bir desen anlayışına önem veren ve figürlerini bu yapı üzerine kuran bir yaklaşıma sahiptir.⁶¹

Nuri İyem'in (1915-2005) bu dönemde yaptığı portre çalışmalarında ve figürlü kompozisyonlarında ve 1960 sonrası dönem resimlerinde de melankoli varlığını hissettirmektedir. İyem'in bir atölye çalışmasını yansıtan *Otoportre* adlı resmi, Giray'ın ifadesiyle; "yaşamın trajedisini ağırlıklı duyumsatan ifadesi ile yüz ve özellikle gözler, gerilimli bakışlar, izleyiciyi dondurucu bir etkileşime sürükler. Karşılaşma noktalarından kaçırılan, sorgulayıcı bakışlar, yüzün tedirginlik yüklü anlatımına ürpertici, dramatik anlamlar katar (...) Nesnelere sarılan çevrenin

⁶¹(Damla Can Koç, Osman Altıntaş, **BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU-NEŞET GÜNAL-NURİ İYEM-MEHMET PESEN-NEDRET SEKBAN ESERLERİNİN YAPI KATEGORİLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ**, İdil Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, 2016, s839

yarattığı soğuk ve boş mekan, trajedinin yarattığı gerilimi doruğa çıkarır.”⁶²

1952 yılına kadar etkinliğini sürdüren Yeniler Grubu'nun oluştuğu bu evre Kübizmden soyut anlatıma ulaşan çabaların geçişinde yer almaktadır.⁶³ 1950'li yıllarda çok partili rejime geçen Türkiye Cumhuriyeti'nde, özgürlükçü demokrasi, ülkenin sanat yaşamına Batı'daki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirmiştir.⁶⁴ Beraberinde bu yıllardan itibaren sanatçıların grup etkinlikleri de son bulmuştur. Onların ardından kurulan Yeniler Grubunda ise melankoli, Haşmet Akal'ın hüznü ve düşüncelere dalmış kadın resimlerinde 1960 sonrası dönemde de melankolik eserler veren, Nuri İyem'in yaptığı portre ve otoportre çalışmalarında, tedirgin ifadelerin yarattığı dramatik etkiyle görülmektedir.



Resim 3.25: Nuri İyem, **Otoportre**, 1999. Duralit üzerine yağlı boya, 54x 46.

⁶² Giray, K. (2001). **Nuri İyem**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s91

⁶³ Koçak, O. (2009) **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul: Bilgi Yayınları.S.19

⁶⁴ Tansuğ, S. (2008). **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.

3.8.2.10 Mehmet Güteryüz

Mehmet Güteryüz, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nü 1963'de tamamladıktan sonra, 1966 yılında Paris'e giderek eğitimine devam etmiştir. 70'li yılların ikinci yarısında Fransa'dan dönüşü sonrasında akademide dersler veren sanatçı, 1980-84 arasında New York'a yerleşerek hem burada hem de İstanbul'da yaşamını sürdürmüştür. Tiyatro ve sinema çalışmaları da yapan sanatçının üretimlerinde çoğunlukla insanı ve figürü kullanır. Toplumun her hangi bir kesiminden insanları, hayvanları, araçları veya bazen de hiç var olmamış hayali yaşamları deformasyona uğratarak, dışavurumcu biçimde üretimlerine taşır.



Resim 3.26: Mehmet Güteryüz, **Özportre**, 1983. Özel Koleksiyon, Newyork.

Mehmet Güteryüz, özportrelerinde rengi ön plana çıkararak, yoğun biçim bozmalara yer vererek, dışavurumcu bir üslubu benimser. Söz konusu özportreler, şimdi ile geçmişe ait olanı yan yana getirir. “Onun tümüyle düşsel portrelerindeki

tavru da kişiliğinin bir kanıtı olarak kendisine yönelimin tipik göstergesidir. Mehmet Güleryüz gerçekte kendisini, kendi içselliğini resimlemektedir. Bu nedenle de sanatçı doğadan, görünenden, gördüğünden görmek istediğinden de daha derine, kendi içine yönelmiştir”.⁶⁵

Mehmet Güleryüz’ün kendisini bir kapibara olarak resmettiği “Kendim” başlıklı özportre çalışması, diğerlerinden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Türk resim sanatı içinde yer almış özportre geleneği içinde sıklıkla karşımıza çıkmayan bir biçim ve içeriğe sahiptir. Sanatçının resimlerinde hayvan figürü farklı bir yorum ve konumla ele alınır. Hayvana ve insana benzer yönleriyle oluşturulmuş bu figürler çağdaş insanın psikolojisini ve davranışlarını ironik bir dille eleştirmek için kullanıldığı söylenebilir. Sanatçının bu özportrede topluma yönelik eleştirisini, kendine dönük olarak da yapabilmesi açısından önemli bir yaklaşımı temsil etmektedir.

3.8.2.11 Neş’e Erdok

Neş’e Erdok, 1959 - 1963 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Neşet Günal atölyesinden mezun olduktan sonra Madrid ve Paris’te eğitimine devam etti. Resimin yanı sıra, fresk ve vitray eğitimi de alan sanatçı, ilk kişisel sergisini 1972 yılında Paris’te Maison Des Beaux-Arts’da açmıştır.

Enuysal ile yaptığı söyleşide sanatçı, özportre anlayışını Rembrandt ile kıyaslamıştır. Erdok, resim hayatının her döneminde özportre yapmayı günce yazmak gibi düşündüğünü belirtmiştir. İç dünyasının, ruh halinin, zamansal değişimlerin göstergesi olarak nitelediği özportrelerin, belge niteliğinden bahsetmiştir. Bununla birlikte Erdok’un özportrelerinde zamansal değişimler okunmaz. “Onun otoportreleri iç dünyasının ve ruh halinin taşıyıcılarıdır. Erdok’un otoportreleri aynaya bakılarak yapılmamıştır. Fotoğrafa bakarak da yapılmamışlardır. Sanatçının içgörüsünün bir yansımasıdır. Geçirdiği ameliyatın izleri, saç

⁶⁵ Canan Beykal, “Sergi Değerlendirmeleri”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Aralık 1983, 2/18, 23

modelinin değişimleri, gözlük takması veya ruh halinin yansıması olarak göz çevresindeki ya da yüzündeki renk değişimleri gibi doğrudan yaşlanmayla ilgisi olmayan daha çok yaşanmışlıktan kaynaklanan değişimlerdir”.⁶⁶



Resim 3.27: Neş'e Erdok, **Baykuşlu Otoportre**, 2013.

Erdok'un, Baykuşlu özportresi de, diğer özportreleri gibi zamansızdır. Portrelerinde sanatçı, zamanları ve durumları bir ana toplar. Kendine dışarıdan bakan portrelerinde Erdok, iç dünyasını yansıtırken, duyguyu güçlendirmek için beden deformasyonlarına da başvurur. Ergüven'e göre Erdok, "resimle olan hesaplaşmasını aslında her şeyi kendi portresine çevirerek gerçekleştirir. Bu noktada belli bir simitçi ya da ayakkabı boyacısından hareketle kendi benzerlerini yaratmak

⁶⁶ M.G. Enuysal, (2017). **Rönesans'tan Günümüze Figürlü Kompozisyonlarda Kendi Portresini Kullanan Sanatçılar ve Eserleri**. Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul. 91

Erdok için ilk adımdır. Esas hedef canlı/cansız hemen her şeyin, özdeşliğini tamamen yaratıcı özneye borçlu olduğu bir dünya yaratmaktır”.⁶⁷

3.8.2.12 Nur Koçak

Türkiye’de foto-gerçekçiliğin ilk ve en önemli temsilcilerinden biri olan ve 1968’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademi’sinden mezun olan Nur Koçak, sırasıyla akademide Cemal Tollu, Adnan Çoker ve Neşet Günal atölyelerinde eğitim almıştır. Sanatçı daha sonra, Amerika ve Paris’te eğitimine devam ederek, buralardaki deneyimlerinden sonra, püskürtme boya ile resim yapmaya başlamıştır.

1973’ten itibaren, kendi ifadesiyle pos- sanat’ın bir uzantısı olan foto gerçekçi tarzda işler üreten sanatçı, gerçekçi ve eleştirel bir dili resimlerinde kullanmaktadır. Toplumsal konulara ve özellikle kadın teması üzerinden figüratif bir eleştiri olarak yaptığı foto- gerçekçi resimleriyle Koçak, kadın ve kadınların kullandığı eşyaların fetiş nesnelere dönüştürülmesi ile ilgili eleştirilerini ortaya koymaktadır. Kullandığı bu simgesel dil, gerçek figür üzerinden üretilir.

1979’dan itibaren, gerçek fotoğraflardan ürettiği ‘Aile Albümünden’ isimli serisinde Koçak, ailesini, kendisini ve yakın çevresinin fotoğraflarını, resim olarak yeniden üretmiştir. Özellikle fetiş nesnelere serisinde yer alan resimlere yapılan eleştiriler, sanatçının bakışını kendi hikayesine ve Türkiye’ye çevirmesine sebep olmuştur. Özellikle aile albümlerinden, eski fotoğraflardan ve dönemini yansıtan asker- sivil kartpostallardan yola çıkarak ‘Aile Albümü ve Vitrinler’serilerini üretmeye başlamıştır.

⁶⁷ Ergüven, M. (2000). **Neş’e Erdok**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi. 150



Resim 3.28: Nur Koçak, “Pinar ve Ben”, 1979. İstanbul.

