

OTOPORTRE

173204

Sevda Kal

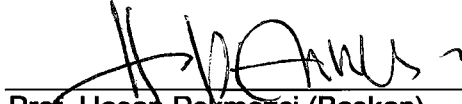
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

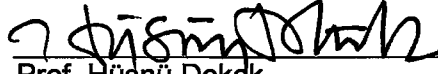
Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu

Ankara, 2006

KABUL VE ONAY

Sevda Kal tarafından hazırlanan "Otopotre" başlıklı bu çalışma, 08/06/2006 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu olarak kabul edilmiştir.


Prof. Hasan Pekmezci (Başkan)

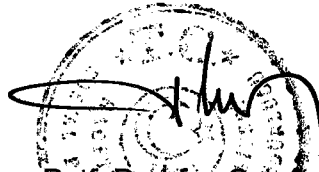

Prof. Hüsnü Dokak


Doç. Turhan Çetin


Yrd. Doç. İsmail Ateş (Danışman)


Yrd. Doç. Birsen Giderer

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.


Prof. Dr. İrfan Çakır
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

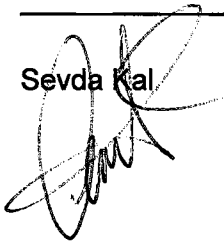
Hazırladığım raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum.

Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

08 / 06 / 2006

Sevda Kal



ÖZET

Kal Sevda, *Otoportre*, Yüksek Lisans Sanat Raporu, Ankara, 2006

Sanat, insanın varoluşu ile başlayıp, varlığını anlamlandırma sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu süreçte kendini ifade etmeye çalışan sanatçılar, sanat tarihi boyunca bir çok yöneme başvurmıştır. Resim sanatı içerisindeki bu yöntemlerden biri de; otoportre çalışmalarıdır. Bu çalışmalarda sanatçılar hem kendi benliklerinin sonraki nesiller tarafından algılanabilmesi, hem de bir sanat nesnesinde sonsuzlaşmak arzusuyla, kendilerini tasvir etmişlerdir. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde; sanat ve insanlık tarihinde ortaya çıkan, portre-otoportre kavramları ve örnekleri incelenmiştir.

İnsanın içinde varolan ölümsüzlük ve sonraki nesillerce tanınma arzusu, hükümdarlar, soylu ve zenginlerin elinde bir güç gösterisi olmuştur. Bu etkiyle ortaya çıkan portre çalışmaları, o dönemin siyasi, ekonomik ve sosyal yapısıyla ilişkilendirilmiştir. Önceleri başkalarının portrelerini yapan sanatçıların, sonrasında aynı dürtülerle yapıtlarının bir yerine, kendilerini dahil etmeleri ile otoportre gündeme gelmiştir. İlk otoportre Jean Fouquet tarafından yapılmış olsa da, öncesinde sanatçıların imza yerine kendi portrelerini yapmaları, otoportre kavramının sanatsal bir anlayış olarak ortaya çıkmasının ilk örneklerini oluşturmuştur.

Bu çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde; otoportre anlayışının gelişimi, bireysel bir üslup haline dönüşmesi ve gelişen kavramsal boyutunun analizi ortaya konulmuştur. Dürer, Rembrandt, Van Gogh, Schiele ve Kahlo gibi sanat tarihinde önemli bir yeri olan sanatçıların çalışmalarından örnekler verilerek, bu sanatçıların otoportre kavramına bakış açıları irdelenmiştir. Tarihsel araştırmanın çalışmaların öncesinde yapılması, incelenen sanatçıların anlayışlarından farklı olarak, özgün yaklaşımlar göstermek için temel

oluşturmuştur. Teknik olarak yağlıboya kullanılan resimlerde, hazırlanan eskiz doğrultusunda, kişinin hayata dair düşüncelerinin bir yansıması olan parça-bütün ilişkisinden esinlenerek, kompozisyon oluşturulurken, parçalanmalara gidilmiştir. Parçaların varlığı ile oyunsu bir nitelik de hedeflenmiştir. Kişiye özgü düşüncelerin, anlatımcı bir anlayış izlemeden, görüntüsüne yansıdığı görüşüyle uygulamalar yapılmıştır. Bu bağlamlar ışığında ortaya konulan çalışmalarda, otoportre kavramının benlik ile olan ilişkisi, bilinç düzeyinde meydana gelen değişik düşüncelerin, insan yüzünde görselleşmesi ve bir ifade olarak insanın varlığının yansıması tasarlanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Otoportre, portre, sanat, parçalama, benlik, ölümsüzlük.



ABSTRACT

Kal Sevda, *Selfportrait*, Master's Art Report, Ankara, 2006

Art has started with the beginning of mankind and has come out as a result of the process of giving a meaning to man's existence. Artists who have been trying to express themselves throughout this process have resorted to many different methods. One of these methods in painting is selfportrait. In these works artists have portrayed themselves in order to be perceived by the posterity as well as to be able to eternize themselves in an artwork. With this context, in the first chapter of the study; portrait-selfportrait concepts and some examples that have come out during history of humanity were analyzed.

The passion for immortality and for capability of being known by posterity which exists within human spirit has been a showdown for suzerians, noble and wealthy people. The portrait works that came out with this influence were correlated with the political, economical and social structure of the related period. The artists who used to portray others have started including their own faces somewhere in their works with the same motivation, so selfportrait has come into question. Although the first selfportrait was painted by Jean Fouquet, earlier artists' selfportraits that had been made instead of their autographs were the first examples of selfportrait concept to come out as an understanding of art.

In the first and second chapters of this study, the progress of understanding of selfportrait, its transformation to individual genre and the analysis of its developing conceptional dimension were introduced. By giving examples from some works of Dürer, Rembrandt, Van Gogh, Schiele and Kahlo who have important places in the history of arts, their viewpoints to the concept of selfportrait were examined. The historical research was made before the portrait works so the basis for original approaches was formed being distinct from the manners of the examined artists. In the paintings which oil color was used as

technique, fragmentation was used in forming the composition being influenced by piece-whole relation as the reflection of the person's thoughts related to life. By the fragments, characteristics of a game was also aimed. Applications were made with the opinion that the person's own thoughts would be reflected to her appearance without following a descriptive manner. In these works that were introduced with this context, the relationship between selfportrait and personality, visualization of different thoughts in person's face that occur in consciousness and the reflection of the existence of human as an expression were purposed.

Key Words

Selfportrait, portrait, art, fragmentation, personality, immortality.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER ÇİZELGESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	
OTOPORTRENİN TARİHİ.....	3
1.1. Portre.....	3
1.2. Otoportre.....	4
II. BÖLÜM	
TÜRK RESMİNDE OTOPORTRE	19
III. BÖLÜM	
RESİMLERİN OLUŞUM SÜRECİ VE AÇIKLAMALAR.....	22
3.1. Neden “Ben”.....	22
3.2. Resimlerin Teknik Açıklamaları.....	25
SONUÇ.....	42
KAYNAKÇA.....	44

RESİMLER ÇİZELGESİ

Resim 1: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, 59.7 x 81.8 cm, Londra.....	5
Resim 2: Jean Fouquet, Otoportre, c. 1450, Siyah Emaye Üzerine Altın 6.8 cm, Louvre.....	5
Resim 3: Albrecht Dürer, Otoportre, 1498, Ahşap Yüzeye Yağlıboya, 52 x 41 cm, Madrid.....	6
Resim 4: Francesco Parmigianino, Dışbükey Aynada Otoportre, 1524, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 24,4 cm, Viyana	7
Resim 5: Rembrandt Harmensz, Bereli ve Altın Zincirli Otoportre, 1630, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 69.7 x 57cm, Liverpool	7
Resim 6: Gustave Courbet, Günaydın Bay Courbet !, 1854, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129 x 149 cm, Montpellier.....	8
Resim 7: Van Gogh, Bandajlanmış Kulaklı Otoportre, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 49 cm, Londra	9
Resim 8: Kathe Kollwitz, Otoportre, 1898, Renkli Taşbaskı, Dresden.....	9
Resim 9: Egon Schiele, Leylak Gömlekli Otoportre, 1914, Guvaş, Suluboya ve Karakalem, 48,4 x 32,2 cm, Viyana	10
Resim 10: Picasso, Otoportre, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 46 cm, Prag	11
Resim 11: Marc Chagall, Ben ve Köy, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, New York	12
Resim 12: Frida Kahlo, Su Bana Ne verdi, Tuval üzerine yağlıboya, 76,2 x 96,5 cm, Özel Koleksiyon.....	12
Resim 13: Sam Francis, Otoportre, 1982, Sugar Lift Aquatint, 14x10.6 cm....	13
Resim 14: Cindy Sherman, İsimli, 2002, Fotoğraf, 76 x 51 cm.....	14
Resim 15: Tony Oursler, Sarı Otoportre, 1996.....	14
Resim 16: Ashley Bickerton, Otoportre-Tanrı Ne Biliyor, 1996, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 97.4 x 74.1 cm,.....	15
Resim 17: Chuck Close, Büyük Otoportre, 1968, Tuval Üzerine Akrilik,	

271 x 210 cm.....	16
Resim 18: Y.Morimura, Sonra Faye Dunaway, 1994-1995	16
Resim 19: Orlan, Tekrar Figürleme – Kendini Melezleme, 1998, Dijital fotoğraf, 116 x 166 cm.....	17
Resim 20: Teemu Maki, Otoportre, 2002, suluboya, 100 x 70 cm.....	18
Resim 21: Şeker Ahmet Paşa, Otoportre, 120 x 85 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya	19
Resim 22: Avni Lifij, Otoportre, 65 x 46 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	20
Resim 23: Alp Tamer Ulukılıç, Otoportre, 50 x 35 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1994	20
Resim 24: Nur Koçak, Pınar ve ben, 1979, Karakalem, 100 x 70 cm, (ayrıntı)	21
Resim 25: Tom Wesselmann, Yatak Odasında Güzel Kate, Renkli Serigrafi, 88.90 x 135.89 cm.....	24
Resim 26: Sevda Kal, İsimsiz 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x90 cm.....	26
Resim 27: Sevda Kal, İsimsiz, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x50 cm.....	28
Resim 28: Sevda Kal, İsimsiz, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x100 cm....	28
Resim 29: Sevda Kal, İsimsiz, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x75 cm....	29
Resim 30: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x75 cm....	29
Resim 31: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya 50 X 70 cm ...	31
Resim 32: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya 100 x 90 cm...	32
Resim 33: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya 90 x 80 cm.....	34
Resim 34: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya 90 x 80 cm	35
Resim 35: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya 90 x 80 cm ...	36
Resim 36: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya 80 x 70 cm ...	37
Resim 37: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya 90 x 80 cm ...	48
Resim 38: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya 35 x 50 cm ...	40
Resim 39: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya 90 x 120 cm...	40
Resim 40: Sevda Kal, İsimsiz, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya 100 x 120 cm..	41

GİRİŞ

İnsanoğlu temel ihtiyaçlarını rahatlıkla karşılayabildiği gün, duygularını doyurmak için hala süregelen bir çabaya girmiştir. Buna paralel olarak Abraham Maslow'un "Gereksinmeler Pramidi"nde birinci basamağı fizyolojik gereksinmeler oluştururken, son basamakta ise; kendini gerçekleştirmek yani doyumun olduğunu görürüz. Paleolitik dönemden beri yaşamını takip edebildiğimiz insanlar, müzik, şiir, resim gibi sanatın dallarıyla ayrı duyguları tatmış ve yenilerini, zamanla kazandığı deneyimlerle birleştirerek hep daha iyiye ulaşmaya çalışmıştır. İnançların temelinde olan yeniden varolma düşüncesiyle ölümsüzlüğe ulaşma hayali, hep yeni yöntemlerle bu duyguyu biraz olsun tatmin etmiştir. Bir insanı tüm varlığı ile binlerce yıl sonrasına taşımayı keşfedemeseler de sanatla, kendilerinden sonraki nesillere görüntülerini, kültürlerini bırakabilmeyi başarmışlardır. Büstler, portreler, otoportreler günümüzde fotoğraf, video bizlere bizden öncekilerin neye benzediklerini göstererek, ölümsüzlük olmasa da unutulmamanın, hatırlanmanın kapılarını açmıştır.

