

Çağdaş Sanatta Bir Yansıma/Yansıtma Sorunsalı Olarak Otoportre ve “Ben” Kavramı Üzerine Bireysel Söylemler

Doç. Dr. Zeliha Kayahan
Doç. Dr. Naile Çevik

Makale Geliş Tarihi: 07.02.2020
Yayına Kabul Tarihi: 27.03.2020

Özet

Sanatçı ve yapıtı içinde bulundurduğu tüm öznelğin bir toplamı ve yansıması olarak duygular, düşünceler ve imgelerle karşılıklı bir işbirliği ve/veya çatışma içinde bütünleşir. Çağımızın güncel problemleri arasında yer alan ve genellikle küreselleşme temelli olduğu düşünülen aşırı ve kontrolsüz tüketim, kimlik bunalımı, aidiyet sorunsalı ve yabancılaşma gibi kavramlar olgular çağdaş sanatçıların çalışmalarını düşünsel ve uygulama boyutlarında derinden etkilemiştir. Özellikle bir kendini ifade etme ya da yansıma sorunsalı olarak otoportre kavramı sanatçının kendisiyle dolaysız bir karşılaşma anını yani bir anlamda “ben” olma halini içerir. Bu çalışma genel kapsamda, sanatçının yaratıcılık ve üretim süreçlerinde içsel sentezin bir izdüşümü olarak geçmişten günümüze tarihsel süreç içerisinde otoportre kavramına odaklanmış; özelde ise Naile Çevik ve Zeliha Kayahan’ın kendine dair bir iç görüyü merkeze alan gravür, linol, ekslibris, dijital gibi baskı uygulamalarının yanı sıra kolaj, mürekkep, elle müdahale gibi eserlerle oluşturduğu özgün otoportrelerini içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Ben, Otoportre

INDIVIDUAL DISCOURSES ON THE CONCEPT OF SELF PORTRAIT AND “I” AS A REFLECTION / REFLECT PROBLEM IN CONTEMPORARY ART

Abstract

It integrates with emotions, thoughts and images in a mutual cooperation and / or conflict as a sum and reflection of all the subjectivity it contains within the artist and his work. Concepts as such as excessive and uncontrolled consumption, identity crisis, belonging problem and alienation, which are among the contemporary problems of our age and generally thought to be based on globalization, have deeply influenced the work of contemporary artists in their intellectual and practical dimensions. In particular, as a problem of self-expression or reflection, the concept of self-portrait involves a moment of direct encounter with the artist himself, that is to say, “I”.

This study generally focuses on the concept of self-portrait in the historical process from past to present as a projection of internal synthesis in the creativity and production processes of the artist; contains particularly Naile Çevik and Zeliha Kayahan’s original self-portrait created by collage, ink and manual intervention as well as lithograph applications such as engraving, linol, exlibris, which center on an insight of her own.

Keywords: Interaction design, Interactive multimedia, Interface design philosophy, Human-Computer Interaction, Peircean Semiotics

Doç. Dr. Zeliha Kayahan, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Bilimleri Bölümü, Ankara. E-posta: z.kayahan@hbv.edu.tr. ORCID: 0000-0001-9644-9715

Doç. Dr. Naile Çevik, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Ankara. E-posta: naile.cevik@hbv.edu.tr. ORCID: 0000-0001-6448-1534

Giriş

21. yüzyıl geçmiş yıllarda sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda yaşanan tüm olayların bir sentezini sunmaktadır. Toplumda var olduğu günden bu yana sanatçı, bir kültür yaratıcısı konumunda içinde bulunduğu çağın aurasını yansıtan eserler ortaya koymuştur. Bu süreç içerisinde bazı düşünce normları ile sınırlandırılmış olsa da bilimsel gelişmeler ile yeni fikirlerin yarattığı eleştirel ortam sanatçıyı daha özgür kılmıştır. Rönesans ile bireyselleşme hareketlerinin ilk yansımaları ortaya çıkarken Sanayi Devrimi ile birlikte teknolojinin günlük hayata adaptasyonu sanatçı için bireyselleşmeyi bir amaç haline getirir. Günümüzde sanatçı fikrin ve malzemenin ön planda olduğu teknolojiye kucak açan bir anlayışta eser üretmektedir. Bireysel üretimlerde bulunduğu gibi kolektif üretimlerinde yapıldığı günümüzde sanatçı kendisini var edebilme dürtüsü içerisinde. Sanat tarihinde sanat ve zanaatin birbirinden ayrılıp sanatçı kavramının oluştuğu günden beri sanatçıların sahip olduğu bir dürtüdür bu. Ailesinde, çevresinde, toplumda yada yaşadığı çağda "Ben olabilme çabası" içindeki sanatçı, vermiş olduğu bu savaşta en somut örneğini belkide eserlerinde kendi suretini kullanması ile oluşturmuştur. Böylece sanat tarihi kendi portresini kendi tarzı ile sanat eserine dönüştüren sanatçılar ile tanışmış olur.

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre "Portre; bir kimsenin yağlıboya, suluboya, karakalem vb. ile yapılmış resmi" olarak açıklanmıştır (TDK,2020). Portrenin temsil etme gücü, taşıdığı evrensel anlam ve değer süreç içerisinde sanatçının bakışını kendi yüzüne çevirmesiyle birlikte otoportrelere dönüşmüştür (Ağluç, 2016: 35).Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği portre türüne ise oto-portre adı verilir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1504). Otoportreler tıpkı sanat anlayışları gibi zaman ile yeni anlamlar ve biçimler almıştır. Sanatçının bir anlamda kendisiyle yüzleşmesi olarak da düşünülebilecek olan bu otoportreler bizim için tarihi yansıtan görsel bir kaynak konumundadır. İmaj görüntü ve estetik üzerine çalışmaları olan akademisyen Richard Leppert'e göre otoportreler "bir sipariş üzerine yapılmadıklarından, tümüyle sanatçıya ait olduklarını ifade etmektedir. Böyle bir durumda sanatçı, bir izleyici olarak yaptığı esere baksa bile,kendini görmekte ve eser sanatçı için içselleşmektedir" (Kakan, 2017:24-25). Tarihte yalnızca biçimsel tarafın baskın bir şekilde öne çıkartıldığı otoportreler olduğu gibi ruhsal yönü güçlü günümüzde bile hala çözülememiş olan anlamlar barındıran otoportrelere rastlamak mümkündür.

Otoportrenin Tarihsel Süreci

Otoportrelerin tek başına ortaya çıktığı dönemler 15. ve 16. yy dolaylarıdır. Gençler'e (2015) göre Hıristiyan inanışında kendini övmekten kaçınmanın erdemlilik olarak kabul görmesi sebebiyle daha çok eskiz ya da tanıtım amaçlı yapılan otoportreler Rönesans Dönemi ile birlikte sanatçının toplumdaki konumundaki değişimiyle birlikte görünür hale gelirler. Oto-biyografi yazımları ve diğer öz-anlatım formlarının çoğalması akademilerin ortaya çıkması ve sanat yapının -diğer teknik uğraşların aksine- entelektüel niteliğinin vurgulanması bu sıçramaya zemin oluşturmuştur.Tarihsel süreç incelendiğinde sanatçıların otoportrelerini çok farklı sebepler ile ortaya koydukları görülmüştür. Kendi içsel dünyalarını yansıtmak isteyen sanatçılar olduğu gibi belli yaş aralıklarında yaptığı otoportreler ile adeta kendisini belgelemek isteyen sanatçı yaklaşımları da görmek mümkündür.