Sanatçı, başkalarının ve kendi çektiği fotoğrafların düşük çözünürlükte birer kopyası olarak resmettiği portrelerde, dönemsel ve sosyo- kültürel olarak bir gözlem aktarır. Eski, nostalji, yokluk ve eksiklik gibi kavramlarla yeniden üretilmiş bu kopyalar, dönemsel olarak bir alt metin okumasını barındırır.

3.8.2.13 Balkan Naci İslimyeli

1972’de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden mezun olan sanatçı, daha sonra eğitimine Avusturya, İtalya, Amerika gibi bir çok ülkede devam ederek 1996 yılında profesör oldu. Yazı, şiir, sinema ile ilgili eğitim ve üretimleri olan sanatçı, bireyi toplumsal ve tarihsel nitelikleriyle eserlerinde işlemektedir. Önceleri resimleme ve kolaj teknikleriyle ürettiği eserlerinde, Doğu ve Anadolu kültürlerinden ve efsanelerinden esinlenen simgesel ve anlatımcı bir dil ve tavrı benimsemiştir. Daha sonraları, bu simgesel dilden uzaklaşarak daha yalın doku ve imgeler kullanmaya başlamıştır. Yazı, hem kavramsal hem de biçimsel olarak eserlerinde sıklıkla yer almış ve sanatçı yazıyı bir plastik unsur olarak kullanmıştır.



Resim 3.29: Balkan Naci İslimyeli, **Zamansız, Özportre**. 2003.

Türk resminde kendini üretmek hakkında İslimyeli; “ ‘Benim’ diyebilmek bir mücadele konusu oldu. Bunu söyleyenlerden biri de benim Türk Sanatı’nda. Sadece ürkek otoportre çizimleri dışında, sanatçı kendinden bahsetmeyi ayıp sayageldi. Kendini kullanamadı. Kendi tutkularını, heyecanlarını, obsesyonlarını, çok aykırı fikirlerini, topluma ve dünyaya yenilik enjekte edecek cürette, yırtıcılıkta heyecanlarını ne keşfedebildi ne yaratabildi, ne aktarabildi. Böyle bir toplum sanatçı yetiştirebilir mi? Çok zor...”.⁶⁸

Sanatçı kendi bedenini, deneyimlemek, ilerlemek, değişmek, olgunlaşmak, şahit olmak, öğrenmek ve adım atmak kavramlarıyla işleyerek çalışmalarında yer verir. Özportrelerini kompozisyonlarını, ötekini anlamak bilgeliği için bir araç olarak kullanır. Balkan Naci, sanatçıyı bir tür gezgin olarak kabul eder. Ona göre sanatçı, sanat arayışı içinde bir derviştir. Yol alır, görür, izler ve sonuçlara varır. Kendi

⁶⁸ Pınar Canpolat (2012), "Balkan Naci İslimyeli:Sanat;Farklı Şeyleri Düşünmeyi, Anlamayı, Tartışmayı Öğreten En Büyük Disiplin", Lebriz Sanal Dergi, 10 Mayıs (Çevrimiçi)
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=909&bhcp=1> 13 Haziran 2012

bedenini sorumlu kılarak bu seyahatte, kendi bedeniyle farklı alanlarda, farklı duygularda, farklı coğrafyalarda gezinerek, edindiği soruları izleyiciyle paylaşır.

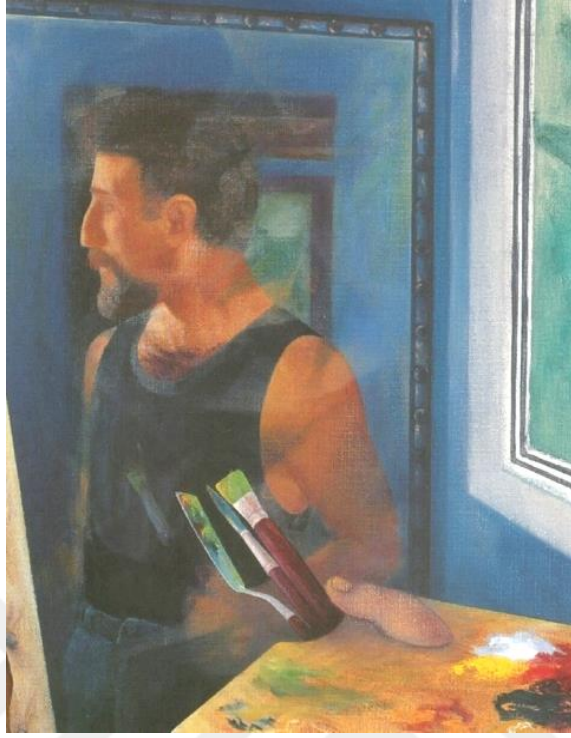
3.8.2.14 Aydın Ayan

Toplumsal- eleştirel gerçekçi tarzda üretim yapan sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde(1972- 1977) sırasıyla, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal atölyelerinde eğitim almıştır. Aydın Ayan, eğitimci ve sanatçı rolüyle resimlerinde, yaşadığı coğrafyanın insanını ve sorunlarını yansıtır. Çalışmalarında anlam, içerik ve biçim dengeli bir şekilde varlık gösterir.

Aydın Ayan resimlerinde izleyiciyi düşünsel etkinliğe yöneltir. Katı bir gerçekçi anlatım yerine, insanı merkeze koyan ve eleştiren bir bakış açısı sergiler. Yalnızca bir düşünce ressamı olamayacak kadar plastik biçime önem verir. Anlatım ve konuyu ne amaç ne de araç olarak kullanır. Bu ikisi arasındaki denge, onun resimlerindeki en önemli unsur olarak değerlendirilebilir.

“Ayan'ın yapıtlarında insanın insanla veya insanın nesneyle ilişkilerine ait bir durum ya da duyarlık resmin gerektirdiği biçimsel kurallar içinde eksiksiz, rahat ve titiz bir işçilikle yansıtılmakta, çağına ve yaşadığı döneme tanıklık ederek yaşam kazanmaktadır. Ayan'ın çalışmalarında ilk dikkati çeken figüratif anlatım içinde dış dünya ile kurulan organik ilişki. İnsan ve toplum gerçeklerini kendine göre anlatmaya çalıştığı dramatik bir gerçekçilik onun benimsediği”.⁶⁹

⁶⁹ Ayla Ersoy (1989). *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı: 134



Resim 3.30: Aydın Ayan, **Egonun Yansıması, Özportre**, 1988. Tuval üzerine yağlıboya.

Ayan'ın özportresi olan 'Ego'nun Yansıması' resminde, aynada yansıyan görüntüsünü ve palet tutan elini gerçek olarak betimler. Ayan, paletten çıkan başparmağının dışında görünürde yer almaz. Sanatçı "ben" olarak sadece palet, iki fırça ve palet deliğinden çıkan baş parmağı ile görünür. Böylece kendini geriye çekerek aynaya yansıyan egosunu seyretmek için "izleyen ben" e izin verir. Böylece izleyiciyi görünmeyen bir öge olarak kabul etmiş olur.⁷⁰

3.8.2.15 İsmet Doğan

İsmet Doğan, resim, heykel, yerleştirme, video gibi bir çok alanda gerçekleştirdiği sanatsal üretimlerinde, kolaj, yeniden üretim, grafity gibi bir çok çağdaş tekniği bir arada kullanarak, tarih, kültür, kimlik, iktidar, beden kavramlarını işlemiştir. Seyirci üzerine kurulu yapıtlarında, sanatçı, üretim araçlarını bedene,

⁷⁰ Zuhul Arda, (2007) **Sanat Eğitimi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım**, Selçuk Üniversitesi, Doktora tezi, 91

diyaloga, kimliğe dayandırmaktadır. Örneğin, seyirci aynalarla, yapıtı izlediği süre boyunca yapıtın kendisine dahil olurken, karşısından ayrıldığı anda yeni bir kompozisyonla karşı karşıya kalıyor.



Resim 3.31: İsmet Doğan, **Özportre**, 2011, İstanbul.

“Bir resmin altına ‘Ben seni cümle yapabilirim’ yazmıştım. Harflerin de varlığı vardır. Ben yüzleri harflerle görüyorum. Surete harf yapıştırmak, bana göre hâlâ önemli bir şey. Harfi parçalayıp bir bulmaca haline getiriyorum. Bir cümleyi ya da metni tuval üzerinde parçalıyorum”.⁷¹

İsmet Doğan, bedene bir malzeme olarak bakmadığını, kendisinin bir beden olduğunu belirtmiştir. Bedenini imgesel olarak üreten sanatçı, özportre çalışmalarında bedenini soyutlayarak, ego- merkezli beden anlayışını eleştirir. “İktidar, bedene nüfuz ettiği için ‘yerinden’ ederek, ‘yerine’ geçerek, kendi

⁷¹ <https://medium.com/@irem.korkmaz/ben-seni-c%C3%BCmle-yapabilirim-sanat%C3%A7%C4%B1-i%CC%87smet-do%C4%9Fan-s%C3%B6yle%C5%9Fisi-420aa014e838>
Yayınlanma Tarihi: 2018

bedenimi imgesel olarak kullanıyorum. İktidarın dayattığı imgeleri bozarak, bağlamından kopararak yeni bir bağlama oturtuyorum”.⁷² Batının otoportre tarihini, bir ‘Egoloji’ olarak tanımlayan sanatçı, kendisinin işlerinde bu ego-merkezliliği eleştirdiğini ve bu gelenek yüzünden de sanatçı kimliğini geleneği bozma yönünde kullandığını ifade etmiştir. ”Baş” ya da “Kelle” diye adlandırdığı resimlerini bu çalışmalara örnek olarak işaret etmektedir.