İnsan karşısına çıkan her şeyde gerçeği devamlı sorgulasa da, kendine ait gerçeklerle tam olarak yüzleşmesi, öğrene geldiği bilgi birikimi ile hep değiştirmiştir. Sanat bir ölçüde toplumun yansımasıdır, yaşanılanlardır, gerçeklerdir, değişimdir, bilgidir. Tarih sayfalarına aktarılanlar yazı öncesinde, ancak bırakılan eserlerle oluşturulmuştur. Bilimde kaydedilen başarılar, insanın kendi ile olan hesaplaşmasını, ölümsüzlük konusundan, "ben" kavramını sorgulamasını sağlayacak şekilde farklılık göstermiştir. Einstein'ın görecelilik teorisi ile zamanın, hareketin, kütlenin, uzunluğun göreceli olduğu düşüncesi, "ben"i, o güne değin gerçek diye düşünülen her şeyi, tekrar sorgulatmıştır (EINSTEIN, 199). Fizikteki bu ilerlemenin dışında psikolojideki psikanaliz yöntemi ve felsefede varoluşçuluk "ben"e farklı açılardan ayna tutmuştur. Psikanalizin ilişki kurma zorlukları, yoğun yalnızlık ve boşluk duyguları, tek başlılığın yarattığı ürküntü, kayıpların çözülemez yasları gibi olgular üzerinde

durması, kişinin kendi ile ilgili sorularının bir kısmına ortak cevaplar bulmuştur. Varoluşçulukta da çıkış noktası yine yabancılık ve yalnızlıktır (SARTRE, 2001). Varoluşçu psikolojide davranışların nedenlerinin açıklanması yerine, içinde bulunulan anda yaşananları anlama çabası vardır.

Tüm bu ilerlemeler ile sanatçı, kendini kavramada ve görüntüsü üzerinde çalışma isteğini, farklı temellere oturtmuştur. Otoportre farklı disiplinlerdeki gelişmelerle şimdiye değin önemini yitirmemiş bir konu olmasının dışında, gelecekte de değerini kaybetmeyecektir. Günümüzde otoportre ister kavramsal bir işin ayrıntılarında yerini bulsun, ister geleneksel tuval resmi olarak karşımıza çıksın bir şekilde sanatçının fiziksel olarak olmadığı yerde, onun yerini alacaktır. Otoportre konusunun seçilmesi de, kişilerin şimdiye değin yaptığı otoportrelerle günümüze yansımalarının incelenip, yapılmış çalışmalardan yapılmamışlara yolculuğun kapılarını aralamaktır. Konu gereği öncesine ait çalışmaların, arka planı, kompozisyonu, renk ve diğer sanatsal elemanları incelenip, yapılacak çalışmalar için ön bilgi edinilecektir. Edinilen bilgiler ışığında çalışmaların tekrar niteliği taşımadan, kişiye özgü teknik, biçim arayışıyla “otoportre” örnekleri ortaya konulması hedeflenmiştir.

I. BÖLÜM

OTOPORTRENİN TARİHİ

1.1 Portre

Modelin kişisel özelliklerini yansıtan resim ya da heykele portre denir (Ana Britannica C18-117). Meydan Larousse'da ise portrenin tanımı; bir kimsenin resim, fotoğraf v.b ile yapılan tasviri şeklinde açıklanır (Meydan Larousse-C10-287). Mısırlı heykeltıraşlar Eski İmparatorluktan itibaren, portre alanında hayranlık uyandıran bir ustalığa erişmişlerdir. Firavun Amenofis IV'ün portreleri özellikle nesnelliği ile dikkati çeker. Sümer sanatında da aynı özellikler görülür. Yunanistan'da ise; tersine, kişi portreleri çok yavaş ortaya çıkmıştır ve başlangıçta yalnız mezar heykelciliğinde görülmüştür. İskender devrinde, kişisel portreler büyük önem kazanmıştır. Bu devirden ve İskender'in yerine geçen Diadokhos'lardan kalan para resimlerinde, kahramanlık havası ağır basar. Portreler Roma'da Etrüsklerin etkisiyle özellikle, Etruria'da elverişli bir ortam bulmuş ve Roma gerçekçiliğinin temel taşlarından birini oluşturmuştur. Bu gerçekçilik, Cumhuriyet ve daha sonra imparatorluk devirlerinde, yüksek mevki sahibi veya halktan kişilerin sayısız heykellerinde, büstlerde ve paralarda kendini göstermiştir. İmparatorluğun uzak eyaletlerinde, portre özellikle Palmyra' da ve Mısır'da görülmüştür. Konstantinos devrinde, resmi portreler tek kişinin tasviri olma özelliğini kaybetmiştir. Bizans sanatı bu tasvirlerden, hükümdarlarla çevrelerinin şatafatını gösteren, incelik dolu çeşitlemeler meydana getirmiştir. Portre, Batı'da uzun süre ortaya çıkmamıştır, mezar heykelciliğiyle eski çağlarda da bilinen balmumu kalıp çıkarma usulü, portrenin Batı'da da zamanla yaygınlaşmasına yol açmıştır. Saint- Denis'de Phillippe II'nin mezar heykeli ve Maineville'de Kral Saint Louis'nin heykeli, kişisel özellik taşıyan ilk eserler sayılır. XIV. yy'da eserle modeli arasında yüz benzerliği sağlanmıştır.(Meydan Larousse-C10-287)

Portrede, Van Eyck gibi flaman sanatçılar eserlerinde şaşmaz bir gerçekliğe ve anatomik bir kesinliğe ulaşmışlardır. Fransız portre sanatı, Jean Fouquet gibi ünlü sanatçılar yetiştirmiştir (Resim 2). Pisanello gibi sanatçılar, derin bir psikolojik kavrayışı dile getiren şaheserler yaratmışlardır. XVI. yy'da portre Batı sanatının en çok ilgi gören kollarından biri olmuştur. XVII. yy'ın portre sanatçıları kibarların inceliğini veya toplumsal ayrıntıları canlandırmaya yöneldikleri zaman, psikolojik gerçeğe önem vermişlerdir (Meydan Larousse-C10-287).

Goya, çağdaş portre sanatına öncülük etmiştir. XIX. yy'da Fransız portre sanatı, fizik ve manevi gerçekleri canlandıran eserler ortaya koymuştur. İzlenimciler ışığın değişkenliğini, cildin yüzeyine aktarmaya çalışarak, portreyi manzara resmine yaklaştırmayı denemişlerdir. Degas, kendisinden sonra Cézanne'ın da yaptığı gibi, kişiyi daha yalın anlatım imkanlarıyla canlandırmaya çalışmıştır (Meydan Larousse-C10-287).

1. 2 . Otoportre

Sanatçıların portre ile başladıkları, resmedileni ölümsüzleştirme serüveni, sonrasında sanatçının da, yapıtının bir yerlerine kendini dahil etmesi sonucunda otoportreye giden yolculuk başlamıştır. Otoportrelerin Eski Mısır'da Amarna Dönemine (M.Ö. 1365) kadar uzandığı bilinmektedir. Pharaoh Akhenaten' nin şef heykeltıraşı Bak, kendisi ve karısı Taheri'nin taştan büstünü yapmıştır. Parthenon için heykel yaratan Yunan heykeltıraş Phidias da, Athena'nın kalkanının üzerine imza olarak kendi otoportresini koyduğu için M.Ö 438 yılında hapse atılmıştır ("Self Portraits" 16.05.2005).



Resim 1. Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi,
1434, 59.7 x 81.8 cm, Londra.

Jan van Eyck'a ait 1434 tarihli "Arnolfini'nin Evlenmesi" adlı resimde, genç çiftin izleyiciye dönük bir şekilde, evlilik yeminlerini gerçekleştirdikleri kompozisyonun ortasında, çiftin arkasındaki ayna da sanatçının yansıması göze çarpar. Aynanın üzerinde "Jan van Eyck buradaydı" yazısı yazılmıştır (GOMBRICH, 1997:240). Bir imza niteliği taşıyan bu yazı ve arkadaki yansıma ile sanatçı o anda onlarla varlığını ölümsüzleştirmiştir (Resim 1).



Resim 2. Jean Fouquet, Otoportre, 1450,
Siyah Emaye Üzerine Altın, 6.8 cm, Louvre

Jean Fouquet'nin (1420?-1480?) otoportresi (Resim 2), siyah emaye üzerine altından yapılmış küçük bir resimdir. Olağanüstü bir gözleme sahip, yaptığı portrelerle ünlenen sanatçının bu resmi, geniş bir resmin parçası değildir. Net olarak otoportre diye nitelendirilen ilk resimdir (IVY, 16.05.2005). Fouquet ile başlatılan otoportre, Albrecht Dürer ve Parmigianino'nun yüzlerini detaylı araştırmaları ile gelişmiş ve duyulmuştur. Albrecht Dürer ve Parmigianino, Fouquet'dan farklı olarak, kendilerini görünmek istedikleri gibi yaparak otoportreyi bir ileri adıma taşımışlardır.



Resim 3. Albrecht Dürer, otoportre,1498,
Ahşap Yüzeyle Yağlıboya, 52 x 41 cm, Madrid.