Resim 1. Phidias, Athena Parthenos, M.Ö. 438. (Solda)

Resim 2. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, Ahşap Yağlıboya, 82x60 cm. (Sağda)

Otoportrenin ilk örneğini Antik Yunan'da görmekteyiz. Yunan heykeltıraş Phidias İ.Ö. dört yüz kırk yılında bronz ve fildişi karışımından 11,5 m yüksekliğinde Athena heykeli gerçekleştirmiştir. Heykelin elinde yer alan kalkanın üzerinde bir savaş betimlemesinin bulunduğu kompozisyonda

sanatçı halktan, sıradan olanı, kendi imgesini yerleştirmiştir (İçden, 2015; Ağluç, 2016) (Resim 1). Bir anlamda kendisini yaptığı işte var etme dürtüsü ile kendi imgesini kullanan Phidias'ın mantığının çok ötesine giden sanatçı Jan Van Eyck çığır açan "Arnolfini'nin Evlenmesi" isimli eseriyle otoportre anlayışını başka bir noktaya taşır (Resim 2). Orta Çağ sanat anlayışının dini konular ile sınırladığı sanat anlayışı Rönesans Dönemi ile dana yenilikçi ve hümanist bir anlayışa evrilir. Bireye verilen önem ve sanata olan eğilim erken Rönesans Dönemi çalışmalarında kendisini göstermeye başlar. Ecyk bu eseri ile bu güne kadar olandini kompozisyonlar, mitler ve tarihi olaylar gibi konuların aksine tüccar olan Giovanni Arnolfini ve eşi Giovanna Cenami'nin evlilik törenini resmeder. Sanatçının resmettiği bu kompozisyonda yer alan çiftin ortasına yerleştirmiş olduğu aynaya aktardığı kendi yansıması ve aynanın hemen üzerine yazmış olduğu "Jan Van Eyck buradaydı" cümlesi aynı zamanda sanatçının bu evliliğin tanıklığını üstlendiğini göstermektedir (Ağluç, 2016: 36-37). Bir anlamda kendisini evliliğin bir şahidi konumuna sokan sanatçı resim üzerine yazdığı yazı ile birlikte eserini tarihsel bir belge niteliğine sokar. 16. yüzyıl biyografi yazarı Giorgio Vasari'ye göre bazı Rönesans sanatçıların dini siparişlerde kendilerini mitolojik ya da dini birer kişilik olarak resmettikleri görülmektedir. İtalyan Sanatçı Ghiberti yapmış olduğu "Cennetin Kapısı" isimli madalyonda peygamberlerin başları arasında kendi oto-portresini de betimlemiştir, Giorgione ise 1500 tarihli oto-portresinde kendini David olarak betimlemiştir (Gençler, 2015: 90). Benzer şekilde Lorenzo Bernini 1623 tarihlerinde yapmış olduğu Davut heykelinde kendi portresinden esinlenerek gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bu örnekler ortaya çıkacak olan sanatçı oto-portrelerinin ilk işaretleridir.

Otoportrelerin ortaya çıkması portre sanatının gelişmesi ile yakın ilişkilidir. Rönesans ressamı, Giotto'dan başlayarak çeşitli portreleri resmetmişler, çalışmalarını "mimesis" (öykünme, taklit etme) üstüne inşa etmişlerdir. Onlar için "benzetme" asıl amaç olmuştur. Otoportre, sanat tarihinde bu arayışın ardından gelen çok yönlü bir açılım olmuş, aynı zamanda "ben", "kendi" gibi kavramların ortaya çıkışını desteklemiştir (Sağlık, 2010: 40-50). 14. ve 17. yüzyıllar portre ve otoportrelerin fiziksel atmosferden çıkıp tinsel alanı da içerisinde barındırma çabası içerisine gidildiği gözlenmektedir. 14.yüzyıl öncesi portre örneklerine bakıldığında fiziksel tarafın çalışıldığı görülürken 14.yüzyıl sonrasında kişinin karakteristik özelliklerinin ardında yatan ruhsal yapının da gün yüzüne çıkartılarak, kişiyi daha iyi analiz edebilmek için gerekli olan duygular da betimlenmeye başlamıştır (İçden, 2015: 11). Erken Rönesans Dönemi kendi portresini yapan ilk sanatçılardan biri Albrecht Dürer'dir. Kendi görüntüsünü bir dizi farklı kavram bağlamında irdeleyen sanatçı, teknik araştırmaları için ya da sağlık durumunu belgelemek için oto-portreler yapmış; bazen de dini kompo-

zasyonlara kendi portresini ilave etmiştir. Dürer'in 1500'de gerçekleştirdiği otoportrede cepheden verdiği poz, İsa imgesine gönderme yapmaktadır (Resim 3). Sanatçının kendini İsa olarak betimlemesinin yaratıcı/sanatçı olarak kendi konumuna mı işaret ettiği yoksa dine hakaret iması mı taşıdığı sanat tarihçileri arasında halen tartışılmakta olan bir konudur. Dürer, bu oto-portrede salt resim yapma eylemine gönderme yapmaktan kaçınarak konu yaklaşımındaki değişimin işaretini vermektedir. Saç kıvrımları ve parmaklarıyla okşadığı yaka kürkündeki hassas detaycılık, sanatçının tüm beceri ve dikkatini tablonun yapımına ayırdığını göstermektedir (Gençler, 2015: 97-98). Özkanlı'ya (2006) göre sanatçı bu otoportre ile kendisini yüceltir. Tıpkı Azize Katerina Manastırında bulunan Pantokrator Mesih gibi resmetmiştir kendini. Bu resimde daha zengin ve daha sıcak bir resim gereci, daha büyük bir tuş geleneği ve daha entelektüelleşmiş bir esin kaynağı vardır. Otoportresinde saçlarındaki gürlüğüyle, giysilerinin zenginliğiyle, kürklü paltosunun yakasını yapmacıklı bir şekilde tutuşuyla işaret parmağının gerçek ya da abartılı biçimde uzun yansıtmış, hiçbir züppelikten uzaklaşmamış gibi görünse de Dürer, o dönemin parlıtlı İtalya'sına başvurmadan kendi içine dönmüştür.



