



T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK
LİSANS TEZİ

OTOPOTRE BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ

NUR METE ATABAY

RESİM ANASANAT DALI

MAYIS 2025

T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

OTOPOTRE BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
NUR METE ATABAY

DANIŞMAN
DOÇ.DR. MEHMET GÖKTEPE

VAN-2025

KABUL VE ONAY

Nur Mete Atabay tarafından hazırlanan “**OTOPORTRE BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ**” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalında **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	İmza
Danışman: Doç. Dr. Mehmet Göktepe Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anabilim Dalı, Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.	
Başkan : Prof. Mehmet Ali Genç Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.	
Üye : Dr. Öğrt. Ü. Hasan Çevik İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.	
Üye : Unvanı Adı SOYADI Üniversite Adı, Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.	
Yedek Üye : Unvanı Adı SOYADI Üniversite Adı, Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.	
Yedek Üye : Unvanı Adı SOYADI Üniversite Adı, Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.	
Tez Savunma Tarihi:	20/05/2025
Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini ve imzaların sahiplerine ait olduğunu onaylıyorum. Doç. Dr. Ercan ÇALIŞ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü	

ETİK BEYAN

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü **Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;**

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. (20/05/2025)

(İmza)

NUR METE ATABAY

Yüksek Lisans Tezi

Nur METE ATABAY

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Mayıs – 2025

OTOPORTRE BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ

ÖZET

Bu tez, çağdaş Türk resminde otoportreyi yalnızca bir yüzün betimlenmesi olarak değil; sanatçının varoluşunu, kimliğini ve çağla kurduğu ilişkiyi ifade eden çok katmanlı bir alan olarak ele alır. Otoportre, sanatçının kendine ayna tuttuğu kadar, dönemin toplumsal, kültürel ve politik kırılmalarını da görünür kıldığı bir ifade biçimi olarak değerlendirilmiştir. Çalışma, 1980 sonrası Türk sanatında öne çıkan otoportre örneklerini tematik ve tarihsel bağlamlar içinde analiz ederken, her bir otoportreyi bireysel bir iç görü kadar kolektif bir hafızanın parçası olarak okur.

Kuramsal çerçevede Goffman'ın sahne-arka sahne ayrımıyla şekillenen “benlik sunumu” anlayışı, Jung'un arketip kuramı, Sartre'ın varoluşçu öznesi ve Foucault'nun iktidar bağlamında şekillenen özne kavrayışı kullanılmıştır. Bu düşünsel altyapı, otoportrelerde beden, bakışın ve mekânın nasıl anlam kazandığını sorgulamak için bir temel oluşturur. Görsel çözümlemede ise Panofsky'nin ikonolojik yöntemi tercih edilerek, yüzeydeki biçimsel unsurların ardındaki tarihsel ve simgesel katmanlar açığa çıkarılmıştır. Böylece otoportre, yalnızca sanatçının kendine ait bir dili değil; aynı zamanda çağının düşünsel ve estetik dilini de barındıran bir yapı olarak okunmuştur.

Çağdaş sanatın dijitalleşme, yapay zekâ ve beden teknolojileriyle şekillenen yeni ifade biçimleri bağlamında ise çalışma, Çağdaş Türk sanatında posthümanist yaklaşımların otoportre sanatına etkisini de incelemektedir. Bu bağlamda, öznenin sabit ve bütün bir kimlikten uzaklaşarak, çoklu, geçirgen ve teknolojik ara yüzlerle tanımlandığı yeni benlik biçimleri ele alınmış; otoportre, insan-sonrası çağda kimliğin yeniden kurgulandığı bir alan olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede Refik Anadol'un veri temelli estetik dili ve Genco Gülan'ın kavramsal otoportre deneyimleri, posthüman öznenin sanattaki temsiline dair çarpıcı örnekler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Otoportre, çağdaş Türk resmi, benlik sunumu, ikonolojik çözümleme, arketip, posthümanizm, kimlik, özne, dijital sanat

Sayfa Sayısı: XIV +187

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mehmet Göktepe

Master's Thesis

Nur METE ATABAY

VAN YÜZÜNCÜ YIL UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

May – 2025

CONTEMPORARY TURKISH PAINTING IN THE CONTEX OF SELF-PORTRAIT

ABSTRACT

This thesis approaches self-portraiture in contemporary Turkish painting not merely as the depiction of a face, but as a multilayered field through which the artist expresses their existence, identity, and relationship with the era. The self-portrait is considered a form of expression that reflects not only the artist's introspection but also the social, cultural, and political ruptures of the time. The study analyzes prominent examples of self-portraiture in post-1980 Turkish art within thematic and historical contexts, reading each self-portrait as both an individual insight and a component of collective memory.

The theoretical framework draws upon Erving Goffman's concept of "self-presentation" shaped by the front stage–backstage dichotomy, Carl Jung's theory of archetypes, Jean-Paul Sartre's existential subject, and Michel Foucault's understanding of the subject shaped within power relations. This intellectual foundation serves to question how the body, gaze, and space gain meaning in self-portraits. For visual analysis, Erwin Panofsky's iconological method is employed to reveal the historical and symbolic layers behind formal elements on the surface.

In the context of contemporary art's evolving forms of expression shaped by digitalization, artificial intelligence, and body technologies, the study also explores the impact of posthumanist approaches on self-portraiture in contemporary Turkish art. In this regard, new forms of selfhood—detached from fixed and unified identities and defined through multiplicity, permeability, and technological interfaces—are addressed. The self-portrait is thus considered a space where identity is reconfigured in the posthuman era.

Keywords: Self-portrait, contemporary Turkish painting, iconological analysis, self-presentation, identity, posthumanism, subjectivity

Number of Pages: XIV +187

Thesis Advisor: Assoc.Dr. Mehmet Göktepe

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	x
ÖNSÖZ	xvi
GİRİŞ	1
A. Araştırmanın Amacı, Kapsamı ve Niteliği.....	2
B. Metod ve Yöntem.....	4
C. Yararlanılan Kaynaklar.....	6
1. OTOPORTRE KAVRAMI: TANIM, KÖKEN VE OTOBİYOGRAFİK ANLAM ..	7
1.1. Otopiyografik Anlatımda Rembrandt ve Hüseyin Avni Lifij, Sinan Demirtaş.....	9
1.2. Otoportrelerde Kolektif Temsiller: Jung ve Arketipler.....	18
1.3. Otoportre ve Felsefi Yorumlar (Heidegger, Sartre, Foucault, Merleau-Ponty).....	22
1.4. Otoportre ve Sosyolojik Kuramlar (Goffman, Benjamin).....	26
1.5. Otoportre Mitoloji.....	28
1.6. Teknik ve Kavramsal Dönüşümler: Ayna, Fotoğraf ve Dijital Araçlar.....	29
2. OTOPORTRE KAVRAMININ FELSEFİ VE SANATSAL TEMELLERİ	33
2.1. Otoportre sanatının Doğuşu ve Tanımı.....	34
2.2. Antik Çağ'dan Orta Çağ'a Sanatçının Temsili.....	36
2.3. Rönesans Hümanizm'i ve Otoportre - Kendilik Fikri.....	41
2.4. Barok Felsefesi Bağlamında Otoportre: Akıl, İnanç, Duygunun Estetik İfadesi.....	53
2.5. Rokoko Felsefesi: Otoportre ve Bireysel Estetik, Doğallık ve Duyguların Temsili.....	70
2.6. Neoklasizm Felsefesi Bağlamında Otoportre: Aydınlanma, Akıl, Erdem Estetiği.....	80
2.7. Neoklasizm Felsefesi Bağlamında Otoportre: Aydınlanma, Akıl, Erdem Estetiği.....	81
2.8. Realizm'den Modernizme: Otoportrede Öznenin Dönüşümü.....	93
2.9. Modernizmde Otoportre: Kimliğin Parçalanışı ve İçsel Gerçekliğin Temsili.....	94
2.10. Postmodernizm ve Dijital Çağda Otoportre: Kimliğin Yeniden İnşası.....	115
2.11. Kimlikten Görüntüye, Öz'den Simülasyona.....	116
3. OTOPORTRE BAĞLAMINDA, ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ	124
3.1. Osmanlı'da Temsilin Sınırları ve Yüzün Yokluğu.....	127

3.2.Modernleşme ve Kimlik Sunumu: Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi (1839–1923).....	129
3.3.Cumhuriyet Döneminde Bireysel Özne ve Otoportre Sanatının Kurumsallaşması (1923-1950).....	131
3.4. 1950 -1980 Türkiye’de Sanat ve Otoportrede Kimlik Temsili.....	135
3.5.1980 Sonrası Türk Resminde Otoportre ve Modern Kırılmalar.....	155
3.6.1990–2000 Arası: Sosyal Değişimler, Kültürel Kırılmalar ve Kavramsal Sanat Göç, Kimlik ve Beden Temsili.....	161
3.7.Kavramsal Sanat ve Otoportre: Malzeme, Beden ve Anlam.....	166
3.8.2000 Sonrası ve Dijital Dönüşüm: Otoportrenin Yeni Mecraları.....	172
3.9.NFT ve Yapay Zeka Tabanlı Temsil.....	173
4. OTOPORTREVARİ ESERLER VE ÇAĞDAŞ BENLİĞİN TEMSİLİ.....	175
5.SONUÇ.....	177
KAYNAKÇA.....	179
ÖZGEÇMİŞ.....	187
LİSANSÜSTÜ TEZ ORJİNALLİK RAPORU.....	188

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

TDK

vb.

Açıklamalar

Türk Dil Kurumu

Ve be

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Rembrandt van Rijn, “Otoportre”.(1637).9

Görsel 2: Rembrandt van Rijn, “Otoportre”.(1630). Serilmiş kağıt üzerine gravür.(7,6 × 6,5 cm (3 × 2 9/16 inç).Ulusal Sanat Galerisi, Washington.9

Görsel 3: Rembrandt van Rijn, “*Otoportre*”.(1639).Serilmiş kağıt üzerine gravür. 21 x 16,8 cm (8 1/4 x 6 5/8 inç).Ulusal Sanat Galerisi, Washington.10

Görsel 4: Rembrandt van Rijn, “*Otoportre*”.(1659). Tuval üzerine yağlıboya.(84,5 x 66 cm (33 1/4 x 26 inç).Ulusal Sanat Galerisi, Washington.10

Görsel 5: Hüseyin A. Lifij, “Otoportre” (1886-1927). Tuval üzerine yağlı boya,35x26 cm.,özel Koleksiyon.12

Görsel 6: Hüseyin A. Lifij, “Pipolu Adam” (1908-1909). Tuval üzerine yağlı boya, 65x46 cm. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.12

Görsel 7: Hüseyin A. Lifij, “Son Otoportre”, karton üzerine yağlıboya, 26.7x18.8 cm. Ayten & İ. Şazi Sirel Koleksiyonu / Collection13

Görsel 8: “Genç bir adamın kireç ağacından yapılmış portresi”. (MS 150-170). Altın yaldızlı sıva çerçeveli. Roma dönemi Mısır, British Müzesi.38

Görsel 9: “İhlamur ağacından yapılmış kadın mumya portresi”. (MS 160-170).Roma Dönemi Mısır, British Müzesi. <https://www.britishmuseum.org/blog/depicting-dead-ancient-egyptian-mummy-portraits> (14.03.2025)39

Görsel 10: Albrecht Dürer,“Kürk Mantolu Otoportre”.(1500). (67,1 x 48,9)Bavyera Devlet Resim Koleksiyonları, Alte Pinakothek, Münih.46

Görsel 11: Leonardo da Vinci,“*Kırmızı tebeşirli otoportre*”. (1517-1518). Çizim, (333x213). Kraliyet Kütüphanesi.Torino. https://museireali.beniculturali.it/catalogo-online/#/dettaglio/472193_Autoritratto (23 Mart 2025).47

Görsel 12: Arthur K. Wheelock Jr., Rembrandt van Rijn, “Otoportre”(1659), On Yedinci Yüzyıl Hollanda Resimleri , NGA Çevrimiçi Sürümleri.49

Görsel 13: Raffaello Sanzio, “Otopoerte”. (1506), Panel üzerine yağlıboya,(47.3 x 34.8),Uffizi Müzesi, Floransa.51

Görsel 14: Albrecht Dürer, “Otoportre”. (1498), panel üzerine yağlı boya, 52 x 41 cm (Museo Nacional del Prado, Madrid).54

Görsel 15: Giorgio Vasari, “*Self-Portrait in the Circle of Artists Associated with Grand Duke Cosimo I de’ Medici*”, (1560). Palazzo Vecchio,Floransa.55

Görsel 16: Anthony van Dyck, Self-Portrait with a Sunflower, (1635). tuval üzerine yağlıboya, 60x73 cm, Collection Duke of Westminster, London. Rebel, E. (2022). Self-portraits içinde (18). Köln: Taschen.57

Görsel 17: Artemisia Gentileschi, “İskenderiyeli Aziz Catherine Olarak Otoportre”, yaklaşık (1615-17),tuval üzerine yağlı boya, 96,5×73,7cm. Royal Collection, Birleşik Krallık.61

Görsel 18: Diego Velázquez, “IV. Felipe'nin ailesi veya Las Meninas”(1656), tuval üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm , Museo del Prado, Madrid.62

Görsel 19: Caravaggio, “Bacchus” (1595). Yağlı boya tablo, 95x85 cm. Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.63

Görsel 20: Catharina van Hemessen, “Self- Portrait at the Easel”. (1548).ağaç üzerine tempera, 32x25 cm., Kunstmuseum Basel.Görsel 2164

Görsel 22: Rosalba Carriera, “Kız Kardeşi Giovanna ile Otoportre”, (1715). Kağıt üzerine pastel boya, 71x57 cm., Floransa, Uffizi Galerisi.73

Görsel 23: Jean- Baptste- Simeon Chardin, “Self- Portraitwith Eye-Shade” (1771),Pastel on grey-blue paper, 46x38cm. Paris, Musee du Louvre.77

Görsel 24: Jacques-Louis David, “Otoportre” (1794),Tuval üzerine yağlıboya, 81x64 cm. Paris, Musée du Louvre.83

Görsel 25: Francisco de Goya, “ Self-Portrait in the Workshop” (1790-95), Oil on canvas, 42x28cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.88

Görsel 26: Eugène Delacroix, “Yeşil Yelekli Otoportre”(1837), Tuval üzerine yağlıboya, 65x54.5cm, Musée du Louvre, Paris.90

Görsel 27: Vincent van Gogh, “Self- Portrait with Bangaded Ear”, (1889), Oil on canvas, 60x49 cm, The Courtauld Instute of Art, London.99

Görsel 28: Edvard Munch, “Self- Portrait with Burning Cigarette”, (1895), oil on canvas, 110.5x85.5 cm. Nasjonalgalleriet. Oslo.101

Görsel 29: Pablo Picasso, “Self-Portrait with Palette”, (1906), oil on canvas, 91.9x73.3 cm. Philadelphia Muesum of Art, A. E. Gallatin Collection.103

Görsel 30: James Ensor, “Ensor with Mas”, (1899), oil on canvas, 117x82 cm., Menard Art Museum, Komaki, Japan.105

Görsel 31: Egon Schiele, “Self-Portrait with Black Clay vase and Spread Fingers” (1911), oil on wood, 27.5x 34 cm. Wien Museum, Vienna.107

Görsel 32: Ernst Ludwig Kirchner, “Self- Portrait with Model”, (1910/26). Oil on canvas. 150.4x 100 cm., Hamburger Kuntshalle.109

Görsel 33: Frida Kahlo, ‘Self-Portrait with Cropped Hair’, (1940), oil on canvas, 40x27.9 cm. The Museum of Modern Art, New York.110

Görsel 34: Felix Nussbaum, ‘Self-Portrait with Jewish Identity Card’, (1943), oil on canvas, 56x 49 cm. Osnabrück.112

Görsel 35: Max Beckman, ‘Self-Portrait in Black’, (1944), oil on canvas, 95x 50 cm. Pinakothek der Moderne, Munich.113

Görsel 36: Andy Warhol, “Self-Portrait”, (1967). Acrylic and silkscreen enamel on canvas, 182.5x182.5 cm. Private collection.117

Görsel 37: Francis Bacon, ”Self –Portrait”. (1973). Oil on canvas, 198x147.5 cm., Private collection.118

Görsel 38: Andy Warhol, “Self-Portrait”, (1967). Acrylic and silkscreen enamel on canvas, 182.5x182.5 cm. Private collection.119

Görsel 39: Albert Oehlen, “Self- Portrait with Palette”, (1984)., oil on canvas, 180x180 cm. Private collection.121

Görsel 40: Gerhard Richter, “Court Chapel, Dresden”, (2000)., Oil on canvas, 80x93 cm., The Museum of Art, New York.122

Görsel 41: Nakkaş Osman,“Sûrnâme-i Hümayun”, Yazma Eserin Müellifi: İntizâmî, 1589, TSMK H1344, (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi), İstanbul. [https://www.millisaraylar.gov.tr/saray-kosk-ve-kasirlar/topkapi-sarayi127

Görsel 42: Osman Hamdi Bey, “*Kaplumbağa Terbiyecisi*”, (1906). Tual üzerine yağlı boya, 221x120 cm., Pera Müzesi Koleksiyonu, Envanter No: 2004/2,Pera Müzesi, İstanbul.129

Görsel 43: Hale Asaf, “Otoportre”,(1931).Tuval üzerine yağlı boya, 55x46 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.132

Görsel 44: Hüseyin A. Lifij, “Pipolu Otoportre” (1908). Tuval üzerine yağlı boya, 64x46 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.134

Görsel 45: Neşet Günal, “*Otoportre*”, *Tıpkı-basım üzerine ıslak imzalı, 28.5 x 26 cm (Eski Kani Aksoy Koleksiyonu)*.138

Görsel 46: Cihat Burak, “Şairin Ölümü”,(1967). Tuval üzerine yağlıboya, 140x280, İstanbul Modern Sanat Müzesi ,Oya - Bülent Eczacıbaşı Bağışı Koleksiyonu.139

Görsel 47: Avni Arbaş, “ Kendi portresi”. (1975), Karton/ Pastel 63x57 cm.141

Görsel 48: Neş’e Erdok,”Otoportre”. (2006). Tuval üzerine yağlıboya, 180x120, Özel koleksiyon / Bozlu Art Project’te sergilenmiştir.143

Görsel 49: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Otoportre”,(1938). Kağıt üzerine yağlıboya, 64.5x49.5, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.145

Görsel 50: Sabri Berkel, "Arp Çalan". İmzalı. Mukavva üzeri akrilik. 30 x 24 cm.* Yüksek Ressam / Restoratör Bayram Karşit onaylıdır.146

Görsel 51: Abidin Dino, “Sigara İçen Adam- Otoportre”, (1967). Karton üzerine guaj ve mürekkep/ karışık teknik, Özel koleksiyon İstanbul Modern veya Sakıp Sabancı Müzesi’nde sergilenmiştir.148

Görsel 52: Nejat Melih Devrim, “Profilden Soyut Otoportre”, (1987). Kağıt üzerine guaj boya, 33x22 cm.150

Görsel 53: Nejad Melih Devrim,"Otoportre"(1950-1960). Tuval üzerine yağlıboya, 34x24 cm.151

Görsel 54: Ömer Uluç "Otoportre"(1981), Karton Üzeri Karışık Teknik, 70 x 50, Online Müzayede, Lot 81.153

Görsel 55: Komet, "Ali Cengiz Oyunu"(1970), tuval üzerine yağlıboya, 90x116 cm.154

Görsel 56: Neşe Erdok,"Otoportre" (1999). Tuval üzerine yağlı boya, 150x100, Sanatçının kişisel arşivi. Neş'e Erdok Resmi Web Sitesi.156

Görsel 57: Gülsün Karamustafa, "Hapishane Resimleri 1-17", (1972-1978), kağıt üzerine karışık malzeme, 50x65.157

Görsel 58: Nur Koçak, "Berk Çorap" (1989), ve "Siyah Gül ve Buse" (1989-1990), Garanti Sanat Galerisi, Garanti Art Gallery.159

Görsel 59: Temur Köran, "Göç", (2015). Tuval üzerine yağlı boya, 150x140 cm.Tüyap Sanat Fuarı Koleksiyonu.162

Görsel 60: Batıbeki, K. A. (2021). "Senin Annen Bir Melekti Yavrum" [Sergi yerleşim görseli]. Merdiven Art Space, İstanbul.163

Görsel 61: Hüsamettin Koçan, "Kırılğan Yüzler" (2008). Tuval üzerine karışık teknik, 120x100 cm.İstanbul Müzayede.165

Görsel 62: Şakir Gökçebağ, "Reorientation 09", (2013). Halı yerleştirmesi, Kesilmiş ve yeniden yönlendirilmiş geleneksel halı, değişken boyutlu 8mekana göre uyarlanabilir)167

Görsel 63: Genco Gülan, "Self-Portrait with 4 Eyes" (2015). 3D baskı, alçı heykel, 45x30x30 cm. Contemporary Istanbul, PG Art Gallery koleksiyonu.169

Görsel 64: Canan Tolon, "Reflex", (2011). Ahşap panel üzerine yağlıboya, 183x305 cm.İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.170

Görsel 65: Bedri Baykam, "Bir Haremim Olsun" (2008).4D lentiküler baskı,120x90, Bedri Baykam Resmi Web Sitesi.173

Görsel 66: Refik Anadol, “Makine Halüsinasyonşarı”, (2022). Yapay zekâ algoritmaları (StyleGAN2), veri görselleştirme, LED ekran yerleştirmesi, mekana baēlı yeleşirme, The Museum of Modern Art (MoMA), New York.174



ÖNSÖZ

Bu tez, yalnızca sanatsal bir inceleme değil; aynı zamanda benliğin, kimliğin ve görsel temsilin dönüşümüne dair kişisel bir yolculuğun ifadesidir. “Otoportre Bağlamında Çağdaş Türk Resmi” başlığı altında yürüttüğüm bu çalışma, sanatçının kendine yönelttiği bakışın ardında toplumsal, kültürel ve teknolojik kırılmaların izlerini sürmeye çalışır. Sanatçının yalnızca bir özne değil; çağının tanığı ve sorgulayıcısı olarak görünürlük kazandığı otoportreler, bu bağlamda hem bireysel hem kolektif hafızanın taşıyıcısı hâline gelir.

Tezimin oluşum sürecinde akademik rehberliğini esirgemeyen saygıdeğer danışmanım Doç. Dr. Mehmet Göktepe’ye; eleştirel katkıları, yol göstericiliği ve sabrı için içten teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Resim Anabilim Dalı’nda görev yapan tüm değerli hocalarıma, sanata ve düşünceye dair açtıkları ufuk için en içten şükranlarımı sunarım. Bu süreçte manevi desteğini hep hissettiğim aileme, düşünsel paylaşımlarıyla bana ilham veren dostlarıma ve tüm sanatçılara da teşekkürü bir borç bilirim.

Bu tez, bir yüzün ötesine bakmak isteyenlere, sanatın yalnızca bir temsil değil; aynı zamanda bir düşünme biçimi olduğunu hatırlatmak umuduyla kaleme alınmıştır.

GİRİŞ

“Ben kimim?” sorusu, yalnızca felsefenin değil; aynı zamanda sanatın da en eski ve en içsel sorularından biridir. Sanatçının kendine yönelttiği bu soru, otoportre aracılığıyla görsel bir dile dönüşür ve yalnızca bir yüzün değil, bir varoluş hâlinin temsilini mümkün kılar. Otoportre, bu anlamda sadece bireyin kendini yansıtmaya biçimi değil; aynı zamanda varlığın, bilincin ve öznenin görselleştiği felsefi bir zemindir. Heidegger’in varlıkla yüzleşen öznesi, Sartre’ın kendini eylemleriyle tanımlayan bireyi ve Merleau-Ponty’nin bedeni öznenin dünyayla temas noktası olarak kavrayışı, otoportreyi yalnızca bir temsilden çok bir oluş olarak düşünmeyi mümkün kılar.

Bu tez, çağdaş Türk resminde otoportreyi yalnızca estetik bir form olarak değil, aynı zamanda kimliğin, benliğin ve öznenin çok katmanlı yapısını araştıran bir düşünme biçimi olarak ele almaktadır. 1980 sonrası Türkiye’de yaşanan kültürel ve ideolojik kırılmalar, sanatçının kendilik sunumuna dair biçimsel ve içeriksel dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda otoportre, bireyin iç dünyasına açılan bir pencere olduğu kadar, toplumsal belleğin, tarihsel gerilimlerin ve çağın ruhunun da izlerini taşıyan bir görsel söylem alanı hâline gelmiştir.

Bu tezde kuramsal çerçeveye geniş yer verilmesinin temel nedeni, otoportreyi yalnızca görsel ya da biyografik bir anlatım biçimi olarak değil; öznenin kendini dünyada konumlandırma biçimi olarak ele almaktır. Çünkü otoportre, görünür olanın ardında yatan düşünsel, psikolojik ve toplumsal yapıların bir yansımasıdır. Öznenin sahnede nasıl konumlandığı (Goffman), içsel imgelerle kendini nasıl yapılandırdığı (Jung), varoluşunu nasıl seçtiği (Sartre) ya da iktidarla nasıl bir ilişki içinde kendini kurduğu (Foucault), otoportreyi yalnızca bir “resim” olmaktan çıkararak, düşünsel bir üretim alanına dönüştürür. Bu bağlamda, sanatçının kendini temsil etme biçimlerini anlamak için kuramsal temeller, yalnızca açıklayıcı değil; aynı zamanda çözümsel bir gereklilik olarak yapılandırılmıştır.

Çağdaş otoportre artık yalnızca yüzün ya da bedenin temsili değil; verinin, görüntünün ve teknolojik arayüzlerin katıldığı yeni bir benlik kurgusuna dönüşmektedir. Sanatçının aynası kırıldığında, onun yerini ekranlar, algoritmalar ve dijital hafızalar alır. Bu nedenle, bu tez yalnızca sanatçının kendine tuttuğu bir aynayı değil; aynı zamanda bu aynanın biçim değiştirerek nasıl bir ekrana, bir veri akışına ya da sayısal kimliğe evrildiğini de sorgular. Otoportre, burada sadece görsel bir ifade değil; varlığın maddesel sınırlarını aşan, çağın ruhuna dijital yansımalarla cevap veren bir düşünme biçimi hâline gelir.