3.8.2.16 Şükran Moral

Şükran Moral’a göre özportre yapma ölümsüzleşme ile ilgilidir. Kendi üretimlerinin temel aracı olan beden de, aslında tüm sanat tarihinin toplamında yapılan her şeyin özetidir. Beden göçebe bir malzemedir. Yüzyılın bu göçebe olma, göç etme, bir yere ait olmama problemlerine de çok iyi cevap verebilen bir malzemedir. Sadece bedenimiz vardır.



Resim 3.32: Şükran Moral, **Vur Kaç Kalbim**, 2016, Performans, Contemporaray Istanbul.

⁷² İsmet Doğan, (2019) “Çağdaş Türk Resim Sanatında Özportre” konulu söyleşiden

Sanatçıya göre, beden, diğer araçlara göre çok daha zor kullanılabilen bir malzemedir. Çünkü insan, fikir ve duygularından uzak hareket edemez, üretemez. Bir heykelde olduğu gibi kendi dışında fikir ve duygularıyla bir şey yaratmıyorsun, kendi varlığını üzerinden bir şey yapıyorsun. ‘Gerçek bedenini riske atabiliyorsun. Kişiliğini riske atıyorsun. Kendini riske atıyorsun. Nasıl Mardin’in bir köyünde performans yaptıysam, nasıl Diyarbakır’da balkona çıkıp bir performans yaptıysam, nasıl hamama girip performans yaptıysam ve amemusta olduğu gibi ölüm tehditleri alarak ülkeyi terk etmek zorunda kalıyorsun’.⁷³



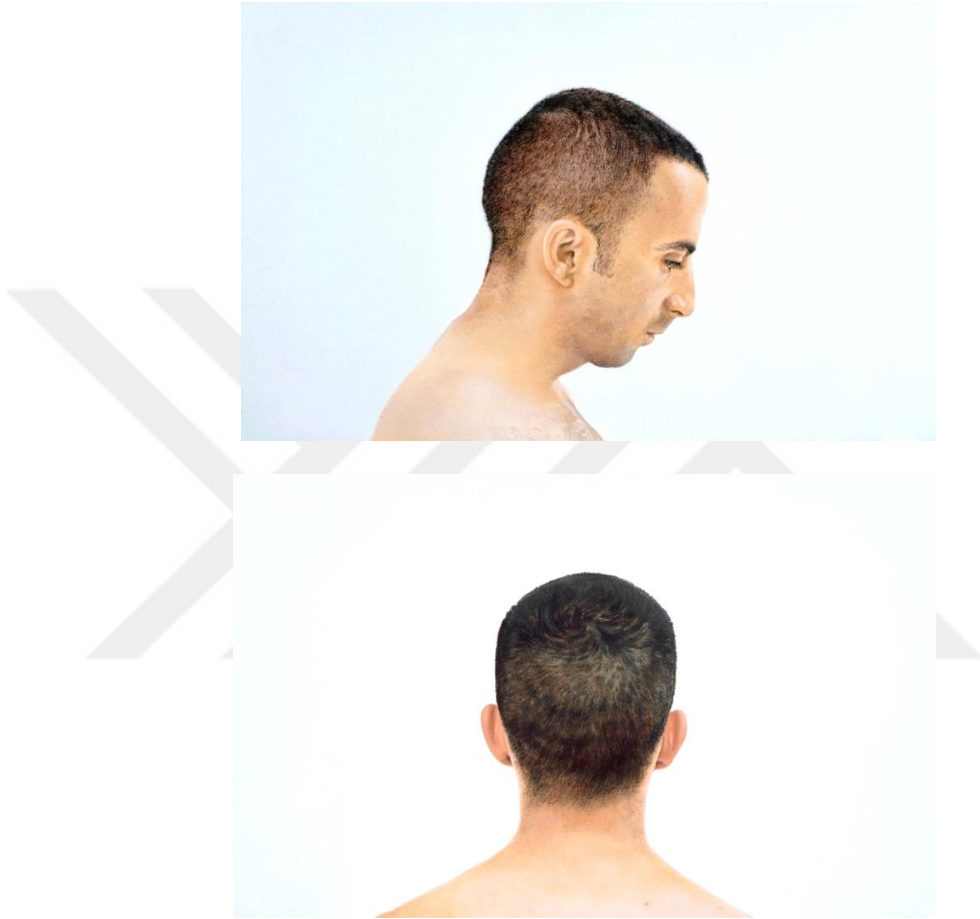
Resim 3.33: Şükran Moral, *Evlü, Üç Erkek*, 2010, Performans, Mardin.

3.8.2.17 Taner Ceylan

Ceylan’a göre, kendi bedenini yeniden üretmenin hiçbir hedefi ve amacı yoktur. Kendi evreninin tanrısı olarak sanatçının, tamamen en özgür olduğu alanda en özgürce yaptığı eylemdir sadece. Şımarıkça, küstahça ve son derece egoistçe çok özeldir ve haklıdır. “Benimle tuvalim arasında hiçbir şey yoktur o esnada hayatta

⁷³ Şükran Moral, (2019) “Çağdaş Türk Resim Sanatında Özportre” konulu söyleşiden

yaşayabileceğim ya da yaşadığım en mahrem andır: Resim yapmak başlı başına mahrem olduğu kadar siyasi bir duruştur ve eylemdir”.⁷⁴



Resim 3.34: Taner Ceylan, **Taner Ceylan'ın Portresi 1-2**, 2002. Tuval üzerineyağlıboya, 34x54 cm. Paul Kasmin Gallery.

Taner Ceylan, bedeni bir malzemeden ziyade, bir ev, mabet, hatta bir tapınak, ruhun elbisesi olarak tanımlıyor. “Bedeni böyle algılıyor olabilmek için önce ruhu bilmek gerekir. Ancak bu bilgiden sonra tapınağın, evin, kabuğun farkına varılabileceğine inanıyorum. Beni, kendi bedenim üzerinden Tanrı'ya ulaştıran bir

⁷⁴ Taner Ceylan(2019) “Çağdaş Türk Resim Sanatında Özportre” konulu söyleşiden

araç aynı zamanda başka bedenler üzerinden de Tanrı'ya ulaşmam için bir araç olarak görüyorum".⁷⁵

Ceylan'a göre, sanatçılar Tanrı'yla yüz yüze gelmek için özportrelerini yaparlar.

3.8.2.18 Özlem Şimşek

Sanatçı otoportre çalışmalarını 'kendi imgesini kendi bakışıyla üretmek' olarak tanımlamaktadır. Temsilin, bir iktidar biçimi ve insanların nasıl olduklarının yanı sıra nasıl olmaları gerektiğini de gösterdiğini söyler. Ona göre; sanatçı ise otoportre yoluyla kendi imgesinin nasıl olacağını, nasıl temsil edileceğini seçer, bir başka deyişle sanatçı otoportre sayesinde kendisi ile ilgili olan söylemi yönlendirebilir. Özlem Şimşek'in 2010-2012 yılları arasında ürettiği bir dizi fotoğraf ve video çalışmasında, Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Halife Abdülmecid Efendi, Mihri Müşfik, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail gibi sanatçıların yapıtlarını kendi bedenini kullanarak yeniden kurgulamıştır. Feminist temelli bir yaklaşımla sanatçı, parodik bir temsille Türk resmindeki 'modern kadın' imgesini tartışmaktadır. Fotoğraf ve video çalışmalarında, kıyafet, makyaj, tavır ve poz değiştirirken, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kadar resmedilmiş kadınların nasıl görüldüğünü, vücut dillerini ve duygularını da canlandırmaya çalışır. Hareketin başlıca anlatım ve anlam unsuru olarak kullanıldığı bu çalışmalarda, görüntülenmiş, resmedilmiş eylemler sanatçı tarafından hareket olarak yeniden canlandırılır. Örneğin kitap okuyan kadın kitap okur, sigara içen gerçekten sigara içer.

'Bu çalışmalar performatif çalışmalardır. Sanatçı kendi bedeniyle bir deneyim yaşar ve çeşitli etkiler üretir. Ben performansları kamera karşısında gerçekleştiriyorum. Kamera karşısında farklı kılıklara giriyorum ve kimlik işaretlerinin işleyişini yeniden düşünmeyi öneriyorum. Beden ve kimlik, kültür ve söylem içinde anlam kazanırlar'.⁷⁶ Şimşek, performansı ile sanatçı, beden ve kimliğin kültür ve söylem içinde anlamlandırılışını temel alır. Ona göre Performatif

⁷⁵ Taner Ceylan(2019) "Çağdaş Türk Resim Sanatında Özportre" konulu söyleşiden

⁷⁶ Özlem Şimşek (2019) "Çağdaş Türk Resim Sanatında Özportre" konulu söyleşiden

çalışmalarda sanatçının temel hareket noktası, bedensel deneyimleme yoluyla yerleşik söylem ve kültüre yönelik sorgulama, araştırma ve tartışma üretmektir. ‘Benim farklı kimliklere bürünmemin sebebi öncelikle kendi kimliğimi sorgulamam, olduğumu sandığım kişi kim? olduğumu sandığım kişiden başka biri olma ihtimali var mı? Ardından da izleyicileri, kimlik denen mefhumun doğallık algısını yeniden düşünmeye yönlendirmek’.⁷⁷



Resim 3.35: Halife Abdülmecid Efendi, **Haremde Goethe**, 1917.



Resim 3.36: Özlem Şimşek, **Halife Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe** (Halife Abdülmecid), 2011.