Resim 3. Albrecht Dürer, Kürklü Otoportre, 1500, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 67.1x48.9 cm. (Solda)



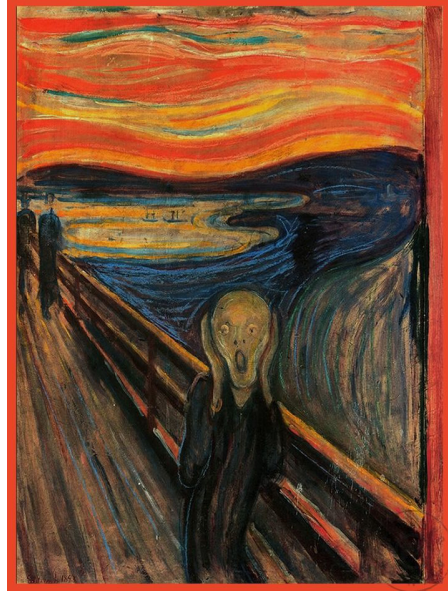
Resim 4. Rembrandt, Kasketli Otoportre, 1630, Gravür, 5,1x 4,5 cm. (Sağda)

17 yüzyılda oldukça popüler olan portreler önemli sanatçıların doğmasına sebep olur. Hollandalı varlıklı bir ailenin çocuğu olan Rembrandt kendi portresini sayıca en çok yapan sanatçılar arasındadır. 70'i aşkın portresi bulunan sanatçı, yaşamının her döneminde kendisini resmederek adeta tarihsel bir otobiyografi ortaya koymuştur. Zengin renk kullanımı ve incelikli üslubuyla eserlerinde büyüleyici atmosfer yaratmış olan sanatçı ışığın ve gölgenin ressamı olarak nitelendirilmiştir. Aynı zamanda önemli bir baskı ustası da olan ve kendisini içtenlikle gözlemleyerek bunu kendi üslup zenginliğiyle gerçekleştirdiği otoportrelere aktaran Rembrandt, henüz genç yaşta bile başarılı bir portre ressamı olarak ün kazanmıştır. Rembrandt'ın başarısı duygu ve ifadelerdeki gerçekliği yansıtmaya becerisindedir (Ağluç, 2016: 36).

Resim 4'te sanatçı gravür tekniği ile kendi portresini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada deneysel bir yaklaşım ile sürekli bir arayış içinde olan sanatçı kendisini anlık duygular içerisinde resimlemiştir. Mimiklerinden şaşkın bir duygu durumu içerisinde olan sanatçı baskı resim tekniğine olan hakimiyetini portre üzerindeki başarısı ile birleştirerek eşsiz bir eser ortaya koymuştur. 19. yüzyılda Fransa'yı gerçekçilik akımıyla tanıştıran Gustave Courbet, ele aldığı sosyal konulara eleştirel yaklaşımı ile dikkati çeker. Resim 5'te



Resim 5. Gustave Courbet, Karşılaşma-Günaydın Mösyö Courbet, 1854 (Solda)



Resim 6. Edvard Munch, Çıglık, 1895 (Sağda)

“Karşılaşma” isimli çalışmasında ışıklı bir manzara içerisine yerleştiği figürlü bir çalışmadır. Gerçekleri göstermeye özen gösteren sanatçı bu tabloda kendini basit kıyafetlerde göstermiş, karşısındaki kişilerin önünde dimdik durmasını bilen bir tavır alarak bir nevi ego savaşını yansıtmış olup kabul görülen burjuva sınıfına kendini dahil etmeyerek ressamın onurunu ve saygınlığını ön plana çıkarmıştır (Gombrich, 2002: 499).

19. yüzyıl dışavurumcu sanatçılar arasında en dikkat çekici olanlarından birisi kuşkusuz Norveçli ressam Edvard Munch'tır. Annesi ve ablasını veremeden kaybetmiş olmasının derin izlerini taşıyan sanatçının yaşamı korkular ve yalnızlık içinde geçtiğini söylenilebilir. Dolayısıyla çalışmaları ruhsal ve duygusal bir boyut taşır. 1895 yılında yaptığı “Çıglık” tablosu birçok eleştirmene göre sanatçının en önemli çalışmasıdır (Resim 6). Resmin merkezinde yer alan figür sanatçının kendisidir. Çalışmada şiddetli sarı ve kırmızılardan oluşan bir gökyüzü ve diyagonal köprü üzerinde üç figür görülmektedir. Munch, hiç bir benzetme kaygısı olmadan yaşadığı bir anın kendisi üzerinde bıraktığı etkinin resmini yapmıştır. Resimde insanı dehşete düşürecek kadar anlık, dolaysız ve boşucu görünen her şey Munch'ın kulaklarını tırmalayan büyük bir çıgığa dönüşmüştür (Gençler, 2015: 119). Günlüğüne yazdığı notta Munch, Çıglık konusundaki esin kaynağını şöyle anlatır;

İki arkadaşla yolda yürüyordum; güneş battı, bir melankoli dalgasına kapıldım. Birden gökyüzü kıpkızıl bir renk aldı. Durup parmaklıklara yaslandım. Alev alev gökyüzü, mavi fiyordun ve şehrin üstünde kan ve kılıç gibi sarkıyordu. Arkadaşlarım yola devam etti; ben ise büyük bir endişeyle öylece duruyordum ve doğada sonsuz bir çıgığı hissediyordum sanki (Shooke, 2016).

20. yüzyıl otoportre anlayışında sanatçılar biçimden çok kendi içsel dünyalarını yansıtmayı amaçlayan bir tutum içerisindeydiler. Maddi problemlerin yanında ruhsal gelgitler yaşayan Hollandalı sanatçı Van Gogh birçok portre ve otoportre çalışması yapar. Otoportre yapıyor olmasının altında yatan sebebin modele verecek parası olmaması olduğu bilinen sanatçı yaşadığı dönemde tanınabilme adına mücadeleler vermiştir. Sanatçının en çarpıcı otoportresi sanatçı arkadaşı Gauguin ile yaptığı tartışma sonrası geçirdiği ruhsal krizin etkisiyle sol kulağının alt kısmını kesmesi sonrasında gerçekleştirmiştir (Resim 7). “Kulağı Sargılı Otoportre” olarak bilinen yağlıboya tablodaarka planda bir şövale ve duvarda ise Van Gogh'un hayran olduğu Ukiyo-e olarak bilinen bir Japon ağaç baskısı tarzında bir resim asılı bulunmaktadır (Rezaeieh, 2016:19). Sol kulağını kesmesine rağmen sağ kulağının bandajlı olarak görüldüğü resimden sanatçının aynaya bakarak çalıştığı anlaşılmaktadır. Gençler'e (2015) göre sanatçının verimli üretim dönem-

lerini yönlendiren manik sanat yaklaşımı ve belgelenmiş delilik sapmaları, çalışmalarının sonraki yorumlarına dayanak oluşturmaktadır. Sanatı, sonraki nesillerin otoportreyi bir sanatçının kendini incelemesi anlamında nasıl kullanabileceklerine örnek olarak gösterilebilir.