Bu tez, otoportreyi yalnızca bireyin kendini gösterdiği bir yüzey değil; aynı zamanda çağdaş Türk sanatında kimliğin, özneleşmenin ve benliğin nasıl inşa edildiğini gösteren felsefi ve estetik bir alan olarak değerlendirmektedir.

A.Araştırmanın Amacı, Kapsamı ve Niteliği

Bu tez çalışmasının temel amacı, çağdaş Türk resim sanatında otoportre temasını yalnızca bireysel bir betimleme ya da yüz temsili olarak değil; aynı zamanda sanatçının benlik sunumu, kimlik inşası, kolektif hafıza ile kurduğu ilişki ve çağdaş sosyo-kültürel bağlamlara verdiği tepkiler ışığında çok katmanlı bir ifade alanı olarak değerlendirmektir. Otoportre, sanatçının yalnızca kendini göstermesi değil; aynı zamanda çağının ruhunu, ideolojik gerilimlerini, estetik anlayışlarını ve psikolojik yönelimlerini yansıttığı bir düşünsel yüzey olarak ele alınmıştır.

Bu amaç doğrultusunda tez, 1980 sonrası Türkiye’inde yaşanan sosyo-politik ve kültürel dönüşümlerin etkisiyle biçimlenen otoportre anlayışını incelemektedir. 1980 darbesi sonrasında oluşan baskıcı politik atmosfer, bireysel ifade biçimlerinde içe dönüşü ve benlik merkezli anlatıların artmasını beraberinde getirmiştir. Bu dönemde sanatçının otoportresi, yalnızca bireysel bir iç görü değil; aynı zamanda toplumsal belleğe, kimlik sorununa ve kültürel temsile dair görsel bir ifade biçimi hâline gelmiştir. Tez, bu dönüşümü hem tarihsel hem kavramsal hem de görsel düzlemde ortaya koymayı hedeflemektedir.

Tezin kapsamı, sanat tarihinde otoportre temasının Antik Çağ’dan başlayarak Rönesans, Barok, Rokoko, Modernizm ve Postmodernizm gibi dönemler boyunca geçirdiği dönüşümü kuramsal çerçevede ele almakla birlikte, özellikle 1980 sonrası çağdaş Türk resmine yoğunlaşmaktadır. Bu çerçevede Hüseyin Avni Lifij, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neş’e Erdok, Sinan Demirtaş, Genco Gülan ve Refik Anadol gibi sanatçıların otoportrelerinde kullandıkları anlatım biçimleri, estetik stratejiler ve temsiliyet biçimleri analiz edilmiştir. Dijitalleşme, yapay zekâ, NFT, veri görselleştirme gibi yeni medya teknolojileri ile birlikte öznenin parçalanması ve dijital kimliklerin ortaya çıkışı da çalışma kapsamına dâhil edilmiştir.

Bu tez aynı zamanda kuramsal bir zemin üzerinde yükselen nitel bir araştırmadır. Yöntem olarak betimsel analiz, ikonolojik çözümleme (Panofsky, 1939) ve kuramsal yorumlama birlikte kullanılmıştır. Kuramsal çerçevede Erving Goffman’ın “Benlik Sunumu”

kuramı, Carl Gustav Jung'un arketipsel bilinçdışı yaklaşımı, Jean-Paul Sartre'ın varoluşçu özne anlayışı ve Michel Foucault'nun iktidar ve özne kuramı temel alınmıştır. Bu düşünsel altyapı; sanatçının bedenini, mekânla ilişkisini ve bakışını nasıl yapılandırıldığını anlamaya olanak sağlamıştır. Görsel analizlerde Panofsky'nin üç aşamalı ikonolojik çözümlemesi (önikonografik betimleme, ikonografik yorumlama, ikonolojik derinlik) uygulanmıştır.

Tezin niteliği, yalnızca tarihsel bilgi sunmakla sınırlı olmayan; bunun ötesinde özgün bir kavramsal yorum geliştiren, çağdaş sanat kuramlarıyla desteklenen, disiplinlerarası bakış açısıyla şekillenen bir inceleme olmasıdır. Sanat tarihinden estetiğe, sosyolojiden felsefeye uzanan bu bütüncül yaklaşım, otoportreyi bireysel anlatının ötesine taşıyarak, çağdaş Türk sanatında öznenin dönüşümünü, bedensel ve düşünsel temsiliyet biçimlerini çok katmanlı biçimde analiz etmeyi hedeflemektedir. Bu yönüyle çalışma, hem sanat araştırmaları literatürüne hem de çağdaş kimlik kuramları alanına katkı sunma niteliğindedir.

B. Metod ve Yöntem

Bu tez, çağdaş Türk resminde otoportre temasını çok katmanlı bir yapı içerisinde incelemeyi amaçlayan nitel bir araştırmadır. Sanat eserlerinin birebir yorumlanmasına dayanan öznel bir çözümleme süreci yürütüldüğünden, nicel veriye değil; kuramsal bağlamda derinlemesine analiz ve anlam üretmeye dayalı yorumlayıcı paradigma tercih edilmiştir. Araştırma süreci boyunca hem kuramsal çözümlemeler hem de görsel sanat eserleri üzerine ikonolojik yorumlar bir arada ele alınmış; bu bütünlük, sanat tarihsel okumalarla desteklenerek yapılandırılmıştır.

Araştırmanın metodolojik temeli, disiplinlerarası yaklaşım çerçevesinde inşa edilmiştir. Bu yaklaşım; sanat tarihi, estetik kuram, sosyoloji, psikoloji ve felsefe gibi alanların kesişiminde yer alır. Bu doğrultuda çalışmada, hem bireyin kendilik inşası sürecine dair psikolojik yaklaşımlar (özellikle Jung'un arketip kuramı), hem de öznenin toplumsal sahnede kendini nasıl sunduğuna ilişkin sosyolojik teoriler (Goffman'ın benlik sunumu kuramı) ile desteklenmiştir. Ayrıca öznenin iktidar yapıları içerisindeki konumlanışını açıklayan Michel Foucault'nun özne-iktidar ilişkisine dair çözümlemeleri ve Jean-Paul Sartre'in varoluşçu özne anlayışı da çalışmanın düşünsel omurgasını oluşturur.

Tezde kullanılan görsel çözümleme yöntemi, Erwin Panofsky'nin ikonolojik analiz modeline dayanmaktadır. Bu model, sanat eserlerinin üç aşamalı olarak okunmasına imkân tanır:

1. Önikonografik Betimleme: Eserdeki biçimsel unsurların betimsel düzeyde saptanması,
2. İkonografik Yorumlama: Görsel öğelerin kültürel ve tarihsel anlamlarının açıklanması,
3. İkonolojik Derinlik: Eserin ait olduğu dönemin düşünsel yapısıyla bağ kurularak alt anlamların açığa çıkarılması.

Bu yöntemin tercih edilme nedeni, otoportre gibi hem bireysel hem de kültürel katmanlar içeren bir temanın yalnızca yüzeysel betimlemeyle kavranamayacak kadar çok yönlü oluşudur. İkonolojik analiz, sanatçının kendini nasıl konumlandığına, hangi imgeleri seçtiğine ve bu imgelerin hangi tarihsel/sosyolojik kodları taşıdığına ilişkin derinlemesine bir yorum olanağı sunar.

Uygulama aşamasında, belirlenen sanatçılar üzerinden seçilen otoportre örnekleri bu çerçeve doğrultusunda analiz edilmiştir. Sanatçı seçiminde hem tarihsel süreklilik gözetilmiş (örneğin Hüseyin Avni Lifij, Bedri Rahmi Eyüboğlu), hem de çağdaş üretim biçimlerine yönelen örnekler değerlendirilmiştir (örneğin Neş'e Erdok, Sinan Demirtaş, Genco Gülan, Refik Anadol). Her sanatçının otoportreye yaklaşımı, dönemin estetik anlayışı ve kendi bireysel kimlik yapısıyla birlikte çözümlenmiştir.

Ayrıca, tezin yazım süreci boyunca belgesel tarama, sanatçı söyleşileri, sergi katalogları, eleştirel metinler ve sanat kuramına dair akademik literatür gibi yazılı ve görsel kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu sayede, hem kuramsal dayanaklar hem de görsel malzeme açısından sağlam bir temel oluşturulmuştur.

Sonuç olarak bu araştırmada yöntem, sanatçı otoportrelerinin sadece görsel olarak değil; aynı zamanda psikolojik, sosyolojik, tarihsel ve estetik düzeylerde çözümlemeye imkân tanıyan çok yönlü bir bakış açısıyla yapılandırılmıştır. Böylece otoportre, hem bireysel anlatının hem de çağdaş Türk sanatının dönüşümünü içeren bir temsil alanı olarak değerlendirilmiştir.

C. Yararlanılan Kaynaklar

Bu tez çalışmasının kuramsal ve görsel çözümleme temellerini oluşturmak amacıyla, sanat tarihi, estetik, felsefe, sosyoloji ve psikoloji alanlarına ait çeşitli akademik ve bilimsel kaynaklardan yararlanılmıştır. Kaynaklar, yalnızca konuya ilişkin genel bilgiler sağlamakla kalmamış; aynı zamanda sanat eserlerinin çok katmanlı çözümlemesini mümkün kılan teorik altyapıyı ve bağlamsal çerçeveyi oluşturmuştur.

Sanat tarihi ve estetik alanında, otoportre temasının tarihsel gelişimi ile ilgili olarak Erwin Panofsky'nin ikonolojik analiz modeli, Rönesans'tan günümüze kadar uzanan sanatsal temsil biçimlerinin değerlendirilmesinde temel referanslardan biri olmuştur. Ayrıca, Türk sanat tarihi bağlamında Hüseyin Avni Lifij, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neş'e Erdok ve güncel sanatçılar üzerine yazılmış monografiler, katalog metinleri ve eleştirel yazılar kullanılmıştır.

Felsefi ve sosyolojik kuramlar açısından, Erving Goffman'ın "Benlik Sunumu" kuramı, sanatçının otoportrede kendini sahneleme biçimlerinin dramaturjik boyutunu anlamada başat kaynaklardan biri olmuştur. Carl Gustav Jung'un arketip kuramı, sanatçının otoportrede bilinçdışı unsurlarla kurduğu ilişkiyi yorumlamaya katkı sağlamıştır. Michel Foucault'nun özne ve iktidar ilişkisine dair çözümlemeleri, otoportrede sanatçının toplum içindeki konumlanışını analiz etmeye imkân tanımıştır. Ayrıca Jean-Paul Sartre'ın varoluşçu özne anlayışı, otoportreyi bir özgürleşme alanı ve öz-farkındalık biçimi olarak ele alma sürecinde teorik zemin sunmuştur.

Güncel sanat ve dijital dönüşüm bağlamında ise Refik Anadol ve Genco Gülan gibi sanatçıların çalışmaları üzerine yazılmış akademik makaleler, kataloglar ve söyleşiler, dijital otoportre anlayışını yorumlamak açısından kaynak niteliği taşımıştır. Ayrıca veri estetiği, dijital kimlik, yapay zekâ sanatı ve posthümanist düşünce alanlarındaki güncel literatür, çağdaş otoportre üretimlerinin çözümlemesinde kullanılmıştır.

Tüm bu kaynaklar; akademik kitaplar, hakemli dergilerde yayımlanmış bilimsel makaleler, sanatçı katalogları, sergi metinleri, konferans bildirileri, sanat eleştirileri, yüksek lisans ve doktora tezleri, söyleşiler ve görsel malzeme arşivleri gibi çeşitli türlerde olup, hem ulusal hem de uluslararası yayınlardan derlenmiştir. Böylece tez çalışmasında, yalnızca bilgiye ulaşmak değil; aynı zamanda bilgiyi yorumlama, yapılandırma ve özgün bir bakış açısı geliştirme hedeflenmiştir.

1. OTOPORTRE KAVRAMI: TANIM, KÖKEN VE OTOBİYOGRAFİK ANLAM

Bir ifade biçimi olarak otoportre, sanatçının kendisini farklı yaklaşımlarla tasvir ettiği konulardan biridir. Otoportre, sanatçının fiziksel görünümünü, içsel dünyasını, duygusal yansımalarını ifade etmesinin gereği olarak sanatçı için diğer tekniklere göre daha kişiseldir. Sanatçının kendini model olarak kullanması, farklı teknik ve ortamlarda kendi bakış açısıyla ruh halini ve bireysel kimliğini yansıtması otoportre sanatının temel özellikleridir. Sanatsal perspektiften bakıldığında otoportre; sanatçıların içsel dünyasına açtığı pencereyle birlikte estetik, kültürel ve felsefi değerlerin toplumsal ve tarihsel bağlamda sanatçıyı yansıtırken sanatçının becerilerini sergilemesinin yanı sıra kimi zaman içsel bir keşif, kimi zaman dinsel sahnelerde figür, kimi zaman ise bireysel kimliğin ifadesinde ve sanatçının toplumu keşfinde bir araç olmuştur. Kendi yüzünü ve bedenini konu alan sanatçı, yalnızca dış dünyadaki fiziksel varlığını belgelemekle kalmaz, aynı zamanda iç dünyasını, kimlik arayışlarını ve sanatsal vizyonunu da yansıtır. Sanatsal varoluş ve tarihsel tanınırlık açısından otoportre, sanatçının sanat tarihinde kendine bir yer edinmesini de sağlayabilir. Sanatçı, otoportre aracılığıyla kendi imgesini ve sanatsal kimliğini ölümsüzleştirir. Bu nedenle otoportre, sanatçının kişisel tarihi ile sanat tarihinin kesiştiği bir alan olarak görülebilir. Otoportre, sanatçının kendini fiziksel, ruhsal ve toplumsal yönleriyle görselleştirdiği özel bir anlatım biçimidir. Bu tür çalışmalarda sanatçı hem model hem de özne olarak yer alır; böylece yalnızca dış görünüşünü değil, içsel dünyasını, ruh hâlini ve kendilik algısını da eserine yansıtır. Kendi bedenini bir araç olarak kullanan sanatçı, çoğu zaman otoportre aracılığıyla hem teknik becerilerini sergiler hem de kendi varlığını estetik ve felsefi düzlemde sorgular. Bu bağlamda otoportre, sanatçının bireysel tarihinin sanat tarihiyle kesiştiği bir ifade alanı hâline gelir (Demirbulak,2007: 55). Bu bakış, sadece fiziksel bir görüntü oluşturmakla sınırlı değildir; sanatçının iç dünyasının, psikolojik durumunun ve hatta döneminin sosyo-kültürel yapısının bir yansımasıdır.

Otoportre, sanatçının kendisini hem bir özne hem de bir nesne olarak ele aldığı bir ifade biçimi olarak kabul edildiğinde, sanatçının kendini dışsallaştırarak bir imgeye dönüştürmesini, dolayısıyla kendine dışarıdan bakabilmesini gerektirir. Otoportreyi hem kolay hem de zor kılan da budur; sanatçı, en iyi tanıdığı yüzü resmetme avantajına sahip olsa da, bu yüzü anlamlandırma ve yorumlama süreci son derece derinlikli ve zorlayıcı olabilir. (İçden,2015: 50). Bu tür çalışmalar aynı zamanda bir tür yüzleşme eylemidir. Sanatçı, kendisini yalnızca fiziksel olarak değil, psikolojik ve duygusal yönleriyle de keşfetmek ve yansıtmak zorundadır. Kendi yüzünü bir imge olarak ele almak, sanatçıyı nesnelleşmeye

iterken aynı zamanda otoportreye kişisel ve içsel bir boyut kazandırır. Böylece, otoportre sadece bir benzetme değil, aynı zamanda bir öz-anlatı haline gelmektedir. Bu nedenle otoportre, sanatçının yalnızca teknik becerisini değil, kendisiyle olan ilişkisini, kimlik arayışını ve öz-farkındalığını da ortaya koyan bir tür olarak kabul edilir.

Sanat dünyasının en ilgi çekici alanlarından biri olan otoportre, sanatçının kendi kişisel gerçekliğiyle kaygılarına cevap ararken benliğini, deneyimlerini yansıttığı eserinde kendini işleyen ressama eserin birincil seyircisi olma imkanı da sağlayabilmektedir. Burada otobiyografik anlatımın otoportre sanatındaki yeri oldukça merkezi ve belirleyici olmaktadır. Sanatçı hem görülen bir nesne hem de gören bir özne olarak çifte bir konumdadır. Bu duruş, sadece görsel bir temsiliyet değil; aynı zamanda kendini tanıma, ifade etme ve dünyadaki yerini sorgulama çabasıdır. Kendi yüzüne bakan sanatçı, yalnızca yüz çizgilerini değil; ruhunu, düşünsel yapısını ve toplumsal konumunu da görmeye ve göstermeye çalışır (Küçükşen Öner, Fildiş, 2022: 460). Otoportre, bir sanatçının kendi yüzünü resmetmesi ya da farklı sanatsal yollarla kendini ifade etmesi olarak tanımlansa da, aslında bundan çok daha derin bir anlam taşır. Bu noktada otobiyografik sanat kavramı devreye girer. Otobiyografik sanat, sanatçının yaşamından doğrudan beslenir ve otoportreler de bu sanatın en kişisel ve doğrudan ifade biçimlerinden biridir. Otobiyografik sanat, tıpkı edebiyatta olduğu gibi, sanatçının kendi yaşamından yola çıkarak ürettiği, bireysel deneyimlerini, duygularını ve düşüncelerini yansıttığı bir ifade biçimidir. Keser'in tanımında da vurgulandığı gibi, sanatçının kendi hayatındaki olayları ve belgeleri kullanarak ürettiği eserler, öznel bir bakış açısı taşır.(Özkılıç,2019: 25). Otobiyografik eserlerin öznel olması kaçınılmazdır çünkü kişi, kendi yaşamına dair olayları anlatırken bilinçli veya bilinçsiz olarak sanatsal bir süzgeçten geçirir. Kendi duygularını, hatıralarını, dünyayı algılayış biçimini eserine yansıtır ve bu süreçte mutlak bir tarafsızlık beklemek mümkün değildir. Örneğin, bir sanatçı çocukluğuna dair bir eser ürettiğinde, bunu sadece yaşadığı olayların kronolojik bir aktarımı şeklinde değil, kendi hisleri ve yorumlarıyla harmanlayarak sunar. Bu durum, edebiyat alanındaki otobiyografilerle de büyük bir paralellik gösterir. Bir yazar kendi hayat hikâyesini anlatırken, olayları olduğu gibi aktarmaktan çok, nasıl hatırladığına ve nasıl hissettiğine odaklanır. Aynı durum görsel sanatlarda, sinemada, tiyatrodan ve hatta müzikte de geçerlidir. Sanatçılar kendi yaşamlarını işlerken, kimi zaman olayları dramatize eder, kimi zaman semboller kullanarak dolaylı anlatım yoluna giderler. Plastik sanatlarda bu durumun karşılığı ise portre sanatında kendini gösterir; çünkü portre, yüzün betimlenmesi aracılığıyla insanı anlatır. (Sağlık,2013: 104). Otoportrenin ise yalnızca bir yüz tasviri olmanın ötesinde, sanatçının duygularını ve iç dünyasını yansıttığı için görsel bir otobiyografi niteliği taşıdığı söylenebilir. Bu bağlamda,

otobiyografik sanat ve edebi otobiyografi, bireyin kendini anlatma çabasıdır ve bu süreçte nesnellikten çok öznel bir anlatım ön plandadır.

1.1.Otobiyografik Anlatımda Rembrandt ve Hüseyin Avni Lifij, Sinan Demirtaş

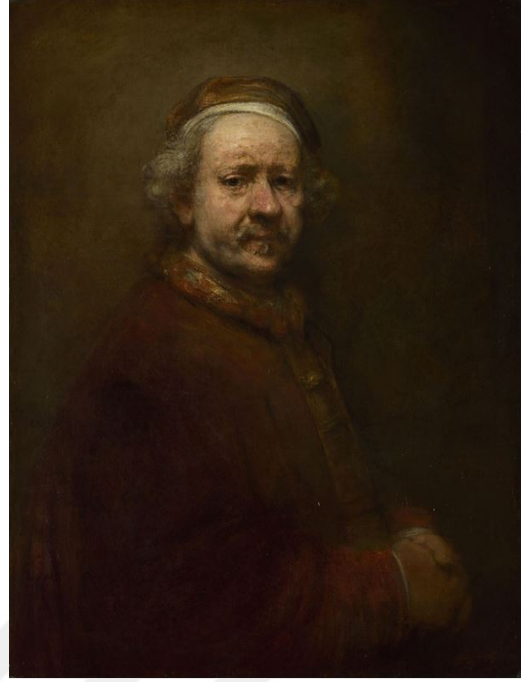
Sanat tarihinde otoportre, yalnızca bir yüzün betimlenmesi değil; sanatçının yaşam serüveninin, iç dünyasının ve kimlik arayışının görsel bir kayıdır. Bu bağlamda, Rembrandt van Rijn'in otoportreleri, otobiyografik sanat anlayışının erken ve etkileyici örneklerini sunar. Sanat yaşamı boyunca yaklaşık 80 otoportre üreten Rembrandt, bu eserlerde yalnızca fiziksel değişimini değil, ruhsal dönüşümünü de resmetmiştir. Barok dönemin teatral anlatımı yerine bireysel deneyime ve içtenliğe odaklanan Rembrandt, otoportreyi bir tür iç muhasebe alanı olarak değerlendirmiştir. (Privada, 2025).



Görsel 1: Rembrandt van Rijn, “Otoportre”.(1637).Kırmızı tebeşir.(12,9 x 11,9 cm (5 1/16 x 4 11/16 inç).Ulusal Sanat Galerisi, Washington.

Görsel 2: Rembrandt van Rijn, “Otoportre”.(1630). Serilmiş kağıt üzerine gravür.(7,6 × 6,5 cm (3 × 2 9/16 inç).Ulusal Sanat Galerisi, Washington.¹

¹ <https://www.pivada.com/rembrandt-van-rijn-otoportreler> (Erişim tarihi: 02.03.2025).



Görsel 3: Rembrandt van Rijn, “Otoportre”.(1639).Serilmiş kağıt üzerine gravür. 21 x 16,8 cm (8 1/4 x 6 5/8 inç).Ulusal Sanat Galerisi, Washington.²

Görsel 4: Rembrandt van Rijn, “Otoportre”.(1659). Tuval üzerine yağlıboya.(84,5 x 66 cm (33 1/4 x 26 inç).Ulusal Sanat Galerisi, Washington.

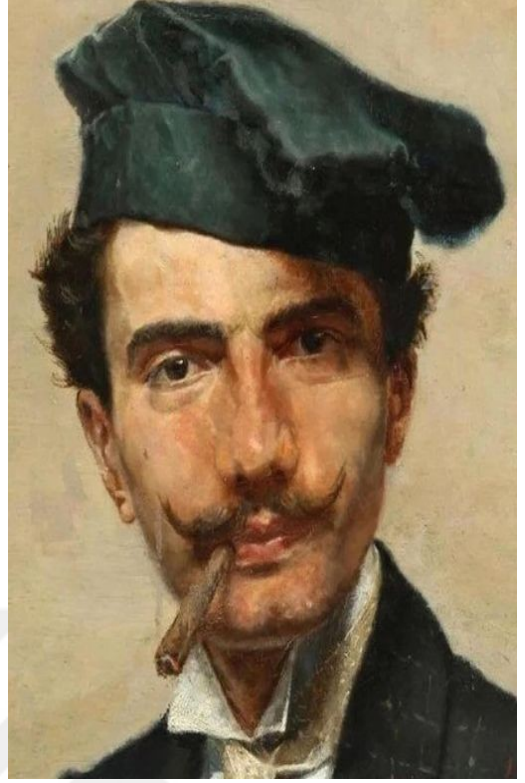
Otobiyoğrafik sanatın en erken örneklerinden biri olarak kabul edilen bu otoportreler, Rembrandt’ın kişisel tarihini ve yaşadığı dönemle olan ilişkisini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu anlamda Rembrandt, otoportreyi yalnızca bir teknik çalışma veya bireysel bir imge olarak kullanmamış, onu aynı zamanda derinlemesine bir öz değerlendirme ve otobiyoğrafik bir anlatım aracı haline getirmiştir. Gençlik yıllarında yaptığı otoportrelerinde kendine güvenen, güçlü ve gösterişli bir figür olarak görünürken, yıllar ilerledikçe yüzünde yorgunluk, hüznün ve hayatın ona yüklediği acılar belirginleşmiştir. Özellikle ilerleyen yaşlarında yaptığı otoportreler, onun sanatıyla ve kendi kimliğiyle hesaplaşmasını gösteren, yoğun psikolojik derinliğe sahip çalışmalar olarak görülür. 1659 tarihli otoportresinde kullanılan koyu tonlar, donuk bakışlar ve durgun kompozisyon, yalnızca fiziksel yaşlılığı değil, aynı zamanda derin bir varoluşsal sorgulamayı da yansıtır. Bu yönüyle Rembrandt’ın otoportreleri, sadece sanat tarihi açısından değil; sanat psikolojisi bağlamında da değerlendirilebilecek otobiyoğrafik görseller olarak kabul edilir. Günümüzde bile onun otoportreleri, sanatçının iç dünyasını ve yaşadığı dönemi anlama açısından eşsiz birer görsel

² <https://www.pivada.com/rembrandt-van-rijn-otoportreler> (Erişim tarihi: 02.03.2025).

belge niteliğinde kabul edilebilir. Bu yüzden, onun otoportreleri sadece sanatsal değer taşımakla kalmaz, aynı zamanda insan psikolojisinin ve yaşam döngüsünün derin bir anlatımı olarak da kabul edilmektedir.

Benzer bir otobiyografik anlatım tarzı, Türk resminde Hüseyin Avni Lifij’te gözlemlenir. Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde yetişmiş ve erken Cumhuriyet döneminde sanat hayatına devam etmiş Türk resim sanatının önemli ressamlarından biri olan Hüseyin Avni Lifij; Türk resim sanatının Batı etkisiyle geliştiği dönemde özgün bir üslup geliştirerek özellikle figüratif kompozisyonları ve otoportreleriyle tanınmaktadır.