⁷⁷ Şimşek, 2019, s.k.s

3.8.2.19 Rugül Serbest

Kendimiz olabilme, aslında ötekiyle de var olabilmektir. Dünya ile olan ilişkimiz, kendimizle olan ilişkimizi belirler. Dünyaya bakarak “kendi”nin veya “kendimizin” ne olduğunu ve nasıl olduğunu fark ederiz. Dışarı ile olan iletişimimiz kendimiz için üretilen cevaplardan oluşur. Kendi bedenimiz yaşadığımız dünya ile ilişkimizin başlangıç noktasıdır. Var olmak bedenle başlar ve yaşama kendi bedenimiz üzerinden ulaşırız. Merleau-Ponty’nin dediği gibi, “Bedenimizle dünyaya yerleşiriz, bedenimiz kendi dışımızdaki dünyayla aracımızdır”.⁷⁸ Bedenim sayesinde var olduğum dünyaya ulaşabilirim ve dünyada olduğum için bir bedene sahibim. “Beden bizi dünyaya açar ve dünyayı da bize tanıtır: bedenin harikalığı hem gören-görünen hem de hissedilen-hissedilen olmasıdır”.⁷⁹

Resimlerimdeki yüzler hem benim, hem de aynı zamanda bir başkasının yüzüdür. Her yüzüme baktığımda, başka bir yüz, başka bir duygu ve ifade görürüm. Çünkü yüz, asla durağan değildir. Her seferinde yüzümde belirip kaybolan o ifadeyi yakalamaya çalışırım. “Yüzümüzün konumu son derece önemlidir; yüzümüz adeta algılarla anlamların kavşağında durmaktadır”.⁸⁰

⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty (2016), **Algının Fenomenolojisi**, 195

⁷⁹ Zeynep Direk, (2003) , **Dünyanın Teni- M. Ponty Felsefesi**, Metis, 46

⁸⁰ E. Kocabıyık, **Aynadaki Narkissos**, 3. Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014, s. 156-158.
Resim: “Narcissus” Caravaggio, y. 1600.



Resim 3.37: Rugül Serbest, **Özportre**, 2017. Tuval üzerine yağlıboya, Sanatçı Koleksiyonu.

Resimlerimde, kendi yüzümü ve bedenimi biçim olarak ele alırım. Bedenim üzerinden hissettiğim ruh durumlarını ve düşüncelerimi yansıtmaya çalışırım. Resmedeceğim bir kadın, bir erkek, bir nesne ya da her hangi bir durumun kendisi, benim bedenimde şekillenir. Ben ve o, bir bütün haline geliriz. Amacım, bu bütünü bozmadan en yalın haliyle anlatabilmek. Bununla birlikte, kendimi tek taraflı ve dışarıdan göremediğim için, kendimi resmederken zorluklar oluşur. Bunu mümkün kılabilmek için, kendime dışarıdan bakmaya çalışırım. Bir başka göze veya bir araca ihtiyaç duyarım. “Göz sayesinde insan iç dünyasından *dışarı* çıkabilir, dünyaya açılabilir. *Gözden dışarı bakmanın* kim olduğu sorusunu yanıtlamanın yolu ise gözden içeriye bakmaktır. Ancak bu kapının eşiğinde önemli bir sorun bütün heybetiyle karşımıza dikiliverir: *kendimize doğrudan bakamayız*; ağız nasıl kendini yiyemez ise göz de kendi bakışının doğrudan olamaz. Öyleyse, kendimize bakmak için *başkasına* mecburuz”.⁸¹ Bu, bir tamamlanmamışlık, kaygı ve bir bilinmez yaratır. Çünkü benliğimiz, bir başka gözle ve bu eksiklik ile tamamlanabilir.

⁸¹ Kocabıyık, **Aynadaki Narkissos**, 200

Amacım hiçbir zaman bedenimi de doğayı olduğu gibi taklit etmek olmadı. Benim amacım, duygu durumlarını kendi gerçekliğim üzerinden yansıtabilme. Bunu da yüksek sesli bir dil kullanımına ya da gürültüye başvurmadan, en sade ve sessiz bir şekilde yapabilmek.

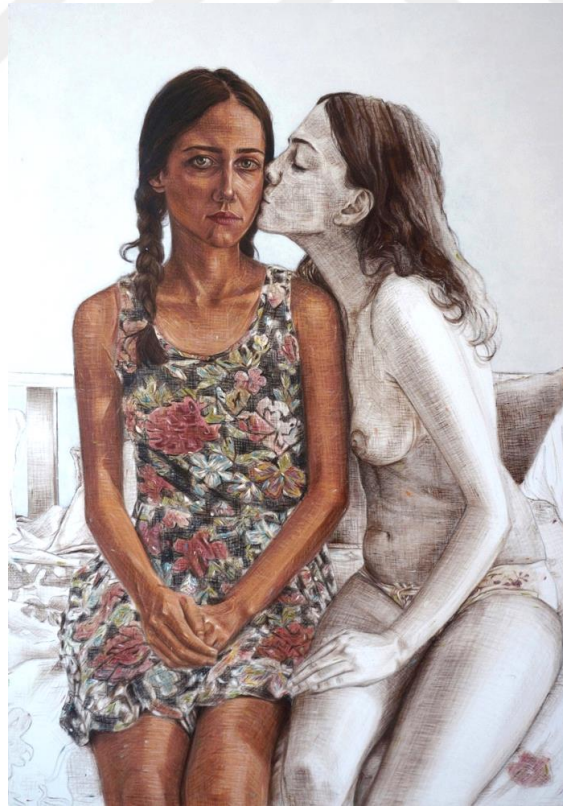
İlk dönem resimlerimde kullandığım, çiçekler, çiçekli çarşaf, perdeler, kıyafetler, resimlerin ana konusunu oluşturdu. Mutfak, yatak odası gibi toplumsal olarak 'kadınlığa özgü' olarak tanımlanan mekanlarda, içe dönük ve örtülü ifadeler kullandım. Resimlerimde bu içe dönüklük, bulunduğu yerden kurtulamayan figürlere dönüştü. Daha sonra, dışarıya çıktım ve yeni karşılaşmalara açıldım. Resmettiklerimle dışarıya, aslında kendi dünyama ve özlediğim doğaya çıktım. Kendi içimdeki doğaya çıkış, hem özgürleşme hem de bir yaratıydı. Kurgusal ama özgürdü.



Resim 3.38: Rugül Serbest, **Kendimin Ormanında**, 2017. Tuval üzerine yağlıboya, 150x130 cm. İstanbul.

Resim yapmaya başlamadan önce, tuvalin önünde uzun bir zaman geçiririm. Her resim bir arayış ve heyecanla başlar. Resmedeceğim konuyu kendimde içselleştiririm. Bir bütüne varmaya çalışırım. O fikir ve duygu ile bir figüre dönüşürüm. Onun kıyafetleri ve mimikleriyle poz veririm. O duygu ve ifadeyi sabitlemek için de genellikle fotoğrafı kullanırım. Birçok poz kullanarak, onu yakalamaya çalışırım. Mekanı ve zamanı da bütüne göre kurgularım.

Teknik olarak genellikle tuval üzerine yağlıboya üretimlerde, boyayı çok ince, fırçayı da kalem gibi kullanmayı tercih ederim. İzleyici resme baktığında süreci kavrayabilsin diye her fırça vuruşunu, bir diğerini örtmeyecek şekilde uygulayım. Her fırça vuruşu, beden üzerine atılan bir çentik, bir çizgi olarak görürüm. Resimlerimde kullandığım figürler hem benim, hem de başkası. Bu dışarıdan ve başka bedende kendimi yeniden üretmek, kendime de yeniden bakmayı sağlıyor. Kendime yeniden bakmış ve tanımadığım yeni benleri bulmuş oluyorum.



Resim 3.39: Rugül Serbest, **Öpücük**, 2015. Tuval üzerine yağlıboya, 120x85 cm. İstanbul.

Örneğin ‘Öpücük’ isimli resmimi, kendimle ve resmimle çıkmaza girdiğim bir dönemin sonunda yaptım. Resim yeni bir beni bulmanın, aslında yeni bir yol bulmanın resmi oldu. Kendimle hesaplaştım. Bir başka deyişle, resim gerçekteki ben ile resmimdeki ben arasında bir hesaplaşmaydı.



Resim 3.40: Rugül Serbest, **Müjde**, 2019. Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x150 cm. İstanbul

İsmi, Cebrail’in Meryem’e Tanrı’nın çocuğunu doğuracağını ilan edişinin anlatıldığı Müjde Sahnesi’nden(annunciation) alan resim, hakkında birçok farklı yorum ve değerlendirmeler olan bu sahne üzerine, kendim ile yaptığım bir arayıştır. “Floransalı ressamalar bu sahneyi işledikleri tablolarının bir köşesine küçük bir zambak motifi eklemişlerdir. Zambağın Floransa simgesi olduğunu bilmeyenler bu motifi bakirelik sembolü olarak yorumlarlar. Aslında zambak genel aklığın, arınmışlığın ve bekaretin sembolüdür”.⁸² Resimde figürün yüzünden, mektupta yazılanlar hakkında birşeyler anlamak çok zordur. Yüzünde ruhani bir ışık vardır ve bu ışık sanki yüzüne elindeki mektuptan yayılmaktadır. Az sonra uykuya dalacak gibi, gözleri kapanmak üzeredir. Resimde ayrıca gelincik çiçeği resmedilmiştir. “Ekinlerin tanrıçası Demeter çoğu zaman başında veya elinde gelincik çiçekleriyle tasvir edilmiştir. Demeter’in kızı Persephone kırdaki çiçek toplarken Ölüler Ülkesi tanrısı Hades tarafından kaçırılmıştı. Kızın kaybolması tanrıçayı küstürmüş onun

⁸² Gezgin D. (2010) **Bitki Mitosları**. 2. Baskı. İstanbul, Sel Yayıncılık

küskünlüğü sebebiyle toprak kurumuş, verimsizleşmiştir”.⁸³ Ayrıca, resimdeki uyuklama, farklı dünyalara geçişin zamanıdır.