Resim 7. Van Gogh, Kulağı Sargılı Otoportre, 1889 (Solda)



Resim 8. Frida Kahlo, The Two Fridas, 1939 (Sağda)

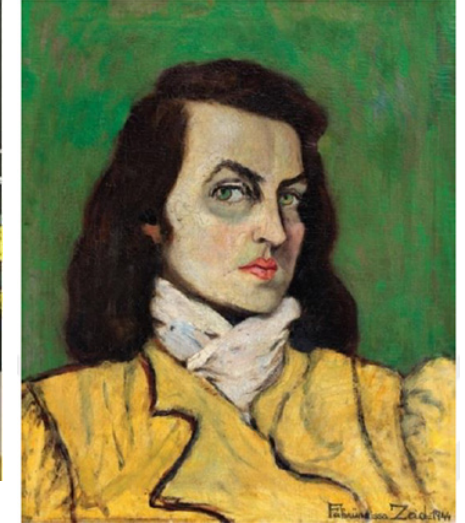
Tarihte otoportre çalışan sanatçılara bakıldığında sanatçıların bu alana yönelmek için birçok farklı sebebi olduğu görülmektedir. Meksikalı sanatçı Frida Kahlo için bu sebep biraz da zorunluluktur. 6 yaşında geçirdiği çocuk felci ve sonrasında yaşadığı bir dizi sağlık problemleri onu yatağa bağlı bir hayata mahkum etmiştir. Sanatla tanışması annesinin teşvikleri sonucu olurken yatağının tavanında asılı ayna otoportrelerini yapmasına yardımcı olur. Sürreal bir tarzda çalışan sanatçının otoportreleri onun günlükü gibidir. Sevinçlerinden hüznlerine, acılarından tutkularına kadar her duygusunu resmetmiştir sanatçı. Resim 8'de sanatçının ikiz otoportresini görmekteyiz. Frida'nın 1939 yılında Diego'dan ayrıldıktan sonra çizdiği resimlerden biridir TheTwoFridas. Sağ tarafta ki Frida Avrupa kültürlü bir kadın rolünde, solda ki ise Meksika yerlisi Frida'dır. Avrupalı Frida'nın kalbinden çıkan damar buradan uzanıp Meksikalı Frida'nın kalbine, oradan da Frida'nın elinde duran küçük bir aksesuara bağlanmıştır. Bu aksesuarın üzerinde Diego'nun çocukluk resmi vardır. Burada Frida Diego'yu hem ko-

cası hem çocuğu gibi gördüğünü anlatmak istemiştir(Eser, 2019). İnsanın kendi görüntüsünün gerçekliğini korkusuzca karşılayabilmesi için bir Frida Kahlo'nun naif cesaretine sahip olması gerekir. Bütün fiziksel acılar ve aşk acıları çevrimini baştanbaşa yaşamış olan bir kadının çok büyük cesareti- dir bu durum. Kahlo'nun resimlerindeki imgelerin, duygu yoğunluğunun, fiziksel ve psikolojik acının en yalın açıklaması, onun yaşam öyküsünde ifadesini bulur (Özkanlı,2006:56).

Türk sanatına bakıldığında Neşe Erdok'un klasik otoportre anlayışının çok ilerisinde tablolar gerçekleştirdiği görülmektedir. Sanatçı, kendi sanat yaratılarını, doğal üretim yeri olan atölyesi ile bütünleştirerek 1930'lar kuşağının ressam-atölye ayrılmazlığını vurgulayan otoportreleri ortaya koyar. Erdok "ben" kavramını tuval aracılığı ile topluma bildirirken, mekanı izleyiciye açmakta son derece karardır. Şeker Ahmet Paşa'dan Zeki Faik İzer'e, hatta 1980'lere kadar az sayıda nesne ile otoportre yapma geleneği Erdok'un bilinçli üretimi ile aşılır. Ressamın yaşantısı, onun özü dış dünyaya aktarılır. Atölye salt sanatçının bilebildiği, izleyiciye kapalı mekan olmaktan çıkar. Erdok otoportrelerinde; ressamın toplum içindeki yalnızlığını, ayrıca sanat üretimi için yalnızlığını yaşantısının içeriği haline getiren bireyin iç hesaplaşmasını izleyiciye sunar (Özkanlı,2006).



Resim 9. Neşe Erdok, Otoportre, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Solda)



Resim 10. Fahrelnisa Zeid, Otoportre, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x50 cm (Sağda)

Fahrelnisa Zeid, 1914 yılında kız öğrenciler için güzel sanatlar eğitimi vermek üzere kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencisidir. Zeid sanatının erken sayılabilecek bir döneminde kendine özgü bir biçim geliştirmiş, değişik hatta karma karışık imgelerin simetrisini yapmak bakımından olağanüstü bir yetenek gösteren sanatçılardan biridir (Halman, 1995). Resim 10'daki çalışmasında Fovistler gibi eserin bütününde kullandığı canlı renkleri, dudaklarında kullandığı pembe renkle dengelemenin yanı sıra kromasındaki yoğunluk sebebiyle sarı rengi egemen bir renk olarak kullanmıştır. Sanatçının sert mizacı, izleyiciye kontrastlığın içerisinde aktarmıştır. Kapalı bir mekanda poz veren Zeid'in, kaşlarını çatar vaziyetteki bakışları, doğrudan izleyiciye yöneltilmiştir (Kakan,2017: 88-90).

Çağdaş Sanatta Otoportre Üzerine

Modern sonrası dönemde resim ve heykelde olduğu gibi fotoğrafta, bir şeye karşılık gelme ya da onu birebir yansıtmaya gibi bir misyondan kurtulmuştur. Postmodernizmde yeniden üretim ve kendine mal etme eylemi, fotoğraf sanatında bedeni sanatsal bir ifade aracı olarak kurgulama şeklinde karşımıza çıkmıştır (Sağlık, 2010: 40-50). İranlı video ve fotoğraf sanatçısı Shirin Neshat sanatında, genellikle Ortadoğu'da, özellikle 1979



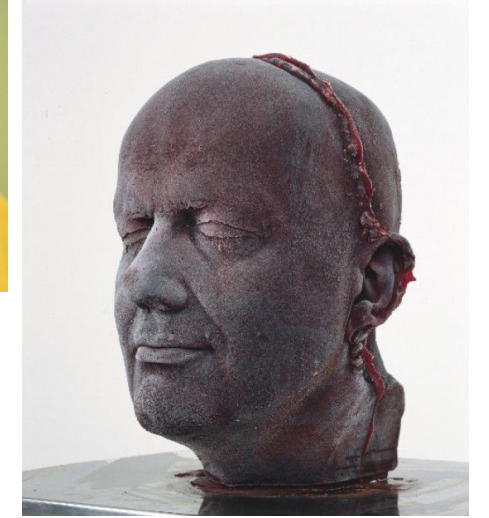
Resim 11. Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları Serisi, 1994, New York and Brussels. (Solda)



Resim 12. Cindy Sherman, İsimli Film Serisi, 1978. (Sağda)

tarihinde İran'daki İslam Devrimi'nin gelişi ile kadınların ve muhalif kişilerin sorunlarını ve orada yaşadığı deneyimleri dile getirmeyi amaçlar (Rezaeieh, 2016:35). Sanatçı, 1994 yılı "Allah'ın Kadınları" isimli serisinde kendi otoportreleri üzerinden İran toplumundaki kadın algısını yeniden sorgular (Resim 11). Fotoğraflarda Shirin Neshat'ın kendisinin ve diğer modellerin bakışlarında teslimiyet okunur (Akman,2006).