Rembrandt’ın otoportrelerinde olduğu gibi Hüseyin Avni Lifij’in de otoportrelerinde yaşantısının yüzüne yansımaya şahitlik ederiz. Kimliğine olan özlemini, depresifliğini bize her anlamda göstermekten çekinmeyen sanatçı için otobiyografik bir anlatım biçimi benimsediği rahatlıkla söylenebilir. Hüseyin Avni Lifij, Türk resim sanatının önemli isimlerinden biri olarak, sanatında derin bir kişisel anlatım benimsemiş ve eserleri aracılığıyla kendi iç dünyasını izleyiciye açmıştır. Rembrandt’ın otoportrelerindeki otobiyografik anlatım biçimine benzer şekilde, Lifij de sanatında sadece sanatsal anlamda değil, felsefi ve toplumsal düşüncelerinde de derin bir sorgulama süreci içinde olduğu görülmektedir ve kişisel duygularını, düşüncelerini ve yaşadığı dönemin ruhunu da resimlerinde yansıtmaktan çekinmemektedir. Lifij’in eserlerindeki otobiyografik yön, onun entelektüel kişiliğiyle de doğrudan bağlantılıdır. (Özkılıç,2019: 82). Otoportrelerindeki ciddi yüz ifadesi, derin bakışları ve genellikle melankolik atmosfer, onun duygu dünyasını ve içsel çatışmalarını yansıtan unsurlardır. Onun yüzündeki derin ifade, karanlık tonlar ve gözlerdeki düşünceli bakış, bireyin kamusal görünürlüğe kavuştuğu yeni bir toplumsal yapı içinde özne olarak konumlanma çabasını da temsil eder (Ayyıldız,2022:6). Bu yönüyle, Rembrandt’ın otoportrelerindeki içsel muhasebeye benzer bir duruş sergilemiştir. Hüseyin Avni Lifij, otoportrelerinde yalnızca yüzünü değil, aynı zamanda duygularını, düşüncelerini ve yaşamının izlerini taşıyan derin bir otobiyografik anlatım geliştirmiştir ve bu yönüyle, Rembrandt gibi büyük sanatçıların izinden giden ve kendisini sanat aracılığıyla anlatmaktan çekinmeyen bir ressam olarak değerlendirilmektedir.



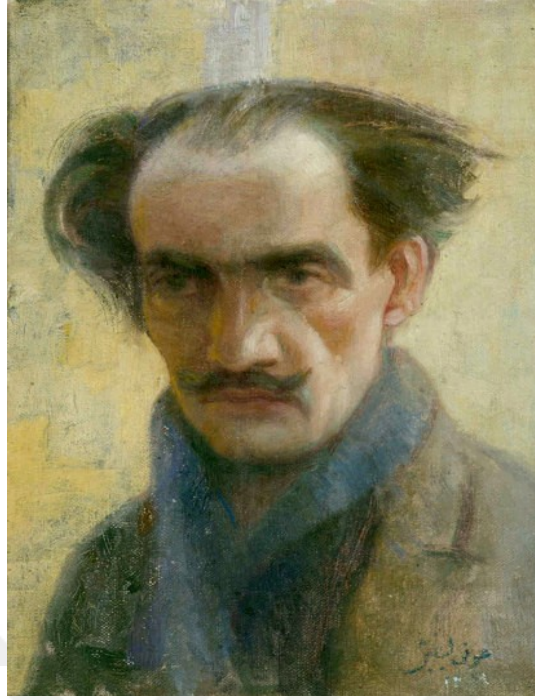
Görsel 5: Hüseyin A. Lifj, “Otoportre” (1886-1927). Tuval üzerine yağlı boya, 35x26 cm., özel Koleksiyon.³

Görsel 6: Hüseyin A. Lifj, “Pipolu Adam” (1908-1909). Tuval üzerine yağlı boya, 65x46 cm. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.⁴

<https://i.pinimg.com/736x/5f/50/69/5f5069064878829116db2a0911b8ff83.jpg>

³<https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/33/Product/17687/400/ead7680d15bc4834a977a28781e2c23b.jpg> (Erişim tarihi: 02.03.2025).

⁴ <https://i.pinimg.com/736x/5f/50/69/5f5069064878829116db2a0911b8ff83.jpg> (Erişim tarihi: 02.03.2025).



Görsel 7: Hüseyin A. Lifij, “*Son Otoportre*”, karton üzerine yağlıboya, 26.7x18.8 cm. Ayten & İ. Şazi Sirel Koleksiyonu / Collection⁵

Çağdaş Türk resminin önemli temsilcilerinden biri olan Sinan Demirtaş ise; eserlerinde fotoğraf teknolojisini kullanarak foto-gerçekçi anlatım dili yerine ressamlığını kullanarak fotoğrafları değiştirdiğini ve fotoğrafa sadık kalmanın aksine fotoğraftan bir uzaklaşmayı içerdiğini söylediği resimlerinde farklı bir espas ve özel bir perspektifle oluşturduğunu dile getirmiştir. (Akşit, Bilgiç, 2013). Çağdaş sanatın biçimsel ve kavramsal çeşitliliği içerisinde otoportre, sanatçının bireysel anlatımını ifade etmenin güçlü araçlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda Sinan Demirtaş’ın çalışmaları, güncel tekniklerin otobiyografik anlatım ile nasıl bütünleştirilebileceğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Demirtaş, eserlerinde fotoğrafı yalnızca teknik bir araç olarak değil; bireysel hafızanın, duyguların ve zamanla kurulan ilişkinin bir metaforu olarak kullanır. Ancak, onu hipergerçekçi sanatçılardan ayıran temel fark; çalışmalarında duygu ve kişisel anlatımın her zaman ön planda yer almasıdır. Bu nedenle eserleri, salt bir teknik mükemmeliyet arayışından çok, sanatçının iç dünyasını ve anılarını yansıtan güçlü duygusal ifadelerle şekillenmiştir.

Sanatçının kendisini, ailesini ve yakın çevresindekileri model olarak kullanması, çalışmalarına yoğun bir kişisel ve samimiyet kazandırır. Bu yaklaşım, otoportreyi yalnızca

⁵ <https://dergibi.com/huseyin-avni-lifij-ve-sanat-yasami/#jp-carousel-14503> (Erişim tarihi: 02.03.2025).

sanatçının kendisine dair fiziksel bir betimleme olmaktan çıkarıp, aynı zamanda ailesel bağları, çocukluk anılarını ve kişisel hafızayı içeren bir otobiyografik anlatı alanına dönüştürür. Demirtaş'ın otoportrelerinde yer alan figürlerin yalnızca yüz ifadeleri değil; arka planlar, duruşlar ve renk tercihleri de anlatının temel bileşenleridir. Sanatçı, yalnızca fiziksel gerçekliği resmetmekle kalmaz, aynı zamanda bireylerin ruh hallerini, ilişkilerini ve hatta onların hissettirdiği atmosferi tuvaline taşır.

‘Özportreler herhangi bir müşterinin değil bizatihi ressamın kendi kaygılarına cevap verir. Özportrenin birincil seyircisi bizzat kendi kendisini işleyen ressamdır; ‘yaratılan’ kendisini seyreden biri olarak’ (Leppert, 2002:242).

Demirtaş'ın otoportrelerinde bu durum net biçimde hissedilir; sanatçı, duygusal bağ kurduğu figürleri ve sahneleri bir tür içsel yeniden inşa süreciyle tuvaline taşır. Özellikle çocuk figürlerinde görülen içe dönüklük, ev içi mekânlarda hissedilen dinginlik ya da huzursuzluk, sanatçının belleğinde yer eden duyguların dışavurumu olarak okunabilir.

Sanatçının öznel ve otobiyografik ifadesi olan bu çalışmalar ilk ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar uzanan tarihsel gelişiminde gerek öne çıkardığı temalar gerek kullanılan teknik malzemeler gerekse felsefi temelde dönüşen sanatsal ifade biçimleri olmuştur. Fakat her dönemde o dönemin estetik ve felsefi ve toplumsal değerlerini yansıtacak şekilde gelişmişlerdir. Sanatçı; otoportresini içinde bulunduğu toplumun kültürel ve sanatsal mirasına elverişli olarak yorumlar. Bu bağlamda otoportreler hem sanatçının şahsi anlatımı hem de tarihsel ve toplumsal alanla alakalı yapılan sanatsal keşifler açısından önemlidir.

“Ernst Rebel bununla alakalı ‘Otoportreler, sanatçının kendi modeli ve motifi olarak egosunun aynı zamanda diğer insanlarla ilişkili olduğu referanslardır. Sanatçılar kendilerini başkaları tarafından görülmek istedikleri gibi, aynı zamanda kendilerini onlardan ayırmak istedikleri gibi tasvir eder”

Özellikle çok kültürlü ortamlarda sanatçılar kimliklerini keşfetme ve ifade etme aracı olarak, kültürel melezlik ve aidiyet gibi bağlamların öz benliklerindeki etkisini yorumlamak için otoportreyi kullanmışlardır ve bu gelenekseli sembolleyen konularla geçmiş ve bugün arasında bir diyalog kurmuşlardır. (Kamaletdinova,2019: 10). Sanatçıların yaşadıkları dünya hakkındaki görüşlerini ve bağlı oldukları kültürel kimliği yansıttıkları otoportreler, gelenekselden çağdaşa dönüşen sanat dünyasında sanatçının otoportresinin kendi çıplak benliğini mi yoksa toplumun sanatçı hakkındaki geleneksel imajını mı temsil etmeye hizmet ettiğini, sanatçının kültürel kimliğini ne derece yansıttığını sorgulatmaktadır. Çağdaş sanatın kavramsal yanı bu gibi soruları ve yapılan otoportreler hakkında daha fazla soru sormayı gerekli kılar.

Sanat bireyin iç dünyasını ve onu çevreleyen dış dünyayı anlamlandırmada bir araçken otoportreler sanatçıların kendilerini ifade etmede kullandıkları özgün bir araç olarak görülür. Bu bağlamda otoportrelerde kullanılan sanatsal biçimler, renkler; oluşturulan kompozisyonlar üzerinden benimsenen kültürel kimliğin ve değerlerin, geleneklerin ve çevrenin nasıl temsil edildiği, sanatsal ifade biçimlerini nasıl şekillendirdiği analiz edilebilir. Aynı zamanda otoportreler sanatçının iç dünyasını ve ruhsal durumlarını, içsel çatışmalarını, kaygılarını, korkularını, mutlulukları vb. duyularını, kendini nasıl gördüğünü en samimi, en belirgin ve doğrudan izleyiciye aktardığı kişisel ifade biçimleri olarak da görülür.

Lucian Freud; “Benim çalışmalarım bütünüyle otobiyografidir. Resimlerim, ben ve çevremle ilgilidir. Umursadığım ve ilgilendiğim insanları bildiğim odaların içinde betimliyorum” (Keser,2009 :242).

Sanatçının kendi modeli olduğu ritüelde sanatçı otoportresini sadece fiziki bir portre olarak ele alabileceği gibi, tinsel bir portre olarak da ele alabilir. Hatta çoğu zaman bir resimde bu iki türe de aynı anda rastlayabiliriz. Sanatçının kullanmış olduğu renkler dahil resimde kullanılan en ufak bir sembol ayrıntısı bile bize model ve ressam statüsündeki sanatçı ile ilgili birçok ipucu verebilir. Bir otoportre resim, yapıldığı andan günümüze kadar sanatçının sanat anlayışı hakkında bilgi vermeye devam eder ve dönemine ışık tutar. (Özkılıç, 2019: sayfa). Sanatçının otoportresinde kullandığı semboller, sanatçının kişisel yaşamına, inançlarına, sosyal çevresine ve dönemin politik veya kültürel olaylarına dair mesajlar içerebilir. Örneğin, bir masa üzerindeki kitap, sanatçının entelektüel bir kimliğe sahip olduğunu gösterebilirken; kırık bir ayna, sanatçının içsel çatışmalarını ve kimlik arayışını temsil edebilir. Bu semboller, yalnızca sanatçının bireysel hikâyesini değil, aynı zamanda sanatın üretildiği dönemin ruhunu da yansıtır. Bu nedenle otoportreler, sadece bireysel bir özdeşleşmenin değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel atmosferinin de bir yansımasıdır. Sanatçının kullandığı renkler, kompozisyon, fırça darbeleri ve yerleştirdiği objeler, onun psikolojisini ve o dönemde yaşadığı olayları anlamamıza yardımcı olur. Bunun yanı sıra, otoportreler sanatçının yaşadığı toplumsal ve siyasi atmosferi de yansıtabilir. Örneğin, savaş dönemlerinde yapılmış otoportrelerde, çaresizlik, endişe veya direniş ruhu hissedilebilir. Sanatçılar bazen kendilerini bir alegori olarak sunarak, bireysel bir anlatımın ötesine geçip toplumsal mesajlar da verebilirler.

Bu yönüyle otoportreler, bir sanatçının yalnızca kendisini değil, içinde bulunduğu çağın duygusal, politik ve kültürel dinamiklerini de belgeleme niteliği taşır. Sanat tarihçileri ve

araştırmacılar için otoportreler, geçmiş dönemleri anlamada önemli birer görsel kaynak görevi görür. (Özkılıç, 2019: 1).

Ayrıca otoportreler, sanatçının sanat anlayışının evrimini ve geçirdiği değişimleri belgeleyen önemli eserlerdir. Sanatçı, kariyerinin farklı dönemlerinde yaptığı otoportrelerle hem sanatsal tekniklerini hem de kişisel dönüşümünü ortaya koyar. Bu eserler, sanatçının gençlik dönemindeki enerjisini, orta yaşlarındaki olgunluğunu ya da yaşlılığındaki dinginliğini gözler önüne serer. Dolayısıyla bir otoportre, sadece yapıldığı dönemde değil, yıllar sonra bile sanatçının iç dünyasını ve sanat anlayışını anlamak için değerli bir kaynak olmaya devam eder. Sonuç olarak, sanatçının kendi modeli olduğu otoportreler, sadece fiziksel bir tasvir değil, aynı zamanda derin bir tinsel ve düşünsel yolculuğun da dışavurumudur. Sanatçının bilinçli ya da bilinçsiz olarak eserine yerleştirdiği her detay, izleyiciye sanatçının kimliği, duyguları ve yaşadığı dönemin koşulları hakkında ipuçları sunar. Bu çok yönlü anlatım biçimi, otoportreleri sanat tarihinde özel ve kalıcı bir yere taşır.

Ferit Edgü “ Görsel Yolculuklar” kitabında otoportre ile ilgili düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

“Ressam kendi yüzünü nasıl görür?

Cezanne herhangi bir insanın yüzü gibi görüyordu, hatta resmini yaptığı herhangi bir nesne gibi.

Acaba?

Kendi yüzünü, bıkıp usanmadan tuvale yansıtmaya çalışan Van Gogh, dış çizgilerinden çok, fırtınalı iç dünyasının iç yüzünü çizdiği için olsa gerek hiçbir otoportresi birbirine benzemez.

Ben, Batılı ressamlar arasında kendi yüzünü resmeden ressamın Van Gogh olduğunu sanırdım. Yıllar önce dikkatli bir okurumun uyarısıyla yanıldığımı öğrendim: En çok otoportreyi yapan bir başka Hollandalı ressam gerçekleştirmiş: Rembrandt.

Tabii, Türk ressamları saymazsak.

Türk ressamları arasında, otoportre konusunda başı Bedri Rahmi çeker. Bedri Rahmi yıllar boyunca, kendi yüzüne yüzlerce biçim vererek çizip boyamıştır.

Sanatçının ölümünden sonra gerçekleştirilen ilk sergisi ve yayımlanan ilk resim kitabı (Binbir Bedros) bu resimlerinden oluşmaktaydı.

Bedri Rahmi, yüzlerce desen, guaş, akrilik ve yağlıboyasında, kendi yüzünü çizip boyarken, kendi resmini sorguluyordu sanki.

Binbir Bedros kitabı için biraz Rimbaud'dan esinlenerek düştüğüm notlardan birinde şöyle demişim: “ Ben ‘sen’im; ben ‘o’yum. Yani bir başkası olan kendim.Ya da kendim olan bir başkası. Binbir yüzümüz var. Ama bir tek gerçeğimiz”. (Edgü,2022:45).

Türk resim sanatında otoportreleriyle öne çıkan sanatçılardan biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, kendisini en çok resmeden ressamlardan biri olarak kabul edilir. 1938 yılında başladığı ve kurşun kalemle ilk eskizlerini yaptığı otoportre serisi, zamanla gelişerek “Binbir Bedros” adını almış ve sanat tarihimizin önemli serilerinden biri haline gelmiştir. Bedri Rahmi, bu otoportrelerinde yalnızca fiziksel görüntüsünü değil, iç dünyasını, ruh halini ve yaşadığı toplumsal olayların etkilerini de yansıtmıştır. Sanatçının değişen ruh hallerini, zaman içinde evrilen sanat anlayışını ve farklı tekniklere olan yatkınlığını görmek mümkündür. “Binbir Bedros” dizisi, yalnızca bir otoportre çalışması olmanın ötesinde, sanatçının kimlik arayışını, kişisel ve sanatsal yolculuğunu belgeleyen güçlü bir anlatım biçimi olarak öne çıkar. (Özkılıç,2019: 97).

Bu otoportreler dizisi içinde Eyüboğlu'nun geleneksel Türk motiflerinden, halk sanatından ve Anadolu kültüründen aldığı ilhamı da gözlemlemek mümkündür. (Koroğlu,2017: 33)Kimi zaman halk resimleriyle süslenmiş bir yüz, kimi zaman ise Anadolu'nun renklerini taşıyan soyut formlar içinde sanatçının yüzü belirir. Bedri Rahmi, sanatı ile kimliğini iç içe geçiren bir anlayışa sahip olduğu için, otoportreleri onun hem bireysel hem de kültürel kimliğinin bir yansıması olmuştur. Bedri Rahmi'nin otoportreleri, yalnızca bir sanatçının kendini betimleme serüveni değil, aynı zamanda dönemin sanat anlayışını, sanatçının kişisel yaşantısını ve Türkiye'nin kültürel dinamiklerini de içinde barındıran çok katmanlı eserlerdir. Özellikle “Binbir Bedros” serisi, sanatçının kendisiyle hesaplaşmasını, kendi iç dünyasını sanat aracılığıyla keşfetmesini ve anlatmasını sağlayan bir yolculuk olarak değerlendirilebilir.

Bu otoportreler, hem teknik hem de sanatsal açıdan Bedri Rahmi'nin üretkenliğini ve kendini sanatıyla ifade etme gücünü ortaya koyan önemli otobiyografik eserler arasında yer alır.

Sanatın bir dışavurum aracı olarak sanatçının içinde bulunduğu durum ve psikolojik etmenlerin sanatsal üretimine nasıl yansıdığı ve sanatçının ifade biçimini nasıl şekillendirdiği ve ayrıca kendini anlama ve iyileştirme süreçlerindeki rolü de otoportrelerde analiz edilebilir. Sanatçının ruhsal durumunun otoportre üzerindeki etkisini irdelemek, sanatı yalnızca bir görsel ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda bir psikolojik çözümleme aracı olarak değerlendirme imkanı da sunabilir. Bireyin içsel dünyası, travmalar, kişisel yaşantılar, korkular, mutluluklar, ve hayaller gibi çok prensiplerden oluşur. Sanat ise bu karmaşık içsel

dünyayı dışa aktarmanın evrensel ve güçlü yollarından biridir. Otoportre sanatında ise bu güç psikolojik olarak karmaşık duygu ve düşüncelerin, bastırılan duyguların sahibi olan sanatçıyı kelimelerin ötesine geçerek kendi varlığını açığa vurmasını mümkün kılabilir. Sanat tarihinde birçok sanatçı, yaşadığı ruhsal çalkantıları, mutluluğu, kaygıyı, melankoliyi ve içsel çatışmalarını otoportreleri aracılığıyla sanatına yansıtmıştır. Sanatçının yaşadığı psikolojik durum; kullandığı renk paleti, kompozisyon, figürler ve semboller aracılığıyla otoportreye derin anlamlar katmıştır. Tarihsel süreçte özellikle travma, yalnızlık, kaygı ve depresyon gibi yoğun duygular, otoportrelerde çarpıcı biçimde işlenmiştir.

Günümüzde ise yaşadığımız çağın sorunları arasında yer alan ve çoğunlukla küreselleşme temelli olduğu düşünülen kontrol altında olmayan tüketim, kimlik bunalımı, aidiyet sorunu ve yabancılaşma gibi kavramlar çağdaş sanatçıları yaratıcılık ve üretim süreçlerinde düşünsel boyutta derinden etkilemiştir. Özellikle kendini ifade etme ya da ortaya koyma isteği olarak otoportre içsel sentezin bir izdüşümü olarak sanatçının kendisiyle arada bir perde olmadan bir karşılaşma anını yani bir anlamda “ben” olma halini içermektedir. (Kayahan,Çevik, 2020:191).

1.2.Otoportrelerde Kolektif Temsiller: Jung ve Arketipler

Sanat tarihi ve sanat psikolojisi, bir sanat eserinin yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda sanatçının iç dünyasını yansıtan bir ifade aracı olduğunu ortaya koymuştur. Bu anlayışın en dikkat çekici yönlerinden biri, otoportrelerin bireysel benliğin ötesine geçerek kolektif bilinçdışı ve arketipsel yapılarla bağlantı kurabilmesidir. Carl Gustav Jung’un geliştirdiği arketip kuramı, sanat eserlerinde tekrar eden evrensel imgelerin bilinçdışı süreçlerle ilişkili olduğunu savunur. Bu bağlamda otoportreler, yalnızca bireysel kimliği değil, aynı zamanda insanlığın ortak duygularını ve bilinçdışı sembollerini de içerebilir (Türkan, 2022, s. 118). Bu anlayışa göre sanatçı otoportrelerinde ruhsal durumlarını ve içsel çatışmalarını, çözümlemelerini izleyiciye aktarırken yoğun duyguları ve karmaşık bilinçaltını ve düşüncelerini, yüzdeki mimiksel değişimleri resimlerine fiziksel olarak bire bir ve doğrudan aktarmak yerine sembolik anlatım biçimlerine başvurur. Bu nedenle tez çalışması kapsamında sanatçı analizleri bölümünde ilgili sanatçıların otoportreleri ve ruhsal durumların sanatsal üretilere verdiği yön ve biçimsel özellikler belirli kuramsal yaklaşımlarla detaylı biçimde analiz edilecektir.

Richard Leppert ‘Sanatta Anlamın Görüntüsü’ kitabında bu durumu şöyle ifade eder: “Portreler, karakteristik olarak, güçlü duygu ya da tepkilerin temsilini ikinci plana atar. Örneğin yüzdeki “şaşıрма, güvensizlik, keder, öfke, korku ve mutluluk” işaretleri genellikle yansıtılmaz resme; bunların geçici tepkiler olduğu bilindiği için portresi yapılan kişinin o adlandırılmaz gerçek karakteri esas alınır”. Nitekim, bize gösterilen şey, Richard Brilliant’ın ifadesiyle, “teamül maskeleridir”. (Leppert,1996:248).

Böylece sanatçı, izleyiciyi yalnızca bir yüz ifadesiyle sınırlamak yerine, daha derin ve çok boyutlu bir ruhsal deneyim sunar. Bu yaklaşım, sanatçının iç dünyasının izleyici tarafından daha özgün ve duygusal bir şekilde algılanmasını sağlar. Sanatçıya özgünlük ve farklı sanatsal ifade biçimlerini kullanma özgürlüğü tanıyan bu yaklaşım sanatçının otoportrelerinde duygu durumlarını yansıtırken gerek renkler ve fırça darbelerinin akışı ve yoğunluğu ile gerek kompozisyonlarını bilinçli düzenleyişi ve soyut sembolik metafor kullanımı ile ortaya çıkarmasına olanak sağlamaktadır. Sanatçı renklerle birçok duygusunu dramatik şekilde ortaya koyabilirken; dalgalı kesik fırça darbeleriyle ruhsal buhranını veya duygularının ağırlığını etkileyici biçimde ortaya koyabilir. Ayrıca kompozisyonunu şekillendirirken seçtiği arka plan (kaotik, boş, izole, kalabalık, dar, sıkışık, geniş) ile birçok duygusunu da temsil edebilirken daha derin analizler ile ortaya çıkarılabilecek içsel dünyalarını, çalışmalarında kullandıkları soyut sembolik unsurlarla aktarmayı tercih ederek izleyiciyi kişisel yorum yapmaya da teşvik edebilir. Bu anlatım tarzı, izleyiciye sanatçının iç dünyasına dair daha derin bir bakış açısı kazandırır. Böylece otoportre, sanatın rollerinden biri olan insanların duygusal ve düşünsel dünyalarının etkileşimi sayesinde bağ ve köprü kurma rolü ile izleyici ve sanatçı arasında güçlü bir duygusal bağ kurabilir.

Sanatçılar otoportre uygulamalarında bilhassa çizgi, şekil, renk, doku, ışık-gölge gibi tasarım elemanlarının yanı sıra kompozisyon pratiklerinde de öznel arayışlar ortaya koymuşlardır. (Kayahan, Z.,Çevik, N,2020:209).

Ayrıca sanatçılar fiziksel özelliklerini betimlerken özellikle zorlayıcı duygusal süreçlerden geçerken (travma, depresyon, kayıp) otoportreyi hem bir ifade biçimi hem de bir terapi aracı olarak kullanabilirler. Bu tür karmaşık duyguları anlamak ve kabullenmekte kelimelerin yetersiz kaldığı durumlarda görsel sanatlar güçlü bir alternatif olabilmektedir. Otoportre yapımı, sanatçıların içsel huzursuzluklarını ve acılarını anlamlandırmalarına, kendileriyle yüzleşmelerine ve bu kendilerini dış bir gözle incelemelerine olanak sağlayarak duygularını dönüştürerek bir anlam kazanmalarına yardımcı olabilir. Ruhsal hastalıklar söz konusu

olduğunda otoportre, kişinin hissettiği içsel boşluğu ya da zorlu duygusal durumları somutlaştırmasına ve içsel dengelerini sağlamalarına yardımcı olabilir. Tarih boyunca sanat, insanların duygusal ve psikolojik çatışmalarıyla başa çıktıkları bir alan olmuştur. Bu bağlamda sanatın terapötik (iyileştirici) gücü hem sanatçılar hem de sanatla uğraşan bireyler için duygusal bir rahatlama ve kendini keşfetme sürecini destekler niteliktedir. Özellikle otoportre sanatı, sanatçının yüzleştiği içsel dünyasını somutlaştırması için güçlü bir araçtır. Bu somutlaştırma, hem sanatçı için hem de izleyiciler için güçlü bir empati köprüsü oluşturabilir. Kendi hikayesini ve duygularını sanat aracılığıyla paylaşmak, sanatçıya yalnız olmadığını hissettirebilir ve toplulukla bağlantı kurmasına olanak tanıyabilir. Sonuç olarak otoportre bir sanat eseri olma dışında bir iyileşme sürecinin aynasıdır. Sanatçılar, bu yaratım süreci boyunca hem duygusal bir boşalım yaşar hem de kendilerini yeniden inşa edebilmektedirler. Böylece, sanat yalnızca bireysel bir deneyim olmaktan çıkar ve evrensel bir iyileşme aracı haline geldiği söylenebilir.