Alman sanatçı Albrecht Dürer'in (1471-1528) 13 yaşında (1484) yaptığı kendi portresi ilgi çeker. Bu konuda bir çok çalışması olan sanatçı, çoğu kaynakta ilk otoportre sanatçısı olarak görülmüştür. Ama tarihsel olarak bakıldığında Fouquet'nun bu konudaki "ilk" olduğu görülür. Dürer'in ilk otoportresinde bile kendi görüntüsünü, ne kadar şaşırtıcı bulduğu sezilenir. Bütün otoportrelerinin ortak yanı gururu yansıtmasıdır. Her çalışmanın başında sanki kendi gözlerindeki deha görüntüsünü yakalamaya çalışmıştır. Bir çok insan, portresini ölümsüzleşmek adına yaptırdıysa da o, bize hayatını otoportreleriyle düşünmeye sevk ederek anlatmıştır. Otoportrelerinde, o anki ruh halini ve düşüncelerini mümkün olduğunca yansıttığı gözlemlenir. Hiçbir otoportresinde görünüş olarak kendini olduğu gibi yansıtmamış ve kendinden daha fazlası olma isteğini, ön plana çıkarmıştır. Sabit olan tek şeyi hemen her resminde olan imzasıdır. Dürer, Martin Lütther'i tanrının bir enstrümanı olarak düşünmüştür. John Berger'de, Dürer'in kendine "Ben neyin enstrümanıyım?" diye sorduğunu söyler (BERGER, 1986:12). Adnan Turani de Dürer'in, "ben" den hareket ettiğini ve o dönemde problem olarak bundan yola çıktığı yorumunu yapmıştır (Turani 2003: 383). Dürer 1522'ye kadar kendi değişen görüntüsünü ve sosyal statüsünü incelemeye devam etmiştir. Birkaç yıl sonra "Hüzünlerin İnsanı İsa" resminde model olarak kendini kullandıktan sonra ölmüştür. Dürer'in en etkileyici portresi 1500 yılına aittir. "History of Art" kitabının yazarı Janson bu portre hakkında şöyle bir yorum getirmektedir:

"...ağırbaşlı önden görünüş ve İsa'ya benzetilerek idealleştirilmiş özellikler sıradan portre çeşitlerinin ötesinde bir otorite ortaya çıkarmaktadır"(BERGER,1994).

Burada açıktır ki sanatçı, eski portre ressamlarının işverenlerinin sipariş ettiği portrelerin ötesinde, sanatçı yeteneğini ortaya koyabilmiştir. Dürer otoportresini, belki de sosyal bir statü ve önem kazanmak için yapmıştır.



Resim 4. Francesco Parmigianino, Dışbükey Aynada Otoportre, 1524, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 24,4 cm, Viyana.

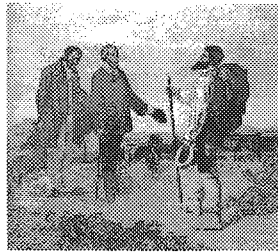
Francesco Parmigianino (1503-1540) Maniyerist bir sanatçıdır. Rönesans'a özgü anatomik kusursuzluk aramamıştır. " Uzun Boyunlu Madonna" eseri ile tanınan ve kendine özgü deformasyonları kullanan sanatçı, bireysel bir espriyle, Rönesans ressamının hiç düşünmeyeceği düzenlemelere gidebilmiştir (Resim 4) (GOMBRICH,1997:367). Sanatçının farklı düzenlemeler yaptığı resimlerinden biri de, kendi portresidir. Dışbükey bir aynaya bakılarak resimlenmiş bu yapıtta, ortaya doğru elin büyüdüğü, başın küçüldüğü, bozulmuş bir görüntü çıkmıştır. Giderek modelin bulunduğu mekanın da, aynı anlayışla verilişi, resmi Maniyerist dönemin tipik örnekleri arasına katmaktadır.



Resim 5. Rembrandt Harmensz, Bereli ve Altın Zincirli Otoportre, 1630, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 69.7 x 57cm,Liverpool.

Dürer otoportre denince akla gelen ilk isim olarak, Parmigianino ise farklı anlayışıyla akla gelse de, Rembrandt yoğun bir şekilde benliğini irdeleyen

ilk sanatçı olarak kabul edilir. Rembrandt'ın ilk otoportresi 1629 yılına aittir; sonuncusu ise; ölümünden bir kaç ay önce, 1669'da yapılmıştır (Resim 5). Sanatçı aynayı kendine o kadar çok çevirmiştir ki, bunun ona bir çok avantaj sağlamış olabileceğini düşünürüz. Bir görüş, çalışkan Rembrandt'ın her zaman ve her yerde çalışmak adına bu kadar çok otoportre yaptığıdır. Bir başka neden de zamanın tipik zengin müşterilerini portrelerken, otoportrelerindeki büyük rahatlığı yakalamayacağı gerçeği olabilir. Çünkü zengin ve güçlü müşterileri derin gölgeler, asık suratlı ifadeler oluşturmada ona engel teşkil etmekteydi. Sanatçıya otoportre büyüme ve keşif için büyük olanaklar sağlamıştır. Gençlik yıllarında pozlar şatafatlı, hareketler mübalağalıdır. Her zaman portrelerin de inandırıcı bir fotoğraf gibi değil, modelin kişiliğini vermeye çalışmıştır. Kendi portrelerinde de sadece içtenlik olup, kendini beğenmişlik ve gösterişlilik yoktur. Kendi deyiimiyle resmi “amacına ulaştığı anda” bitti saymıştır. Leyden döneminde deneysel, 1630'larda ise; çalışmalarını tiyatro sahnesi gibi, hayatının sonlarına doğru ise; doğrudan ve kendini analizci bir şekilde yaklaşım izlemiştir (GOMBRICH, 1997:420-427). Son yirmi yılda kendini araştırmak ve tekniğini geliştirmek adına çalıştığını gözlemliyoruz. Hayatı süresince Rembrandt yüzünün eskizlerini binlerce kez yapmıştır. 60 tane otoportreden oluşan, kendi geçmişini, çalkantılı hayatını tarihe geçiren, bir miras bırakmıştır (PETROV, 1979).



Resim 6. Gustave Courbet, Güneydin Bay Courbet !, 1854,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 129 x 149 cm, Montpellier.

Gustave Courbet (1819–1877) doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istememiştir. Güzelliği değil, gerçeği aramıştır. Sanatçı, çevreye diğer sanatsal öğeler ve/veya insanlar katarak, onların sosyal statülerini, zihinsel durumlarını sembolize eden sahneler ortaya koymuştur. Böylece sanatçının yüzü artık

merkezi odak olmaktan çıkmıştır. Yaptığı resimlerde kendini belden yukarı almayarak, resmin herhangi bir yerinde günlük yaşantıdan bir sahneye dahil olarak, otoportreye farklı bir açı kazandırmıştır(Resim 6). 1854'te yazdığı bir mektupta sanatı ile ilgili şunları söyler:

“İlkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval olsun boyamadan, yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum” (GOMBRICH, 1997:511).



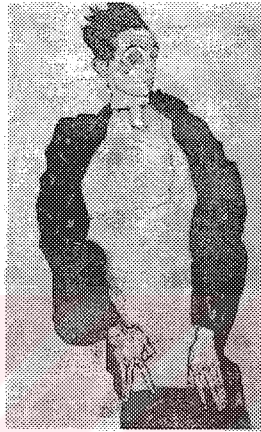
Resim 7. Van Gogh, Bandajlanmış Kulaklı Otoportre,
1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 49 cm, Londra.

Vincent Van Gogh (1853-1890) bütün otoportrelerini (22 tane) sadece 2 yılda yapmıştır(Resim 7). 1889'ta depresyon sonucu, kulağını kestikten sonra bile, o anını portrelemiştir. Yaşamına son verdiğinde yalnızca 37 yaşında olan sanatçı, bir ressam olarak on yıldan fazla çalışmamıştır. Ününü borçlu olduğu resimleri ise; son üç yılında yapmıştır. Saf renkleri, nokta ve düz fırça vuruşlarıyla kullanma tekniğini seviyordu, ama bu teknik onun ellerinde, Parisli sanatçıların yapmak istediğinden çok değişik bir şey olup çıkıvermiştir (GOMBRICH, 1997: 546).



Resim 8. Kathe Kollwitz, Otoportre,
1898, Renkli Taşbaskı, Dresden.

Alman sanatçı Kathe Kollwitz (1867-1945) resimlerinde fakir ve ezilmiş halkın acılarını konu edinmesine karşın, çok sayıda otoportrede yapmıştır (Resim 8). Resimleri gerçekçi bir üslupla yapmıştır. Bu gerçekçilik insanların yaşadığı acılar, emeğin saygınlığı, ezilmişliktir (GOMBRICH, 1997:566). Sanatçı, sorunları çözmek için, ihtilalden başka çözüm yolu kalmadığını göstermeye çalışmıştır. Çoğunlukla taş baskı eserler veren, sanatçının otoportrelerinde de, acılarını, hislerini ve gençliğinden yaşlılığına görüntüsünü tüm çıplaklığı ile takip ederiz.



Resim 9. Egon Schiele, Leylak Gömleklî Otoportre,
1914, Guvaş, Suluboya ve Karakalem, 48,4 x 32,2 cm, Viyana.

Egon Schiele (1890–1918), sanatçı kendini ifade ederken sık sık otoportreye başvurmuştur (Resim 9). Schiele'nin üretmiş olduğu yüzü aşkın otoportre, onun kendi kendini gözlemleyen sanatçılar arasında ilk sırayı almasına neden olmuştur. Bu durum sanatçının özsever yönünü de açığa vurur. Kendisine saplantıyla yöneldiğini ve kendi görüntüsünü çok çeşitli biçimlerde resme aktardığını görürüz. Bu konuda çalışmış Dürer ve Rembrandt, kendi görüntülerini resme aktarmak ve görsel bir özgeçmiş yaratmak amacıyla aynadan yararlanmışlardır. Oysa Schiele, gelişim sürecinde öyle bir noktaya gelir ki sanatçının benliği, tekilliğin değil bölünmüşlüğün, başka bir deyişle çifte kişiliğin irdelenmesi biçiminde kendini gösterir. Sanatçının erken dönem (1905–1907) otoportrelerinde dikkatimizi çeken, kendini heybetli bir biçimde ve göstermeci bir yaklaşımla betimlemesidir. Klimt Döneminden sonra, 1910'dan başlayarak, otoportrelerinde gerilim artarak, çıplak insan vücudunun, benliğin

anlatımı olarak yer aldığı görülür. 1910 sonrası kendi portrelerinde resimlerini bir ruh durumunun, içsel bir gücün tabloda somutlaştırılması olarak gördüğü düşünülür (STEINER, 1993:7 – 19). Sanatçıyı en iyi anlatan şu sözleridir:

“Aşınmaz değerlere dönüşmüş varlığım, dekadan yokluğum (Verwesen-Schiele’nin başvurduğu sözcük oyunu çevrilemez nitelikte), tıpkı mantığa sığmayı başaran bir din gibi, eğitilmiş ya da daha yüksek eğitilmiş kişilerin üzerinde er ya da geç egemenlik kuracak (...) Dünyanın dört bir yanından bir çok insanın dikkatini çekeceğim, daha da uzaklardan görecekler beni, bugün bana karşı çıkanlar, gün gelecek uykularımdan bile sebeplenecekler! (...) Öylesine varlıklıym ki kendimi sunmalıyım” (STEINER, 1993: 13).



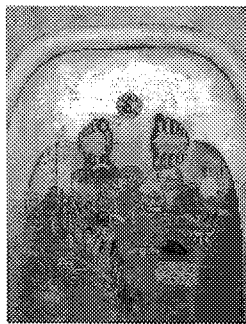
Resim 10. Picasso, Otoportre, 1907,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 46 cm, Prag.