Neshat gibi kadının toplumdaki rolünü sergileyen/sorgulayan diğer bir kadın sanatçı ise Cindy Sherman'dır. Amerikalı sanatçı dönemin film yıldızlarını çağrıştıran film karesi pozlarında kendi imgesini kullanır. Sherman'ın bu çalışmaları aynı zamanda birer otoportre olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatçı hem kendisini yaratmış hem de kendisini bilinen basmakalıp kadın imgeleriyle var etmiştir (Sağlık, 2010: 40-50). Amerikalı sanatçı kendi çektiği ve rol aldığı fotoğraflarda kadına yönelik kültürel rollerin şekillenme süreçlerini irdelemiştir. Sanatçı bu konuyla ilişkin açıklamada: "Ben resimlemede kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum" biçiminde ifade etmiştir (Antmen, 2008: 282).



Resim 13. Orlan, Cerrahi-Performans, New York, 1993. (Solda)

Resim 14. Marc Quinn, Öz, Kan, Paslanmaz Çelik, Akrilik ve Soğutma, Elemanları, 208x63x63 cm.. (Sağda)

Sanat alanında, insan bedeninin vazgeçilmez bir nesne olma durumunu daima koruduğunu görürüz (Sağlık, 2010: 40-50). Ayrıca sanatçının sahip olduğu kimlikler kadar hayalini kurdukları veya yüzleşmekten kaçınılan

kimlikler; ölümsüzlük, tanınma ve beğenilme gibi arzuları da otoportre-
retimlerini belirlemekte ve yönlendirmektedir. Kendi bedenlerini ortaya ko-
yarak ürettikleri otoportrelerle sanatçılar toplumsal kimlikleri ve rolleri kendi
deneyimlerinden bakarak da sorgulayabilmektedir (Sever, 2017: 16-17).
Çağdaş sanat içerisinde kendi varoluşunu ortaya koyma anlamında en
belirgin üretimlerden biri performans sanatı ile gerçekleşir. Bedenin fiziksel
anlamda bir kurgu içerisinde ortada oluyor oluşu onun en net anlatımların-
dan birisidir. Bunun en dikkat çekici örneklerini performans sanatçısı Orlan
vermektedir. Kendi bedenini sanat üretimlerinde nesnel bir ifade aracı
olarak kullanmaktadır. 20. yüzyıl insanının saplantı haline getirdiği güzel
görünme tutkusunu ve özellikle kadını metalaştıran bu durumu eleştiren
Orlan sanat tavrıyla bedenini dahil ettiği bir dizi performansla imza atarak
kendi vücudunu sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Orlan kültürün bedeni
değiştirme gücüne ve dolayısıyla kozmetik cerrahinin yarattığı güzellik an-
lamlarına/anlamlandırmalarına karşı çıktığını belirtmiştir (Rezaeieh, 2016).

Günümüz sanatı teknolojik gelişme ile doğru orantılı olarak evrilmektedir.
Sanatçılar daha ötesine ulaşmak istedikleri çalışmalarında bilimsel geliş-
meleri takip etmekte ve gerek malzeme gerekse bir araç olara teknolojiyi
kullanmaktadır. "Sanatçılar bilim ve teknolojiyi kimi zaman eserlerine
tema olarak seçerlerken kimi zaman da çeşitli icatlardan doğan medyalarla
eserlerini ortaya koymakta ya da bu teknolojilerin aracılığı ile eserlerini ko-
rumaya almaktadırlar" (Bingöl ve Bingöl, 2018: 107). İngiliz sanatçı Marc
Quinn bu anlamda bilim ve sanatın birlikteliğinin çarpıcı örneklerini sunar.
Günümüz heykelinde otoportre denildiğinde akla gelen ilk örneklerden
biri Quinn'in kendi kanıyla yapmış olduğu "Self" (Kendi) isimli çalışması-
dır (İçden, 2015) (Resim 14). İnsan olmanın ölümlü doğasına işaret eden
bu çalışma, sanatçının beş aylık bir süreç içerisinde biriktirdiği kendi ka-
nından gerçekleştirilmiştir. Sanatçının kendi başından aldığı kalıba dökerek
gerçekleştirdiği bu otoportre, malzemenin katı formunu koruyabilmesi için
dondurularak saklanması gerekli kılınmıştır (Ağluç, 2016:45). Bu güne
kadar toplamda 5 farklı otoportresi (1991, 1996, 2001, 2006 ve 2011)
bulunan sanatçının bu çalışmaları kendisinin bir nevi biyolojik değişiminin
kaydı gibidir.

Çağdaş Türk Sanatı'nın en önemli temsilcilerinden biri olan Abidin Dino
kendine has üslubuyla yapmış olduğu karikatür izleri görülen çizgisel anla-
yıta otoportrelerinin olduğunu bilinmekteyiz. Yaşamının büyük bir kısmını
yurt dışında geçiren sanatçı plastik sanatların yanı sıra tiyatro ve sinema
alanlarıyla da yakın temas halinde bulunmuştur. Çoğu eserinde çini mürek-
kebi kullanan sanatçının renkli eserlerinde guaj ve suluboya kullandığı da
bilinmektedir (Kolektif, 2014: 34). Resim 15'teki eserin konusu, sanatçının

kendi kimliğini deformasyona uğratmasıyla elde edilen bir otoportredir.
Eser monokrom özellikler taşımakta olup, renk uyumlarının karmaşık ol-
mayan bir çözümlenmeden oluştuğu ve çizgilerden faydalanılarak yapıldığı
gözlemlenmektedir (Kakan, 2017: 109). Otoportre çalışan çağdaş Türk
sanatçılardan bir diğeri de Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Türk resim sanatı
tarihinde kendini en çok resimleyen sanatçı olan Eyüboğlu'nun çıkış nokta-
sını 1938'de yaptığı kurşunkalem otoportresinin oluşturduğu "Bedros" ları
resme olan iştahının dizisidir aynı zamanda. Hızlıca fırça vuruşları ile yap-
tığı otoportresinde, küçük dokunuşlarla fizyonomisini verdiği gibi, o anın
duygusunu da dondurmıştır. Stilize ettiği yüzü; görme, koklama, tatma
ve dokunma duyularına açık bütün elemanları sanatçı duyarlılığını işaret
edercesine abartılı çizilmiştir (Demirbulak, 2007: 155).