Jung’a göre sanat, bireyin içsel bütünlüğe ulaşma yolculuğunda önemli bir araçtır. Sanatçı, bilinçaltında taşıdığı kolektif imgeleri semboller aracılığıyla ifade ederken, bu imgeler izleyicide de karşılık bulur. Arketipler –örneğin “gölge”, “persona”, “kahraman”, “anne”– sanat eserlerinde doğrudan ya da dolaylı biçimlerde temsil edilir. (Jung, 2017: 136). Otoportrelerde sanatçının yüzünde görülen belirli bir ifade, bir arka plan detayı veya simgesel bir nesne, Jung’un tanımladığı arketipsel figürlerle örtüşebilir.

Sanatın insan psikolojisindeki derin bir yeri olduğuna inanan Gustav Jung’un yarattığı kavramlar, geliştirdiği teknik ve yöntemler gizil güçlerin keşfini, varlığın ötesine geçişi sağlayan bilincin anahtarı niteliğinde olmuş ve Sanat Terapisi’nin kökenini oluşturmuştur. (Hekimoğlu, 2023: 261).

Bilinçaltındaki derinliklere inmenin ve bireyin kendisini en etkili şekilde anlamasının bir aracı olarak sanatı gösteren Jung bilinçaltının rüyalar, semboller ve arketiplerle çalıştığını; sanatın ise bu sembolleri açığa çıkararak bireyin içsel dünyasına bir ayna tuttuğunu savunmuştur. Sanat terapisinde aktif imgelemin kullanımı kendini keşfetmek, yeniden inşa etmek, iç dünyadaki yapılarla yüzleşmek ve kendini gerçekleştirmek varlığının derin boyutlarıyla bütünleşmek isteyen bireyler için alternatif bir pusula niteliğinde olmaktadır. İçsel bütünlüğe ulaşmayı sağlayan yöntemlerden biri olan ve bilinç ile bilinçdışı arasında dinamik bir bağlantı görevini yerine getirerek daha fazla psikolojik uyum ve bütünlüğün elde edilebileceği bir kanal olan ve “aktif imgelem” olarak da bilinen terapötik teknik bulunmaktadır. (Hekimoğlu, 2023: 268)

Jung’a göre sanat, insanı ele geçiren ve onu kendi âleti haline dönüştüren bir çeşit iç dürtüdür. (Jung, 2017: 136). Jung, psişeyi bütün üretkenliğin kaynağı olarak ele alır ve psişenin doğasını tümüyle anlamak mümkün olamadığından onun çeşitli dışavurumlarının sembollerle, rüyalarla görülebileceğini vurgulamıştır. Bu sembolleri ve sembollerin açığa çıkardığı yapıları öz-temsili olarak hayata geçirmek, bilinçaltının farklı kısımlarını keşfetme ve bu keşif yoluyla kişinin kendisine olan tutumunda değişiklik meydana getirme birey için önemli bir fırsat olacaktır. (Hekimoğlu,2023:274). Carl Gustav Jung, sanat eserlerini yalnızca bireysel bir yaratım süreci olarak değil; bilinçdışı dinamiklerin, kolektif deneyimlerin ve psişik çatışmaların dışavurumu olarak da yorumlar. Ona göre sanatçının yaratıcılığı yalnızca bireysel yetenekten değil; aynı zamanda insanlığın tarihsel olarak taşıdığı kolektif bilinçdışının sembolik birikiminden kaynaklanır (Türkan, 2022, s. 118). Bu kolektif bilinçdışı; korku, utanç, öfke, gurur, sevgi gibi evrensel duyguların arketipsel temsillerini barındırır ve bireylerin kişisel yaratımlarına doğrudan etki eder.

Jung’un arketip kuramına göre sanat eserleri, yalnızca bireysel değil; aynı zamanda kolektif deneyimlerin sembolik temsillerini de içerir. Arketipler, özellikle rüyalar, mitolojiler ve sanat eserleri aracılığıyla görünür hâle gelir. Bu bağlamda, sanatçının üretimi; bilinçdışındaki imgelerin bilinç düzeyine taşınması ve sembolik bir dil aracılığıyla estetik bir yapıya bürünmesidir. Otoportreler, bu bağlamda yalnızca kişisel bir anlatı değil; aynı zamanda kolektif bilinçdışının ruhsal izdüşümlerini taşıyan görsel anlatılardır (Jung, 2017; Hekimoğlu, 2023, s. 268). Sanat eserinde yer alan karanlık bir figür ya da dramatik bir renk kullanımı, izleyicide Jung’un tanımladığı “gölge arketipi”yle yüzleşmeye neden olabilir. Bu tür temsiller, yalnızca sanatçının bilinçdışı süreçlerini değil; aynı zamanda izleyicinin de içsel dünyasında bastırılmış duyguları tetikleyebilir. Böylece, sanat eserleri birey ile kolektif bilinçdışı arasında bir bağ kurarak izleyicinin evrensel deneyimlere katılımını mümkün kılar (Edwards, 2004; Türkan, 2022).

Resim sanatındaki otoportreler, sanatçının kendine dair değer yargılarını, inançlarını, bilinçdışı imgelerini ve arketipik figürleri temsil eden önemli anlatı alanlarıdır. Sanatçının yalnızca dış görünüşünü değil, aynı zamanda iç dünyasını ve ruhsal dönüşümünü yansıttığı bu tür eserlerde, Jung’un kolektif bilinçdışı kavramı doğrudan görsel formlarla ifade bulur (Hekimoğlu, 2023, s. 274). Özellikle kayıp, yas, travma ve içsel çöküş gibi durumlar, otoportre sanatında güçlü bir dönüşüm alanı yaratır. Bu süreçte birey, değişen kimlik algısını yeniden inşa etmek üzere sanat aracılığıyla hem duygusal hem de varoluşsal bir iyileşme sürecine girer. Sanatçı yalnızca kendi görünümünü değil; aynı zamanda yaşadığı kırılmaları, güçlenmeleri ve yeniden yapılanmaları da kayda geçirir. Bu ifade biçimi, Jung’un bireyleşme

süreci olarak tanımladığı ruhsal bütünlüğe ulaşma çabasının estetik bir parçası hâline gelir (Jung, 2017; Hekimoğlu, 2023).

Sanat terapisi, sanat ve psikoloji alanlarının birleşiminden doğan, bireyin kendini derinlemesine anlamasını sağlayan melez bir disiplindir. Bu süreçte sanat bir diyalog alanı oluşturarak kişinin doğası gereği iyileştirici olduğu varsayılan imaj yaratmasına olanak tanır. Bu olanak bireylerin kendilerini keşfetmelerine, geçmiş deneyimleriyle bağ kurmalarına, kendilerini anlamalarına, davranış değişiklikleri geliştirmelerine, problem çözümüne ve iyi oluş halini deneyimlemelerine katkı sağlayabilir. Amerikan Sanat Terapisi Derneği (AATA,1996) sanat terapisinin “yaratıcı sanat yapma sürecinin iyileştirici ve yaşamı geliştirici olduğu” inancına dayandığını belirtmektedir. Sanat terapisi danışana düşüncelerini ve hislerini görsel imgeler yoluyla yansıtmaya fırsatı sunar ve kişinin kendisiyle ilgili farkındalığını geliştirerek içsel keşif sürecini destekler. (Hekimoğlu, 2023: 275)

Sanat terapisinde otoportre, bireyin hem kendini ifade etmesini hem de iç dünyasını keşfetmesini sağlayan etkili bir araçtır. Bu süreçte kişi, yalnızca fiziksel görünümünü değil; bilinçdışındaki duygu ve düşüncelerini de sembolik biçimde yansıtabilir. Otoportre, bastırılmış travmaların, arzuların veya korkuların yüzeye çıkmasına imkân tanır ve bireyin içsel çatışmalarla yüzleşmesini destekler (Hekimoğlu, 2023: 275).

Jung’un analitik psikoloji kuramına göre sanat, bilinçdışı içeriklerin semboller aracılığıyla ifade bulduğu bir alandır. Birey, otoportrede kendini idealize ederek ya da abartılı, grotesk biçimlerde temsil ederek içsel dünyasındaki sorunları dışa vurabilir. Örneğin, daha güçlü ya da daha güzel bir imgeyle kendini betimlemesi, toplumda kabul görme isteğini; karanlık veya maske takılmış bir yüzle kendini göstermesi ise bastırılmış korkuları veya savunma mekanizmalarını yansıtabilir (Jung, 2017; Hekimoğlu, 2023: 268). Bu ifade biçimi, bireyin kendi yüzüne ve bedenine bir tür “ayna” tutmasını sağlar. Kişi, otoportre sürecinde kendine dışarıdan bakarak hem fiziksel hem psikolojik özelliklerinin farkına varır. Jung’un “bireyleşme süreci” adını verdiği bu yolculuk, kişinin içsel bütünlüğe ulaşma çabasını temsil eder. Sanat yoluyla kendini daha derinlemesine tanıyan birey, ruhsal anlamda olgunlaşabilir ve iyileşme sürecine katkı sağlayabilir (Edwards, 2004).

1.3.Otoportre ve Felsefi Yorumlar (Heidegger, Sartre, Foucault, Merleau-Ponty)

Sanat, yalnızca estetik bir üretim değil; aynı zamanda varoluşsal bir sorgulama biçimidir. Otoportre ise bu sorgulamanın en yoğunlaştığı alanlardan biridir. Sanatçının kendine yönelttiği bakış, felsefi olarak “özne”, “varlık”, “görünüş”, “beden” ve “kimlik” gibi kavramlarla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda otoportre, Heidegger’in varlık düşüncesinden Sartre’in varoluşçuluğuna, Merleau-Ponty’nin beden felsefesinden Foucault’nun özne-iktidar ilişkisine uzanan geniş bir düşünsel çerçevede okunabilir.

Martin Heidegger, sanatı, varlığın kendisini açığa vurduğu bir alan olarak tanımlar. Ona göre sanat eseri, “alet” olmanın ötesine geçer ve varlığın “doğruluk” (aletheia) hâlinde görünmesini sağlar (Heidegger, 2004). Otoportre de bu bağlamda, sanatçının kendi varlığını sorguladığı ve dünyaya açtığı bir alan hâline gelir. Sanatçının kendi yüzünü ve bedenini konu edinmesi, yalnızca estetik bir seçim değil; aynı zamanda kendi varoluşuna dair bir açıklık yaratma çabasıdır. Bu nedenle otoportre, Heideggerci anlamda bir “açığa çıkarma” (Entbergen) eylemidir.

Jean-Paul Sartre, varoluşun özü öncelemediğini savunarak insanın kendisini eylemleriyle yarattığını belirtir. “İnsan, önce vardır, sonra kendini tanımlar” diyen Sartre’a (1943, s. 29) göre, birey kendisini sürekli olarak inşa eder. Bu anlayış, otoportreyi yalnızca bir yüz temsili değil, aynı zamanda sanatçının kendini oluşturduğu ve tanımladığı bir yaratım süreci olarak görmemizi sağlar. Hangi renkleri, biçimleri ve ifadeleri tercih ettiğini sorgulamak, sanatçının “Ben kimim?” ve “Kim olmak istiyorum?” sorularına verdiği varoluşsal cevaplara işaret eder.

Maurice Merleau-Ponty, bedenin yalnızca bir nesne değil; öznenin dünyayı algıladığı bir varlık olduğunu vurgular. Otoportre, bu anlayışla okunduğunda bedenin hem kendini ifade etme hem de dünya ile ilişki kurma biçimi olarak değerlendirilebilir. Merleau-Ponty (1945, s. 94–100), “Benim bedenim dünyayı bir perspektif içinde görür” diyerek bedeni algının merkezi olarak konumlandırır. Sanatçının kendi bedenini betimlemesi, yalnızca fiziksel özellikleri değil; bedensel deneyimlerini, zamansal varlığını ve mekânsal algılarını da görselleştirir.

Michel Foucault ise öznenin inşasını iktidar yapıları ve bilgi ilişkileri içinde ele alır. Otoportre, Foucault’nun perspektifinden değerlendirildiğinde, bireyin kendisini nasıl temsil ettiğinin, hangi normlara göre biçimlendiğinin ve toplum tarafından nasıl görüldüğünün eleştirel bir ifadesi olarak okunabilir. Foucault’ya (1988) göre birey, kendilik bilgisini yalnızca içsel bir sezgiyle değil, tarihsel ve toplumsal söylemler aracılığıyla kurar. Otoportre,

bu anlamda hem öznenin kendi üzerindeki çalışmasının (care of the self) hem de bir görsel iktidar pratiğinin parçasıdır.

Bu filozofların yaklaşımları, otoportreyi yalnızca bireysel bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda felsefi bir varoluşun dışavurumu olarak yorumlamayı mümkün kılar. Sanatçının kendi yüzünü çizmesi, varoluşunu açığa çıkaran bir eylem, toplumsal düzen içinde kendisini konumlandıran bir sorgulamaya ve özne ile dünya arasındaki bağın felsefi bir araştırmasına dönüşür.

Bu bağlamda Modern Türk Sanatında bilinçaltı imgeleri, grotesk ve ironik öğelerle birleştirerek sürrealist bir etki yaratan Yüksel Arslan'ın sanatını şekillendirirken; sanatçının felsefi metinlerden, edebiyat eserlerinden ve psikanalitik kuramdan etkilendiği görülmektedir. Freud, Marx, Nietzsche gibi düşünürlerin eserleri, Yüksel Arslan'ın sanatsal ve entelektüel üretimine yön vermiştir. (Sağlam, 2022). İzleyiciyi doğrudan bir duygusal hazza hitap eden sanat anlayışından uzaklaştıran sanatçının, izleyiciye içsel bir yolculuk ve düşünsel bir deneyim sunduğu düşünülür. Bu yönüyle, geleneksel anlamda estetik bir beğeni arayan izleyici için zorlayıcı olabilir; ancak onun sanatı, içeriğindeki disiplinli çalışma etiği ve derinlikli düşünsel boyutuyla kavramsal sanatın önemli bir örneğini oluşturmaktadır.

Otoportre, tarih boyunca farklı dönemlerde değişen toplumsal, kültürel ve felsefi anlayışlara göre farklı şekillerde de yorumlanmıştır. Her dönem, otoportrelerin hem sanatsal hem de felsefi anlamlarını şekillendiren belirli düşünce yapıları ve dünya görüşleriyle karakterize edilmiştir. Felsefi açıdan bir ressamın otoportresini yapma amacı hem bireysel hem de evrensel düzeyde derin anlamlar barındırabilir. Bu eylem, yalnızca bir sanat pratiği değil, aynı zamanda varoluşsal bir sorgulama, kimlik arayışı ve bireyin dünyadaki yerini anlama çabasıdır. Bu bağlamda, otoportre yapma amacı farklı felsefi açılardan değerlendirilebilir.

Jean Paul Sartre'a göre "İnsan önce vardır, sonra kendini tanımlar. İnsan başlangıçta hiçbir şey değildir; ancak daha sonra ne yaparsa odur." (Sartre,1943: 29).

Bu fikir Sartre'ın varoluşçu düşüncesindeki insanın varoluşsal olarak, önceden belirlenmiş bir "öz"e sahip olmaksızın, kendi seçim ve eylemleriyle kendini yaratma sürecini hem kendini bulma ve yaratma çabasının hem de sanatçının kendi varoluşunu anlamlandırma çalışmasının somut bir yansıması olarak otoportre ile ilişkilendirilebilir.

Fenomenolojik çerçeveden bakıldığında bireyin dünyayla kurduğu ilişkiyi, bu ilişkinin bilinç üzerindeki etkilerini ve algının nasıl yapılandığını incelemeye odaklanan bu felsefi akımda otoportre; sadece sanatçının fiziksel özelliklerini değil, aynı zamanda öznel deneyimini, dünyayla kurduğu ilişkiyi ve kendine dair algısını yansıttığı bir araç olarak

düşünülebilir. Kişinin kendisini nasıl gördüğü, nasıl göstermek istediği ve otoportrede hangi unsurları öne çıkardığı, fenomenolojik açıdan bireyin kendilik deneyimini ortaya koyar. Sanatçının kendini yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda bir deneyim ve algı süreci içinde anlamlandırdığı bir pratiğe dönüştürür. Bir sanatçı otoportresini oluştururken, yalnızca yüz hatlarını değil, varoluşuna dair duyuşsal ve bilişsel deneyimlerini de yansıtabilir. Bu deneyimin bir parçası olarak kendini, dünyadaki yerini, başkaları tarafından nasıl görüldüğünü ve kendini nasıl görmek istediğini sorgular. Bu eylemle bir anlamda kendi varoluşunun izini sürer; o anda kim olduğunu, ne hissettiğini ve dünyayı nasıl algıladığını ortaya koyar. Fenomenoloji akımının kurucusu Edmund Husserl insanın dünyayı doğrudan deneyimleriyle algılayıp anlamlandırdığını savunur.

Gerek dünyadaki gerek ülkemizdeki sanatçılar arasında otoportrelerini sanatın bir aracı olarak kullanarak varoluşlarını, kimliklerini ve içsel dünyalarını sorgulayan birçok önemli isim bulunmaktadır.

Bu sanatçıların otoportreleri hem sanatçının kendi bedenini bir kültürel nesne olarak deneyimlemesi hem de bu beden aracılığıyla kültürel dünyayı ifade etmesi açısından oldukça anlamlıdır. Kültürel bir nesne deneyimleniyorsa bu kültürel temsiller aracılığıyla başkasının bedenini de deneyimliyor olduğumuzu gösterir. (Başaran, 2023: 85). Otoportre, her ne kadar sanatçının kendi bedenine odaklansa da, bu bedenin başkaları tarafından nasıl görüldüğüne dair bir farkındalık içerir. Çünkü birey, kendi bedenini toplumsal ve kültürel temsiller aracılığıyla inşa eder. Bir otoportre, sanatçının kendisini yalnızca biyolojik bir varlık olarak değil, kültürel anlamlarla yüklü bir beden olarak görmesini ve göstermesini sağlamaktadır. Bu durumda, otoportre yapan kişinin, aslında kendi bedenini “ötekileştirerek” deneyimlediği; adeta başkasının bakışını içselleştirerek kendini bir kültürel nesne olarak sunduğu düşünülebilir. Bireyin yalnız fiziksel varlığını değil, aynı zamanda onun içinde bulunduğu kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlamı da görünür kılar. Sanatçı, otoportresinde bedenini belirli bir tarzda sunarak belli bir kimliği, duyguyu ya da dünya görüşünü yansıtır. Örneğin, Frida Kahlo’nun otoportreleri, yalnızca onun yüzünü değil, aynı zamanda Meksika kültürünü, acıyı, cinsiyet kimliğini ve politik duruşunu da görünür hale getirir. Bu durumda, otoportre, bireysel bir bedenin kültürel dünyayı nasıl şekillendirdiğini ve yeniden ürettiğini ortaya koyar. Sanatçının kendi bedenini bir kültürel nesne olarak deneyimlemesiyle başlayan bu serüven; bu bedenin içinde bulunduğu kültürel dünyayı nasıl şekillendirdiğini açığa çıkarır. Dolayısıyla otoportre, hem başkasının bedenini nasıl deneyimlediğimiz hem de bedenin kültürel dünyayı nasıl oluşturduğu sorularına güçlü bir yanıt sunabilir.

Sanatçının oto portresi, doğrudan doğal dünyaya ait olan bir beden ve yüzün temsiliyle başlar. Ancak bu temsil, kültürel dünyadan bağımsız değildir; çünkü otoportre yalnızca sanatçının fiziksel varlığını değil, kimliğini, öznel deneyimlerini, duygularını ve toplum içindeki konumunu da içerir. Otoportre, sanatçının kendini nasıl gördüğüne ve başkaları tarafından nasıl algılanmak istediğine dair bir söylem üretir. Sanatın doğal dünya ile kültürel dünya arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğu üzerine sunulan perspektif sanatçının otoportrelerinde somutlaşabilir. Sanatçı kendini fiziksel olarak yansıtırken kültürel ve anlam dünyasında bir “ben” olarak inşa ettiği ve başkalarıyla ilişkisini sorguladığı bir ifade biçimi olarak da otoportreyi kullanabilir. “İlksel Doğa kültürel dünyanın temelinde yatar.” Lau, 2004: 136 (Akt., Başaran, 2023).

Sanatçı için otoportre bir içsel yolculuk ve kişisel bir anlatım biçimiyken, izleyici için zaman içinde keşfedilen, farklı anlamlar taşıyan bir bulmaca gibidir. Bununla ilgili Necmi Sönmez otoportreleri bir pusulaya benzeterek her otoportrenin bir mesaj taşıdığını şu sözlerle ifade etmiştir.

“Her otoportre ne zaman, kimin tarafından açılıp okunacağı belli olmayan, bir şişenin içine konulup denize atılmış pusulaya benzer”. Sönmez, 2009: 16. (Akt., Özkılıç, 2019).

1.4.Otoportre ve Sosyolojik Kuramlar (Goffman, Benjamin)

Otoportre sosyolojik açıdan sanatçının yaşadığı toplumun ve kültürün izlerini taşıyan görsel belgeler olarak değerlendirilebilir. Sanatçının kendisini nasıl resmettiği, yalnızca onun bireysel psikolojisini ve sanatsal tercihlerini değil, aynı zamanda içinde bulunduğu sosyo-kültürel ortamın estetik anlayışlarını, toplumsal normlarını ve tarihsel gerçekliklerini de yansıtır. Bu nedenle otoportreler, bireyin kimliği ile toplumun kimliği arasında bir köprü kurar ve sanatı, tarihsel bir belge niteliğine büründürür. Sanatçının otoportrelerinde yansıttığı kimliği bireysel olduğu kadar toplumsal bir olgudur. Sanatçı hangi sınıftan, hangi kültürel çevreden geldiğini otoportresinde dolaylı ya da doğrudan ifade edebilir. Kendi statüsünü belirlemek için kullandığı giysiler, aksesuarlar, çevresel unsurlar ve yüz ifadeleri, o dönemin toplumsal kodlarını da açığa çıkarır. Sanatçı, otoportresinde kendini nasıl temsil ettiğine bağlı olarak toplumsal cinsiyet rollerini, sınıf, aidiyet, toplumsal statüyü, etnik ve kültürel kimlikleri sorgulayıp yansıtabilir. Bu noktada Erving Goffman’ın “benlik sunumu” kuramı ile Walter Benjamin’in “auranın çözülüşü” kavramı, otoportreyi sosyolojik bir çerçevede anlamlandırmak için güçlü kuramsal araçlar sunar. Goffman (2022), bireyin sosyal yaşamda bir aktör gibi davrandığını ve kimliğini sahnede bir rol gibi sunduğunu belirtir. Bu yaklaşıma

göre, otoportre, sanatçının hem “ön sahne” hem de “arka sahne” kimliğini görselleştirdiği bir alandır. “Ön sahne”, sanatçının izleyiciye sunduğu toplumsal rolü temsil ederken; “arka sahne”, daha samimi, maskesiz ve içsel benliği ifade eder. Sanatçının otoportresi bu iki düzlemi aynı anda içinde barındırabilir. Örneğin, Rembrandt’ın geç dönem otoportrelerinde yalnızca fiziksel bir yıpranma değil, aynı zamanda yaşamla hesaplaşan bir benlik sunumu yer alır. Bu, Goffman’ın (2022) tanımladığı “arka sahne benliği”nin sanatsal bir temsili olarak okunabilir.

Otoportre aynı zamanda, toplumsal kimliklerin ve rollerin sorgulandığı bir yüzeydir. Sanatçının otoportresinde kullandığı giysiler, aksesuarlar, mekânlar ya da jestler; ait olduğu sınıf, cinsiyet, etnik yapı veya politik pozisyon hakkında ipuçları verir. Goffman’ın kuramı çerçevesinde bakıldığında, otoportre sanatçının kendini nasıl temsil etmek istediği kadar, nasıl temsil edildiğini de içeren bir ikilikle işler. Bu durum, özellikle kadın sanatçıların otoportrelerinde daha da belirgindir.

John Berger, kadınların sanattaki temsillerinin erkek bakışıyla şekillendiğini savunur ve kadın sanatçıların kendilerini çoğu zaman bu bakışa göre konumlandırmak zorunda kaldıklarını belirtir. Berger’a göre, “Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel bir yerde doğmak demektir.” Bu düşünce, otoportreyi yalnızca estetik bir ifade değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleriyle hesaplaşma alanı olarak konumlandırır (1986, s. 46).

Bu düşünce, toplumun kadın sanatçılara otoportrelerinde fiziksel temsilleriyle birlikte toplumun onlara yüklediği rolleri ve beklentileri de yansıtmak durumunda kaldıklarını anlatmaktadır. Bu bağlamda, Berger’in analizleri, otoportrelerin sanatçının toplumsal ve kültürel bağlamını yansıttığını ortaya koymaktadır. Sanatçılar, otoportrelerinde kendi kimliklerini, toplumun onlara bakışını ve kendi öz algılarını bir araya getirerek kompleks bir anlatı oluştururlar.

Bu noktada Walter Benjamin’in “aura” kavramı devreye girer. Benjamin (2008), modern teknik üretim çağında sanat eserinin “aurasını”, yani özgünlük ve tekilliğini yitirdiğini ileri sürer. Otoportre, bu anlamda iki yönlü bir gerilim taşır. Bir yandan sanatçının kendine özgü, özgün bir benlik yaratma arzusu vardır; diğer yandan özellikle fotoğraf ve dijital medyanın etkisiyle bu imgenin çoğaltılabilir ve tüketilebilir hâle gelmesi, otoportreyi “aurasızlaştırır”. Benjamin’e göre bu çözülme, modern sanatçıyı bir ikilemle karşı karşıya bırakır: Sanatçının

otoportresi artık yalnızca kendisine ait bir ifade değil, aynı zamanda toplumsal bir temsile dönüşmüştür.