Pablo Picasso (1881 – 1973), dikkat çekici özgünlüğü ile kendi portrelerini farklı tekniklerle yapmıştır (Resim 10). 1900 ve 1901 yıllarındaki ilk otoportreleri, Rembrandt ve Van Gogh’unkiler kadar gösterişlidirler. Picasso kendisini açığa çıkarmaya izin verir bir şekilde tuvalin dışına doğru, izleyiciye bakar. 1901-1902 kışında yaptığı otoportrede ise; ruh halini bize anlatmıştır. Bu eserde Dostoyevski’nin romanları, Nietzsche’nin fikirleri ve Bakunin teorilerinin Picasso’ya etkisi görülmektedir (Warncke 1997:31). Picasso 1907’de kübist bir yaklaşım izledi, renk alanları ve abartılmış özelliklerle kendisini saf bir karaktere çevirdi. 1938’de kendi figürünü o kadar soyutlamıştır ki, benliğinin özünü, her iki gözünü de yüzünün aynı tarafına oturtarak yansıtmıştır.



Resim 11. Marc Chagall, Ben ve Köy,
1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, New York.

Picasso ile aynı dönem sanatçılarından Marc Chagall'ın (1887-1985) 1911'de yaptığı "I and the Village" (Ben ve Köy) adlı eseri, anlatımcı bir otoportredir. Burada Chagall Rusya'daki çocukluğuna ait bir anısını, tuvalde tekrar canlandırmıştır. Resim, karakterlerin ve renklerin derin, sembolik bir permasalıdır. Orta kısımda bir adam ve bir kadın figürü, muhtemelen Chagall ve karısı, soyutlanmış bir şekilde bir tepede yürümektedirler. Karakter Chagall'a pek benzememektedir, aslında ilham için aynaya başvurmamıştır. Anlatmak istediği öykü için derinliklerindedir. Chagall, bu yapıtında; kendisi için büyük önem taşıyan ve yıllar boyu, süregelen çocukluk anılarını yaşar gibidir (Resim 11)(PETROV, 1979: 398) Kendi resim dünyasının duygu sıcaklığını, bir çeşit mistizmi, halk türkülerine özgü candanlığı, kendi doğulu Yahudi aslına borçludur (TURANI, 2003:619).



Resim 12. Frida Kahlo, Su Bana Ne verdi,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 76,2 x 96,5 cm, Özel Koleksiyon.

Frida Kahlo (1907 – 1954) hayatı boyunca otoportre üzerine çok yoğun bir şekilde çalışmış bir sanatçıdır. Kahlo'nun resimlerindeki imgelerin, duygu

yoğunluğunun, fiziksel ve psikolojik acının en yalın açıklaması, onun yaşam öyküsünde ifadesini bulur. Resimlerinin çoğunda, nesneleşmiş bedeni ile bu bedene ait her organın acı-umut dolu çılgılığı hissedilir. Bu çılgılık, beden ile duyguların bütünlüğünü sağlama mücadelesinde somutlaşır, çoğu kez acıyı, umudu ve mücadeleyi besler. Frida hayatındaki sorunlara karşı, (55 civarında otoportresi mevcut) resim yaparak adeta kendini terapiye almıştır. Bacağı çocuk felcinden dolayı topal kalırken, yaşadığı bir otobüs kazası sonucu da vücudunda bazı sakatlanmalar olmuş ve yaptığı düşükler onu çok etkilemiştir. Kendisi uzun, kabarık elbiseler giyerek ve mücevherler takarak sakatlığını gizlemeye çalışmıştır. Portrelerinde saklanmaktan çıkıp, sorunlarını anlatmıştır. Bu yüzden otoportreleri hem trajik, hem de zafer havasındadır. Rembrandt gibi resimlerinde kendini kabul etmiş ve üzüntülerini serbest bırakarak rahatlamıştır. Tuvali onun için duygularını dışa vurmakta bir araç olmuştur. “Su bana ne verdi” adlı resmi onun en gerçeküstücü resmi kabul edilir (Resim 12). Bir banyo küvetinin içinde, ölümün, acının ve cinselliğin suyun üstünde yüzdüğü bir banyo saati rüyası anlatılır. Bu tablo, mantığı olmadan yerleştirilmiş küçücük ayrıntılarıyla Kahlo’nun adeta portresidir (MÜREN, 1997:241) Sanatçının en gerçeküstücü resmi yorumu getirilen, bu tablosunda bile, kendini anlatma kaygısı rahatlıkla görülür.



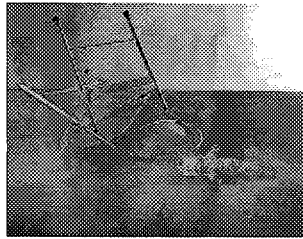
Resim 13. Sam Francis, Otoportre,
1982, Sugar Lift Aquatint, 14x10.6 cm.

Pollock gibi damlatma tekniğini bir dönem kullanan, Sam Francis (1923-1994), yukarıdaki otoportresini de bu şekilde yapmıştır (Resim 13). Soyut Ekspresyonist bir tarzda çalışan sanatçı, asimetrik düzenlemeyi her zaman yeğlemiştir. Ona göre kağıt gerçektir. Ve kağıt özünde tamamlanmış unsurları barındırır, bu nedenle de kağıt ya da tuvaldeki beyazlıkları kullanmaktadır.



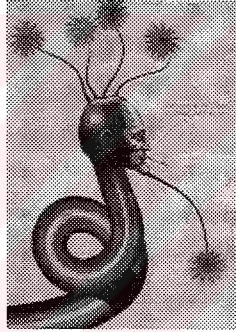
Resim 14. Cindy Sherman, İsimli,
2002, Fotoğraf, 76 x 51 cm.

Fotoğrafta otoportre konusunun işlenmesi 19 yy uzanır. Günümüz sanatçılarından Cindy Sherman'da (1954 -), başlangıçta fotoğraflarının Kavramsal sanat olarak algılanması için yola çıkmıştır (Resim 14). Kavramsal yaklaşım, onun çalışmasını dizilere bölmesinde görülmektedir. Bu diziler tüm çeşitliliği içinde sanatçının, foto grafik öğelerle ya da kadının sosyal imajını kullanarak araştırma yaptığı, önceki alanı olan resim gibi sabit bazı temaları açığa çıkarmaktadır. Fotoğraflarını kavramsal sanat, postmodernizm ve feminizm eksenleri doğrultusunda geliştirmiştir. Kendisini model olarak kullandığı fotoğraflarıyla Sherman, filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan, 1977-80 döneminde ürettiği "İsimli film kareleri" Sherman'ın ilk tanınan çalışmasıdır. Bu siyah beyaz otoportreler sanatçıyı, hem teknik hem içerik olarak 1950 ve 1960'ların film karelerinden anılatmış gibi gösteren, farklı durumları yansıtmaktadır. Bunun sonrasında Sherman farklı bir şekilde renkli fotoğraflara yönelmiştir. 1986'ta vücudunun bölümlerini sanatsal bir üslupla gösterdiği "History Portraits" eserini yapmıştır. Sonraki işi "Horror Pictures-1994" (korku resimleri) ile sanatçının vücudu tamamen resimlerle kaybolmuştur (GROSENİCK– REIEMSCHNEIDER, 1999:468).



Resim15. Tony Oursler, Sarı Otoportre, 1996.

New York'lu video sanatçısı Tony Oursler en çok, yapma insan modelleri, mankenler ve vücutsuz kafalar üzerine, videodan yüz görüntüleri yansıtmasıyla, bu şekilde hareketsiz objelere hayat vermesiyle tanınmaktadır. Yaptığı işlerden biri de, "Minnesota Çok Bölünmüş Kişilik Envanteri" [The Minnesota Multiphasic Personality Inventory (MMPI)] üzerine kurgulanmış, otoportresidir (Resim 15). 1950'lerde zihin sağlığı testi olarak geliştirilmiş olan bu teşhis aracı, benzer zihinsel bozukluklara sahip bireylerin aynı sorulara sık sık benzer şekilde cevaplar veriyor olduğu buluşu üzerine, temellendirilmiştir. MMPI'de "Sarı Otoportre", yansıtılmış görüntüsünü, sanatçının test sorularına kendi cevaplarını vermesini göstermektedir. Kafa kısmını katlanan sandalyenin altına sıkıştırmış olması, işin psikolojik baskısına bir katkı olmaktadır. Bu işte sanatçı, hem kendini hem de bu yöntemi irdeler (GROSENİCK–REIEMSCHNEIDER, 1999:370).



Resim 16. Ashley Bickerton, Otoportre-Tanrı Ne Biliyor,
1996, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 97.4 x 74.1 cm.

Ashley Bickerton (1959-) popüler kültürle ilgilenen, New York sanatçılarından. Kavramsal sanat karakteristiğinde çalışır (Resim 16). 1980'lerde seri siyah kaplar yaparak, bunlara otoportre ismini vermiştir. Bu kapları gelecek nesilleri koruyan, kapsül gibi düşünmüştür. 1990'larda da otoportreler yapmıştır. İşleri büyük, çıplak, karikatürize, cinseldir. Kendini "Cehennem Meleği", "Vücut Geliştirme Şampiyonu", "California'lı sörfçü", "New York fahişesi" olarak betimlediği işleri vardır. Hatta son yıllarda Smithsonian'ın Ulusal Portre Galerisi'ndeki "Ulusal Otoportre Koleksiyonu" gibi sergilerin oluşmasını sağlamıştır (SMITH,2004:308)(GROSENİCK–REIEMSCHNEIDER, 1999:70).



Resim 17. Chuck Close, Büyük Otoportre,
1968, Tuval Üzerine Akrilik, 271 x 210 cm.

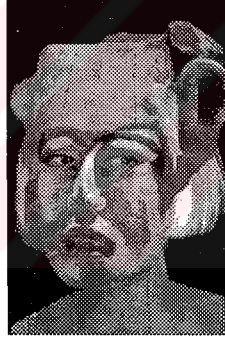
Hiperrealist Chuck Close (1940 -), otoportreye farklı bir soluk getirmiştir. Binlerce küçük air-brush vuruşlarla oluşturduğu anıtsal portrelerle anılır (Resim 17). Modern portre tanımını değiştiren bir metot, konfigürasyon bir analiz geliştirmiştir. Soyutlamaya sırt çevirmiştir. Nedeni ise; kendi sesini bulmak isteğidir. Hiperrealist çalışmasının nedeni, ayrıntılara çok önem vermesindendir. Yaşadığı sağlık sorunları, onun resim adına farklı teknikler geliştirmesine neden olmuştur. Tekerlekli bir sandalyeye mahkum olan ve boynundan aşağısı tutmayan Close, fırçayı dişlerinin arasında tutarak bir süre resim yapmıştır. Zamanla kolunu hareket ettirmeyi başaran sanatçı, asistanları yardımı ile 2 inçlik, kucağında yaptığı küçük resimleri, birleştirerek ilginç portreler yapmıştır. Resimlerine yakından bakıldığında soyut renk bütünleri görülürken, uzağa gittikçe gerçekçi birer yapıtla karşılaşılır (SMITH, 2004:206).



Resim 18. Y.Morimura, Sonra Faye Dunaway,
1994-1995.