Resim 15. Abidin Dino, Otoportre, Kağıt Üzerine Guaj, 27x15 cm (Solda)



Resim 16. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hüzünlü Bedros, Yağlıboya. (Sağda)

Sanatçının Yaratıcı Tavrı ve "Ben" Olma Çabası İçerisinde Bireysel Söy- lemler

Sanatçının kendisini var etme çabası sanatını doğrudan etkilemiştir. Genç-
çaydın'a (2002) göre sanat bir düşünme biçimidir, düş ya da hayal gör-
mek değildir. Sanat, sanatçının düşüncesini anlatma biçimidir. Psikiyatrist
Carl Gustav Jung, bilinçaltının hemen üstünde var olduğunu kabul ettiği
direnç çizgisine "ben" adını vermiştir (Sağlık, 2010: 40-50). Ben, birey-
sel kişiliği oluşturan, diğerlerini dışlayarak kendini özne konumuna geti-

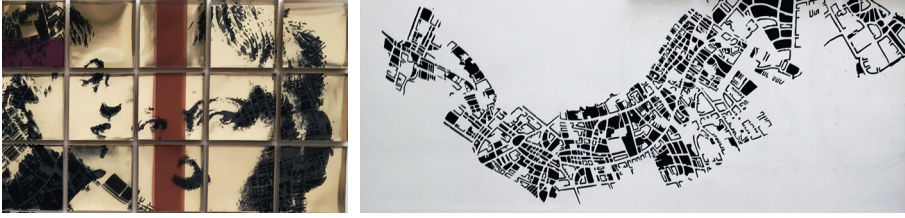
ren kişilik anlayışıdır. Felsefi açıdan insanın özüne yönelik "ben" olgusu derinliğine sorgulanan meselelerden biridir (Rezaeieh, 2016:1). Hegel'e göre ise "özne-ben, somut bir gerçekliktir, karşılıklı olarak birbirini tanıyıp kabul etme edimi içindekarşı karşıya gelen iki bireyin ortak özüdür" (B. Larousse, 1986: 1504). Ben olgusunun felsefe, psikoloji bilimlerinde sorulanmasının yansımalarını sanat çağları içerisinde sanatçı otoportrelerinde görmekteyiz. Sanatçıların yaptıkları otoportreleri, bu çeşitten bir kimlik arayışının sonucunu sergiler niteliktedir (Rezaeieh, 2016: 1-4). Psikanalist Otto Rank'a göre, sanatçının kendisini yaratması fikri, sanatçıyı dâhi olarak gören romantik anlayış üzerine kurulmuştur. Ancak bu durum yavandan sarsıcıya kadar uzanan çeşitli biçimlerde anlaşılabilir: Sanatçı bir eser yaratıp onu icra edebilir; sanatçı eserinin ışıltısını artırabilir ve hatta sıra dışı kişisel özellikleri nedeniyle yarattığı herhangi bir eserden daha çok ilgi çekebilir ya da sanatçı doğrudan kendisini bir sanat nesnesi olarak kullanabilir (Zolberg, 2013: 118). Sanat eserlerinde otoportre çalışmalarında ayna ile farklı metaforlarında kullanıldığı görülmektedir. Magritte'in "Not to Be Reproduced" adlı eserinde sanatçı ben'e yönelik sorgulamalar gerçekleştirir. "Magritte'in ayna karşısında öne sürdüğü karşıt tavır, kimlik üzerine sorgulamaları doğuran, insanın kendi benliğine kendisinin ve bir başkasının nasıl baktığı üzerine düşünmemizi sağlayan ve asıl olarak gerçekliği sorgulatan bir metaforudur. Bu metafor, görünen gerçeklik, kişilerin öznel gerçeklikleri ya da yansıtılan gerçeklik, hangisi ne kadar hakikattir, gerçek değişir mi, görüntü ne kadar gerçektir, gerçek tek midir, dokunabildiklerimiz mi, duyduklarımız mı, hissettiklerimiz mi gerçektir gibi paradoks içeren cümlelerle karşı karşıya bırakan çok yönlü bir bakış geliştirir" (Bingöl, 2019: 87-88). Tam da bu noktada sanat eseri hem benlik kavramını sorgular hem de benliğin kişiye aitliğini düşündürür. Günümüz sanatı, öznenin gerçeği sorgulayarak ürettiği bir eylem ya da çok katmanlı çağrışımlarla dolu bir tasarım nesnesi biçiminde, sanatı kendisine özgü bir gerçeklik alanı olarak tanımlamamıza yol açmaktadır (Çağlayan, 2009:171). Madra (2002) günümüz sanatı hakkında "salt kendine özgü araçlarla gerçekleştirilen bir edim olmanın ötesinde, farklı disiplinlerden beslenen çoğul bir anlam arayışına dönüşmüş durumda" olduğundan bahseder. Ersoy'a (2001) göre; sanatla insan kendini ifade etmeye çalışırken önce kendini tanır, sonra dönüştürür ve yaratır. Sanatçı Naile Çevik'in çalışmaları bu dönüşüm ve yaratıma bir örnek teşkil eder.

Kurgusal Mekanlar II serisinin bir parçası olan "Yüzleşme" isimli çalışma Çevik'in 30 x 30 cm.'lik 44 parçadan oluşan mekana özgü bir yerleştirmedir. Çalışmanın genel boyutları 350 x 380 cm'dir ve bu yerleştirmenin bir kısmı duvarda bir kısmı da zeminde yer almaktadır. Özellikle sarı, gümüş ve siyah renkler üzerine odaklanan çalışmada sınırlı alanlarda vurguyu ar-



Resim 17. Naile Çevik, Kurgusal Mekanlar II Serisi'nden, Yüzleşme, 2019, Mekana Özgü Yerleştirme, Dijital Baskı ve Linol Baskı, 350 x 380 cm.

tırmak amacıyla yer yer kırmızı renk de kullanılmıştır. "Renk, kimi zaman sanatçıların karakterlerini yansıtabildiği gibi kimi zaman da duygu ve söylemlerini aktarmaktadır. Renk, tüm sanat dallarında duyguların karşı tarafa aktarımının en başarılı yoludur" (Bingöl, 2018: 46; akt: Şenkal, 2019: 30). 30x30cm'lik kutuların üst kısmı şeffaf alt kısmı ise baskı alanının kullanıldığı düz zemin olarak değerlendirilmiştir. Şeffaf alanda da zemindeki opak alanda da genel olarak dijital baskı tekniklerinin kullanılmasının yanı sıra bazı detayların ve renk vurgusunun artırılması amacıyla bazı alanlarda linol baskı da uygulanmıştır. Çalışmada portre ana teması çerçevesinde özellikle ışık ve gölgenin sağlayacağı derinlik hissini artırılması amacıyla katmanlara vurgu yapılmak istenmiştir. Bu vurgunun temel amacı, otoportrenin öncelikle saç rengi, göz rengi vb. gözle görülen özelliklerinin yanı sıra gözle görülemeyen kişiliğe ve öznel yaşama dair derinlerde olan yansımalara da bir gönderme yapılmaktadır.



Resim 18-19. Naile Çevik, Kurgusal Mekanlar II Serisi'nden, Yüzleşme, Detay.

Çevik'in "Yüzleşme" isimli yerleştirmesinin merkezinde (sağ ve sol yönlerde) bir sanatsal ifade biçimi olarak otoportresini kullanmaktadır. Özellikle kendini ifade etme ya da yansıtma sorunsalı olarak bu yerleştirmede sanatçı içinde/üzerinde yaşadığı mekanın geçmişten hatta Neolitik Çağdan bu güne sorgulanan bağlamda ev/yuva kavramı sorunsalında kendisiyle dolaysız bir karşılaşma anına odaklanmaktadır. Geçmişin şimdiye ve geleceğe uzanan bu durumu Çevik'in yerleştirmesinde Çatalhöyük mimari ev planları ile günümüz haritalarının birbirinin içinde/üzerinde eriyerek yeniden tasarlanmasını ortaya çıkarmıştır. Tasarlanan bu yeni gerçeklik algısı sanatçının an'a veya günümüze aidiyetini kültürel temellere dayanarak anlamlandırmasını sağlamaktadır. Özellikle duvarda ve yerde kullanılan tasarlanmış harita uygulamaları ile zamanın veya mekanın tam olarak tanımlanmadığı muğlak bir duruma gönderme yapılmaktadır.