Bu bağlamda, çağdaş sanatçılar otoportrelerinde sadece bireysel benliklerini değil; aynı zamanda sosyal kimliklerini, ait oldukları kültürel yapıları, ideolojik duruşlarını ve medyatik temsilleri de sorgularlar. Hale Asaf'ın otoportreleri, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde bir kadın sanatçının görünürlük çabasını temsil ederken; Frida Kahlo'nun otoportreleri, hem bireysel acının hem de Meksika kimliğinin görsel ifadesidir (Aydoğan, 2011, s. 240).

Sanatçı içinde yaşadığı toplumun sosyo-politik olayları ve siyasi atmosferini de otoportrelerinde ele alabilir. Sanat tarininde dönemlere bağlı otoportreler incelendiğinde otoportre, sanatçının yaşadığı toplumun güzellik algıları, sanat anlayışı ve bireye bakış açısını da ortaya koyar. Farklı dönemlerde sanatçılar, kendi yüzlerini ve bedenlerini dönemin güzellik ideallerine uygun veya bunlara aykırı bir şekilde resmetmişlerdir. Her toplumda ve kültürde farklı biçimlerde ortaya çıkan otoportreler geleneksel sanat anlayışının var olduğu toplumlarda yaygın şekilde fiziksel benzerliği esas alırken, çağdaş sanat anlayışının benimsendiği toplumlarda kavramsal ve deneysel olabilir. Günümüzde dijital ortamlarda ve sosyal medya platformlarında otoportre; bireylerin kendi imajlarını nasıl sunduklarını şekillendiren bir alan hâline gelmiştir. Bu durum, otoportreyi artık sadece sanatın değil, aynı zamanda toplumsal algı yönetiminin de bir parçası yapmıştır.

Sanatçı yalnızca kendine bakmaz; toplumun ona nasıl baktığını da resmeder. Goffman'ın dramaturjik kuramı ve Benjamin'in teknik çoğaltım eleştirisi bir arada düşünüldüğünde, otoportre artık bir yüz değil, bir sahne; bir beden değil, bir söylem hâline gelir.

1.5.Otoportre Mitoloji

Sanat tarihinde otoportre, sanatçının kendini ifade etme aracı olmanın ötesinde, mitolojik anlatılarla da iç içe geçmiş bir kimlik inşası sürecine dönüşmüştür. Mitoloji, toplumların inançlarını, değerlerini ve dünyayı algılama biçimlerini şekillendiren önemli bir unsurdur. Her uygarlık kendi mitolojisini yaratırken, bu mitolojiler zamanla sanatın da temel ilham kaynaklarından biri olmuştur. Sanatçılar, içinde bulundukları toplumun kültürel yapısını yansıttıkları için mitolojik konuları ele almak, onların eserlerine derinlik ve anlam

kazandırmıştır. (Ataseven,2021: 853). Mitoloji, bir toplumun kültürel belleğinde yer alan, tanrılar, yarı-tanrılar, kahramanlar, doğaüstü varlıklar ve onların insanlarla olan ilişkilerini konu alan efsane ve anlatılar bütünüdür. Bu anlatılar, sadece dini veya mistik bir perspektifle değil, aynı zamanda o toplumun dünyayı nasıl algıladığına, doğa olaylarını nasıl yorumladığına, etik değerlerini nasıl şekillendirdiğine ve geçmişini nasıl anlamlandırdığına dair önemli ipuçları sunar. Genellikle Yunan ve Roma mitolojileri en bilinen mitolojiler arasında yer alır. Zeus, Hera, Poseidon gibi tanrılar ve Herakles, Perseus gibi kahramanlar bu mitolojilerin en meşhur figürlerindendir. Ancak mitoloji yalnızca Yunan ve Roma ile sınırlı değildir. Örneğin;Türk mitolojisi, yaratılış mitlerinden destansı kahramanlara kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Gök Tanrı inancı, Ergenekon Destanı, Oğuz Kağan gibi anlatılar Türk kültürünün temel taşlarındandır. Yeraltı dünyasının hükümdarı Erlik Han, göğü temsil eden Ülgen gibi figürler bu mitolojide önemli rol oynar. Metin Sözen, Uğur Tanyeli, 1986: 163. (Akt., Ataseven,2021).

Birçok sanatçı, kendi benliğini mitolojik figürler üzerinden yorumlayarak hem kişisel hem de evrensel anlamlar yüklemiş, böylece otoportrelerini yalnızca bir yansıma değil, aynı zamanda bir anlatı aracı haline getirmiştir. Otoportre ve mitoloji arasındaki ilişki, sanat tarihinde birçok sanatçının kendini mitolojik figürlerle özdeşleştirmesi veya mitolojik hikâyeleri kişisel anlatılarla birleştirmesiyle şekillenmektedir. Bazı sanatçılar, otoportrelerinde kendilerini mitolojik karakterler olarak resmetmiştir. Bunun sebebi, hem kendilerini belli bir kimlikle özdeşleştirmek hem de sanat yoluyla kimliklerini yüceltmek olabilir. Örneğin Artemisia Gentileschi kendisini “Resmin Alegorisi” olarak resmetmiştir. Rembrandt, mitolojik veya İncil’den sahnelerde kendi yüzünü kullanarak kahraman figürlerini canlandırmıştır. Frida Kahlo, otoportrelerinde mitolojik ve di Sanatçılar, kendi kimliklerini anlamlandırmak veya yaşadıkları içsel çatışmaları anlatmak için mitolojiden yararlanmıştır. Mitolojik hikâyelerin sanatçının kendi yaşam deneyimleriyle paralellikler kurmasına olanak tanıdığı düşünülebilir. Örneğin; Salvador Dalí, otoportrelerinde Narcissus mitini işlemiş ve kendini mitolojik bir figür gibi sunmuştur. Gustave Courbet, “Dünyanın Kaynağı” adlı otoportresinde kendini yaratılışla bağdaştırmıştır.

Ayrıca Van Gogh, Caravaggio gibi sanatçılar otoportrelerinde mitolojik semboller kullanarak kendi kimliklerini belirginleştirmiştir. Otoportreler, mitoloji aracılığıyla hem sanatçının kimlik arayışına hem de sanat tarihindeki yerini belirlemeye yardımcı olabilir. Bu sayede mitoloji, otoportrede sadece bir dekor değil, sanatçının benliğini anlamlandırma aracı haline gelebilir.

Bu bağlamda sanat tarihinde otoportre, sanatçının kendini ifade etme aracı olmanın ötesinde, mitolojik anlatılarla iç içe geçmiş bir kimlik inşası sürecine dönüşmüştür. Birçok sanatçı, kendi benliğini mitolojik figürler üzerinden yorumlayarak hem kişisel hem de evrensel anlamlar yüklemiş, böylece otoportrelerini yalnızca bir yansıma değil, aynı zamanda bir anlatı aracı haline getirmiştir.

1.6.Teknik ve Kavramsal Dönüşümler: Ayna. Fotoğraf ve Dijital Araçlar

Psikolojik, felsefi ve sosyolojik açılardan da büyük değişimler yaşayan otoportre oluşturma yöntemleri sanatsal ve teknik anlamda da büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Sanatçıların otoportre oluşturma yöntemleri, hem teknolojik gelişmelere hem de sanat anlayışındaki değişimlere bağlı olarak zaman içinde büyük bir dönüşüm geçirmiştir.

Sanatçının kendini nasıl gördüğü, içinde bulunduğu toplumun onu nasıl şekillendirdiği ve bireysel kimliğini nasıl ifade ettiği, otoportrelerin zaman içindeki evriminde belirleyici olmuştur. Sanatçının kullandığı malzemeler ve teknikler, otoportrede duygu, kimlik ve anlatım biçimini doğrudan etkileyebilir. Kalın dokusu ve katmanlı yapısı sayesinde derinlik ve dramatik ışık-gölge oyunları yaratılabilen yağlı boya tekniği ile sanatçı ruh halini yansıtabilirken akrilik boya tekniği daha hızlı kuruması nedeniyle spontane ve enerjik fırça darbelerine olanak tanıyabilmesi ile modern otoportrelerde sık kullanılabilir. Kolaj ve farklı dokuların eklenmesi otoportreyi daha deneysel bir hale getirebilirken, daha transparan ve akışkan bir anlatım sağlayan sulu boya tekniği ile hassas duygu durumları yansıtılabilir. Bununla birlikte sanatçıların otoportre oluşturma yöntemleri de zaman içerisinde değişmiş ve her dönem kendi teknik araçlarını sunmuştur. Otoportrede ressam çevresini ve görüntüsünü somutlaştırarak bizi buna tanık eder. Bunun için de çoğu zaman bir araca ihtiyaç duyar. Dönmez, 2009: 28 (Akt., Özkılıç,2019). Bu araçlar dönemsel olarak ayna, fotoğraf, dijital medya araçları olarak sıralanabilir.

Ayna; sanatçıların kendilerini ifade etme aracı olarak daha çok klasik otoportrelerin temelini oluşturmuştur. Ancak, ayna kullanımında sanatçı kendine ters bir görüntüyle çalıştığı için kompozisyonu zihninde çevirmek zorunda kalması nedeniyle zorlayıcı olduğu düşünülmektedir (Demirbulak, 2007: 22). Eski çağlardan beri var olmasına rağmen ayna kullanımı Rönesansla birlikte yaygınlaşmıştır.18. yüzyıla kadar otoportre sanatında yaygın bir araç olarak kullanılmasına rağmen 19. Yüzyılda fotoğraf makinesinin icadıyla aynaya

bağımlılığın ortadan kalktığı görülmektedir. Aynanın otoportre üzerindeki etkisi, sanatçının kimliğini nasıl algıladığı ve yansıttığıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu yöntem, günümüzde bile geleneksel otoportre çiziminde kullanılmaya devam etmektedir.

Fotoğrafın icadı ise 19. yüzyıl itibarıyla otoportre sanatında devrim niteliğinde bir değişim yaratmıştır. Fotoğraf, 19. yüzyıldan itibaren otoportrelerde referans olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sanatçının anlık ifadeleri daha iyi yakalamasına fırsat sunmasının yanın sıra sanatçılara zaman kazandırarak ve otoportreyi daha planlı bir şekilde oluşturmaya olanak tanıdı. Ayna kullanılarak yapılan otoportrelerde sanatçılar uzun süre poz vermek zorundaydı, bu da doğal ifadeleri yakalamayı zorlaştırıyordu. Fotoğrafın sağladığı hız ile sanatçıların doğal yüz ifadeleri, ruh halleri ve anlık jestleri otoportrelerine yansıtma fırsatı buldukları söylenebilir. Aynayla otoportre yapmak, sanatçı için genellikle ön cepheden veya kendi bakış açısıyla sınırlı olması açısından kısıtlayıcı olabilmekteydi. Fotoğraf sayesinde sanatçılar, yüzlerini farklı açılardan görebildi ve dramatik ışık-gölge kullanımıyla daha güçlü bir anlatım oluşturabildi. Fotoğraf sayesinde sanatçılar, kendilerini bir belge olarak değil, bir hikâyenin öznesi olarak ele almaya başladılar. Otoportrelerinde aynadan yansıyan ters görüntüyü zihinlerinde çevirme zorluğunu fotoğrafın icadıyla aşan sanatçının kazandığı zamanla daha deneysel ve ifadesel bir tarz geliştirdiği söylenebilir. Fotoğraf makinesinin icadı, resim sanatında radikal değişimlere yol açarak özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren, resim sanatının işlevini ve yönelimlerini ciddi şekilde etkilemiştir. Bununla birlikte otoportreler artık daha hızlı, daha doğru ve daha kolay bir şekilde üretilebilmeye başlanmıştır. Ancak bu durum sadece teknik bir değişim değil, aynı zamanda otoportre anlayışında da köklü bir dönüşüm yaratmaktadır. Ressamların otoportre anlayışı kendilerini idealize etmeleri üzerine yapılmışken fotoğrafla birlikte anlık ve doğrudan yansıtma sunmasıyla otoportre kavramı daha kişisel ve gerçekçi hale gelmiştir. Sanatçılar, otoportrelerinde yüz ifadelerini, duygularını ve yaşlanma süreçlerini daha doğrudan gösterebilmiş, kendilerini farklı kimlikler ve maskelerle sunma imkânına sahip olmuşlardır. Bu durum, otoportreyi sadece bir yüz betimlemesi olmaktan çıkararak, kimlik sorgulamasının bir aracı haline getirmiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte, otoportre sanatının sadece gerçekçiliği değil, aynı zamanda kavramsal ve deneysel yaklaşımları da beraberinde getirdiği söylenebilir. Ancak Benjamin'in (2008) dikkat çektiği gibi, teknik çoğaltılabilirlik sayesinde fotoğraf, sanat eserinin “aura”sını, yani özgünlük etkisini kaybettirme riski de taşır.

İcat edildiği günden beri fotoğraf sanatın gerçekliği birebir yansıtma kaygısıyla üretilen tüm sanat kategorilerini bir anda yerle bir ederek plastik sanatların giderek daha

soyutlaşmasına yol açmış; sanatçıları yeni ifade biçimleri aramaya, toplumu ise kolay tüketilebilir, duygusal yoğunluğu yüksek bir sanatsal ifadeyi talep etmeye itmiştir. Bunun en temel sebebi, fotoğrafın tüm sanat tarihi boyunca niteliği mimesis üzerine kurulmuş plastik sanatlar dünyasını yerle bir etmesidir. (Berk,2017: 3189).

Türk sanat tarihinde önemli bir figür olan Osman Hamdi Bey de Batı'nın akademik resim geleneği ile Doğu'nun estetik değerlerini harmanlayarak oluşturduğu resimlerini fotoğraftan bakarak şekillendirmiştir (Demirbulak,2007: 22). Kompozisyonlarında güçlü figüratif anlatıma önem vermiş olması, sanatında gerçekçiliği artırmaya çalışması özellikle figür kompozisyonlarını oluştururken çeşitli pozlardan çekilmiş fotoğrafları kaynak olarak kullanmayı gerektirmektedir. Fotoğraftan faydalanması dönemin resim pratiği açısından yenilikçi bir yaklaşım olup, onun eserlerindeki detaycılığı ve model ihtiyacını karşılamaya yönelik pratik bir çözüm sunmuş ve özellikle atölye çalışmalarında aldığı klasik akademik eğitim, figür kullanımında doğru anatomik oranları ve perspektifi sağlamasına katkıda bulunmuştur.

Dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte, otoportre kavramı yalnızca biçimsel değil, ontolojik olarak da dönüşmüştür. Dijital kameralar, cep telefonları, bilgisayar destekli yazılımlar ve özellikle sosyal medya, otoportreyi bireyin anlık kimlik sunumlarının bir parçası hâline getirmiştir. Artık sanatçı sadece tuval ya da kâğıt üzerinde değil; dijital ekranlar, sanal galeri ortamları ve interaktif platformlar aracılığıyla da kendini temsil eder. Bu durum, otoportreyi zamanla “selfie” estetiğiyle buluşturmuş ve kimlik temsiline dair yeni tartışmalar doğurmuştur.

Özellikle çağdaş sanatçılar bu araçları kullanarak kendilik temsiliğini sorgulayan çok katmanlı otoportreler üretmektedir. Kolaj, video-art, artırılmış gerçeklik gibi yeni medya pratikleri, otoportreyi disiplinler arası bir alan hâline getirirken; bu pratikler aracılığıyla bedenin ve kimliğin parçalanabilir, çoğaltılabilir ve dönüştürülebilir olduğu fikri öne çıkar.

Sonuç olarak, otoportre, sanatçının bireysel varoluşuyla toplumsal gerçekliği birleştiren bir anlatım biçimidir. Sanat nesnesinin sanatçısına bağımlı olduğu fikri, otoportreler için oldukça belirgindir. Çünkü otoportre, sanatçının kendisini yorumlama biçimidir ve bu yorum, sanatçının içinde bulunduğu sosyal ve tarihsel bağlamdan bağımsız düşünülemez. Sanatçının kendini nasıl gördüğü ve gösterdiği, hem kişisel hem de toplumsal dönüşümlerin bir yansımasıdır. Bu nedenle, otoportreler sadece bireysel ifadeler değil, aynı

zamanda dönemlerinin sosyokültürel atmosferinin sanat yoluyla belgelenmesi olarak da değerlendirilebilir. Toplumsal dönüşümlerin sanat yapıtının işlevini belirlediği düşüncesi de otoportrelerde açıkça görülür. (İçden,2015: 33). Sanatçı, döneminin ruhunu kendi yüzünde ve bedeninde yansıtarak bir nevi tarihsel bir belge oluşturur. Otoportre, bireyin ruhsal dünyasının ifadesi olduğu kadar; tarihsel koşulların, ideolojilerin ve estetik anlayışların birer yansımasıdır.

Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kuramı, otoportrelerin yalnızca bireysel değil, evrensel sembollerle yüklü olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede otoportre, sanatçının kendi içsel karanlığına, bastırılmış duygularına ve kolektif psikolojiye açılan bir kapıdır. Aynı şekilde, Erving Goffman'ın benlik sunumu yaklaşımı ve Michel Foucault'nun özne-iktidar çözümlemeleri de otoportreyi birey-toplum ilişkisi üzerinden okunabilir bir sahneye dönüştürür.

Mitolojik anlatılar, felsefi sorgulamalar ve sosyolojik temsillerle birleşen otoportre, yalnızca estetik bir üretim değil; düşünsel ve varoluşsal bir tanıklıktır. Ayna, fotoğraf, dijital medya gibi araçlarla biçimsel olarak dönüşen bu tür, sanatçının çağın ruhunu kendi yüzünde, bedeninde ve bakışında kaydettiği bir arşiv niteliği taşır. Özellikle dijital çağda otoportre, kimliğin sabit değil; çoklu, akışkan ve performatif olduğu fikrini daha da görünür hâle getirir.

Otoportre sanatı; bireyin kendilik bilincini, kültürel aidiyetini, tarihsel konumunu ve ruhsal derinliğini aynı yüzeyde buluşturan çok katmanlı bir temsildir. Sanatçı, otoportre aracılığıyla yalnızca kendine değil; dünyaya, topluma ve zamana da tanıklık eder. Bu tanıklık, bazen bir arketipin yankısı, bazen tarihsel bir kırılmanın yansıması, bazen de bir varoluşun sessiz çığlığıdır. Otoportre bu nedenle yalnızca bir sanat formu değil; insanın kendini anlama, anlatma ve dönüştürme çabasının görsel bir kayıdır.

2. OTOPORTRE KAVRAMININ FELSEFİ VE SANATSAL TEMELLERİ

Otoportre kavramının tarihsel ve düşünsel temellerini anlayabilmek için, öncelikle portre sanatının gelişimini incelemek gereklidir. Zira portre, bireyin temsiline dair görsel ve kavramsal olanakların ilk biçimlendiği alandır. Portre sanatının tarihsel gelişimi, otoportre pratiğinin doğuşunda yalnızca teknik bir hazırlık değil, aynı zamanda düşünsel bir öncül olarak belirleyici rol oynamıştır. Özellikle Antik Yunan ve Roma dönemlerinde portreler,

bireyin statüsünü, sosyal rollerini ve idealleştirilmiş kimliğini yansıtan temsiller olarak kurgulanmıştır. Bu gelenek, Orta Çağ'da dini ikonografilerin etkisiyle durağanlaşmış; bireysel temsilden ziyade kutsal figürlerin yüceltilmesine yönelmiştir (Alpat, 2021, s. 77).

Rönesans dönemiyle birlikte portreye yüklenen anlam dönüşmüş, bireysel kimliğin ve özelliğin görünürlüğü öne çıkmıştır. Sanatçının başkalarını resmetme pratiği, zamanla kendi varlığını da temsil etme ihtiyacına evrilmiş; bu bağlamda portre, otoportreyi hem biçimsel hem kavramsal olarak hazırlayan bir zemin işlevi görmüştür. Otoportre, sanatçının kendisine yönelttiği bir bakışla kimliğini, ruh hâlini ve varoluşsal durumunu yansıttığı bir ifade biçimiyken; portre, bir başkasının kimliğini, sosyal statüsünü ya da içsel durumunu gözlemleyerek yorumladığı bir temsildir. Aralarındaki temel fark, bakışın yönüdür: Portrede sanatçı dış dünyayı gözlemlerken, otoportrede kendine yönelir; bu nedenle otoportre, sanatçı için içsel bir keşif alanına dönüşür.

Portre, tarih boyunca yalnızca fiziksel benzerlik üretmeye yönelik bir araç olmaktan öteye geçmiştir. Sanatçının model üzerindeki etkisi, onu yalnızca bir temsil nesnesi olmaktan çıkarır; bedensel formu, mimikleri ve bakışları sanatçının iç dünyasında yeniden şekillenir ve zamanlar ötesi bir anlatıya dönüşür. Bu nedenle portre, hem modelin hem de sanatçının ortak bir kimlik deneyimi hâline gelir. Bu karşılıklı varoluşsal diyalog, izleyiciyi de özneye dönüştürerek yalnızca bir yüz temsili değil; insan doğasına dair zamansal, psikolojik ve kavramsal bir sorgulama imkânı sunar.

Portre sanatının kökenleri Antik Mısır'a kadar uzansa da, tarih boyunca daha çok güçlü ve zengin bireylerin temsili amacıyla kullanılmış; zamanla orta sınıf bireylerin ve sıradan insanların da bu tür temsillere dâhil olmasıyla yaygınlaşmıştır. Bugün ise portre, yalnızca tuval üzerinde değil; fotoğraf, video, gravür, litografi ve dijital medya gibi çeşitli teknolojik ortamlarda da varlığını sürdürmektedir (California Learning Resource Network, 2024). Yüz ve ifadeye odaklanan bu temsiller, zamanla bireysel benlik anlatısının bir uzantısı hâline gelmiş, estetikten çok içsel özün temsili önem kazanmıştır.

Aristoteles'in "Sanatın amacı, şeylerin dış görünüşünü değil, içsel önemini sunmaktır" sözü, portre sanatının yalnızca yüzeysel bir betimleme değil; özneye dair derinlikli bir anlam arayışı olduğuna işaret eder (Aymar, 1967, s. 119). Bu bağlamda, portre sanatının tarih boyunca kimlik, aidiyet ve temsil gibi kavramlar etrafında yeniden tanımlandığı görülmektedir. Modern dönemle birlikte portre sanatı, kimlik politikaları, toplumsal roller ve

teknolojinin birey üzerindeki etkisini araştıran bir alana evrilmiş; sanatçılar, gerçekçi tasvirlerin ötesine geçerek soyut, dışavurumcu ve deneysel yaklaşımlarla benliğin farklı boyutlarını yansıtmaya yönelmişlerdir.

Portre ve otoportre ilişkisi bağlamında sanatçının başkasının temsilini oluşturduğu portre, yalnızca bir kişinin dışsal görüntüsünü belgeleyen bir sanat pratiği değil; aynı zamanda zamanlar üstü, çok katmanlı bir temsil biçimi olarak otoportreyi hem teknik hem düşünsel olarak inşa etmiştir. Sanatçının kendisini bir model olarak ele aldığı otoportrelerde bu ilişki içe doğru yönelmiş, bireyin kendilik deneyimi, kimliği ve varoluşu sanatsal temsiline dönüşmüştür.

2.1.Otoportre sanatının Doğuşu ve Tanımı

İnsanoğlunun ilkel dönemlerden itibaren yaşantısını anlatma biçimleri, sanatsal ifadenin kökenine dair önemli ipuçları taşır. Mağara resimleri ve taş kabartmalar gibi erken dönem sanat eserleri, hem bireysel hem de kolektif hafızanın yansımalarıdır. Bu bağlamda, otoportre sanatı, insanın kendini ifade etme ve kendini tanıma sürecinin en doğrudan yollarından biri olarak düşünülmektedir. İlk insanlar, avlanma sahneleri, doğa ve günlük yaşamdan kesitler çizerek varlıklarını kanıtlamaya çalışmışlardır. Ancak zamanla bireysel kimlik ön plana çıkmaya başlamış ve sanatçılar kendilerini resmetmeye yönelmişlerdir. İlkel dönemlerden itibaren sanatçının kendini yansıtmaya çabası, otoportre sanatının temelini oluşturduğu düşünülmektedir. Bu sanat formu, ilkel dönemden günümüze hem bireyin hem de insanlık tarihinin değişen estetik anlayışlarını ve psikolojik derinliklerini gözler önüne seren önemli bir ifade biçimi olmaktadır.

Ernst Rebel; “Sanat tarihinin kendisi aynı zamanda insan görüntüsü hakkındaki tüm bilgilerin deposu olarak bir ayna görevi görür”. (Rebel; 2022: 7).

Portre ve otoportre (self-portre) sanatı tarih boyunca birbirleriyle yakından ilişkili olduğu ve her ikisi de insan yüzünün, kimliğinin ve ruh halinin aktarılmasında önemli birer araç olarak görülmesinden dolayı portrenin tarihsel gelişimi ve sanat tarihindeki yeri, otoportreyi de etkilediği ve şekillendirdiği görülmektedir. Bu ilişkinin temel noktalarını ve nasıl evrildiği tarihsel süreç içerisinde kronolojik olarak incelenmiştir.

Sanatta otoportre kavramı, bireyin kendisini nasıl gördüğünü ve topluma nasıl göstermek istediğini yansıtan önemli bir ifade biçimidir. Paragrafta bahsedilen maskeler ve balballar, sanat tarihinin farklı dönemlerinde ve farklı kültürel bağlamlarda bireyin temsili konusunda önemli ipuçları vermektedir.

Maskelerin kullanımına bakıldığında, bunlar sadece bir süs veya dini ritüelin parçası olmaktan öte, kimliği gizleme, korkutucu bir figüre dönüşme ve toplumsal bir rol üstlenme işlevi görmüştür. İlkel kabile toplumlarında maskeler aracılığıyla kişilik değiştirmenin ve bireysel kimliği silikleştirmenin, bir tür toplumsal korunma ve kolektif güçlenme yöntemi olduğu görülmektedir. Maskeler, bireyin gerçek kimliğini saklayarak ona yeni bir güç kazandırır. (Bülbül, 2017: 95-11). Bu durum, otoportre sanatında bireyin kendisini temsil etme biçimine dair erken bir aşama olarak düşünülebilir. Çünkü burada sanat yoluyla oluşturulan bir kimlik vardır, ancak bu kimlik bireyin doğrudan kendisini değil, toplum içinde üstlendiği ya da yüklenmek istediği rolü yansıtır.