Yunan mitolojisinde rüya tanrısı Morpheus’un yatağının etrafı gelincik çiçekleriyle çevrilidir.⁸⁴



Resim 3.41: Rugül Serbest, **Düş**, 2013. Tuval üzerine yağlıboya, 200x150 cm. İzmir (Özel Koleksiyon)

⁸³ Robert Graves, Raphael Patai (2014), **Hebrew Myths: The Book of Genesis**, Rosetta Books, 175

⁸⁴ <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/11/ruya-tanrs-morpheus.html>

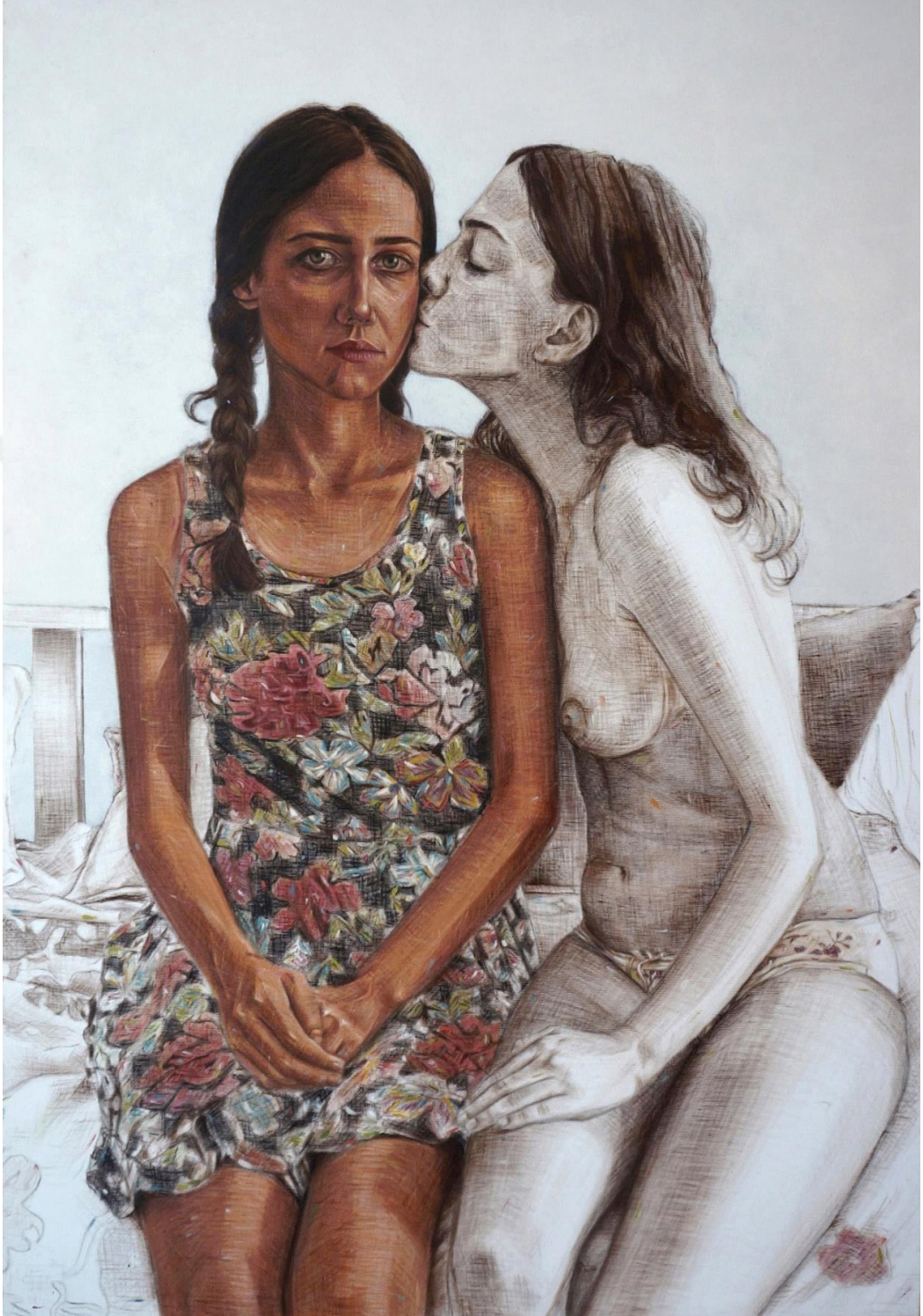
Yayınlanma tarihi: 2013



Resim 3.42: Rugül Serbest, **Yatak Odası**, 2014. Tuval üzerine yağlıboya, 180x120 cm. İzmir.



Resim 3.43: Rugül Serbest, **İsimsiz**, 2013. Tuval üzerine yağlıboya, 180x120 cm. İzmir.



Resim 3.44: Rugül Serbest, **Öpücüük**, 2015. Tuval üzerine yağlıboya, 120x85 cm. İzmir (Özel Koleksiyon)



Resim 3.45: Rugül Serbest, **Kalmalısn**, 2016. Tuval üzerine yağlıboya, 105x140 cm. İstanbul (2016 Nuri İyem Resim Ödülü)



Resim 3.46: Rugül Serbest, **Her Yerden Çok Uzakta**, 2016. Tuval üzerine yağlıboya, 160x120 cm.
İstanbul



Resim 3.47: Rugül Serbest, **Temas**, 2016. Tuval üzerine yağlıboya, 115x150 cm. İstanbul (73. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Başarı Ödülü)



Resim 348: Rugül Serbest, **Düş'tüğüm Yer**, 2017. Tuval üzerine yağlıboya, 150x110 cm. İstanbul



Resim 3.49: Rugül Serbest, **Kimse Bilmiyor**, 2017. Tuval üzerine yağlıboya, 110x150 cm. İstanbul (Özel koleksiyon)



Resim 3.50: Rugül Serbest, **Kendimin Ormanında**, 2017. Tuval üzerine yağlıboya, 90x12cm. İstanbul (Özel Koleksiyon)



Resim Resim 3.51: Rugül Serbest, **Özportre**, 2016. Tuval üzerine yağlıboya, 150x110 cm. İstanbul



Resim 3.52: Rugül Serbest, **Anlatacaklarım Uzun**, 2017. Tuval üzerine yağlıboya, 170x120 cm. İstanbul (Özel Koleksiyon)



Resim 3.53: Rugül Serbest, **Kendimin Ormanında II**, 2017. Tuval üzerine yağlıboya, 150x130.
İstanbul



Resim 3.54: Rugül Serbest, **Mektup**, 2017. Tuval üzerine yağlıboya, 170x110, İstanbul (2017 İstanbul Kültür Üniversitesi Akıngüç Resim Yarışması Birincilik Ödülü)



Resim 3.55: Rugül Serbest, **Mektup II**, 2017. Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x110 cm. İstanbul



Resim 3.56: Rugül Serbest, **Küçük Bir Dram**, 2017. Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.İstanbul



Resim 3.57: Rugül Serbest, **Son İzler**, 2018. Tuval üzerine yağılıboya, 120x160 cm. İstanbul



Resim 3.58: Rugül Serbest, *Uzun Yürüyüş*, 2018. Tuval üzerine yağlıboya, 170x110 cm. İstanbul



Resim 3.59: Rugül Serbest, **Bir Deniz Hayal Et**, 2018. Tuval üzerine yağlıboya, 110x150 cm. İstanbul



Resim 3.60: Rugül Serbest, **Dünyanın Teni**, 2018. Tuval üzerine yağlıboya, 90x120 cm. İstanbul (Özel Koleksiyon)



Resim 3.61: Rugül Serbest, **Kendimin Ormanında III**, 2018. Tuval üzerine yağlıboya, 100x150. İstanbul



Resim 3.62: Rugül Serbest, **Müjde**, 2019, Tuval üzerine yağlıboya, 75x150 cm. İstanbul

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1 Sonuç

“Portre ve tasvir kelimeleri sıklıkla bir arada kullanılır. Kendini tasvir etmek, yani özportre, o portreyi yapanı hiçbir zaman, kendisi yapmaz, başka birşey yapar. Kendini iki kez ifade etmeye kalkışmanın sanat tarihi diliyle söylenişi sanırım. Kendiyle derdi olanın kimi zaman seçtiği bir yöntem ya da kendini ölümsüz kılmamanın bir yolu”.⁸⁵ Özportre bireyi, anlamsal ve biçimsel olarak en iyi anlatan bir türdür diyebiliriz. Bireyi toplum içinde görünür kılan, diğerlerinden farklılaşan özellikleri ön plana çıkararak ve portresi yapılan kişinin kimliğinin bir belgesi sayılabilir.

Bu çalışmada, farklı sanatçıların özportre konusundaki düşünce ve yaklaşımlarını, eserleri üzerinden ortaya konulmuştur. Yaşadıkları zaman, kültür, eğitim, sosyal ve coğrafi farklılıklar, onlara farklı toplumsal yaklaşımları kazandırmış, bu farklılıklar da öncelikle kendi bedenleri ve kendi sanat anlayışlarını direkt olarak yansıtan özportrelerine aktarılmıştır. Bu eşsiz kaynaklar, bu nitelikleriyle bizlere, eseri üreten sanatçı ve yaşadığı toplumla ilgili derin ve çok yönlü bilgiler aktarabilmektedir.