Resim 20. Zeliha Kayahan, Ekslibris. (Solda)

Resim 21. Zeliha Kayahan, Görmek, 2019, Dijital, 40x40 cm. (Sağda)

Sever'e (2017) göre otoportresini üreten kişi önce kendi kimliğini sorgulamakta ve bu sorgulamaya dair ürünler ortaya koymakta; kendine bakma ve kendini keşfetmeye dayalı bir arayış süreci sonunda da otoportresini oluşturmaktadır. Zeliha Kayahan'ın çalışmaları da bu arayış sürecinden izler taşımaktadır. Resim-baskiresim yakınlaşmaları üzerine çalışmalar yapan sanatçı üretmiş olduğu ekslibris çalışmasında kendi portresini kullanır (Resim 20). Ekslibris, kitapseverlerin kitaplarının iç kapağına yapıştırdıkları üzerinde adlarının ve değişik konularda resimlerin yer aldığı küçük boyutlu özgün yapıtlardır (Pektaş, 2014:11). Çoğaltılabilir bir teknikle yapıma gerekliliği sebebiyle baskı alanının içerisinde yer alan ekslibrisler küçük boyutlu işlevsel sanat eserleridir. Sanatçı bu çalışmasında bilgisayar destekli (CGD) bir ekslibris üretiminde bulunmayı tercih etmiştir. Gazete görselinin arka planda kullanıldığı ve bir anlamda zemin olarak vurgulandığı çalışmada öncelikle portresini renk ve doku bakımından kompozisyonun dengesi ve renk seçimi açısından vurgu merkezine almıştır. Kayahan Resim 21'de "Görmek" isimli 40x40 cm boyutlarındaki çalışmasında siyah, beyaz ve kırmızı renk üzerine vurgu yapmaktadır. Sınırlı renk seçiminin kullandığı bu çalışmada özellikle anahtar imgesine ve kırmızı dikey çizgilere vurgu yapılmak istenmiştir. Az sayıda renk kullanımları ile sanatçılar renklere ilişkin farklı ifade olanakları yakalayabilirler. Bazı sanatçıların eserlerinin ana temasını başlı başına renk oluşturur.

Örneğin Kapoor, Monokrom renklere odaklanarak görsel algının etkisini arttırmaya yönelik genellikle derinlik ve sonsuzluk duygusu uyandıran çalışmalar üretmektedir. Renk Kapoor'un anıtsal çalışmalarının neredeyse en önemli unsurlarından biridir. Siyah, beyaz, kırmızı, sarı ve mavi rengi sıklıkla kullanarak her bir rengin her farklı çalışmada simgesel anlamı değişebilir, yinelenebilir, izleyici üzerinde kişisel izler oluşturabilir ya da çok daha genel anlamlar ifade edebilir. Bu sebeptendir ki renk ve rengin neden olduğu parlaklık ya da matlık ilişkileri çalışmaya sonsuzluk bağlamında derin ve güçlü bir görsellik kazandırmaktadır (Bingöl ve Çevik, 2019: 57).

Farklı teknik ve uygulamaların olanaklarını deneyen/deneyimleyen Kayahan, kendi imgesini farklı teknikler üzerinde yarattığı farkı söylemlerin peşindedir. Sever'e göre otoportresini üreten kişi önce kendi kimliğini sorgulamakta ve bu sorgulamaya dair ürünler ortaya koymakta; kendine bakma ve kendini keşfetmeye dayalı bir arayış süreci sonunda da otoportresini oluşturmaktadır (Sever, 2017:16-17). Bu açıdan değerlendirildiğinde Resim 22'de sanatçı karışık teknik ile birkaç farklı baskı yöntemini bir arada kullanarak kendi imgesini yorumlamıştır. "Varoluş" isimli 20x20 cm boyutlarındaki bu çalışma dijital bir zemine yerleştirilmiş bir kitap sayfasının üzerine yapılan linol baskı ve kolaj tekniklerinin birlikte kullanımı ile gerçekleştirilmiştir. Yer yer elle müdahalelerinde yer aldığı bu çalışma

kapsamında sanatçının hem kendisini hem de eserini tekrar tekrar kurgulayarak yeniden oluşturması bir anlamda “ben” olma durumunun özbenlik üzerinden yansımaları biçiminde de değerlendirilebilir.



Resim 22. Zeliha Kayahan, Varoluş, 2019, Karışık Teknik (Dijital baskı, Linol Baskı, Kolaj ve Elle Müdahale), 20x20 cm

Richard Leppert'a göre otoportreler doğası gereği içe bakan resimlerdir, yani aslında tüm portreler portresi yapılan kişinin genellikle gerçek görünüşüne benzer olmakla kalmayıp onun kimliğine dair işaretler sunarak da ona bakana içine almaya çalışır. Çünkü “herhangi bir müşterinin değil bizatihi ressamın kendi kaygılarına cevap veren” ürünlerdir; dolayısıyla aslında ilk seyircisi de yine kendisidir: Böylece otoportrenin üreticisi ile tüketicisi arasındaki mesafe ortadan kalkmaktadır (Sever, 2017).

Sonuç ve Değerlendirmeler

Bir sanatsal ifade biçimi olarak otoportreler geçmişten günümüze kadar hem bireysel hem de evrensel düzlemde bireyi fiziksel/ruhsal tanımlamasının yanı sıra bir sanat eseri olarak da sanatçı/izleyici açısından kalıcı bir belge niteliğini taşımaktadır. Otoportreler sanatçının kendi bakış açısı ve üslubu ile üretiminin öznesi konumunda olan “ben” den yani kendisinden

en içeriden ve içten bir bilgi verme durumu olarak değerlendirilebilir.