Morimura ise; yine Cindy Sherman gibi fotoğrafla kavramsal nitelikte, otoportreler yapmıştır (Resim 18). 1980'lerde kendisini model olarak kullanmaya başlayan Japon sanatçı, Man Ray'ın "Rose Selavy olarak Marcel Duchamp"

portresinden, Rembrandt'ın "Gece Bekçisi"ne, Manet'nin "Olympia"sından bazı Japon başyapıtlarına, fotoğraf ve resimleri yeniden kendi mevcudiyetini de katarak yorumlamış; Popüler Kültür'le ilgilenerek kendisini Michael Jackson ve Madonna gibi fotoğraflamış, marka meraklısı çağdaş Japon toplumunu, onların kılığına girerek eleştirmiştir. Sanatçı, 1996 yılında da ünlü film yıldızlarının klasik rollerine bürünerek gerçekleştirdiği, Kierkegaard'ın 1849 tarihli bir kitabı ile aynı başlığı taşıyan "Hastalık ya da Güzellik, Aktris olarak Otoportre" adlı, çoğunluğu renkli ve yaklaşık 90x120 cm. boyutlarında, 57 fotoğraftan meydana gelen görkemli sergisini Yokohama Sanat Müzesi'nde açmıştır. Söz konusu sergideki eserlerden örneğin, "After Faye Dunaway 2" de Morimura, Faye Dunaway'in, "The Gangster Story-Bonnie and Clyde" (Yön: Arthur Penn, 1967) filmindeki haliyle, kırmızı, dümdüz bir fon önünde poz vermiştir. Sanatçının buna benzer çok fazla çalışması vardır. Fotoğraf makinesinin önüne geçerek, vurgulamak istediği konuyu, konu içerisindeki karakterlere bürünerek anlatır (SMITH, 2004:409).



Resim 19. Orlan, Tekrar Figürleme – Kendini Melezleme,
1998, Dijital fotoğraf, 116 x 166 cm.

Vücudunu değiştirmeyi kozmetik cerrahiyle gerçekleştiren ilk sanatçı olan Orlan, ebedi şekilde vücudunu sanatına vermiştir (Resim 19). Güzeli veya genç görünme kaygısı yoktur. Sanatçının amacı iç görüntüsünü, dış görüntüsü ile birleştirmektir. Belki tuvalin karşısına geçip, aynadaki yansımalarını yapmaz ama hesaplaşması kendi ile olduğundan, işleri otoportresel bir yön taşır. Rachel Armstrong'a göre; Orlan, 21. yüzyılı tanımlayacak sosyal değişim tutumunun başında yer alır. (Armstrong, 1999:42)



Resim 20. Teemu Maki, Otoportre,
2002, suluboya, 100 x 70 cm

Finlandiyalı Teemu Maki çok sayıda video, performans, şiirlerinin dışında otoportreler de yapmıştır(Resim 20). O, otoportreyi amacı doğrultusunda fikirlerini anlatırken gerektiği yerde kullanır. Sanatçı portre ve şiirlerinin, video ve performanslarına kıyasla insanlara daha rahat ulaştığını düşünür (art-ist, 2005:76).

II. BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE OTOPORTRÉ

Otoportreler yeni teknikleri denemek, kendini bir model gibi görerek çalışabilmek, gelecekte hatırlanabilmek ve duyguları serbest bırakmak için kullanılmıştır. Sanatçı hangi amaçla görüntüsünü çalışmış olursa olsun, kendisini hem fiziksel, hem de duygusal olarak incelemeye zorlanmıştır.



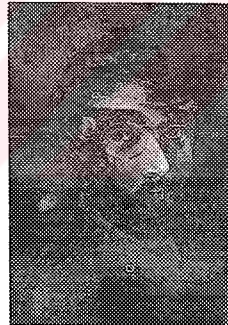
Resim 21. Şeker Ahmet Paşa, Otoportre,
120 x 85 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Otoportrenin ilk örnekleri Türk sanatçıları arasında, Batı'ya oranla daha geç görülür. 19 yy da "Levanten" denen yarı batılı zümre sanata yön vermiştir. Bu dönemde, figürden daha çok manzara resimlerine ağırlık verilmiştir. Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Faik Mehmet Paşa'nın otoportrelerine rastlasak da, manzara resimlerine ağırlık verilmesinden bu konuda az sayıda örnekle karşılaşırız. Şeker Ahmet Paşa özellikle Courbet'den etkilenmiş, dönemindekiler gibi ağırlıklı olarak manzara ve ölüdoğa resimleri yapmıştır (ÖZSEZGİN, 1994:294). Fakat yaptığı otoportre ile, asker olmasına rağmen sanki asıl kimliğini anlatmaya çalışır gibi, elinde paleti ile kendini resimlemiştir(Resim 21).



Resim 22. Avni Lifij, Otoportre, 65 x 46 cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya.

Otoportreye “Çallı Kuşağı”nda daha çok rastlanır. Bu dönem sanatçılarının hemen hepsi, Empresyonist tarza yakın otoportreler yapmıştır. Avni Lifij (1889-1927) daha çocukken yaptığı karakalem otoportreleri ile dikkati çekmiştir (Resim 22). Sanatçı içinde yer aldığı “Çallı Kuşağı”nın sanat anlayışını paylaşmamıştır. Düşünsel içerik, şiirsel alegori, onun resimlerini, daha çok Fransız sembolistlerinin ya da romantiklerinin sanat anlayışına yaklaştırır (ÖZSEZGİN, 1994:231)



Resim 23. Alp Tamer Ulukılıç, Otoportre,
50 x 35 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,1994.

Alp Tamer Ulukılıç (1957-) özgün, çarpıcı bir kişilikle küp, kare, dikdörtgen veya çember formları resimlerin figür ve mekanından bağımsız olarak düz ve koyu renklerle boyamakta, renge, açık-koyuya öncelik tanımakta, zıtlıklarını, güçlü renk lekeleri ve patlamaları, akrilik boya ile ve hızlı bir çalışma temposuyla çok karmaşık bir alt yapı üzerine oturtmaktadır(Resim 23) (ERSOY, 1998:126).



Resim 24. Nur Koçak, Pınar ve ben, 1979,
Karakalem, 100 x 70 cm, (ayrıntı).

Otoportreyi foto-realist bir yaklaşımla ele alan Nur Koçak, resminde boyutlar ve biçimleme tarzı ile “fetiş-nesne” anlamını vurgulayacak bir kompozisyon düzenler ve konumlandırır (Resim 24) (ÖZSEZGİN, Kaya 1994:221). Fotoğraftan yararlanarak ya da fotoğrafı doğrudan tuval üzerine aktararak açık, temiz ve belirgin görüntüler elde etmektedir. Kadın, erkek, çocuk veya asker görüntülerinin nesnel görüntüsünü simgeleştirmekte, neşeli, hüzünlü, meraklı, öfkeli, güzel, çirkin, iyi, kötü gibi farklı anlamlar yükleyerek gerçek yaşamdaki gerçek insanlara gönderme yapmaktadır. Bu çalışmalarında eski aile fotoğraflarından esinlendiği gibi dergi ve afişlerden de yararlanır (ERSOY, 1998:150)

Günümüz Türk sanatında ise artık otoportre bir malzeme niteliğinde düşünülerek işin bir parçası olarak da kullanılmaktadır. Bunun bir örneği ile; 2001 yılında sergilenen Ferhat Özgür’ün “Bir göçün çok boyutlu görsel analizi” adlı düzenlemesinde karşılaşılır. Sanatçı 50 adet güveç, tahıllar, gazete kupürleri ve Türk bayraklarından oluşan bu işinin arkasına, kendini paslanmış tenekelerden kestiği ve birbirine tellerle iliştiirdiği harflerle kaplanmış gösteren, büyük boyutlu bir otoportresini asmıştır. (Rona, Antmen 2002:76)

III. BÖLÜM

RESİMLERİN OLUŞUM SÜRECİ VE AÇIKLAMALAR

3.1. Neden “Ben”

Yapılan araştırma sonunda görülmüştür ki, her sanatçı farklı amaçlarla “otoportre” çalışmıştır. İnsanlar, kendilerini ifade etme çabası sonucu, sosyal statüsü ve yetenekleri doğrultusunda, benliklerinin derinliklerindeki duyguları açığa vurmak için bir yöntem geliştirirler. İnsandaki ölümsüzlük, kendini anlatma, hatırlanma gibi istekleri doğrultusunda ve her yeni gelişme ile farklı temellerde “otoportre” var olacaktır.

Çevrede, değişimin rahatlıkla irdelenebileceği, her zaman hazır bir model olarak, konu başlığının “ben” olduğu fark edildiğinde, “otoportre” ile tanışılmıştır. Her yeni resme başlanırken, aslında çalışılan aynı konu değildir. Ortaya konulan ürünle, yapılma zamanına denk düşen duygular, yaşanmışlıklar, fikirler kişiye psikolojik bir tatmin verirken, otoportre böyle zamanlarda kompozisyonu oluşturan bir bahane niteliği de taşır.

Çalışma konusunun “otoportre” seçilmesinin nedeni de, kişinin kendiyle hesaplaşmasının hiçbir zaman bitmemesinden kaynaklanır. Bu hesaplaşma kişinin kendine bakış açısıyla, çevrenin kişiye olan yorumları arasında adeta bir savaştır. Hasan Bülent Kahraman bir makalesinde:

“...Otoportre aynı zamanda Batı uygarlığının uğraşa uğraşa sonunu getiremediği ve her dönem başka bir anlam yüklediği “beden” meselesinin de içinde yer alan bir düğümdür. Geçen yüzyılın, önceki dönemlerin onca birikimine karşın onlardan farkı “ben” kavramını ayrı bir anlam, içerik ve kapsam yükleyerek açıklamasıydı. Bu, daha yüzyılın başında Kübizmle ortaya çıkan bir önemli hamleydi. Maddenin anlamı rölative kuramı bağlamında değişince insanın bir nesne olarak kendisiyle pozisyonu da değişiyordu. Sonra üst gerçekçilik ardından da özellikle Varoluşçuluk gelince “ben” kavramı tam bir zelzeleye tutuldu. Kuşkusuz yüzyıl başında ortaya çıkan psikanalizin işe katkısını ayrıca anmaya bile gerek yok...”

(KAHRAMAN, 15.06.2005).

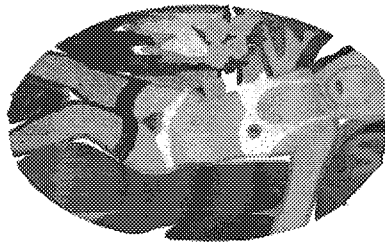
Vurgulandığı gibi, otoportrenin gelişmesi, varoluşun ayrıntılarına inilmesi ile önemini yitirmemesinin dışında, her alandaki ilerleyişle daha sağlam temellere oturmaktadır. Bilim ve sanat, yaratıcılık paydasında birleştiğinden, elde edilen gelişmelerle, yükselme grafikleri paralellik taşır. Niels Bohr Kuantum Kuramındaki, bir varlığın aynı zamanda hem bir parçacık, hem de dalga olabileceğini belirten, ancak ölçümlerde her zaman birinin esas alındığı, bütüncül ilkesini doğrudan kübizmden esinlenerek ortaya koymuştur. 1996 yılında Nobel kazanan, Harry Kroto'nun ilk merakı, ona bilimde çok yarar sağlayan, grafik tasarımıdır. Sanatsal yaratıcılığı sayesinde Kroto, iki boyutlu verilerden çıkarak, karbon-60'ın tasarımını ortaya koyan, üç boyutlu bir imgeye ulaşmıştır. Marcel Duchamp da, görecelilikle ilgili kitaplar okumuştur, "Merdivenden İnen Çıplak" adlı yapıtında bunun etkileri görülür. Wassily Kandisky de görecelilikten, özellikle $E=mc^2$ denkleminden büyük ölçüde etkilenen sanatçılardandır. Sanatçı bu denklemi her şeyin özünde biçimsiz olduğu biçiminde algılayarak, yapıtlarına yansıtmıştır (MILLER, 29 Ekim). Bütün bu sanatçı ve bilim adamları, farklı bir alana ait görünen her bilginin insan bilincine yerleşmesiyle, yaratma dürtüsünün insanı bambaşka sonuçlara ve yapılmamışlara götürebileceğini kanıtlamışlardır.