Sanat yapıtları, üreticileri olan sanatçıların bireysel tarihlerinin yanında, esas olarak, üretildikleri toplumların sosyo- politik, sosyo- ekonomik, siyasal ve kültürel yapılarını kavramaya yardımcı olan birer anahtar işlevi taşırlar. Toplumsal dönüşümlere ve toplumsal yapıdaki kırılma noktalarına bağlı olarak çeşitlenen, düşünsel üretimler, biçimsel ve biçimsel oluşumlardır çünkü. Türk sanatı söz konusu olduğunda daha da belirginlik kazanan bu durum resim ve heykel için de geçerlidir. Bu sanat dallarındaki düşünsel değişimler yaşanan dönemin ve toplumun dünyaya ve insan bakış ve yaklaşımının plastik dile dökülmüş görsel belgeleri gibidirler.⁸⁶

⁸⁵ Liz Rideal, **Self-portraits**, London, National Portrait Gallery Insights, 2005, s.7.

⁸⁶ Aydın Ayan, 2008, **AYAN, Aydın**. (Ocak 2007). Sisyphos'un Direnci, 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergisi Kibele Sanat Galerisi Sergi Katoloğu

Portre geleneğine baktığımızda resim sanatında klasik anlamda ilk portre türlerinin 1400lerde İtalyada yapılmaya başlandığı , Hümanizm akımı ve Rönesans Dönemi ile ivme kazandığı görülebilir. Hümanizm, insana, insanın başarılarına, bireyselliklerine verilen önem olarak özetlenirse, portrelerin, insanın ve bireyselliğin gelişmeye başlamasıyla doğrudan etkilendiği varsayılabilir. Bu yaklaşım ve değerler, 15.yy da gittikçe önem kazandıkça daha fazla sayıda portre yapılmıştır. Özellikle tüccar ve burjuva sınıfının gücünün artması ve insanların portrelerini yaptırmak istemeleri, bu alanın gelişmesine sebep olan etkenlerdedir. Çünkü Portreler, gerçek kişilerin varlığını ortaya koyan birer belge niteliğinin yanı sıra, toplumsal statüsü, gücün ve varlığın da ispatıydı. Portrenin ve tekniklerinin gelişmesi ve bu alanda yeniliklerin aranmaya başlaması resim sanatında da doğrudan gelişmelere sebep olmuş, Kuzey Avrupa’da Albrecht Dürer ve Hans Memling, İtalya’da Leonardo Da Vinci yağlı boya ile ilk portreleri yapmaya başlamışlardır. Yağlıboya bu gelişmelerden yalnızca bir tanesidir. O zamana kadar resim yaparken kullanılan, ahşap üzerine tempera ile yapılan resimler yerine, yağlıboya, doku olarak daha canlı ve gerçeğe yakın bir etki sunmaktaydı.

Zamansal ve toplumsal nitelikleriyle, üretildikleri dönemlerin birer aynası niteliğini her zaman koruyan Portreler, o dönemin değerlerini, insana bakışını, sanat anlayışını, kültürünü ve keşfedilecek daha bir çok bilgiyi, bireysel ve toplumsal nitelikleri birlikte barındırabilen eşsiz kaynaklar olarak kabul edilebilir. İnsana ve insan bedenine bakış açısının temsili olan bu tür, zamanın, kültürün ve düşünce tarihinin niteliklerini taşıyan ve aktaran biricik belgelerdir. Antik dönemlerden, ortaçağa, Rönesans’tan nihayet günümüz tüketim toplumlarına kadar gelişen ve değişen kimlik, bireysellik ve beden algısı da portreler de yön belirleyici olmuştur. Beden, Antik Yunan’da tanrısal niteliklere sahipken, ortaçağda bir günah nesnesine veya cennete varabilmek için kullanılacak bir araca, Rönesansta bilimsel bir bakışla keşfedilecek yeni alanlara işaret etmekteydi. Sanayileşme ve Tüketim toplumuna geldiğinde beden bir yatırım ve iktidarın şekillendirdiği öznelliğe sahip yeni bir çatışma alanı haline gelmişti.

Portreden farklı olarak özportre de, tüm bu olan bitene, sanat eserine hem içerden hem de dışardan müdahil olan sanatçının kendisi dahil olmaktadır. “Portre ile sanatçı, kişinin dış görünüşünü, bu görünüşün altında yatan kişilik ve ruh halini açıkça dışa yansıtarak modelin suretini ölümsüzleştirme, ânı belgeleme, cinsiyetin iktidarını sorgulama ya da kendi ile yüzleşme gibi amaçları taşıdığı ileri sürülebilir. Sanatçı sanatsal açıdan yönünü kendine yönelttiğinde ise portre kavramı değişerek, yerini otoportre kavramına bırakır”.⁸⁷ Özportreyi , sanatçının kendini aradığı, varlığını ve kimliğini sorguladığı bir portre türü olarak değerlendirebiliriz. Özportrede sanatçının kendisi ve bedeni, sanatsal, düşünsel ve duygusal dünyasının temsili haline gelmektedir. Özellikle çağdaş olarak tanımlanabilecek daha fazla düşünsel felsefelerin ön plana çıktığı sanat anlayışında özportre, aynı zamanda çok katmanlı kimliğin temsilidir. Ergüven’e göre “ Özportre özünde daraltılmış biyografi ve toplamak üzere böldüğü hayatın kesitidir” (2006).

Özportrenin sorgulama, belgeleme, yansıtma, özgürleştirme, yeniden inşaa etme, tarihsellik değeri taşıma, kimliği çoğaltması gibi birden çok niteliğe sahip olabilen ve sanatçıya göre farklılaşabilen amacı olabilir. Çünkü özportre türü, içe dönük ve bireyseldir. Ressamı izleyice tanıtırken, özportreler, sanatçının dünya görüşünü, sanatsal kimliğini, kabiliyetini ve entellektüel alt yapısını yansıtır. Sanatçı hem izlenen hem de izleyen konumdadır.

Kaçınılmaz olarak, hem bireysel, hem de toplumsal yönleri olan özportreler, sanatçının kendi bedenine bakışını, sanatsal anlayışını, entellektüel zenginliğini, duygu ve düşünce dünyasını yansıtır. Bu bağlamdan bakıldığında özportreler, aynı zamanda sanatçılara da hem bireysel hem de sanat tarihi açısından bir değerlendirmeyi mümkün kılar. Türk çağdaş resminde de portre ve özportre geleneği benzer kavramlar üzerinden değerlendirilebilir. Özellikle dönemsel etkiler, bireysel farklılıklar ve sanat tarihinin dönüm noktalarında bulunan özportreler, Çağdaş Türk resim sanatında belge nitelikleriyle ön plandadır. Sanat anlayışındaki bilgi, beceri,

⁸⁷ Sehran Dilmaç, 2018, **Dışavurumcu Bir İfade Aracı Olarak Otoportre**, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

teknik ve yeniliklerin örnekleri olarak özportrelere bakış, hem sanatçıya bireysel olarak hem de dönemlerine sanatsal olarak mümkün olabilmektedir.

Şeker Ahmet Paşa ve Hüsnü Yusuf'un bireyselliğin ilk kez ortaya çıktığı dönemde özportre örnekleri, çağdaş Türk resim sanatı için bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Henüz tam olarak batılı anlamda bir resim anlayışından söz edemediğimiz, hem Osmanlı hem batılı ilk örneklerin temsillerini oluşturmuşlardı. Doğu ve Batı kültürlerini bir araya getiren Osman Hamdi ise, özportreli çalışmaları ile sanatçının bireysel değerlendirme ve sorgulamalarına izleyiciyi davet etmekteydi. Çevre, kültür ve özellikle mimariyle kurmaca oryantalist sahnelerle eleştiri ve sorgulamalarının gücünü arttırmıştır.

Empresyonist, simgeci, eleştirel ve hatta biraz göndermeli özportresiyle Avni Lifij, özportresiyle dönemin değişen ve gerilimli atmosferini yansıtmıştır. Meşrutiyetin değişim rüzgarında çağdaş Türk resmine dahil olan ilk kadın ressamlarımızdan Mihri Müşfik, öz portrelerinde bu değişimleri, eleştiri ve sorgulara cevap üretmiştir. Sadece toplumsal değil, akademik olarak da değişime zorlanan sanat anlayışı, kadın bedeni üzerinden sanatçının özportrelerinde işlenmiştir. Genç Cumhuriyetin şahidi Feyhaman Duran'ın özportrelerinde değişen yeni toplumsal hayatın geçişlerini, değerlerini ve önceliklerini okuyabiliriz.

Uluslararası yeni ve farklı bakışları bir araya getiren tekniklerin dönemsel olarak yansımalarını özellikle özportrelerde tüm resim tarihinde görebiliriz. Gittikçe toplumsallığın ve bireyselliğin içiçe girdiği ve yeni formlar oluşturduğu dönemde Neş'e Erdok'un özportrelerinde bu sentezlerin yaratıcı ve düşünsel yansımalarını görebiliriz.