Öte yandan, Uygurlar gibi yerleşik hayata geçen toplumların sanat anlayışında bireysel kimliğin daha kalıcı bir temsili ön plana çıkmaktadır. Uygurların yaptığı ibadethaneler, kitabeler ve mezar yapıları, artık göçebe toplumlardaki gibi geçici ve sembolik değil, kalıcı ve bireysel kimliğe vurgu yapan eserlerdir. (Bülbül, 2017: 95-11). Mezar taşlarının yanı sıra, ölen kişinin ne kadar güçlü olduğunu göstermek amacıyla dikilen balballar, bir tür kimlik göstergesi ve kişisel tarihin sanat yoluyla belgelenmesi olarak görülebilir. Bu da portre sanatının gelişiminde önemli bir aşamadır çünkü burada bireyin ölümsüzleştirilmesi ve başarılarının somutlaştırılması söz konusudur.

Otoportre sanatının gelişimi açısından bu süreç, bireyin sanat yoluyla temsil edilme biçimindeki dönüşümü göstermektedir. Maskeler aracılığıyla kimliğin gizlendiği ve yeni bir kişiliğin üstlenildiği kabile toplumlarından, balballar ve anıtlarla bireyselliğin ve kişisel başarıların vurgulandığı devlet toplumlarına geçiş, sanatın portreyi nasıl evrimleştirdiğini de gözler önüne sermektedir.

2.2.Antik Çağ'dan Orta Çağ'a Sanatçının Temsili

Antik Yunan'da sanatın temel amacı bireysel sanatçı kimliğini ön plana çıkarmaktan ziyade ideal güzellik, ahenk ve kusursuzluk anlayışını yansıtmak olarak bilinmektedir. Bu yüzden, otoportre kavramı modern anlamda gelişmediği ve sanatçılar eserlerinde kendilerini

doğrudan tasvir etmek yerine daha çok mitolojik veya önemli tarihi figürlere odaklandıkları görülmektedir. Bu durumun Yunan toplumunun sanata yüklediği işlevle doğrudan bağlantılı olduğu düşünülebilir. Otoportre ve portre sanatı, bireysel kimlik ve fiziksel güzelliği vurgulayan bir süreç içinde gelişmiştir. Dönemlere bağlı incelendiğinde Arkaik Dönem (M.Ö. 8.-5. Yüzyıl) da modern anlamda otoportre kavramı Antik Yunan'da pek yaygın olmadığı görülmektedir, çünkü sanatçılar genellikle bireysel kimliklerini eserlerinde öne çıkarmamaktadır. Bunun yerine, portre sanatı, başlangıçta tanrılar, kahramanlar ve devlet adamları gibi önemli figürleri tasvir etmek için kullanılmaktadır. Bu dönemde portre-otoportre kavramı tam olarak gelişmediğinden sanatçılar kendi kimliklerini yansıtmamaktadır. Sanatçılar genellikle kendi eserlerine imza atmazdı ve otoportre yapma geleneği gelişmemiştir. Klasik Dönem (M.Ö. 5.-4. Yüzyıl) da portre-otoportre sanatı daha bireysel ve gerçekçi hale gelmeye başladı. Helenistik Dönem (M.Ö. 4.-1. Yüzyıl) Büyük İskender'in etkisiyle portre sanatı büyük bir dönüşüm geçirdi. Artık sadece tanrılar ve idealize figürler değil, bireylerin gerçekçi tasvirleri de yapılmaya başlandı ve Realizm ön plana çıktı: Yüzde kırışıklıklar, yaslanma belirtileri gibi bireysel detaylar işlenmeye başlandı. Sanatçılar kendi kimliklerini vurgulamaya başlayarak bu dönemde bazı sanatçıların eserlerine isimlerini kazımaya başladıkları görülmektedir; ancak otoportre kavramı hâlâ çok nadir bir kavram olmaktadır. (Karaalioğlu, 2021: 68-87). Ancak, otoportre eksikliği tamamen sanatçının bireyselliğini reddettiği anlamına gelmez. Antik Yunan'da bazı sanatçılar, eserlerine imzalarını kazımış, veya kendilerini küçük figürler halinde tasvir etmişlerdir. Bu durum, sanatçının kimliğinin sanatın bir parçası olarak kabul görmeye başladığını gösterir. Örneğin, bazı Yunan vazolarında sanatçılar kendi figürlerini küçük bir köşeye ekleyerek sahnenin bir parçası haline getirdiler. Antik Yunan vazolarında, sanatçıların kendilerini küçük figürler halinde sahnelerin bir parçası olarak tasvir ettikleri örnekler bulunmaktadır. Bu uygulama, sanatçıların eserlerinde varlıklarını hissettirmelerinin bir yolu olarak değerlendirilir. Özellikle siyah figür ve kırmızı figür tekniklerinin kullanıldığı vazolarda, sanatçılar mitolojik veya günlük yaşam sahnelerini resmederken, kendilerini de kompozisyona dahil etmişlerdir. (Çakır,2011: 38-53).

6. yüzyılda yaşamış olan ünlü vazo ressamı ve çömlekçi Exekias, eserlerinde kendi varlığını hissettiren sanatçılardan biridir. Exekias, siyah figür tekniğinde ustalaşmış ve detaylı işçilikle tanınmıştır. Bazı eserlerinde, sahnelerin bir köşesine kendisini küçük bir figür olarak eklediği düşünülmektedir. (Ağcaoğlu,2023:) Bu tür bir yaklaşım, sanatçının eserine imzasını atmasının ötesinde, görsel bir temsil ile kendini ifade etme biçimi olarak yorumlanabilir. Sonuç olarak Antik Yunan'da otoportre geleneği, modern anlamda bireysel kimliğin

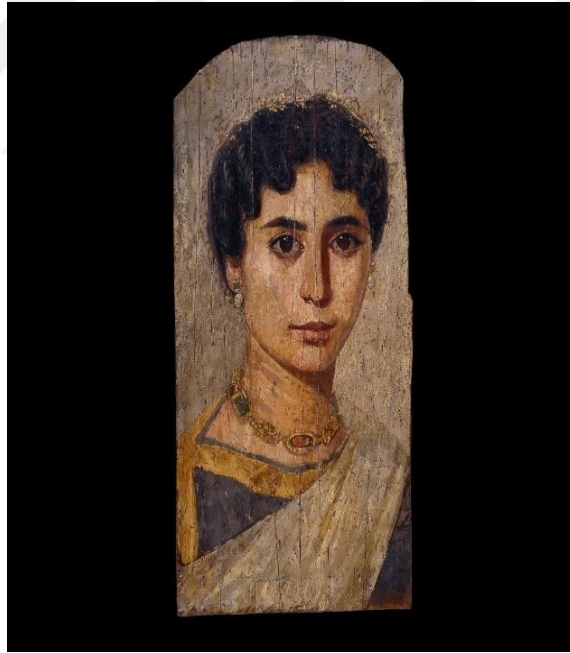
vurgulandığı bir tür olarak gelişmedi. Bunun yerine, sanatçılar genellikle anonim kalmayı tercih etti ve portre sanatı daha çok tanrıları, liderleri ve kahramanları yüceltmek için kullanıldı. Ancak Helenistik Dönem’de sanatçılar bireysel kimliği daha fazla önemsemeye başladı ve sanat daha gerçekçi bir hale geldi. Bu gelişmeler, Roma Dönemi’nde portre sanatının daha ileri bir noktaya taşınmasına zemin hazırladı.

Fayyum portreleri, bireyin sanattaki temsilinin ilk örneklerinden biri olarak portre sanatının en eski ve en etkileyici örnekleri olarak kabul görmektedir. Bu portreler, (M.Ö. 1. yüzyıl- M.S. 3. yüzyıl) Mısır’da Roma egemenliği altında, Grek ve Mısır kültürlerinin kaynaştığı bir dönemde yapılmıştır. Başlıca amaçları, ölümlerin anısını yaşatmak ve onların öbür dünyadaki yolculuğunda onlara eşlik etmektir. Bu yönüyle, sadece sanatsal bir eser değil, aynı zamanda kültürel ve dini bir anlam taşıyan objelerdir.(Aydın, 2008: 5). Fayyum portrelerinin sanat tarihi açısından önemli olmasının sebeplerinden biri, kişisel temsile verilen değeri ve natüralist anlatımıyla modern portreciliğe giden yolu açmasıdır. Yüzlerin gerçekçi bir biçimde, ifadeleri ve duygularıyla birlikte resmedilmesi, onları sadece dini bir ritüelin parçası olmaktan çıkarıp bireyselliği vurgulayan sanat eserlerine dönüştürmüştür. Mısır, Yunan ve Roma sanat geleneklerinin bir birleşimi olan bu portreler, bireylerin ölüm sonrası hayatlarında yüzlerini tanınabilir kılmayı amaçlamaktadır. Fayyum portreleri, Antik Yunan’daki portre sanatından belirli yönleriyle etkilenmiş ve aynı zamanda sonraki otoportre geleneğine dolaylı olarak katkıda bulunmuştur.

Roma Döneminde imparatorların kendilerini güçlü ve tanrısal gösteren portreleri yapılıyor olmasına rağmen bireysel portre sanatçılarının kendilerini otoportre şeklinde resmetme geleneği o dönemden hala görülmemektedir. Roma’nın bireysel kimliğe verdiği önem, Fayyum portrelerinin kişisel ifadeler içermesinde etkili olduğu düşünülmektedir.



Görsel 8: “Genç bir adamın kireç ağacından yapılmış portresi”. (MS 150-170). Altın yaldızlı sıva çerçeveli. Roma dönemi Mısır, British Müzesi.⁶



Görsel 9: “İhlamur ağacından yapılmış kadın mumya portresi”. (MS 160-170). Roma Dönemi Mısır, British Müzesi.⁷

⁶<https://www.britishmuseum.org/blog/depicting-dead-ancient-egyptian-mummy-portraits>(Erişim Tarihi: 09.03.2025)

⁷<https://www.britishmuseum.org/blog/depicting-dead-ancient-egyptian-mummy-portraits>(Erişim Tarihi: 14.03.2025)

Bu portreler, Antik Yunan'daki idealize edilmiş portre anlayışından Roma'daki gerçekçi bireysel portrelere geçiş sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Antik Yunan'da sanatçılar kendilerini doğrudan otoportre olarak resmetmezken, Fayyum portreleri sanatçıların bireyleri kişisel detaylarıyla betimlediği bir sanat formu sunmuştur. Bu gelişme, Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde otoportre geleneğinin gelişmesine zemin hazırlamış, sanatçının bireyselliğini ve eser üzerindeki varlığını göstermeye yönelik bir dönüşümü başlatmış olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle, Fayyum portreleri otoportre tarihinin de ilk önemli adımlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Bilinen en eski otoportre örneklerinden biri ise, M.Ö. 2 bin yıla ait bir Mısır alçak kabartmasıdır. Bu kabartmada, bir ziyafet sahnesi tasvir edilmiş olup, sanatçının kendisini, efendisinin kölesi tarafından testiden sunulan içkiyi içerken profilden betimlediği görülmektedir. (ÖZDEMİR,2022: 6). John Berger'in bu konudaki yorumu oldukça isabetlidir; bu tür otoportreler bir imza işlevi görerek, sanatçının eserin yalnızca bir zanaatkâr ürünü olmadığını, aynı zamanda bir yaratıcı sürecin parçası olduğunu vurgulamaktadır. (Berger,2017: 90). Orta Çağ'a kadar süren bu gelenek, sanatçının kendi kimliğini sanat aracılığıyla görünür kılma çabasının erken bir aşamasını yansıtır. Ancak bu tür otoportreler, Rönesans'ta gördüğümüz gibi sanatçının kendisini merkeze koyduğu bağımsız otoportrelerden farklıdır; daha çok arka planda bir figür olarak, bazen de eserin bir parçası gibi gösterilmiştir.

Ernst H. Gombrich'e göre ise, Genç Peter Parler'in 14. yüzyılın sonlarında Prag Katedrali'nde yaptığı büst dizisi içinde yer alan kendi tasviri, bilinen ilk gerçek otoportre olarak kabul edilir. (Demirbulak,2007: 57). Parler'in bu çalışması, yalnızca sanatçının varlığını bir sahneye dahil ettiği önceki örneklerden farklı olarak, bireysel kimliğini bilinçli ve doğrudan bir şekilde ortaya koymasıyla öne çıkar. Bu durum, sanatçının artık yalnızca bir zanaatkâr değil, aynı zamanda eserinin bir öznesi ve yaratıcı bir figür olarak görüldüğüne işaret eder.

Antik Yunan sanatı, ideal güzellik ölçütlerine dayanmaktaydı. İnsan figürü anatomik olarak kusursuz, orantılı ve gerçekçi bir şekilde tasvir ediliyordu. Bu anlayış, insan bedenini bir estetik ve mükemmellik sembolü olarak görüyordu. Ancak Orta Çağ'da bu bakış açısı terk edilerek, sanatın amacı ilahi mesajı yaymak ve dini öğretileri halk arasında güçlendirmek oldu.

Orta Çağ'da otoportre kavramı, Rönesans ve sonrasında olduğu gibi bireysel kimliği vurgulayan bir sanat türü olarak düşünülmemektedir. Bunun temel sebebi hem dönemin sanatsal anlayışı hem de sanatçının toplumdaki konumuyla ilgilidir. Orta Çağ'da sanatçılar daha çok dine odaklandıkları için kendilerini eserlerinde genellikle küçük figürler olarak göstermeyi tercih etmektedirler. (Özkılıç, 2019: 6). Bazı kaynaklar, Orta Çağ'da sanatçıların eserlerinde kendilerini küçük figürler olarak tasvir ettiklerini ve yanlarında eserlerinin yaratıcısı olduklarını belirten yazıtlar veya semboller bulundurduklarını belirtmektedir. Bu bağlamda, Cavallini'nin "Son Yargı" freskinde kendisini bir figür olarak resmetmiş olabileceği düşünülebilir. Ancak, mevcut kaynaklar ve görseller incelendiğinde, bu figürün kesin olarak tespit edilmesi zor görünmektedir.

Bu dönemde sanatçılar, bireysel yaratıcılıktan çok zanaatkâr olarak görülüyordu. Kiliseler, manastırlar veya varlıklı hamiler için çalışan sanatçılar genellikle eserlerine imza atmazdı. Sanatçının adı, eserden çok eserin dini mesajı açısından önemsizdi. Bu yüzden, otoportre gibi bireyselliği ön plana çıkaran bir türün yaygın olmaması doğaldır. Orta Çağ sanatı, bireysel kimliği öne çıkarmak, bireyin fiziksel gerçekliğini yansıtmak yerine ruhani bir ideal sunmaya odaklanıyordu. Sanatçının kendisini resmetmesi, genellikle kutsal anlatılarda yer bulmazdı. Eğer bir sanatçı eserine kendisini dahil edecekse, bunu genellikle kalabalık bir sahnenin içinde küçük bir figür olarak yapardı. Antik Yunan sanatı, ideal güzellik ölçütlerine dayanmaktayken, insan figürü anatomik olarak kusursuz, orantılı ve gerçekçi bir şekilde tasvir edilmekteydi. Bu anlayış, insan bedenini bir estetik ve mükemmellik sembolü olarak görüyordu. Ancak Orta Çağ'da bu bakış açısı terk edilerek, sanatın amacı ilahi mesajı yaymak ve dini öğretileri halk arasında güçlendirmek oldu. Bu dönemde portreler, bireylerin kişisel özelliklerini vurgulayan tasvirlerden çok, Hristiyan inancının birer propaganda aracı haline geldi. Bu anlayış, ancak Rönesans'la birlikte tekrar değişmeye başlayarak, bireysel kimliği ve gerçekçi insan tasvirlerini ön plana çıkaran yeni bir sanat anlayışına kapı araladı.(Karaalioğlu,2021: 72). Rönesansla birlikte bireyselleşmeye ve insan formunu daha gerçekçi bir şekilde ifade etmeye yönelik sanat, otoportre bağlamında sanatçının bireyselliğini vurgulayan ve onun toplumsal statüsünü yücelten önemli bir araç haline gelmiştir.

2.3.Rönesans Hümanizm'i ve Otoportre - Kendilik Fikri

Rönesans (14. yüzyıl sonları- 17. yüzyıl başları), bireyin ve bireyselliğin önem kazandığı bir dönemdir. Antik Yunan ve Roma'nın sanatsal mirasının yeniden keşfiyle

sanatçılar, yalnızca dinsel temalara değil, aynı zamanda insanın kendisine de odaklanmaya başlamıştır. Bu bağlamda otoportre, sanatçının bireyselliğini vurgulayan ve onun toplumsal statüsünü yücelten önemli bir araç hâline gelmiştir. Orta Çağ'da sanatçılar genellikle anonim çalışırken, Rönesans ile birlikte sanatçılar imzalarını atmaya, kendilerini eserlerinde gizlice betimlemeye ve nihayetinde doğrudan otoportreler yapmaya başlamışlardır. Bu değişim, sanatçının bir zanaatkâr olmaktan çıkıp entelektüel bir figür olarak kabul edilmesiyle paralel ilerlemiştir. (Topallı, 1997: 74). Rönesans, bireyin ve insan aklının önem kazandığı, sanat ile felsefenin iç içe geçtiği bir dönemdir. Bu dönemde gelişen hümanist düşünce, sanatçıların kendilerini bir birey olarak ifade etmelerine olanak tanımış ve otoportrelerin yükselişini desteklemiştir. Bu dönemde sanatçılar, düşünürler ve bilim insanları bireysel kimliklerini keşfetmeye ve ifade etmeye yönelmişlerdir. Hümanizm akımının etkisiyle sanat, yalnızca dini ve mitolojik temaları işlemenin ötesine geçerek insan doğasını, bireysel duygu ve düşünceleri yansıtan bir araç haline gelmiştir. İnsan, evrenin merkezine yerleştirilmiş; birey olarak insanın değerini, aklını ve yaratıcılığını ön plana çıkaran yeni bir düşünce sistemi gelişmiştir. (Kristeller, 1990). Bu düşünsel dönüşüm, sanatın doğasını da temelden etkilemiş ve sanatçının hem konu hem de özne olarak kendisini ele almasına olanak tanımıştır. Otoportre bu bağlamda yalnızca bir yansıma değil, bireyin kimliğini ve varoluşunu sorgulayan felsefi bir araç hâline gelmiştir. (Hall, 2014). Bu bağlamda, otoportreler Rönesans felsefesinin temel kavramlarından biri olan bireycilikle doğrudan bağlantılıdır. Sanatçılar, kendilerini yalnızca bir zanaatkar olarak değil, entelektüel ve yaratıcı bireyler olarak konumlandırmaya başlamış; kendi yüzlerini, kişiliklerini ve kimliklerini eserlerine yansıtmışlardır. Böylece otoportreler, hem sanatçının kendini tanıma sürecinin bir yansıması hem de Rönesans'ın insan merkezli dünya görüşünün görsel bir ifadesi haline gelmiştir. Bu bağlamda her dönemdeki felsefi ve sanatsal yaklaşımların sanatçıların otoportrelerini nasıl oluşturduğunu belirleyen temel etkenlerden biri olması, Platonculuktan Postmodernizme kadar her dönemde sanatçıların, kendilerini felsefi ideolojiler doğrultusunda betimleyerek birey, toplum ve sanat arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlaması, otoportre ve arka plan ilişkisinin, sanatçının içinde bulunduğu felsefi atmosferi anlamlandırmamıza olanak sağlayan önemli bir görsel gösterge oluşu otoportrelere estetik, düşünsel ve kavramsal derinlik kazandırmış ve bu çalışmada sanat akımları ve felsefi akımlar birbirini besleyen iki düşünsel yapı olarak sanatçı otoportresi bu çerçevede analiz edilmiştir. Örneğin, Rönesans döneminde hümanizm ve Platonculuk, ideal güzellik anlayışını sanat eserlerine taşıırken, Aydınlanma çağı ile gelişen rasyonalizm ve bireysel özgürlük düşüncesi, Neoklasik sanatın düzenli ve dengeli kompozisyonlarını doğurmuştur. Romantizm, bireyin iç dünyasına ve

duygularına odaklanarak sanatın öznel ve dramatik yönünü ön plana çıkarırken, varoluşçuluk, Ekspresyonizm ve modern otoportre sanatında kimlik ve yabancılaşma temalarının yoğun olarak işlenmesine yol açmıştır. Postmodernizm ise kimliğin sabit değil, inşa edilen ve sorgulanabilen bir yapı olduğunu öne sürerek sanatçıyı kendi otoportresi üzerinden ironi, parodi ve eleştiri aracılığıyla geleneksel sanat normlarını yıkmaya yöneltmiştir. Bu bağlamda, felsefe ve sanat akımları arasındaki etkileşim, insanın kendini ve dünyayı nasıl gördüğüne dair sürekli değişen bir diyalogun ürünü olarak sanat tarihine yön vermiştir.

Rönesans felsefesi, yalnızca İlk Çağ ve Orta Çağ düşüncelerinin bir tekrarı veya basit bir yeniden değerlendirmesi değil, köklü bir dönüşümü temsil eder. Özellikle Antik Çağ metinlerine dönüş ve insan aklının yüceltilmesi üzerinden şekillenen hümanist bir zemin sunmuştur. Bu zemin, sanatçının kendine dönerek hem fiziksel hem zihinsel bir portre oluşturmasını teşvik etmiştir (Panofsky, 1972). Otoportre artık yalnızca dış görünümün temsili değil, bireyin entelektüel derinliğini, toplumsal yerini ve zamanla olan ilişkisini yansıtan çok katmanlı bir yapı hâlini almıştır (Woodall, 1997). Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci ve Rembrandt gibi sanatçılar, otoportrelerinde yalnızca kendilerini değil, aynı zamanda bireyin anlamını, benlik bilincini ve sanatçının toplumsal rolünü de sorgulamışlardır. (Gombrich, 1995). Bu eserler, sanatçının kendine dönüp bakma cesaretini gösterdiği kadar, insanı tüm yönleriyle kavrama çabasının da bir ürünüdür. Dolayısıyla Rönesans, sadece teknik başarılarla değil, sanatın içeriğine ve amacına dair felsefi bir değişimle de tanımlanmalıdır. (Clark, 1969).

Otoportreler, sanatçının kendisini keşfetme sürecinin bir parçası olduğu kadar, aynı zamanda bireyin önemini vurgulayan Rönesans felsefesinin sanattaki en somut ifadelerinden biri haline de gelmiştir. Bu dönemde gelişen perspektif ve ışık-gölge teknikleri, otoportrelerin daha gerçekçi ve kişisel bir anlatımla oluşturulmasına olanak tanımıştır. Ayrıca Albrecht Dürer gibi sanatçılar, kendilerini kraliyet figürlerini andıran kompozisyonlarla resmederek sanatçının toplumdaki statüsünü yükseltmeye de çalışmışlardır. Leonardo da Vinci ve Rafael gibi ustalar ise otoportrelerinde yalnızca fiziksel görünümü değil, aynı zamanda entelektüel derinliği ve bireysel karakteri de yansıtmayı amaçlamışlardır. Bu dönemde, geçmişten devralınan konular ve fikirler, önceki çağlardan farklı bir insan anlayışıyla ele alınmış ve tamamen yeni bir bakış açısıyla yeniden şekillendirilmiştir. Rönesans, bireyin ön plana çıktığı, akıl ve bilimsel yöntemin geliştiği,

sanat ve düşüncenin özgürleştiği bir dönem olarak, insanlık tarihinde önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Aynı zamanda bir geçiş dönemi felsefesi niteliği taşıyan Rönesans düşüncesi, geçmiş ile modern çağ arasında bir köprü kurmuş, önceki tartışmaları yeni içerikler ve perspektiflerle güncelleyerek modern düşüncenin temellerini atmıştır. Böylece, geçmişin bilgisi unutulmadan, fakat onun ötesine geçerek yeni düşünsel ufuklar açmıştır.⁸

Rönesans felsefesi bir geçiş dönemi niteliği taşıdığı gibi, otoportreler de sanatçının geçmişiyile bağ kurmasını, kendisini sanat tarihi içinde konumlandırmasını ve gelecek kuşaklara bireysel kimliğini aktarmasını sağlayan bir araç olmuştur. Böylece otoportreler, yalnızca bir öz-görüntü değil, sanatçının düşünsel dünyasını ve bireysel varoluşunu resmettiği bir felsefi ifade biçimi haline gelmiştir. Her dönemde sanatçılar, dönemin felsefi akımları doğrultusunda farklı temalara yönelebilen bu döneme hakim olan hümanizm felsefesi sanatçıların bireyi ve doğayı öne çıkarmasına sebep olmuştur. Sanatçının üretim sürecini köklü bir şekilde değiştirerek sanatın yalnızca bir el işi değil, entelektüel ve bireysel bir ifade biçimi olarak görülmesini sağlamıştır. Bireycilik, gerçekçilik ve doğaya duyulan ilgi, sanatçıların eserlerine yeni bir derinlik kazandırmıştır. Perspektif, anatomi bilgisi ve bilimsel yöntemlerin sanata entegre edilmesiyle sanatçılar, yalnızca estetik açıdan değil, düşünsel açıdan da büyük bir dönüşüm yaşamış; insan anatomisini inceleyerek daha gerçekçi figürler ortaya çıkaran sanatçı, ayna kullanımının yaygınlaşmasıyla kendini resmederken doğrudan gözlemle daha doğru ve ayrıntılı otoportreler yapmaya başlamıştır. Rönesans hümanizmi, sanatçının otoportre yapma eğilimini yalnızca bireysellik açısından değil, aynı zamanda teknik gelişmeler, entelektüel kimlik, sosyal statü ve sanatın doğasına dair yeni yaklaşımlar açısından da şekillendirmiştir. Yağlı boya tekniğinin gelişimi, detayları daha iyi aktarmaya olanak tanıyarak otoportrelerin zaman içinde daha incelikli bir hal almasına yardımcı olmuştur. Perspektif ve ışık-gölge tekniklerinin gelişmesi ise, otoportrelerin derinlik kazanmasını ve sanatçının kendisini daha etkileyici bir şekilde resmetmesini sağlamıştır. Bu bağlamda felsefi düşüncelerin ve akımların sanatın biçimini, içeriğini ve amacını nasıl şekillendirdiği, sanatın da felsefenin soyut kavramlarını somut hale getiren bir araç olarak gerçekliği nasıl ele aldığı belirlenebilmektedir. Dönemin felsefi temeli genişletildiğinde insan merkezli bir dünya görüşü; insanın akıl, duygu ve bireysel yetilerini geliştirerek kendini yüceltmesini ve anlam bulmasını amaçlayan bir düşünce akımı öne çıkmaktadır. “İnsanın yüceliği” ve “La vita contemplativa” (İnsan ruhunun egemenliği)

⁸<https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/hasan.atsiz/57179/10.%20%C3%9Cnite%20Ders%20Notu.pdf> (Erişim Tarihi: 14.03.2025)

kavramları, hümanizmin insanı merkeze alan anlayışını ve bireyin kendi içsel potansiyelini keşfetme sürecini vurgulamaktadır. (Anbarpınar,2012: 24). İnsanın yüceliği, insanın kendi kaderini belirleyebilmesi, doğaya ve evrene anlam verebilmesi, yaratıcılığını kullanarak kendini aşabilmesi ile ilişkilidir. Bu bağlamda, hümanizm insanın önceden belirlenmiş bir varlık olmadığını, aksine kendi varoluşunu kendisinin inşa edebileceğini savunmaktadır. Rönesans hümanizmi, insanın kendi iç dünyasını keşfetmesi ve kendini geliştirerek ideal insan haline gelmesi olarak yorumlamıştır. Bu anlayış, sanatta ve felsefede bireyin yaratıcı ve düşünsel özgürlüğünü savunarak insanı özgür bir varlık olarak tanımlayarak, bireyin kendi içsel yolculuğunu keşfetmesini teşvik etmiştir. Hümanizm, insanın kendini keşfetme, kendini aşma ve özgürlüğünü kullanarak anlam yaratma sürecini yüceltmektedir. “İnsanın yüceliği” insanın hem dış dünyada hem de kendi iç dünyasında anlam arayışının felsefi temellerini oluşturmaktadır. Bu anlayış günümüzde sanat, edebiyat, psikoloji ve felsefede bireyin varoluşunu anlamlandırma çabalarıyla hala etkisini sürdürmektedir.