Öğrenilen her yeni kelime ile, "ben" ve "gerçeklik" devamlı olarak sorgulanır. Farklı disiplinler sayesinde kişiliği ve olayları çözümlemedeki her adım, ortaya konan otoportrelerdeki görüntünün kişinin yansıması olmasından resimlerin arka planında yer almaktadır. Bilgi birikimimizin her yeni günle daha genişlediği yüzyılımızda, kabullenilmiş farklı eserlerin varyasyonlarının yapılmasını engelleyecek, özgünlüğü sağlayacak unsurların, üreticinin alt yapısı ve teknik becerisi olduğu düşünülmüştür. Çalışmalarda bu iki unsuru barındırma amacını gütmektedir. Evrenin bir parça-bütün ilişkisine dayandığı düşüncesiyle, tümevarım yöntemi hayattaki basit gerçeklere bile uygulanmaya çalışılmaktadır. Francis Bacon, bilimsel araştırma yönteminin felsefi içeriğini saptayarak, tümevarımı şöyle tanımlamıştır:

“Bilmek için sınamak, gözlemlemek, olayları çözümlmek ve sonra ayrı olaylardan genellemeler yapmak ve sonuçlar çıkarma yöntemi” (HANÇERLİOĞLU 2002:421)

Bacon’ın tanımındaki gibi sınamak, gözlemlemek ve olayları çözümlme çabası, yaşamdaki gibi işlere aksettirilmek istenmiştir. Beyin bir oyuncak gibi görülerek, “beyin=oyun” düşüncesiyle, kişi üzerinde şartlanma ile denenen, küçük psikolojik oyunlar, yap-boza benzetilmiştir ve bunun her işte ana unsurlardan birini oluşturması hedeflenmiştir. Resimlerde boyama ile elde edilen parça etkisi yap-boz oyununa benzetilmiştir. Özellikle kişinin özel yaşamındaki abartılı takılar, giysilerdeki zıt renk tercihi yine uygulamalara, benliği oluşturan bütünün bir parçası olarak yansımıştır. İşlerde mümkün olduğunca tesadüflere yer verilmemeye çalışılmıştır. Bunun nedeni mümkün olduğunca kişinin düşündüğünün, tasarımlarının planlandığı gibi görselleştirilmesi kaygısıdır. Düşünülen ile yapılanların her zaman paralel olması ve hayata dair kimi başkaldırıları işlere yansıtma çabası, devamlı yeni bir teknik ve kompozisyon arayışını beraberinde getirmiştir. Bu arayış, istikrarsız bir grafik çizmemekle beraber, kişiyi ileriye götürecek adımları atma amacını güder.

“Ben”i oluşturan ayrıntıların görsellikte yap-boz oyunundaki gibi yer alması hedeflenmiştir. Bu oyunda boşluk ve parçalar vardır, her parça boşlukta bir yere sahiptir, ama önemli olan her geçen günle büyüyen, genişleyen bu oyunun hızına paralellik kazanarak, uygun boşluklara uygun parçaların yerleştirilmesi çabasıdır.



Resim 25. Tom Wesselmann, Yatak Odasında Güzel Kate,
Renkli Serigrafi, 88.90 x 135.89 cm.

Resimlerde alanların parçalanması açısından, Pop sanatçısı Tom Wesselmann

(1931-2004) ve yine son dönem pop sanatçılarından Gary Hume (1962 -) ile teknik yakınlıklar gözlenmiştir. Tom Wesselmann, düz ve net renklerle yaptığı işlerinde, cinsel özgürlüğü ve tüketici çağı eleştirmiştir (Resim 25). Yapılmış çalışmalarda teknik yakınlık görsel olarak fark edilirken, içerik ve amaç farklılık göstermektedir. Çünkü reklam teknikleri üzerine yoğunlaşan Wesselmann, parçalamayı ve kullandığı canlı renkleri, Amerikan pop kültürünü eleştirmek için kullanır. Uygulamalarda pop kültüre yönelik bir eleştiri hedeflenmemiş ve oynusu bir nitelikle duyguların, düşüncelerin dışa vurması amaçlanmıştır. Amerikalı sanatçı Gary Hume ise; Wesselmann gibi parçalamalar ve düz renkler kullanır. Popüler kültür ve günlük hayattan izlenimlerini çalışır. Teknik olarak bu sanatçıların uygulamaları benzetmektedir.

3.2. Resimlerin Teknik Açıklamaları

Resim 26. Sayısal makinede çekilen fotoğrafa, photoshop programında müdahaleler yapılarak eskiz oluşturuldu. Renk olarak kırmızı-yeşil zıtlığı ilgi çekici olması için seçildi. Saçlarda ve burundaki dikey alanlarla, gözler ve dudaklardaki yatay unsurlarla denge sağlandı. Daha büyük alanlar elde etmek adına, portre yakın plan çalışıldı. Kompozisyon, saçın tepesinde ve çenede kesilerek bu bütünün de, bir parça olduğu vurgulanmak istendi. Açık bir leke ve sıcaklığa ihtiyaç duyulduğundan, saçın sol tarafındaki perçem canlı bir sarıyla, saçın diğer kısımları ise soluk bir yeşille boyandı. Açık koyu değer dengesi için ise; gözlerde ve resmin sol üst köşesinde siyah kullanıldı. Parçalanmalar ışık ve gölgenin yüzdeki etkilerine göre planlandı. Alan renkleri seçilirken, gerçekçi bir yaklaşım yerine ihtiyaca göre tercih yapıldı.



Resim 26. Sevda Kal, İsimsiz 2005,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x90 cm.

Resim 27. Eskiz bilgisayarda yapılırken, arka planda yer alan lekeler parçalamada kullanıldı. Kompozisyon için daha geniş açıyla çekilmiş bir fotoğraftan yararlanıldı. Renk seçiminde yeşil kırmızı zıtlığının dışında, sıcak soğuk ilişkisi üzerinde duruldu. Tuval küçük tercih edildiğinden, yüzde daha ufak parçalanmalara ve renk ayrımlarına ihtiyaç duyulmadı. Yağlıboya ile renklendirilen resimde, figürün hafifçe sola doğru duruşu ile vücudun diğer tarafa yönelişiyle oluşturulan “S” hareketi ile maniyerist dönem resimleri hatırlatır bir kompozisyon gözlemlendi.

Resim 28. Bilgisayarda oluşturulan eskiz de, yakın plan çalışılarak parçalanmanın resmin dışında da sürdüğü hissi uyandırılmaya çalışılırken, diğer taraftan duygusal ifade de düşünülerek çalışma tasarlandı. Mavinin ağırlıkta olduğu resimde mavinin tonlarının yanında az miktarda kırmızı kullanılarak sıcak bir renk eklendi. Bütün resimlerdeki gibi parçalanmalar ışık ve gölgeye göre düşünüldü. Resimdeki büyük alanlara karşın gözlerdeki küçük alanlarla oluşturulan zıtlıkla ilgi gözlerle çekilmek istenmiştir.

Resim 29. Çekilen fotoğrafın üzerindeki oynamalarla hazırlanan eskizde, mavi kırmızı ağırlıktaki renklere, zıtlık ve ilgi çekici bir unsur olarak yeşil de eklendi. Işığın etkisiyle oluşturulan bölümler kırmızının, mavinin tonları ile boyandı. Diğer resimlerde de olduğu gibi simgesel hiçbir anlam düşünülmeyen resimde; duygu, bakışlarla ve renklerle ifade edilmeye çalışılmıştır. İşlenen duygu izleyiciye ister tam olarak ulaşsın, ister yoruma açık bir şekilde anlaşılsın, hedeflenen kişinin kendi içindeki duygusal tatminidir. Genel geçer renklere yakıştırılan ifadelerin dışında kişinin kendi içindeki anlamlandırmaları, yine konuya özgü hesaplaşmalar gibi içseldir.



Resim 27. Sevda Kal, İsimsiz, 2005,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x50 cm.



Resim 28. Sevda Kal, İsimsiz, 2005,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x100 cm.



Resim 29, Sevda Kal, İsimsiz, 2005,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x75 cm.



Resim 30. Sevda Kal, İsimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x75 cm.

Resim 30. Eskize uygun olarak yakın plan düşünölen kompozisyonda, soğuk renkler tercih edildi. Resme yeterince sıcaklık verecek küçük alanlar, sarı-yeşil boyandı. Gözlerdeki siyah lekeler ve resmin sol üst ve sağ tarafındaki renk tekrarı ile ritim yakalanmaya çalışıldı. Yakın plan çalışılan kompozisyon da mavinin kapladığı alan en açık lekeyi oluştururken, yeşille daha koyu bir leke ve kullanılan siyah, bordo ile de az miktarda siyah leke ile gözlerle ilgi çekilmeye çalışılmıştır. Yumuşak bir geçiş için köşeli ve düz alanlar kullanılmamıştır. Dairesel alanlarla, yüzdeki ifadenin paralellik oluşturması hedeflenmiştir.

Resim 31. Önce eskizi oluşturulan resimde, kırmızı-yeşil zıtlığı ile mavi-yeşil bir arada kullanıldı. Yüzdeki ovallik, tuvalin dikdörtgen yapısına karşın, hareketlilik getirmesi amacıyla çapraz yerleştirildi. Parçalardaki siyah renk kullanımı ile yüzdeki ifadenin güçlenmesi hedeflendi. Arka plandaki sert bölünmelere karşın yüzdeki yumuşak ifade ile zıtlık elde edilmeye çalışılmıştır.

Resim 32. Kırmızı yeşil zıtlığı ile tasarlanan kompozisyonda, her iki rengin farklı tonları kullanıldı. Yüzdeki ifadenin güçlendirilmesi için, baş hafif yatık bir şekilde kullanıldı. Açık koyu değerlere dikkat edilen resimde ışığın gelişi ile düzenleme yapıldı. Açık mavi ile yüzdeki büyük alanda ışık vurgulandı. Kırmızı-yeşilin canlılığına karşın kullanılan gri alanla denge sağlanmaya çalışıldı. Gözlerdeki hüznü kuvvetlendirmesi amacıyla, gözler etrafına koyu lekeler eklendi.



Resim 31. Sevda Kal, İsimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 X 70 cm.



Resim 32. Sevda Kal, İsimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 90 cm.

Resim 33. Hazırlanan eskiz ışığında, kırmızı ağırlıkta renk düzeni düşünüldü. Kırmızının tonlarıyla sağlanan sıcaklığa karşın, açık mavi ile resme soğuk renk dahil edildi. Küçük parçalanmalar, resmin ortasının üst sağ tarafında kullanılarak, simetrik bir kompozisyondan kaçınıldı. Gözlerdeki siyah, yeşil kullanımıyla ilgi çekilerek, ifade vurgulanmaya çalışıldı.