Toplumsal, eleştirel, gerçekçi sanatçı ve akademisyenlerden Aydın Ayan'da olduğu gibi, toplumsal düşüncelerin eleştiri alanı, artık bireysel bakışları ve malzeme olarak da kendi bedenleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlam ve biçim özportrelerde neredeyse başabaş yer almaktadır. Artık, toplumları, coğrafyayı, yeni kültürleri yeni araştırma ve sorgulama alanları olarak kuran sanatçılar, kendilerini birer sanat anlayışlarının arayışında birer derviş olarak nitelendirmeye

başlamışlardır. Balkan Naci İslimyeli, bu tür bir yeni nesil sanatçı- gezgin olarak nitelendirebiliriz. Özportrelerinde sanatçı kendi bedenini, ötekini anlamak, deneyimlemek, ilerlemek, değişmek, olgunlaşmak, şahit olmak, öğrenmek ve adım atmak için kullanmaktadır. Mehmet Güteryüz ve İsmet Doğan gibi birbirinden farklı eğitim ve döneme ait sanatçılarda ise özportreler, neredeyse tamamen bireysel, ironik, deneysel ve eleştirel nitelikleriyle ön plana çıkmaktadır. Teknik anlamda çeşitli araç ve yüzeylerin, bu çok katmanlı eleştirel dil ve anlatımlarda bedenleri, bireysellikleri ve toplumsallıklarının sabiti olarak değerlendirilebilir. Sanatçı olmanın da sorgulandığı bu yeni özportre dilinde, 'ego' hedefe alınmış, bu yüzden de neredeyse her şey uçucu, değişken ve çok katmanlı olarak bir aradadır.

Özportrenin kadim amaçlarından bir olan bireyselleşme ve özgürleşme arayışı Taner Ceylan'ın özportrelerinde yalın ve çok güçlü bir dil kullanılarak ortaya konulmuştur. Sanatçıya göre bedeni ruhla birarada, bir tapınak, ruhun elbisesidir. Özgürleşme bu yüzden iki yönlü de olmalıdır.

Çağdaş sanat anlayışında bir çok anlatım tekniğinin bir arada kullanılması, özportre üretimlerinde de zengin ve çok yönlü üretimlerin ortaya çıkmasına destek olmuştur. Yeni anlayışa göre teknik olarak derinleşen uzmanlıkların yanı sıra çoklu teknikler anlatımın ve ifadenin gücünü artırmaktadır. Video, yeni medya, enstelasyon, performans sanatı ve daha bir çok yeni ve hibrit teknik, özportre üretimlerinde de kendisine yer bulmaktadır. Örnek olarak Özlem Şimşek, özportre olarak nitelendirilebilecek türden video, poz ve yeniden üretilmiş işlerle bedenin gücünü işlerinde kullanmaktadır. Kendi imgesini kendisinin üretmesi gerektiğini iddia eden sanatçı, yeniden üretim dili, hareket, video ve resim sanatlarını özportrelerde bir arada kullanmaktadır. Kendi üretimlerinin temel aracı olarak beden ve hareketi kullanan Şükran Moral da, güncel toplumsal sorunlara en iyi sanatçının kendi bedenini kullanarak cevap üretebileceğini iddia eder. Moral, kendi bedenini sanatsal üretimlerinin merkezine koymaktadır.

4.2 Değerlendirme ve Öneriler

Özportre üretimlerinde, sanatçının kendini bir desen, bir malzeme olarak kullanması, yalnızca biçimsel değil, düşünsel anlamda da çok yönlü bir niteliğe sahiptir. Özportrenin, aynı anda hem içeriden, hem de dışarıdan bakışı mümkün kılan bu bireysel niteliği, onu portreden ayıran en temel özelliğidir. Sanatçı, özportresini üretirken, teknik bilgi birikiminin yanı sıra, düşünsel ve duygusal anlamda tüm geçmişini, tüm repertuvarını, aynı zamanda toplumsallığından da kopmadan üretimine yansıtır. Bu açıdan bakıldığında, aşkın bir niteliğe sahip özportre türü, teknik olarak birden çok kavram, katman, olanak ve ihtimali barındırır. Bir eşya, bir görüntü, bir ses, bir anı veya bir hareket, hem bireysel hem de toplumsal olarak sanat eserine biçim veya anlam katabilir.

Özportre türünün bu çok katmanlı potansiyeli, diğer sanatsal ifade, araç ve tekniklerle alışverişe olanak sağlar. Özellikle bedeni ve icra edeni sanatsal üretime doğrudan dahil etmesi ile özportre türü, performans sanatları ile iç içe geçmiş niteliklere sahiptir. Sanatçının bedensel olarak, sanatsal üretimin bir aracı olması, özportre alanına girebilecek yeni denemelere ve olasılıklara alan açmaktadır. Bundan dolayı da, bu çalışmaya dahil edilen sanatçıların ve özportre niteliğindeki eserlerinin, sanatsal ve bireysel olarak yeni deneme, olanak ve teknikleri kullandığı, bir başka deyişle özportre alanını geliştirdiği iddia edilebilir.

Arayış, sorgulama ve keşfetme nitelikleriyle özportre türü, çağdaş anlamda yeni ifade biçimlerine açık ve farklı alanlarla daimi olarak etkileşim halinde olmayı mümkün kılar. Özellikle özportre türünün performans alanıyla ortak etkileşimleri araştırılmış, Türkiye’de bu alanda en yetkin akademik kişilerden fikir ve yaklaşımlar çalışmaya dahil edilmiştir. Eseri üreten sanatçıyı, bedensel ve fikirselleşen sanat eserine ve üretimine doğrudan dahil etmesi niteliğiyle özportre ve performans sanatı bu etkileşim alanlarının fark edilmesine bir örnek teşkil edebilir.

Çalışmanın araştırma yöntemleri kısmında yapılan sanatçı röportajlarında ve literatür taramasında özportrenin bireysel ve sanatsal dili üzerinden diğer disiplinlerle bağlantıları araştırılmıştır. Belki de bu sayede özportre türünün, çağdaş

Türk resim alanının yanı sıra, farklı disiplinlerde olan iletişimi ve etkileşimi fark edilerek, yeni alanlar tanımlanabilecektir. Çalışmanın, özportre geleneğine yeni bir yaklaşım kazandırmasını ve yeni araştırma alanları açmasını umarak, Sanatçının kendini sürekli sorgulaması ve yeniyi araması gerektiğini iddia edebilirim. Bu bağlamda bir sanatçı olarak, yeniye cesaret etmenin, yeni arayışların ve iddiaların bir hak olduğunu söyleyebilirim.



5. KAYNAKLAR

Kitaplar

ANTMEN, Ahu (2008), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık.

ALDOĞAN, Ayşen (1999), “**Mihri Müşfik’in Yaşamı ve Sanatı**”, Tombak, 27, İstanbul

AYAN, Aydın (Editör), “**Aydın Ayan, ‘Sisyphos’un Direnci’ 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergisi**; İş Bankası Yayınları, Sanat Dizisi:100, 1. Baskı, Ocak 2007 İstanbul.

BAUDRİLLARD, Jean, **Nesneleristemi**. Çev., Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu. 2. bs. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Şubat 2011

BERK, Nurullah (1983), Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

BOURDİEU, Pierre (1999) **Sanatın Kuralları** (Çev: Necmettin Kamil Sevil) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BOURDİEU, Pierre ve WACQUANT, L. (2003). **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**. çev. N. Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.

ÇÜÇEN, Kadir (2013). **Orta Çağ ve Rönesans’ta Felsefe**, İstanbul: Ezgi Kitapevi

DEMİRBULAK, Ayşegül (2007), **Çağdaş Türk Resminde Otoportreler**, Pierre Bourdieu, (1999) Sanatın Kuralları (Çev: Necmettin Kamil Sevil) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DİLMAÇ, Sehran (2018), **DIŞAVURUMCU BİR İFADE ARACI OLARAK OTOPORTRE**, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

- DİREK, Zeynep (2003), **Dünyanın Teni- M. Ponty Felsefesi**, Metis.
- ERGÜVEN, Mehmet (2000). **Neş'e Erdok**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- ERGÜVEN, Mehmet (1996), **Türk Resminde Otoportre**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,
- GEZGİN D. (2010) **Bitki Mitoşları**. 2. Baskı. İstanbul, Sel Yayıncılık
- GİRAY, K. (2001). **Nuri İyem**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- GOMBRİCH, E.H. (1997), **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul,
- GRAVES, Robert PATAİ, Raphael (2014), **Hebrew Myths: The Book of Genesis**, Rosetta Books.
- KESKİN, Ferda (2005) **Özne ve İktidar**, (Michel Foucault, Özne ve İktidar İçin Sunuş), 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005
- KOCABIYIK, E.(2014) **Aynadaki Narkissos**, 3. Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- KOÇAK, O. (2009) **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul: Bilgi Yayınları, 2009
- KÖKTEN, Uğur. **Zaman Devriyeleri**, YKY 1. Baskı İstanbul, 2003.
- LACAYO, Richard (2014), “**Only Goya: A Retrospective for the Spanish Master who Saw Things in the Dark.**” Time. 184.16 (2014). Academic Search Premier. Web. 8 Dec. 2014
- LEPPERT, Richard (2002). **Sanatta Anlamın Görüntüsü** (1. Baskı). (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2016), **Algının Fenomenolojisi**,
- PELVANOĞLU, B. (2007) **Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- RENDA, Günsel (2002), “**Yenileşme Döneminde Kültür Sanat**”, Türkler Ansiklopedisi, C.15, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara,
- RIDEAL, Liz, **Self-portraits**, London, National Portrait Gallery Insights, 2005

SOYŞEKERCİ, Serhat (2015) **Beden Sanatı** (Rembrandt ve Anatomi dersleri), Doğu Batı Yayınları

ŞİŞMAN, Nazife (2006). **Emanetten Mülke –Kadın- Beden- Siyaset-** İz Yayınları: İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1995) **Türk Resimde Yeni Dönem**, Remzi Kitapevi, İstanbul.

TANSUĞ Sezer (1999), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TANSUĞ, S. (2008). **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.