Tarihsel süreç açısından değerlendirildiği zaman toplumların tecrübe ettiği ekonomik, politik, sosyal, teknolojik vb. her olay veya durumun bir yansıması sanatın geçirdiği aşamalarla birbirine paralellik göstermektedir. Bu açıdan değerlendirildiği zaman öznel olan “ben” kavramının sanatçının yaşadığı zamandan ve mekandan ya da olaylardan bağımsız bir deneyim olabileceğini söylemek neredeyse imkansızdır. Yaşadığı çağın dinamiklerinden etkilenen sanatçılar her dönemde otoportreler çalışmıştır/çalışacaktır. Bu çalışmalarında sanatçılar, özellikle yaşadıkları dönemin sanatsal üslubunu ve/veya anlayışını çalışmalarında kullanıp kendilerini ifade etmişlerdir. Sanatçılar otoportre çalışmalarında özellikle çizgi, leke, ışık-gölge ve renk gibi plastik değerlerin yanı sıra kompozisyon uygulamalarında da öznel anlayışlar ortaya koymuşlardır. Değişen teknolojik koşulların bir sonucu ve yansıması olarak fotoğraf makinesinin icadıyla otoportre/portre çalışmaları da farklı bir boyut kazanmıştır. Çağdaş sanatta otoportre çalışmaları sanatçının “ben” olma hâlinin bir sorgulaması bağlamında değerlendirildiği için sanatçının deformasyon ya da bir yansıtma unsuru kullanarak kendisini olağan ifade etme olanaklarını kullanmasının yanı sıra kendi yüzünü amelîyatlarla değiştirerek her aşamasını fotoğraflaması biçiminde uç örnekler kadar da ulaşmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiği zaman sanat dünyasında otoportrenin yapımı vazgeçilmez bir olgu olarak karşımızda durmaktadır.

Sonuç olarak otoportre uygulamaları, sanatın birçok dalında olduğu gibi gelişen/değişen bireysel ve toplum dinamikleri açısından konu bağlamında “ben” kavramına yönelmesinin ötesinde zihin ve üretim olanakları ile mevcut sınırları ortadan kaldırmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde otoportreler, sanatçının görsel, zihinsel ve duygusal kimliği/kişiliği üzerinden izleyiciye sınırsız ifade olanakları sunmaktadır.

Kaynakça

Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ağluç, L. (2016).Fotoğrafın Nesnesine Dönüşen Özyaşam, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Bingöl, M. ve Bingöl, F. (2018). "Bilimsel ve Teknolojik Gelişmelerden İlham Alan Sanatlar."Asos Journal The Journal of Academic Social Science (Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi), Yıl:6, Sayı: 84, Aralık, s. 106-127.

Bingöl, M. ve Çevik, N. (2019). Çağdaş Sanatta Sanatçının İmtiyazında Olan Renkler: Klein Mavis ve Vantablack. 2. International Congress On New HorizonsInEducationAndSocialSciences (ICES-2019), June 18-19. İstanbul. Organizedby IBAD Congresses. Doi: 10.21733/ibad. 582003. s. 48-64.

Bingöl, M. (2019). Temel Tasarımda Bir Farkındalık Süreci Olarak Metafor/ Form İlişkisi. A.Tepecik. (Editör). Uygarlık Tarihinde Sanat ve Tasarım. Ankara. Detay Yayıncılık, s. 80-98).

B. Larousses. (1986).Sözlük ve Ansiklopedi. İstanbul: İnterpress Yayınları.

Çağlayan, F. (2009). Resim ve Toplumsal Etkileşim Nesneden Özneye Yolculuk. M. Çakır Aydın (Editör). Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim. İstanbul: E Yayınları, s.171-206

Demirbulak, A. (2007).Çağdaş Türk Resminde Otoportre, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). Sanat Ansiklopedisi. (Cilt. 3). İstanbul: Yem Yayınları.

Ersoy, A. (2001). "Eleştiri Yazıları Işığında Resim Sanatımıza Sosyolojik Bakış", Türkiye'de Sanat Dergisi, 47, 16.

Gençaydın, Z. (2002). "Önsöz",Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları Dergisi, 20,6.

Gençler, B. (2015).20. Yüzyıl Batı Sanatında Dışavurumcu Oto-Portre,Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Gombrich, E. H. (2002).Sanatın Öyküsü (çev: C. Çapan-S. Öziş).İstanbul: Remzi Kitabevi.

Halman, T. (1994). Fahr El NissaZeid Sergi Kataloğu. İstanbul: EKAV.

İçden, M. K. (2015).Günümüz Sanatında Otoportre, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Kakan, E. (2017).Çağdaş Türk Resminde Dışavurumcu Otoportreler (1923-1960),Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Kolektif (2014). Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 2. Ankara: Cumhurbaşkanlığı Yayınları.

Madra, B. (2002) Yenilenemeyen Okullar. Radikal Gazetesi, 24.06.2002.

Özkanlı, Ü. (2006). Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Pektaş, H. (2014). Ekslibris. Ankara: İED.

Rezaeieh, R. A. A.(2016). "Ben" in Görsel Anlatımları, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Sağlık, E. (2010). Yaratıcı Süreçte İmge Oluşturma ve Kişisel Masallar,Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Sever, S. (2017).Fotoğrafta Otoportre Geleneğinden Selfie Kültürüne,Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Şenkal, Demirci, A. (2019). Tasarım Kültürü. Uygarlık Tarihinde Sanat ve Tasarım. ISBN: 978-605-7980-40-3. Editör: Adnan Tepecik, Detay Yayıncılık, Ankara. s. 21-35.

Zolberg, V. L. (2013). Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak (çev: B. Okucu Özbay). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

İnternet Kaynakları

Akman, K. (Ocak, 2006). Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları, Sayı 71

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html adresinden 20.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Eser, G. (Şubat, 2019) Tablolar ve Hikayeleri : İkiFrida-TheTwoFridas, 1939. <https://medium.com/@esergizem/tablolar-ve-hikayeleri-i%CC%87ki-frida-the-two-fridas-1939-a5daf787c159>adresinden 20.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Sooke, A. (Mart, 2016). What is theMeaningof TheScream? <http://www.bbc.com/culture/story/20160303-what-is-the-meaning-of-the-scream>adresinden 14.01.2020 tarihinde alınmıştır.

TDK (2020). Portre. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=adresinden> 14.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakları

Görsel 1: İçden, M. K. (2015). *Günümüz Sanatında Otoportre*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Görsel 2: <https://www.tarihli-sanat.com/jan-van-eyck-arnolfini-nin-evlenmesi/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3: <https://www.sanatla-art.com/haftanin-tablosu-yas-28in-otoportresi/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4: <http://blog.istanbul1881.com/rembrandt-ve-muhtesem-eserleri/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/courbet-gustave/gustave-courbet-karsilasma-169/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 6: <https://www.arthipo.com/artblog/unlu-modern-tablolar/edvard-munch-eserleri-scream-ciglik-tablosu.html> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 7: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=11&articleID=307&bhc=1> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 8 : <https://www.sanatabasla.com/2014/07/iki-frida-the-two-fridas-frida-kahlo/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 9 : <https://tr.pinterest.com/pin/351280839657907968/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 10: <https://www.picuki.com/media/2165576533087340989> Erişim Tarihi: 19.04.2020

Görsel 11 : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shirin-neshat-path-art-school-outcast-contemporary-art-icon> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 12: <http://www.sanatablog.com/isimsiz-film-kareleri-cindy-sherman/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 13: <http://www.enpolitik.com/haber/146803/cagdas-bir-sanat-orlan.html> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 14: <https://www.pinterest.cl/pin/313563192790975953/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 15: Kakan, E. (2017). *Çağdaş Türk Resminde Dışavurumcu Otoportreler (1923-1960)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Görsel 16: Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportre*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Görsel 17-18-19: Naile Çevik'in Arşivinden.

Görsel 20-21-22: Zeliha Kayahan'ın Arşivinden.