Resim 34. Mavilerin farklı tonlarıyla oluşturulan kompozisyonda, rengin canlı bir şekilde kullanımına karşın açık renklerin donukluğu ile ilginin resmin her köşesine dağılması, engellenmeye çalışıldı. İki farklı yerde kullanılan kırmızının kullanımıyla resme canlılık getirilerek, yüze ilgi çekilmeye çalışıldı. Ayrıca kişinin gerçekte ifadesinin en önemli unsuru olan göz rengi, göz altındaki morluğu vurgulanmaya çalışılmıştır.

Resim 35. Sıcak renklerin ağırlıkta kullanıldığı resimde, eskize paralel olarak yüzdeki sert ifade korunmaya çalışıldı. Buna karşın renklerin canlılığı ile ifadenin vurgusu arttırılmaya çalışıldı. Resmin kimi kısımlarına, serpiştirilen mavilerle resme renk dengesi kazandırılmaya çalışıldı. Ayrıca aynı renklerin tonlarının kullanımı ve farklı alanlarda yinelenmesi ile ritim hedeflendi.

Resim 36. Basit ve yalın bir şekilde kişinin gülümseyen, mutlu ifadesi yorumlanmaya çalışıldı. Yüzdeki ifadenin canlılığına denk düşecek şekilde, kırmızının farklı tonları kullanılarak, resme hareket kazandırıldı. Aynı amaç doğrultusunda kompozisyon düşünüldü. Aynı renk tekrarlarına karşın gözlerdeki turkuvazın kullanılmasıyla tekdüzeliğin bozulması hedeflendi.

Resim 37. İki farklı rengin ağırlığında tasarlanan resimde, ritmin sağlanması için renklerin tonları kullanıldı. Yüzdeki ifadenin kısmen görünmesine karşın, gözde siyah kullanılarak ilgi çekilmeye çalışıldı. Mavi ve kırmızı uyumundan hoşlanıldığı için kullanımı düşünülüp, başka bir renge ihtiyaç duyulmadı. Tüm resimlerde yavaş yavaş ulaşılmaya çalışılan az öge kullanımı için farklı arayışlar gösterilmeye çalışıldı.



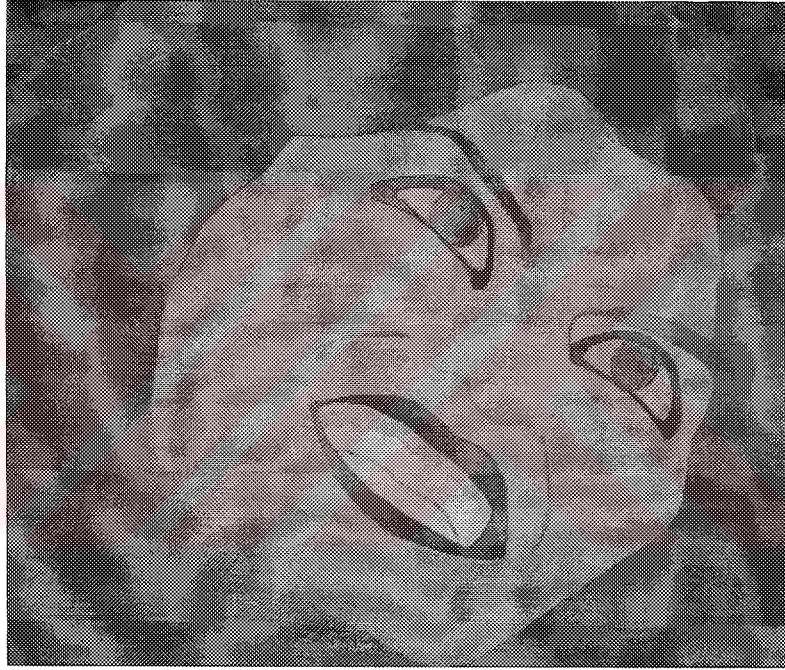
Resim 33. Sevda Kal, İsimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 80 cm.



Resim 34. Sevda Kal, İsimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 80 cm.



Resim 35. Sevda Kal, Isimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 80 cm.



Resim 36. Sevdâ Kal, İsimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 70 cm.



Resim 37. Sevdâ Kal, İsimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 80 cm.

Resim 38. Küçük boyutta çalışılan resimde, büyük boş bir alana karşın, diğer tarafta uygulanan parçalanma ile yine ilgi gözlere çekilmeye çalışıldı. Turuncu ve kırmızının kullanılmasına karşın, mavi ile denge sağlandı. Farklı bir açıdan ve yakın plan çalışıldı.

Resim 39. Mavinin ağırlıkta kullanıldığı resim, büyük çalışıldığı için küçük parçalanmalarla renklerin tonları için olanak yaratıldı. Farklı renklerin kullanıldığı kompozisyon da sıcak rengin ortada kullanılmasıyla ilginin yüze çekilmesi sağlandı. Kullanılan yüzdeki yeşil, mavi-yeşil ve sarı-yeşille kırmızıya zıtlık oluşturuldu.

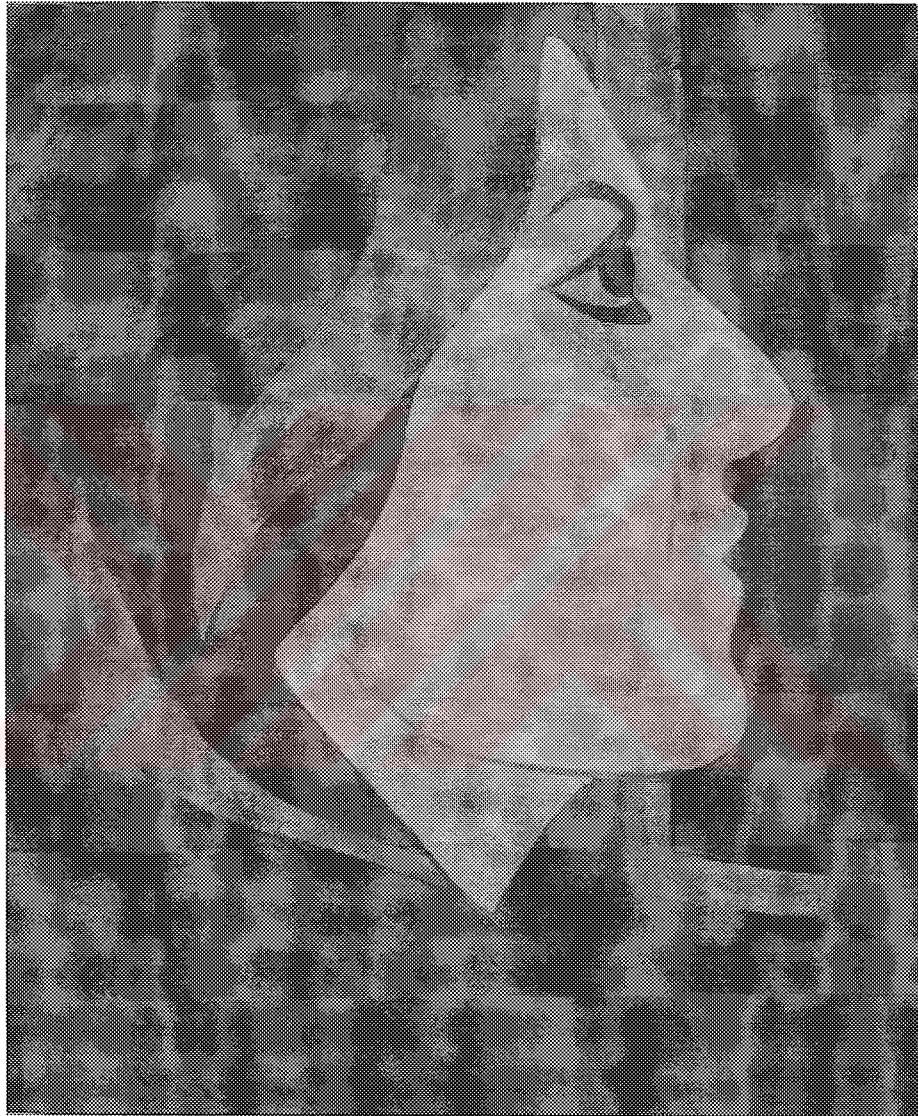
Resim 40. Büyük boyut da çalışıldığından parçalanmanın fazla olması düşünüldü. Parçaların sayısının çok olmasına karşın, her alandaki renklerin kullanılması ile istenilen sonuç alındı. Farklı renklerin kullanılmasına karşın, kırmızı ve yeşil ağırlıkta tercih edildi. Profilden çalışılan “otoportre”de karakteristik özelliklere dikkat edilerek, gözler vurgulandı. Zıt renklerin kullanılması yüzünden, gözler ve yüz daha gri tonlarda boyandı. Yüzdeki parçalanmanın azlığı, diğer alanlardaki parçalı alanın çok olmasından ötürü düşünüldü.



Resim 38. Sevda Kal, İsimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 35 x 50 cm.



Resim 39. Sevda Kal, İsimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 120 cm.



Resim 40. Sevda Kal, İsimsiz, 2006,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 120 cm.

SONUÇ

Bu çalışmanın ortaya konulması esnasında, elde edilen yeni deneyimler ve bilgiler ışığında özgün örnekler verilmeye çalışılmıştır. Yaratıcı sürecin deneyimlenmesi açısından, teknik ve içerikte gelişmeler kaydedilmiştir. Uygulama çalışmalarında eskiz ve tasarımlar meydana getirilmiş, sonrasında tuval yüzeyine aktarılmıştır. Ön çalışma yapmanın kimi zaman dezavantajı olarak, eskizin boyutunun küçüklüğü, tuvalin büyüklüğü yüzünden, istenilen elde edilememiş ve farklı düzenlemelere gidilmiştir. Bazı resimlerde anlık duygulanımların etkisiyle, bir ifade aracı olarak da kullanılan renkler, önceden düşünülen farklı olarak uygulama durumu ortaya çıkmıştır. Değişik zamanlardaki psikolojik durumun, süreç içerisinde ortaya çıkan farklılık etkilerini, portrede görselleştirmek amacıyla örnekler oluşturulmaya çalışılmıştır.

Kullanılan renklerde, rengin kişiye özgü psikolojik etkisi düşünülerek, kırmızı-yeşil, mavi-kırmızı ağırlıkta olarak, bazen kontrast ilişkilerin ortaya çıkardığı gerilim etkisinden yararlanılmıştır. Portre çalışmaları ortaya konulurken deformasyon amaçlanmamış, ifadenin etkisini arttırmak için zaman zaman bazı uzuvlarda abartılara yer verilmiştir. Kompozisyonlar oluşturulurken, farklı düzenlemeler denenmiş, büyük tuvalerde daha çok parçalamalarla yüzey problemi halledilmeye çalışılmıştır. Resimlerin bir çoğunda kişinin karakterine uygun olarak canlı renkler kullanılırken, kimisinde hüznün ve duygusal çöküntü hisleri de renkle, kompozisyonla vurgulanmıştır. Farklı kompozisyonlar araştırılırken, elde edilen görüntünün geniş ya da dar açı ile ele alınması göz önünde bulundurulmuştur.