Tezler

ARDA, Zuhâl (2007) **SANAT EĞİTİMCİSİ ve RESSAM AYDIN AYAN'IN RESİMLERİNE ESTETİK BİR YAKLAŞIM**, Selçuk Üniversitesi, Doktora tezi, 91

ENUYSAL, M.G (2017). **Rönesans'tan Günümüze Figürlü Kompozisyonlarda Kendi Portresini Kullanan Sanatçılar ve Eserleri**. Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul. 91

KILINÇ, G. Meryem (2016). **Sanat İktidar Beden**, (Yayınlanmamış) Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

ÖZKANLI, Ümit (2006). **Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elektronik Kaynaklar

<http://www.leblebitozu.com/tahitili-kadinlariyla-paul-gauguinin-22-essiz-tablosu/>

Yayın tarihi 2017

CANPOLAT Pınar (2012), "**Balkan Naci İslimyeli:Sanat;Farklı Şeyleri Düşünmeyi, Anlamayı, Tartışmayı Öğreten En Büyük Disiplin**", Lebriz Sanal Dergi, 10 Mayıs (Çevrimiçi)

<http://fazlikoksal.blogspot.com/2018/04/cesur-ve-cilgin-bir-kadin-ressam-ilk.html>

Yayınlanma tarihi:2018

ÖZER, Sancar **Hüseyin Avni Lifij ve Kadehli-Pipolu Otoportresi**, <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=8&articleID=483> Yayınlanma Tarihi 2009

<http://www.leblebitozu.com/mihri-musfikin-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi 2019

ÖZSEZGİN, Kaya (1980), **Feyhaman Duran**, felsefeekibi.com/sanat/isimle

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=909&bhpc=1> 13

Haziran 2012

<https://medium.com/@irem.korkmaz/ben-seni-c%C3%BCmle-yapabilirim-sanat%C3%A7%C4%B1-i%CC%87smet-do%C4%9Fan-s%C3%B6yle%C5%9Fisi-420aa014e838> Yayınlanma Tarihi: 2018

<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/11/ruya-tanrs-morpheus.html> Yayınlanma tarihi: 2013

CEYLAN, Taner (2019) **Çağdaş Türk Resim Sanatında Özportre** konulu söyleşiden

DOĞAN, İsmet (2019) **Çağdaş Türk Resim Sanatında Özportre** konulu söyleşiden

MORAL, Şükran (2019) **Çağdaş Türk Resim Sanatında Özportre** konulu söyleşiden

ŞİMŞEK, Özlem (2019) **Çağdaş Türk Resim Sanatında Özportre** konulu söyleşiden

GÜNEY, Ayça <https://www.arttv.com.tr/yazi/fahrelnissa-zeid-tutkuya-ovgu-yazan-ayca-guney> 2018 Görüntüleme yılı: 2018

http://rtugcetan.blogspot.com/2010/01/bedri-rahmi-eyuboglu_13.html Görüntüleme Tarihi: 2019

Ayça Güney, <https://www.arttv.com.tr/yazi/fahrelnissa-zeid-tutkuya-ovgu-yazan-ayca-guney> 2018 Görüntüleme yılı: 2018.

Kökden, Uğur, **Bursa'nın Renk Şairi: Hâle Asaf**
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/18852/001583895010.pdf?sequence=1> (Erişim tarihi:2019)

Dergiler

AKTAY, Yasin (2003), **İktidarın Nesnesi ve Kaynağı Olarak Beden ve Kimlik Politikaları: Kamusal Alan Tartışmalarına Bir Dipnot**. Sivil Toplum(1)2.

BEYKAL Canan “**Sergi Değerlendirmeleri**”, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Aralık 1983.

BEYOĞLU, Aylin (2019), **Sanatta mekan kurgusu bağlamında Joseph Beuys yapıtları**. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış 2019 (21).

ÇAĞLAYAN, Savaş BAYRAKÇI, Onur **Emek Süreçlerinde Denetim**, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2016, Sayı: 39

Damla Can Koç, Osman Altıntaş, 2016, BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU-NEŞET GÜNAL-NURİ İYEM-MEHMET PESEN-NEDRET SEKBAN ESERLERİNİN YAPI KATEGORİLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ, İdil Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, s839.

ERSOY, Ayla (1989) **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 134

KORKMAZ EKİCİ, Deniz (2013), **Fayyum Portreleri**, Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 3, sayı 1, Karabük.

N. Berk, A. Turani, **Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi**, s 71

N. BERK, ve K. ÖZSEZGİN, (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Genel Yayın no: 248. Cum. Dizisi: 11

SAĞLIK, Esra (2013). **Görsel Sanatlarda Otobiyografik Anlatımlar**, Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi, 12(1), 231.)

YAZKAÇ, Pınar (2018), **Çağdaş Türk Resim Sanatında Avangart Bir Sanatçı : *Fahrelnissa Zeyd**, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 75, Ağustos, 2018,



6. ÖZGEÇMİŞ

Adı/Soyadı: Rugül Serbest

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 13.10.1987

Eğitim

2001- 2004 Buca Anadolu Meslek ve Meslek Lisesi Tekstil (Konfeksiyon) Bölümü

2008-2012 Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim İş eğitimi
Öğretmenliği

Ödüller

2017 - Akıngüç Resim Ödülü Yarışması, Başarı Ödülü - İstanbul

2017 - “Keyifli Yaş Alma” konulu Ulusal Resim Yarışması, İkincilik Ödülü - İzmir

2016 - Türk Eczacılar birliği 60.Yıl Resim Yarışması, İkincilik Ödülü - Ankara

2016 - 73.Devlet Resim ve Heykel Yarışması, Resim Başarı Ödülü - Ankara

2016 - “Nuri İyem Resim Ödülü”, Evin Sanat Galerisi - İstanbul

2016 - KSÜ “13. Üniversite Öğrencileri Arası Resim Yarışması”, Mansiyon

2015 - Galeri Soyut “Yeni Aralık/ Destekleme Ödülü” - Ankara

2012 - “Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Ulusal Resim Yarışması” 1.lik Ödülü - İzmir

2012 - “Bahattin Tatış Resim Yarışması” 2.lık Ödülü - İzmir

2012 - “Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Öğrencileri Arası Sanat Yarışması” 2.lık Ödüllü - İzmir

Seçilmiş Sergiler

2019- “Her Şey Seninle İlgili” Kişisel Sergi, Atelier Marvy, İzmir

2019- Step İstanbul, C.A.M Gallery, İstanbul

2019- Olimpos Sergileri 1: Portre, Grup Sergisi, İstanbul

2019- “Herstory” Grup Sergisi, C.A.M Gallery, İstanbul

2018- Contemporary İstanbul, C.A.M. Gallery, İstanbul

2018- Turkish Contemporary Art Exhibition, AB Gallery, Seoul, Korea

2018 - "Ruhuma Asla...", Karma Sergi, C.A.M. Galeri, İstanbul

2017 - Valori di Continuita, Galleria Mentana - Floransa, İtalya

2017 - XI. Uluslararası Floransa Bienali - Floransa, İtalya

2017 - 27. İstanbul Sanat Fuarı Tüyap - İstanbul

2017 - 17.Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi - Ankara

2017 - Art Ankara 3. Çağdaş Sanat Fuarı - Ankara

2016 - "Çok Uzak/Çok Yakın", Karma Sergi, Korart Galeri - Adana

2016 - Galeri Soyut “Yeni Aralık” Karma Resim Sergisi - Ankara

2016 - Tüyap Sanat Fuarı "Umulmadık Topraklar" Karma Sergi - İstanbul

2016 - “Alamet-i Farika”, Karma Sergi, Galeri Eksen - İstanbul

2016 - Turgut Pura Vakfı 35. Yıl Resim Yarışması Sergisi - İzmir

2016 - III.Geleneksel Peker Sanat Ödülleri Sergisi - Ankara

- 2016 - 16.Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi - Ankara
- 2016 - Art Ankara 2. Çağdaş Sanat Fuarı - Ankara
- 2016 - Soyut Sanat Galerisi “Figür Yorum” Karma Resim Sergisi - Ankara
- 2016 - Galeri Eksen “Resmen Tanıdıklarımız” Karma Sergi - İstanbul
- 2015 - Galeri Soyut “Yeni Aralık” Karma Resim Sergisi - Ankara
- 2015 - Kav Sanat Galerisi “Küçük İşler” Karma Resim Sergisi - Anklara
- 2015 - 25. İstanbul Sanat Fuarı Tüyp - İstanbul
- 2015 - “41+” Karma Resim Sergisi, İzmir
- 2015 - 18. Art Suites Workshop Sergisi - Bodrum
- 2014 - I. Yunus Ensari Resim Yarışması Sergisi - Ankara
- 2014 - “Hafıza Yüzleşme Dayanışma" Roboski Müzesi Destek Sergisi - Ankara
- 2014 - “8 Mart Dünya Kadınlar Günü” Karma Resim Sergisi - İzmir
- 2013 - 13.Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi - Ankara
- 2013 - Ege Art Genç Sanat Yarışması Sergisi, İzmir
- 2012 - “Doğadan Bir Kesit ve 30 Sanatçı” Karma Resim Sergisi - İzmir
- 2012 - “Giderayak” Karma Resim Sergisi - İzmir
- 2012 - “SERG'im” Kişisel Resim Sergisi - İzmir
- 2012 - 35. Dyo Resim Yarışması Sergisi -İzmir
- 2012 - ‘İzmir Nazım Hikmet Kültür ve Dayanışma Derneği Karma Resim Yarışması Sergisi -İzmir
- 2011 -“I. Buca Sanat Günleri”, Karma Resim Sergisi - İzmir
- 2011 - Turan Enginoğlu Atölyesi Öğrencileri Karma Resim Sergisi - İzmir
- 2009 - Buca Eğitim Fakültesi Öğrencileri Karma Resim Sergisi - İzmir