Resim sanatında Rönesans’ın getirdiği felsefi bakış açısı, otoportreyi sıradan bir “ben resmi” olmaktan çıkararak, bireyin düşünsel ve varoluşsal temsiline dönüştürmüştür. Sanatçı, yalnızca üretici değil, aynı zamanda düşünen bir özne olarak eserin içine girmiştir. Bu dönüşüm, hem sanatın hem de bireyin ifade biçimlerini kalıcı biçimde değiştirmiştir. Rönesans dönemi otoportreleri, yalnızca sanatsal belgeler değil; aynı zamanda insanın kendine, zamana ve topluma bakışının görsel düşünceleri haline gelmiştir. Bu bağlamda Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci ve Rembrandt van Rijn, otoportreyi felsefi ve biçimsel düzeyde farklı şekillerde ele almış; otoportreyi hem biçimsel hem de felsefi düzeyde farklı şekillerde yorumlamışlardır. Dürer, 1500 tarihli otoportresinde kendisini Mesih benzeri bir şekilde resmederek, sanatçının kutsal bilgiyle donanmış bir figür olduğunu ve hümanizmin bireyi merkeze akan anlayışını dramatik biçimde vurgulamaktadır. Bu, sanatçının entelektüel kimliğini ve toplumsal statüsünü yükseltme çabası olarak yorumlanabilir (Kristeller, 1990). Leonardo, yaşlılık dönemine ait çiziminde bireyin zamanla olan ilişkisini gözler önüne sermektedir. Doğaya, yaşlanmaya ve ölüm düşüncesine dair bilimsel ve varoluşsal bir bakış sunarak, zamana karşı duran yüzüyle, bilginin ve deneyimin izlerini taşımaktadır. (Panofsky,1972: 47). Rembrandt, otoportreyi kişisel ifadenin alanı olarak kullanmış; yaş, yalnızlık ve çöküş gibi temaları dramatik ışık-gölge kullanımıyla yansıtarak bireyin içsel dünyasını görselleştirmiştir (Woodall, 1997).

Bu üç sanatçının eserlerinde otoportre biçimsel olarak da önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Dürer, Leonardo ve Rembrandt örnekleri, otoportre sanatının yalnızca biçimsel olarak değil, anlam ve işlev açısından da evrim geçirdiğini ortaya koymaktadır. Otoportre bireyin yalnızca yüzünü değil, aynı zamanda ruhunu, düşüncelerini ve çağını yansıtan felsefi bir alan hâline gelmiş; kompozisyon, ışık-gölge, bakış yönü ve figür yerleşimi gibi unsurlar, dönemin felsefi iklimine paralel biçimde bireysel varoluşu ve içsel derinliği görünür kılmıştır.

Rönesans’tan Barok döneme geçişte, otoportre sadece teknik olarak değil, anlatı ve içerik bakımından da dönüşüme uğramıştır. Biçimsel tercihler, felsefi temalarla birleşerek sanatçının kendi varoluşuna dair görsel bir sorgulama üretmesini sağlamıştır. Böylece otoportre, sanatın bireyle ve zamanla kurduğu ilişkinin en güçlü ifade biçimlerinden biri hâline gelmiştir.



Görsel 10: Albrecht Dürer, “Kürk Mantolu Otoportre”.(1500). (67,1 x 48,9)Bavyera Devlet Resim Koleksiyonları, Alte Pinakothek, Münih.⁹

Albrecht Dürer’in 1500 tarihli Kürklü Otoportresi, bireysel benliğin entelektüel, teolojik ve estetik düzeyde yeniden kurgulandığı çok katmanlı bir anlatıdır. Sanatçının sabit bakışlarla izleyiciye doğrudan yönelmesi, simetrik yüz kompozisyonu ve koyu arka plan

9 : <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qt2QpQ4Xq> (Erişim Tarihi:16.12.2024)

önünde belirginleşen figürü, yalnızca fiziksel bir betimlemeden öte, metafizik bir göndergesellik taşır. Eserin yüzeyinde oluşturulan görsel denge, dikkatle kurgulanmış kompozisyon düzeni ve sade renk kullanımı, izleyicinin dikkatini doğrudan sanatçının gözlerine yönlendirir. Bu sabit bakış, yalnızca görsel değil, zihinsel bir etkileşimi de çağırır. Dürer'in "Tanrı'nın inayetiyle kendimi böyle resmettim" ifadesi, bu otoportreyi yalnızca estetik bir üretim değil, yaratıcı sürecin ilahi bir yansıması olarak temellendirir (Rebel, 2004: 34).

Bu yapıtta sanatçının benlik inşası, Panofsky'nin ikonolojik çözümleme yöntemiyle üç düzeyde okunabilir. Önikonografik düzeyde yüzün simetrik düzeni, uzun saçlı görünüm ve koyu arka plan öne çıkar. İkonografik düzeyde bu unsurlar, geleneksel Mesih betimlemeleriyle örtüşen biçimsel bir sembolizm taşır. Ancak bu benzerlik, yalnızca görsel bir öykünme değil; Dürer'in yaratıcı öznesini kutsallıkla ilişkilendirme arzusunun açık bir ifadesidir. İkonolojik düzeyde ise otoportre, sanatçının yalnızca fiziksel suretini değil; Tanrısal bilgiyle donatılmış entelektüel bir özne olarak kimliğini yüceltme biçimidir (Panofsky, 2020: 78).

Eserin bu çok katmanlı yapısı, Goffman'ın (2022) dramaturjik benlik kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde de ayrı bir anlam kazanır. Goffman'a göre bireyler toplumsal yaşamda kendilerini bir sahnede rol üstlenen aktörler gibi sunar; bu bağlamda Dürer'in otoportresi, yalnızca bir resim değil, bilinçli bir izlenim yönetimidir. Sanatçı kendisini yalnızca zanaatkar değil, aynı zamanda kutsal bilgiye vakıf bir özne olarak görünür kılar. Yüzdeki dingin ifade, izleyiciye doğrudan bakış ve bedenin simetrik konumu, bu benliğin sahnelenmiş formudur. Böylece Dürer, otoportresinde Goffman'ın "ön sahne"sine yerleşir; hem kendi çağındaki izleyicisine hem de geleceğe, kurgulanmış bir benlik sunumu aktarır (Goffman, 2022: 118).

Kürklü Otoportre, bu yönleriyle yalnızca bir resim değil; özne, inanç, kimlik ve sanat ilişkisini yeniden tanımlayan görsel bir manifestoya dönüşür. Dürer'in erken yaşlarda başladığı otoportre geleneği, bu yapıtta entelektüel ve ruhsal düzeyde olgunlaşmış; bireysel temsiliyetin yalnızca sanatsal değil, metafizik ve kültürel bir düzlemde yeniden inşa edilebileceğini göstermiştir. Sanatçının kendine verdiği anlam, yalnızca birey olarak değil; temsil ettiği yaratıcı gücün etik ve teolojik boyutlarıyla birlikte şekillenir.



Görsel 11: Leonardo da Vinci, “Kırmızı tebeşirli otoportre”. (1517-1518). Çizim, (333x213). Kraliyet Kütüphanesi.Torino.¹⁰

Leonardo da Vinci’nin Kırmızı Tebeşirli Otoportre’si yalnızca yüz betimlemesi değildir; çizgilerle örülmüş bir yaşam anlatısıdır. Yaşlılık dönemine ait olduğu düşünülen bu portrede, yüzündeki kırışıklıklar, sert bakış ve çizgisel sadelik sanatçının zamanla kurduğu varoluşsal ilişkiyi görselleştirir. Gombrich (1995), Leonardo’nun bu portresinde doğaya sadakati ve gözleme dayalı bilimsel yaklaşımıyla felsefi bir içe dönüş sergilediğini vurgular. Bu anlamda, Platon’un sanat anlayışına göre gerçekliğin bir yansıması olan sanat, ideal benliği temsil etme amacı taşıyabilir (Panofsky, 1968). Leonardo’nun portresi, sadece fiziksel değil, düşünsel yaşanmışlıkları da içerdiğinden, sanatçının idealleştirilmiş benliğini değil; kendi iç dünyasını ve zamanla olan çatışmasını yansıtan bir öz-portre niteliğindedir.

Leonardo da Vinci’ye atfedilen ve kırmızı tebeşirle yapılmış olan ünlü otoportresi, yalnızca fiziksel bir betimleme değil; sanatçının zihinsel, felsefi ve kültürel kimliğinin özlü bir temsilidir. Yüze yerleşmiş derin çizgiler, uzaklara dalan bakışlar ve ağırbaşlı ifade, portrede yalnızca yaşlı bir bedeni değil, zamanla yoğrulmuş bir entelektüel derinliği de ortaya koyar. Bu bakımdan eser, Platoncu idealizm çerçevesinde “bilgelik ideali”nin görselleştirilmiş biçimi olarak değerlendirilebilir. Platon’un düşünce sisteminde bilge insan,

¹⁰ https://museireali.beniculturali.it/catalogo-on-line/#/dettaglio/472193_Autoritratto
Tarihi:23 Mart 2025).

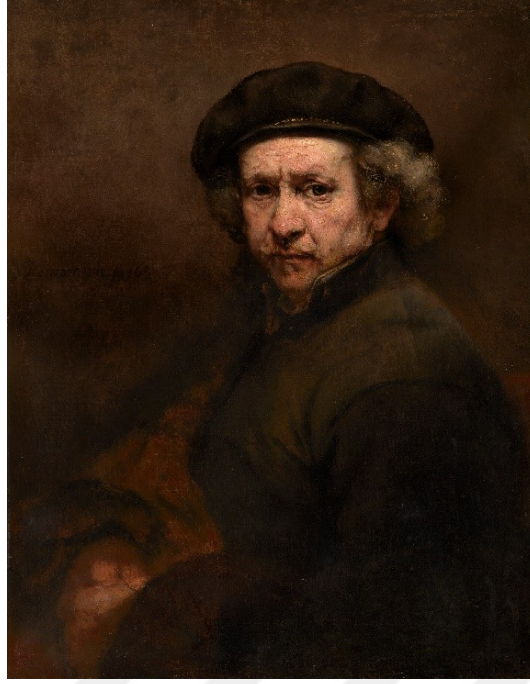
(Erişim

hem bilgiyi hem de ruhsal olgunluğu taşıyan figürdür; Leonardo'nun bu otoportresi de işte bu idealin simgesel bir karşılığıdır.

Panofsky'nin ikonolojik çözümleme modeliyle bu eser çok katmanlı biçimde okunabilir. Önikonografik düzeyde, kırmızı tebeşirle çizilmiş çizgiler, sade ve ifadesel bir yüz yapısını ortaya koyar. İkonografik düzeyde, yüzün yaşlılığı, sakalın ihtişamı ve gözlerin yoğunluğu, sanatçının kendisini bir bilgeliğin taşıyıcısı olarak sunduğunu gösterir. İkonolojik düzeyde ise bu otoportre, yalnızca bireysel bir görünümün değil, Rönesans insanının ruhsal ve düşünsel derinliğinin temsili hâline gelir (Panofsky, 2020, s. 59). Bu portre, Rönesans'ın hümanist söyleminde sanatçının sadece el becerisine değil; entelektüel bir kimliğe sahip olduğuna dair kültürel dönüşümün de görsel belgesidir.

Eser, aynı zamanda Goffman'ın dramaturjik benlik kuramı çerçevesinde de okunabilir. Goffman'a göre bireyler toplumsal hayatta farklı rolleri sahnede sergileyen aktörler gibidir ve bu sergileme, benliğin yapılandırılmış bir sunumudur (Goffman, 2022: 112). Leonardo'nun bu otoportresi, izleyiciye yönelik değil; içe dönük bir duruşla, sanatçının içsel benliğini sahneye taşır. Burada sanatçının yüzü, toplumsal rollerden arınmış, arka sahnede oluşmuş sade bir benlik sunumudur. Goffman'ın tanımıyla bu “arka sahne”de, sanatçı kendini bir filozof gibi değil, felsefenin içinden konuşan bir varlık olarak gösterir. Bu sunum, izlenim yönetimiyle biçimlendirilmiş teatral bir gösteri değil; içsel gerçekliğin görsel bir izidir (Goffman, 2022: 116).

Kırmızı tebeşirle yapılmış bu otoportre, yalnızca Leonardo da Vinci'nin bireysel sureti değil; aynı zamanda Rönesans düşüncesiyle şekillenmiş sanatçı kimliğinin, felsefi duruşunun ve zamana karşı bilinçli konumlanışının sahnesidir. Gerek ikonolojik düzlemle gerekse dramaturjik benlik sunumuyla bu eser, otoportreyi salt bir fiziksel görünüm olmaktan çıkararak, düşünsel ve kültürel bir performansla dönüştürmüştür. Böylece Leonardo, çağının entelektüel yükünü ve sanata yüklenen yeni anlamları, sade bir çizimle evrensel bir görsel dile taşımıştır.



Görsel 12: Arthur K. Wheelock Jr., Rembrandt van Rijn, “Otoportre”(1659), On Yedinci Yüzyıl Hollanda Resimleri , NGA Çevrimiçi Sürümleri.¹¹

Rembrandt’ın otoportreleri, sanatçının yalnızca kendisini temsil ettiği görsel çalışmalar değil; aynı zamanda bireyin içsel çatışmalarını, yaşamsal deneyimlerini ve varoluşsal sorgulamalarını dışa vuran güçlü ifade alanlarıdır. Özellikle geç dönem otoportrelerinde belirginleşen yaşlılık, yorgunluk ve ruhsal çöküntü gibi temalar, sanatçının hem bedensel hem de zihinsel kırılmasını yansıtır. Yüz hatlarındaki deformasyon, düşmüş göz kapakları, karanlık tonlar ve kimi zaman ifadesiz bakışlar, sanatçının dış dünyayla kurduğu ilişkinin değil; kendi iç dünyasında yaşadığı gerilimlerin izidir. Bu yönüyle Rembrandt’ın portreleri, yalnızca fizyolojik değil, aynı zamanda psikolojik ve varoluşsal bir çözülmenin sanat yoluyla ifadesidir.

Erving Goffman’ın (2022) dramaturjik benlik kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu otoportreler sanatçının “arka sahne”deki benliğini temsil eder. Goffman, bireyin toplumsal yaşamda kendini bir aktör gibi sunduğunu, bu sahnelemeyi “ön sahne” ve “arka sahne” ayrımıyla açıkladığını belirtir. Buna göre ön sahne, toplum önünde sergilenen kontrollü ve idealleştirilmiş benliktir; oysa arka sahne, bireyin maskesiz, kırılmalı ve samimi yönlerinin açığa çıktığı alandır (Goffman, 2022, s. 94). Rembrandt’ın geç dönem otoportrelerinde görülen dürüstlük, maskesizlik ve içe kapanıklık hali, sanatçının “izleyiciye sunulmayan” ama kendisine ait olan benliğini görünür kılar. Bu açıdan bakıldığında,

¹¹ <https://purl.org/nga/collection/artobject/79> (Erişim Tarihi: 23 Mart 2025).

Rembrandt'ın otoportreleri, modern öznenin içsel çözülüşünü haber veren erken göstergelerden biri olarak da okunabilir.

Rembrandt, Leonardo ve Dürer'in otoportreleri, yalnızca bireysel temsillerin değil, aynı zamanda sanatın felsefi, psikolojik ve sosyolojik katmanlarını içeren karmaşık bir benlik sunumunun görsel alanlarıdır. Bu sanatçılar, otoportre aracılığıyla sanatın yalnızca biçimsel değil; aynı zamanda düşünsel, duygusal ve varoluşsal bir iletişim biçimi olduğunu ortaya koymuşlardır.



Görsel 13: Raffaello Sanzio, “*Otopoerte*”. (1506), Panel üzerine yağlıboya,(47.3 x 34.8),Uffizi Müzesi, Floransa.¹²

Bu sanatçılardaki ortak yön, otoportreyi yalnızca temsili değil, felsefi bir sorgulama alanı olarak kullanmalarıdır. Perspektif, anatomi, ışık-gölge gibi teknik yenilikler, bu bireysel anlatımın daha güçlü ve etkileyici biçimlerde sunulmasına olanak tanımıştır.

Sanatın biçimi de bu bağlamda dönüşüme uğramıştır; her dönemde olduğu gibi felsefi ve sanatsal yaklaşımlar, sanatçıların otoportrelerini nasıl oluşturduğunu belirleyen temel etkenlerden biri olmuştur: malzeme ve teknik tercihi özne inşasının estetik bir parçası haline gelirken; yağlı boya tekniği, detaylı ve derinlikli tasvirlerle olanak tanırken; ahşap ya

¹² <https://www.uffizi.it/en/artworks/raphael-self-portrait#gallery-1> (26.03.2025)

da tuval üzerine yapılan çalışmalarda yüzeyin dokusal karakteri sanatçının ifade biçimini doğrudan etkilemiştir.

Bu stratejiler aracılığıyla otoportre, yalnızca bir benlik temsili olmaktan çıkar; sanatçının kendisini hem bireysel hem evrensel düzeyde konumlandığı, düşünsel ve estetik bir anlatı alanına dönüşür. Figürlerin merkeziliği, izleyiciyle kurduğu göz teması, mimiklerin ve beden dilinin özenli kullanımı, bireyin iç dünyasına dair çok katmanlı bir anlatı kurmaktadır.

Albrecht Dürer, bu yeni anlayışın en etkileyici temsilcilerindendir. 1500 tarihli ünlü “Kürk Mantolu Otoportre’sinde” kendisini İsa figürünü andıran simetrik bir kompozisyonla sunmaktadır. Buradaki ikonografik tercihler, sanatçının yalnızca bir zanaatkar değil, kutsal bilgiye erişebilen bir entelektüel olarak görülme arzusunu yansıtmaktadır (Hall,2014). Dürer, kendisini adeta Mesih figürü gibi betimleyerek, sanatçının toplumsal ve entelektüel statüsünü yükseltme çabasındadır. “Joseph Leo Koerner gibi birçok sanat tarihçisi sanatçının bu resminde ‘dindarlık’ ve ‘narsisizm’i aynı anda yansıttığı konusunda hemfikirdir”. (Küçükşen Öner, Fildiş, 2022: 463). Leonardo, sanatçı-bilim insanı kimliğini çizimlerinde anatomiyle birleştirerek aktarır. Rembrandt ise sanatçının kamusal imajı kadar, içsel kırılganlığını da cesurca ortaya koymaktadır. Bu üç örnek, otoportrenin bireysel temsilden felsefi ve psikolojik bir ifadeye dönüşümünü somutlaştırmaktadır. Benzer biçimde, Leonardo da Vinci’nin “Kırmızı tebeşirli otoportresi” yaşlılık dönemine ait olduğu düşünülen, sanatçının sadece yüzünü değil, zamanla olan ilişkisini, yaşanmışlıklarını ve düşünsel derinliğini yansıtır. Yüzdeki detaylı kırışıklıklar ve sert bakış, sanatçının varoluşsal bir sorgulama içinde olduğunu gösterir. Leonardo’nun bilimsel çizimlerine paralel olarak bu portrede de doğaya sadakat ve gözleme dayalı bir biçimsel anlayış öne çıkar (Gombrich, 1995). Platon’a göre sanat, gerçekliğin bir taklidi olduğu için sanatçı, kendi ideal benliğini yansıtmayı hedefleyebilir. (Panofsky, 1968).

Otoportrede sanatçı, ruhunun mükemmel bir formunu yaratmaya çalışabilir. Sanatçının kendi yüzünü konu alması, sadece bir biçimsel temsil değil, aynı zamanda bir varoluşsal ifadedir (Erkılıç, 2020: 213-228). Da Vinci’nin bu otoportresi de bilge bir filozof ifadesiyle çizilmiştir. Platonculukta bilgi ve bilgelik üstün değerler olduğu için, sanatçının yüzü bir tür “bilgelik ideali” olarak betimlenmiştir. Rönesans felsefesi, sanatçının eserle kurduğu ilişkiyi temelden değiştirerek otoportreyi bireyin kimliğini, düşünsel duruşunu ve zamanla olan ilişkisini yansıtan bir ifade biçimine dönüştürmüştür. Böylece otoportre,

bireyin yalnızca yüzünü değil, aynı zamanda ruhunu, düşüncelerini ve çağını yansıtan felsefi bir alan hâline gelmiştir. Rönesans sanatçısı Raphael, otoportresinde simetrik, kusursuz bir yüz ve dengeli bir kompozisyon kullanmıştır. Raphael’ın otoportresi, bu idealizmin görsel bir yansımasıdır. (Sexton, 2020). Kendisini doğal ama idealize bir şekilde resmederek ruhunun mükemmel formunu yansıtmaya çalışır. Rembrandt, ise, yaşlandıkça otoportrelerinde kendisini daha doğal, kırışıklıkları, yorgunluk izleri ve duygusal ağırlığıyla tasvir etmiştir. Bu, Aristotelesçi bir gerçekçilik anlayışını göstermektedir. Aristoteles’in “mimesis” anlayışı, sanatın doğayı olduğu gibi yansıtmayı gerektiğini savunur. (Destree, 2021). Aristoteles’in “mimesis” (doğayı taklit) anlayışına uygun olarak, sanatçı otoportresinde kendisini olabildiğince gerçeğe yakın bir şekilde resmeder. Bu bağlamda otoportre, bireyin kendilik bilincini sanat yoluyla ifade ettiği felsefi bir yapı olarak değerlendirilebilir (Alpakın, 2015: 42-56).

2.4. Barok Felsefesi Bağlamında Otoportre: Akıl, İnanç, Duygunun Estetik İfadesi

17.yüzyıl Avrupa’sı, bilimsel devrimlerin, felsefi sorgulamaların ve dini dönüşümlerin yoğun yaşandığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Bu düşünsel iklim, Barok sanatın yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda bireyin, doğanın ve Tanrı’nın anlamını sorguladığı güçlü bir düşünsel alan haline gelmesini sağlamıştır. Sanat, artık salt bir güzellik üretimi değil, varoluşun ve inancın dramatik bir ifadesi olarak şekillenmiştir.

René Descartes’ın “Cogito, ergo sum” (Düşünüyorum, öyleyse varım) önermesi, bireyin kendi varoluşunun temelini düşünceye dayandırması bakımından Barok sanatçıya yeni bir iç dünya tasviri sunmuştur (Descartes,1984: 17).

“Sanatta bireyin özne oluşu ve kendi bilincinin farkında olarak varlık sahnesine çıkışı, özellikle Rönesans sonrası akılcılığın etkisiyle derinleşmiştir” (Erzen, 2006: 53).

Barok sanatçılar, özellikle dramatik ışık-gölge oyunları ve sahnelemeler aracılığıyla bireysel bilinç, içsel çatışma ve ruhsal arayış gibi temaları görünür kılmıştır. Caravaggio’nun yoğun tenebrizm tekniği, insanın Tanrı’yla, doğayla ve kendisiyle sürdürdüğü varoluşsal mücadelenin sanatsal bir yansımasıdır. Bu noktada sanatın bireyin içsel gerçekliğini ortaya koyan bir alan haline gelmesi, sanatçının toplumsal rollerden bağımsız olarak kendi varoluşunu ifade etmeye yönelmesiyle de ilgilidir. Erzen’in (2006: 45) vurguladığı gibi,

Barok sanatçılar için bireysel kimlik, estetik üretimin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.

Baruch Spinoza'nın doğayı Tanrı ile özdeşleştiren panteist anlayışı, Barok sanatın doğa ve kozmos kavrayışını da derinden etkilemiştir (Spinoza, 2002: 115). Evrendeki zorunluluk ve düzenin sanatsal temsili, özellikle Barok mimarideki simetrik tasarımlar, devasa yapılar ve dinamik perspektiflerde belirgin bir şekilde görülür. Güner'in (2018: 65) belirttiği gibi, doğaya duyulan bu hayranlık ve onu bir düzenin parçası olarak kavrayış, Barok sanatın temel metafizik boyutlarından birini oluşturur.

“Barok sanatçılar, bireyin ruhsal gelgitlerini, duygusal derinliklerini ve inançla akıl arasında sıkışmış kimliklerini dramatik biçimde yansıtmışlardır” (Güner, 2018: 67).

Öte yandan Katolik Reformu'nun etkisiyle sanat, inanç sisteminin duygusal derinliklerle desteklenerek sunulduğu bir propaganda aracına dönüşmüştür (Buci-Glucksmann, 1994: 43). Barok sanatçılar, dramatik anlatılar ve duygusal yoğunluk aracılığıyla izleyicinin imanını pekiştirmeyi hedeflemiş; sanat, bireysel özgürlükten çok kolektif dini kimliğin bir yeniden üretimi haline gelmiştir. Ancak bu durum, sanatçının bireysel yaratıcılığını sınırlamaktan çok, ona kolektif duygularla kendi öznel yorumunu harmanlama imkânı tanımıştır.