Sanatçıların otoportre çalışmalarının incelenmesi, yapılmış eserlerin benzerlerinin yapılmamasında etken olmuştur. Otoportre çalışması birebir sanatçının kendi yüz ifadesi olduğu için özgün bir nitelik taşımaktadır. Ayrıca sanat yapıtının kaynağı olan sanatçı kişiliğin ifadesinin, bireysel bir anlayışla

ortaya çıktığı eserlerde, bir imaj olarak varlığı, farklı bir realiteye kavuşur.

Sonuç olarak; günümüzde her insanın yüz ifadesinin kolayca kayıt altına alınabildiği teknolojik gelişmelerden sonra önemini koruyan portre imajları anlatımcı anlayışın, artarak devam ettiğinin bir göstergesidir. Kalabalıklar içerisinde sıradanmış gibi görünen ifadeler, kendi içlerinde her kişinin “tek” olması nedeniyle özgünlük taşır. İnsanlar özgünlüklerinin bir ispatı olarak portrelerini çerçeveleyip karşılarına koymaktadırlar. Rapor içerisinde yerini alan her görüntü de, bütün çalışma esnasında edinilen, gözlem ve deneyimlerle üretkenliği tetikleyen psikolojik etkiler yerini alır. Bu düşüncelerle otoportre, sanatçının kendi benliğinde aradığı realiteyi bulma, bulduklarını resim diliyle söyleme çabasının bir sonucudur.



KAYNAKÇA

ADNAN, Turani. Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.

ALTUNA, Sadun. Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1970.

Ana Britannica, e. 18 (PIR – SAK).

ANTMEN, Ahu. “Kesişen zamanlar arasında izleyici...” 11.03.2006.

<<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=175960&tarikh=18/01/2006>>

ARMSTRONG, Rachel. “Etsel Sanat Orlan” art-ist, sayı 1, 1999:42-45.

ART-İST, “Teemu Maki”, sayı 3, 2005:76.

ART-İST ÖZEL SAYI, “I Am Too Sad To Kill You!”, 2003.

ATAY, Simber. “YASUMASA, TAYFUN, ÖTEKİ VE DİĞERLERİ” 13.04.2006.

<http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_atay/s_atay.html>

BATUR, Enis. Modernizmin Serüveni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

BERGER, John. Dürer, Paris: Taschen, 1986:12-13.

BEYKAN, Müren (Editör). 500 sanatçı, 500 Sanat Eseri, İstanbul: Yem Yayın, 1997.

BOND, Tony. “Performing Bodies: Self-portraits” 10.03.2006.

<http://www.artaustralia.com/article.asp?issue_id=173&article_id=61>

BOURN, Ian. “Flashbacks: Ian Bourn, A Kind of Self-Portrait” 10.03.2006.

<http://www.luxonline.org.uk/reviews/ian_bourn.html>

BÜRGER, Peter. Avangard Kuramı, (Çev. Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

CARSTEN, WARNCKE, Reter. Picasso, Taschen, 1997.

EINSTEİN, Albert. İzafiyet Teorisi, (Çev. GülenAktaş), İstanbul: Say Yayınları, 1998.

ERGÜVEN, Mehmet. Görmece, İstanbul: Metis, 1998:188-194.

ERSOY, Ayla. Günümüz Türk Resim Sanatı, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998.

ERTEN, Yavuz. “YALNIZLIK – YANLIŞLIK” 04.03.2006.

<<http://www.abchukuk.com/makale19.html>>

FABBRİ, Fratelli. “The Great Artist – VAN GOGH” Book 1, Milano: Funk & Wagnalls, 1978.

GERMANER, Semra. 1960 Sonrası Sanat, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 1999.

GOMBRICH, E. H. Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

GROSENİCK, Uta – REIEMSCHEIDER, Burkhard. Art Now, New York – Paris: Taschen, 1999.

GÜVEN, Sinan. “RÖLATİVİTE NEDİR ?” 17.05.2006.

<<http://www.antrak.org.tr/gazete/061999/sinan.htm>>

GÜVEN, Sinan. “Rölativite Nedir?” 04.03.2006.

<http://www.zamandayolculuk.com/cetinbal/ROLATIVITENEDIR.HTM>

HANÇERLİOĞLU, Orhan. Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002:421.

INDIEINK. “Self portrait with my untitled installation” 11.03.2006.

<<http://www.flickr.com/photos/indieink/77936473/>>

IVY, “Self Portraits” 16.05.2005.

<<http://www.research.umbc.edu/~ivy/selfportrait/project.html>>

KAHRAMAN, Hasan Bülent. “Otopotre ve çok daha ötesi” . 15.06.2005.

<http://www.radikal.com.tr/veriler/2004/07/08/haber_121575.php>

KELLY, Sean. The Self-Portrait: A Modern View, London: Sarema Press, 1987.

LENOIR, Béatrice. Sanat Yapıtı, (Çev. Aykut Derman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

MADRA, Beral. “Hoyratlığın ifade edilmesi” 20.06.2005.

<<http://www.radikal.com.tr/2000/10/10/kultur/01hoy.shtml>>

Meydan Larousse – Büyük Lügat ve Ansiklopedisi c – 10 (PEDE – SARA)

MCLEOD, Magnus. “Self Portrait” 15.05.2005.

<<http://www.portraits-by-magnus.com/Self-Portrait.htm>>

MILLER, Arthur. “Bilimsel yaratıcılık nedir?”, (Çev. Rita Urgan), Cumhuriyet Bilim Teknoloji, Yıl:20, Sayı:1001, 2006.

MULLER, Joseph Emile. Modern Sanat, (Çev. Mehmet Toprak), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.

ÖZSEZGİN, Kaya. Türk Plastik Sanatçıları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994:221.

PETROV, Grigoriy. Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları, (Çev. Hasip A. Aytuna), İstanbul: İnkılap ve Anka Basımevi, 1979.

RIGHT, William. “Jackson Pollock ile Söyleşi” Sanat Dünyamız, sayı 67, 1998:76.

RIEMSCHNELDER, Burkhard – GROSENİCK, Uta. Art At The Turn Of The Millennium, Italy: Taschen, 1999.

RONA, Zeynep – ANTMEN, Ahu. Türkiye Sanat Yıllığı – 2001, İstanbul: Sanat Bilgi Belge Yıllık Dizisi – 2, 2002:76.

RONA, Zeynep – ANTMEN, Ahu. Türkiye Sanat Yıllığı – 2004, İstanbul: Sanat Bilgi Belge Yıllık Dizisi – 5, 2005:126.

RONA, Zeynep – ANTMEN, Ahu. Türkiye Sanat Yıllığı – 2000, İstanbul: Sanat Bilgi Belge Yıllık Dizisi – 1, 2001:38.

Sanat Dünyamız, “ Özgür Figürasyon”, sayı 20, 1996:135.

Sanat Dünyamız, “Türk Resmi İçin Müze Denemesi”, sayı 88, 2003.

SARGENT, John Singer. “Self-Portrait” 15.05.2005.

<http://www.jssgallery.org/paintings/self-portrait_1907.htm>

SARTRE, J. Paul. Varoluşçuluk, (Çev. Asım Bezirci), İstanbul: Say Yayınları, 2001.

SINGTON, Adrian – ROSS, Tony. Resim ve Ressamlar, Ankara: Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu, 2005:52.

SMITH, Edward Lucie. Art Today, New York: Phaidon, 2004.

SÖZEN, Metin – TANYELİ, Uğur. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

STEINER, Reinhard. Egon Schiele, İstanbul: Taschen, 1993.

YALOM, Irvin. Nietzsche Ağladığında, (Çev. Aysun Babacan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.

TURAN, Güven. “Cesur ve Gizemli Bir İngiliz: Stanley Spencer” Sanat Dünyamız, sayı 81, 2001.

UĞURLU, Veysel. Türk Resminde Otoportre, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1996.

WALTHER, F. Ingo. Gauguin, İstanbul: Taschen, 1993.

YEŞİLPINAR, Şevki. “Varoluşçuluk” 17.05.2006.

<<http://www.felsefe.info/varolusculuk.php>>

YURT, Yakup. “VAROLUŞÇULUK NEDİR ?” 17.05.2006.

<<http://www.bel-turk.com/yy11.htm>>

“Chuck Close” Self Portrait. 21.06.2005.

<<http://www.artsconnected.org/artsnetmn/identity/close.html>>

“Cindy Sherman (1954-)” Fotoğraf ve Grafik Anabilim Dalı. 20.06.2005

<<http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=1985>>

“FRANCIS BACON” 10.03.2006.

<<http://www.anlamak.com/tanimak/yabanci/Bacon-Francis.htm>>

“Frida by Kahlo: A story in Self-Portraits” 09.02.2006.

<<http://www.fbuch.com/fridaby.htm>>

“Historical Portraits” 16.05.2005.

<<http://www.historicalportraits.com/InternalMain.asp>>

“Jean Fouquet” 10.04.2005.

<<http://www.abcgallery.com/F/fouquet/fouquet.html>>

“Parmigianino” Self Portrait. 09.02.2006.

<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/parmigia/convex.html>>

“Sandra Scolnik” Self Portrait. 21.06.2005.

<<http://www.kemperart.org/permanent/works/Scolnik.asp>>

“Sandra Scolnik” Self Portrait. 21.06.2005.

<<http://www.crggallery.com/index.php?a=artists&b=18&c=work>>

“Sam Francis” 04.03.2006.

<http://dspace.dial.pipex.com/town/terrace/yeo31/exhib/exhib_francis2.html>

“Sam Francis” 04.03.2006.

<<http://wwar.com/masters/f/francis-sam.html>>

“Self Portraits of Deceased German Artists” 16.05.2005.

<http://www.artroots.com/art/art22_index.html>

“Self Portrait” 25.03.2005.

<http://www.louvre.fr/llv/commun/home_flash.jsp>

“Self Portraits” 16.01.2006.

<<http://www.artlex.com/ArtLex/s/self-portrait.html>>

“Tümevarım – Tümdengelim” 09.02.2006.

<<http://www.ozgurpencere.com/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=66>>

“What’s on? Mirror Mirror” Self Portraits By Women Artists. 16.05.2005.

<<http://www.npg.org.uk/live/mirrsltr.asp#anchor362455>>

“20. Yüzyıla Doğru Sanat Alanındaki Gelişmeler” 03.01.2006.

<<http://turkresmi.com/klasorler/20yydogrusanat/index.htm>>

“Vincent Van Gogh Self-Portraits” 16.01.2006.

<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/self/>>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Sevda KAL
Doğum Yeri ve Tarihi : KONYA, 18/06/1977

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Resim-İş
Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimi

Stajlar : Ankara Deneme Lisesi – Resim Öğretmeni
Çalıştığı Kurumlar : M.E.B Resim Öğretmenliği, (Isparta-Sav
Kasabası, Ankara /Bala-Ergin Köyü, Ankara -Bala
Lisesi) 2001-2005
Ankara Keçi Dergisi, İdari Müdür – Sanat Haberleri
ve Yazıları, 2005-2006

İletişim

E-Posta Adresi : sevda.kal@gmail.com

Tarih : 08/06/2006