Sanatçının toplumsal konumu da bu dönemde önemli bir değişim geçirmiştir. Barok sanatçısı, artık yalnızca zanaatkâr değil, doğanın ve insan ruhunun sırlarını estetik formda ortaya koyan yaratıcı bir özne olarak tanımlanmaktadır (Wittkower, 1999: 72). Descartes'ın düşünce merkezli felsefesiyle birlikte, sanatçı düşünsel üretimin de aktif bir temsilcisi haline gelmiştir.

Barok sanatı, işte bu felsefî gerilimlerin —akıl, doğa ve inanç arasındaki sürekli müzakerenin— hem bireysel hem de kolektif düzeyde yankı bulduğu bir estetik alan olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, artık yalnızca bir resim yapmaz; ruhu, doğayı ve Tanrısal düzeni estetik bir deneyim aracılığıyla görünür kılar.



Görsel 14: Albrecht Dürer, “Otoportre”. (1498), panel üzerine yağlı boya, 52 x 41 cm (Museo Nacional del Prado, Madrid).¹³

Antik Çağ’dan bu yana sanatın temel ilkelerinin uygulanışında değişim gözlemlenmiştir; 1430 civarında, sanat eserleri yüksek entelektüel düzeyde üretilebildiği ölçüde itibar kazanmıştır. Nürnberg’deki Albrecht Dürer, bu değişimin bir örneği olup, 1498 tarihli otoportresinde kültürel kimliğini güçlü bir şekilde yansıtmış, Rönesans sanatçılarına ilham verecek estetik ve anlatı öğeleri sunmuştur. Portresinde hem şıklık hem de yetenekli özgüven, zarif detaylarla betimlenmiştir. (Rebel,2022: 12).

Bu otoportre, yalnızca sanatçının kendi fiziksel suretini resmetmekle kalmaz; aynı zamanda bireysel kimliğin ve insanın entelektüel gücünün sanatsal bir dille nasıl vurgulandığını gösterir. Dürer’in seçtiği ayrıntılar, zarif giysiler, uzaklara açılan bir pencere manzarası, bireyin artık kaderini kendi iradesiyle şekillendirebilen bağımsız bir özne olarak algılandığını ima eder. Böylece eser, sadece döneminin estetik zevklerini değil, aynı zamanda insanı merkeze alan yeni bir dünya görüşünün sanattaki yansımalarını sunar.

¹³<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/8417d190-eb9d-4c52-9c89-dcdcd0109b5b?searchid=d989413c-d2ae-0a38-7dd4-be55ac18f37b> (Erişim Tarihi:25.04.2025)



Görsel 15: Giorgio Vasari, “Self-Portrait in the Circle of Artists Associated with Grand Duke Cosimo I de’ Medici”, (1560). Palazzo Vecchio, Floransa.

Giorgio Vasari’nin Self-Portrait with the Circle of Artists adlı eseri, yalnızca bireysel bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda sanatçının toplum içindeki değişen statüsünü belgeleyen bir tarihsel kaynak olarak değerlendirilmelidir. Vasari, kendisini ve çağdaş sanatçıları Grandük Cosimo I de’ Medici’nin koruyuculuğu altında bir entelektüeller topluluğunun parçası olarak resmederek, sanatın yalnızca estetik bir üretim alanı olmadığını, aynı zamanda bilgi, güç ve kimlik inşasında etkin bir rol üstlendiğini gösterir. Bu açıdan bakıldığında eser, sanatçının modern anlamda “yaratıcı birey” statüsüne yükseliş sürecinin görsel bir manifestosu niteliğindedir (Vasari, 1560, aktaran Rebel, 2022).

Giorgio Vasari’nin bu eseri, yalnızca bireysel bir otoportre değil, aynı zamanda sanatçının kimliğini toplumsal ve siyasi bağlamda yeniden tanımlama girişimidir. Vasari, kendisini Grandük Cosimo I de’ Medici’nin etrafında toplanmış bir entelektüel sanatçılar çevresi içinde konumlandırarak, sanatçının sıradan bir zanaatkâr değil, soylularla eşdeğer bir kültürel figür olduğuna işaret eder.

Eserdeki figürlerin taşıdığı mimari modeller ve yazıtlar, sanatın yalnızca estetik bir alan olmadığını; bilim, bilgi ve politik güç ile iç içe geçtiğini açıkça vurgular. Bu bağlamda Vasari, hem kendi sanatsal statüsünü hem de Medici hanedanının kültürel hegemonya projesini estetik bir anlatım içinde görselleştirerek, sanatın toplumsal işlevine yeni bir boyut kazandırır (Rebel, 2022).

Sanatın saray ve iktidar çevresinde araçsallaştırıldığı bu sahnede, büyük dükü doğal bir merkezde tutarak ona simgesel bir çevrenin resmini sunan prenslik etkisinin bir uzantısı gözlemlenir. Cosimo de Medici'yi merkeze alan sanatsal anlatımın en içteki çemberine sanatçının girişine izin verilmiştir; siyasi ve sanatsal propaganda dili burada güçlü biçimde sürdürülmektedir. Vasari simli bir yüz oluşturur: Yaratıcı ressam, mimar ve sanat yazarı olarak aynı zamanda koleksiyoncu kimliğini de temsil eder. Floransa sarayına olan bağlılığı, kişisel sanatsal başarılarının yanı sıra devlet iktidarının yüceltilmesine de hizmet eder. İzleyiciye doğru çevrilen ifadeler, sahnede dünyadan kopukluğun estetik bir yorumunu sunar. (Rebel, 2022: 15).

Giorgio Vasari'nin sahnelediği bu kurgusal anlatı, sanatçının yalnızca estetik üretim yapan bir zanaatkâr değil, saray sisteminin entelektüel ve siyasi bir parçası olarak konumlandığını gösterir. Cosimo de' Medici gibi iktidar figürlerinin sanatçıyı koruması ve yönlendirmesi, sanatın bireysel yaratım sınırlarının ötesine geçerek, ideolojik bir temsil aracına dönüşmesini sağlar. Vasari'nin bu eserinde izleyiciye sunulan, sadece bireysel yeteneklerin değil, aynı zamanda politik sadakatin de sanatçı kimliğini biçimlendiren bir unsur olduğudur. Bu bağlamda, sanatçının kendi imajını oluşturması kadar, iktidar yapısının ona attığı rolleri içselleştirmesi de sanat tarihi açısından kritik bir dönüşüme işaret eder.

Bu nedenle, Vasari'nin çalışması yalnızca sanatçının bireysel varoluşunu değil, sanatın iktidar yapılarıyla kurduğu karmaşık ilişkiyi de görünür kılarak, Rönesans sonrası sanat anlayışının toplumsal boyutunu açıkça ortaya koyar.



Görsel 16: Anthony van Dyck, Self-Portrait with a Sunflower, (1635). tuval üzerine yağlıboya, 60x73 cm, Collection Duke of Westminster, London. Rebel, E. (2022). Self-portraits içinde (18). Köln: Taschen.

“Yaratıcı ve çok yönlü bir sanatçı olarak Anthony van Dyck, kendisini bir ayçiçeği ile bir soylu figürün karşılıklı diyalogu halinde betimlemiştir. Bu tasvirde, İngiltere Kralı I. Charles’a doğrudan bir gönderme yapılmakta, ressamın başı güneşe çevrilmiş gibi sağa doğru döndürülmekte ve sağ eliyle bu yönelimi vurgulamaktadır. Sol elinde ise kraldan aldığı şövalyelik nişanı taşır. Böylece Van Dyck, hem sanatsal şöhretini hem de toplumsal statüsünü aynı sahne içinde birleştirerek kendi imgesine tarihsel bir anlam yüklemiştir.” (Rebel, 2022: 15). Anthony van Dyck’in otoportresi, bireysel şöhretin ve siyasal meşruiyetin estetik bir sentezi olarak okunabilir. Sanatçı, yalnızca kişisel yeteneğini sergilemekle kalmamış, aynı zamanda egemen güçle kurduğu ilişkiler aracılığıyla kendi sosyal konumunu kalıcılaştırmıştır. Bu otoportre, yalnızca fiziksel bir yüzey değil, aynı zamanda sanatçının içsel evreninin psikanalitik bir haritası olarak da okunabilir.

Barok dönemi sanatçıları, otoportrelerinde yalnızca fiziksel varlıklarını değil, aynı zamanda içsel çatışmalarını ve bireysel kimliklerini görünür kılmaya çalışmışlardır. Bu çaba, Freud’un “Benlik ve İd” (1923/1960) adlı eserinde tanımladığı psikanalitik yapıların sanatsal düzlemde bir dışavurumu olarak yorumlanabilir. Psikanalitik açıdan bakıldığında, bu otoportre, sanatçının narsistik özdeşlik nesnesi olan kraliyet figürüyle kurduğu dolaylı bağı ve onaylanma arzusunu da görselleştirmektedir (Freud, 1960). Dolayısıyla eser, yalnızca bireysel bir başarı hikayesini değil, aynı zamanda sanatın iktidarla olan tarihsel ilişkisini de

estetize eden bir anlatı niteliğindedir. Van Dyck'in otoportresi, bireysel kimliğin bu denetim altında nasıl biçimlendiğini gösteren önemli bir örnektir.

17. yüzyıl Avrupa'sı, dinsel reformların, bilimsel devrimlerin ve siyasal dönüşümlerin etkisiyle bireyin hem düşünsel hem sanatsal alanlarda yeniden tanımlandığı bir zemin oluşturmuştur. Bu tarihsel bağlamda şekillenen Barok sanat, yalnızca estetik bir tarz değil, aynı zamanda sanat aracılığıyla kimliğin, gücün ve hakikatin nasıl temsil edileceğine dair felsefi bir sorunsallaşmayı da içerir. Avrupa'da Barok sanatı, temel olarak “erken” ve “yüksek” dönem olmak üzere iki ana üslup biçiminde gelişmiştir. Bu sanat anlayışının kıta genelinde yaygınlık kazanması ise özellikle Yüksek Barok Dönemi'nde gerçekleşmiştir. Erken Barok evresi, belirgin biçimde doğalcı bir anlayışla ön plana çıkar. Bu döneme, “Erken Barok Naturalizmi” adı verilmektedir. Bu evrede en dikkat çeken sanatçı, Caravaggio (1571-1610) olmuştur. Sanatçı, Barok resmin içerisine adeta bir stil tanımı gibi değerlendirilebilecek “Caravaggizm” kavramını kazandırmıştır. Caravaggio, Maniyerist estetiğe karşı durarak, doğrudan ve yer yer sert olarak nitelendirilebilecek bir gerçekçi sanat yaklaşımı ortaya koymuştur. (Aydın,2008: 11).

Barok dönemi, sanat tarihinde yalnızca görkemli yapılar ve dramatik ışık oyunları ile değil, aynı zamanda bireyin sanatsal temsiline olan ilginin artışıyla da dikkat çeker. Barok dönemde, özellikle Hollanda sanatında, temsilin amacı ebedi hakikatleri göstermekten ziyade, görünür dünyanın çeşitliliğini ve zenginliğini betimlemek olmuştur (Alpers, 1983: 36). Bu dönem, sanat tarihinde yalnızca stilistik bir dönüşümü değil, aynı zamanda bireysel kimliklerin sanatsal ifade biçimiyle görünürlük kazandığı bir dönüm noktasını temsil eder. Bu dönemde otoportre, sanatçının yalnızca yüzünü değil, entelektüel kimliğini, mesleki duruşunu ve hatta yaşadığı çağın toplumsal gerilimlerini de görünür kılan bir temsil aracına dönüşmüştür. Barok sanatının teatral estetiği, özellikle otoportrelerde benliğin sunumuna dair zengin bir ifade alanı yaratmıştır (Erzen, 2006). Bu bağlamda otoportre, yalnızca sanatçının fiziksel suretini değil, aynı zamanda zihinsel ve duygusal dünyasını yansıtan bir anlatı formuna dönüşmüştür. Barok çağın ruhuna uygun olarak otoportrelerde abartı, teatral duruşlar ve ışık-gölge oyunları önemli yer tutar. Barok otoportrelerinde kimlik kavramı, sadece bireysel benlik değil, aynı zamanda sanatçının toplumsal konumu, dini inancı ve kültürel aidiyetleriyle iç içe geçmiştir. “Barok sanatçı, yalnızca kendini değil, Tanrı'yla ve toplumla olan ilişkisini de resmeder” (Stoichita, 1997: 115). Barok dönemde kültürel yapı içerisinde alegoriye duyulan ilgi, hümanist bir yaklaşım ve çok tanrılı mitolojik öğeler ile tek

tanrı Hristiyanlık inancı arasında bir sentez oluşturulmuştur. Bu nedenle otoportre, hem kişisel hem de kolektif bir temsil alanı olarak işlev görür. Barok dönem otoportrelerinde dramatik ışık kullanımı, özellikle Caravaggio'nun etkisiyle biçimlenmiştir. Bu estetik anlayış, sanatçının yalnızca dış görünüşünü değil, ruhsal karmaşasını da görünür kılmaya yönelik bir araç haline gelmiştir. Özellikle Artemisia Gentileschi ve Rembrandt gibi sanatçılar, otoportrelerinde hem kişisel travmalarını hem de mesleki kimliklerini bir arada sunmuşlardır (Garrard, 1989; Chapman, 1990).

Barok dönemde otoportre sanatı, yalnızca sanatçının yüzünü değil; onun iç dünyasını, toplumsal konumunu, cinsiyet kimliğini ve hatta metafizik arayışlarını yansıtan çok katmanlı bir anlatı biçimi haline gelmiştir. Sanatçılar bu dönemde otoportreyi, sadece kendilerini göstermek için değil, aynı zamanda temsil ettikleri değerleri sorgulamak için kullanmışlardır. Barok felsefesi, insanın Tanrı'nın sonsuz kudreti ile kendi sınırlı doğası arasındaki gerilimi sürekli olarak deneyimlediğini vurgulamıştır (Cassirer, 1951: 97). Otoportre sanatını hem biçimsel hem de kavramsal olarak önemli ölçüde dönüştüren bu felsefi düşünce ile Rönesans'ın dengeli, ölçülü ve akıl temelli hümanist yaklaşımının ardından gelen Barok dönem, insanın duygusal, dramatik ve çelişkili doğasına vurgu yapmış; bu da sanatta yoğun bir teatral ifade, derinlik ve ruhsal gerilim arayışına yol açmıştır (Cassirer, 1951; Gombrich, 1995).

Barok felsefesi, özellikle Descartes'ın zihin-beden dualizmi, Pascal'ın insanın evrendeki konumuna dair karamsar yaklaşımları ve Leibniz'in metafizik sistemi çerçevesinde biçimlenmiştir. Bu dönemde birey, akıl ile inanç arasında sürekli bir çatışma içerisinde tanımlanmış; sonlu olanla sonsuz olan, insan iradesiyle Tanrısal düzen, bilme arzusu ile varoluşsal belirsizlik arasında bir salınım hâli yaşamıştır (Cassirer, 1951). Bu düşünsel atmosfer, sanat anlayışında da köklü değişimlere yol açmıştır. Barok sanat, Rönesans'ın akılcı ve ölçülü yapısından uzaklaşarak kesinlik yerine hareketi, durağanlık yerine duyguyu ve ideal düzen yerine anlık gerilimi yüceltmıştır (Gombrich, 1995). Sanatta geçicilik, dramatik ışık kullanımı ve duygusal yoğunluk ön plana çıkmış; böylece bireyin içsel çatışmaları ve ruhsal karmaşası doğrudan temsil edilmeye başlanmıştır. Otoportre sanatında ise bu değişim, daha önce görülmemiş bir biçimsel cesaret ve içe dönüklükle kendini göstermiştir. Sanatçılar, yalnızca fiziksel görünüşlerini değil, ruhsal gerilimlerini, zamanla ve ölümle olan mücadelelerini de eserlerine yansıtmışlardır. Özellikle Rembrandt ve Caravaggio gibi sanatçılar, figürleri derin karanlıklar ve dramatik ışık oyunları ile sunarak

bireyin iç dünyasındaki çelişkileri görsel bir düzleme taşımışlardır (Langdon, 1999; Alpers, 1983). Bu bağlamda Barok dönem otoportreleri, bireyin sadece yüzeysel bir temsili değil, aynı zamanda felsefi ve varoluşsal bir sorgulamanın alanı hâline gelmiştir.

Dönemin belirli sanatçıları ve eserleri incelendiğinde Artemisia Gentileschi, otoportrelerinde yalnızca sanatçı değil, aynı zamanda ataerkil düzenle mücadele eden bir kadın figürü olarak öne çıkar. Onun eserlerinde otoportre, cinsiyet temelli kimlik arayışının ve sanatsal meşruiyetin bir ifadesi haline gelir (Bozkurt, 2020). Gentileschi'nin "Judith" temalı otoportreleri, kadının hem özne hem de fail olduğu bir bakış sunar. Artemisia Gentileschi, otoportreyi feminist bir ifade alanı olarak kurgular. Gentileschi, otoportrelerinde erkek egemen sanat ortamında bir kadın sanatçı olmanın hem temsil hem direniş biçimlerini iç içe geçirir. Caravaggio, doğrudan otoportre üretiminden ziyade, bedenini ve ruhunu alegorik rollerle temsil ederek kendini figüratif olarak yeniden kurar. Doğrudan çok sayıda otoportre üretmese de, kendisini dini temalarda günahkâr, mağdur ya da kurban figürleri üzerinden alegorik olarak temsil etmiş, otoportreyi dolaylı biçimde kullanmıştır. Caravaggio'nun eserleri, insan kırılganlığı ile Tanrısal yüceliğin şiddetli bir gerilim içerisinde temsil edildiği Barok estetiğin çarpıcı örneklerindendir (Langdon, 1999: 211). Karanlık ve ışığın zıtlığını dramatik şekilde yansıttığı figüratif kompozisyonlar, benliğin kırılgan ve karmaşık doğasını açığa çıkarır (Çoruk, 2015). Velázquez ise "Las Meninas" adlı yapıtıyla otoportreyi temsil kuramları bağlamında tartışmaya açar. Sanatçı, izleyicinin gözüne yönelttiği bakışıyla hem tablonun içindeki hem dışındaki zamanı ve mekânı sorunsallaştırır. Tuval üzerindeki varlığıyla yalnızca kendini resmetmekle kalmaz; aynı zamanda izleyiciyi ve iktidarı da temsile dahil eden çok katmanlı bir görsel yapı oluşturur (Alp, 2011). Bu yapı, Foucault'nun da dikkat çektiği gibi, sanatçının özne-nesne ilişkisini tersine çevirdiği bir epistemolojik düzen önerir.



Görsel 17: Artemisia Gentileschi, “İskenderiyeli Aziz Catherine Olarak Otoportre”, yaklaşık (1615-17), tuval üzerine yağlı boya, 96,5×73,7cm. Royal Collection, Birleşik Krallık.¹⁴

“Gentileschi’nin otoportreleri, kadın sanatçının sanatsal eylemin nesnesi değil, öznesi olduğunu güçlü bir şekilde vurgular.” (Çakmak, 2010: 47).

Barok dönemi sanatında, kadın sanatçılar, cinsiyet temelli dışlanmışlığa karşı otoportreyi aktif bir kimlik ilanı aracı olarak kullanmışlardır. Bu bağlamda Artemisia Gentileschi’nin sanatsal stratejisi şu şekilde açıklanabilir: Gentileschi, Barok dönemin hiyerarşik sanat ortamında kadın sanatçının görünürlüğünü artırmak amacıyla otoportreyi aktif bir özneleşme aracı olarak kullanmıştır.

Freud’un (1960) ego kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Gentileschi’nin otoportreleri, bireysel benliğin (ego), hem içsel yaratıcı dürtüleri (id) hem de dışsal toplumsal baskıları (süperego) uzlaştırma çabasını görselleştirir.

Bu anlamda Gentileschi, otoportre sanatında yalnızca bir varlık sunmakla kalmaz; sanatın üretim sürecine kadın kimliğinin aktif katılımını da ilan eder.

¹⁴ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rare-self-portrait-by-artemisia-gentileschi-now-on-display> (05.04.2025)



Görsel 18: Diego Velázquez, “IV. Felipe'nin ailesi veya Las Meninas”(1656), tuval üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm , Museo del Prado, Madrid.¹⁵

“Barok otoportre, bireysel kimlik anlatısının estetik bir strateji aracılığıyla sosyal görünürlük ve onay arayışıyla birleştiği bir alandır.” (Gürbüz, 2012: 66).

Barok dönemi otoportrelerinde sanatçının kimlik sunumu ve sosyal konumlanışı arasındaki ilişki, Diego Velázquez'in Las Meninas (1656) adlı eserinde çarpıcı bir şekilde görünür kılınır. Bu bağlamda, otoportre geleneğinin dönüşümü şu şekilde açıklanabilir: Velázquez'in Las Meninas adlı eseri, Barok dönemi otoportre geleneği içerisinde istisnai bir yere sahiptir. Sanatçı burada yalnızca kendi bedenini değil, üretim sürecini ve toplumsal konumunu da görselleştirerek, otoportre kavramına yeni bir boyut kazandırır.

Freud'un (1960) ego kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Velázquez'in kendisini kraliyet ailesi ile aynı düzleme yerleştirmesi, sanatçının kendi ego kimliğini toplumun süperego talepleriyle uyumlu hâle getirme girişimi olarak okunabilir.

Bu durum, Barok dönemde sanatçının yalnızca yaratıcı bir özne değil, aynı zamanda kültürel iktidarın görünür bir temsilcisi olduğunu gösterir.

Velázquez'in bu eseri, sanat üretimi, kimlik inşası ve temsil dinamiklerinin psikanalitik ve kültürel bir çözümlemesini mümkün kılarak Barok otoportre anlayışını ileriye taşımıştır.

¹⁵ <https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/tag/velazquezs-las-meninas/> (05.04.2025)



Görsel 19: Caravaggio, “Bacchus” (1595). Yağlı boya tablo, 95x85 cm. Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.¹⁶

Sanat tarihinin diğer dönemlerinde olduğu gibi Aydınlanma öncesi dönemde de otoportreler, bireyin kimlik ve toplumdaki konumuna dair güçlü mesajlar taşımıştır. Bireysel özgürlük ve sağlamlık kavramları sanatçılar tarafından idealleştirilmiş ve alegorik anlatımlarla vurgulanmıştır. Sanat üretiminin bu evresinde, toplumsal hiyerarşiler ve cinsiyet rolleri sanatsal kimliğin biçimlenmesinde belirleyici olmuştur. Erkek sanatçılar aktif üreticiler olarak konumlandırılırken, kadınlar daha çok ev içi rollerle ilişkilendirilmiş ve sanat alanında pasif figürler olarak tasvir edilmiştir. Ancak, bu ayrım her zaman mutlak bir engel oluşturmamış; kimi kadın sanatçılar, 16. yüzyıldan itibaren atölyelerde etkin biçimde yer almış ve bireysel yetkinlikleriyle dikkat çekmeyi başarmıştır.

Nitekim Rebel (2022), “sanat dünyasında hiyerarşi ve rütbenin vizyonu şekillendirdiğini” ve “cinsiyet farkının bu yapının dışında bırakılmadığını” vurgulamaktadır. Ona göre, “sanatçılar erkektir; erkekler eser yaratır, kadınlar çocuk doğurur” anlayışı, uzun süre sanat dünyasına egemen olmuştur (Rebel, 2022. 16). Bu geleneksel rol paylaşımına karşın, sanat tarihi “ancak 20. yüzyılda bu ayrımında temel bir değişim” kaydedebilmiştir (Rebel, 2022). Rebel’in belirttiği üzere, Catharina van Hemessen’in 1548 tarihli otoportresi, bu değişimin erken işaretlerinden biridir ve kadın sanatçıların mesleki kimliklerini belgeleyen öncü örneklerden sayılmaktadır.

¹⁶ <https://www.uffizi.it/en/artworks/caravaggio-bacchus> (05.04.2025)



Görsel 20: Catharina van Hemessen, “Self- Portrait at the Easel”. (1548).ağaç üzerine tempera, 32x25 cm., Kunstmuseum Basel.

Catharina van Hemessen’in 1548 tarihli otoportresi, sanat tarihinde kadın sanatçının özneleşme sürecinin erken örneklerinden biri olarak değerlendirilir. Sanatçının kendisini üretim sürecinde ve eserle doğrudan ilişki kurarken betimlemesi, dönemin egemen sanat anlayışı içinde istisnai bir duruş sergiler. Van Hemessen’in otoportresi, bireyin varoluşsal bilincini yansıtan bir üretim alanı olarak sanat pratiğini ön plana çıkarır. Bu yönüyle eser, Heidegger’in “dünyada-olma” kavramıyla ilişkilendirilebilir; birey, yalnızca var olmakla kalmaz, dünyadaki etkinliğiyle kendi varlığını kurar (Özlem, 2020: 45).

Felsefi açıdan değerlendirildiğinde, otoportrede beden ve zihnin eşzamanlı temsili, Rönesans sonrası birey fikrinin sanatsal yansımasıdır. Birey, burada yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda yaratıcı bir bilinç olarak konumlanır (Güner, 2018: 67). Van Hemessen’in doğrudan izleyiciye bakan duruşu, özellikle kadın sanatçının aktif bir özne olarak görünür olma çabasını gösterir. Nitekim Alkan (2015: 92) kadın sanatçıların, otoportrelerde yalnızca kendilerini değil, üretim süreçlerini de belgeleyerek, erkek merkezli sanat tarihi yazımına alternatif bir anlatı sunduğunu ifade etmektedir. Kültürel bağlamda, eserin 16. yüzyılın ataerkil toplum yapısına karşı bir direniş örneği olduğu söylenebilir. Dönemin sanatsal ve toplumsal normlarında, kadınların stüdyolarda üretken bir sanatçı kimliği kazanması oldukça sınırlıydı (Erzen, 2006: 53). Bu çerçevede, Van Hemessen’in otoportresi, kadının kamusal alanda kendine bir yer açma çabasının erken kanıtlarından biri

olarak değerlendirilir. Sanatçının elinde tuttuğu palet ve fırça, yalnızca birer teknik araç değil, aynı zamanda kültürel birer sembol hâline gelir; bu semboller aracılığıyla kadın sanatçı kendi üretim gücünü ve varoluşsal özgürlüğünü ilan eder.

Psikanalitik perspektiften bakıldığında ise, Van Hemessen'in otoportresi, Lacan'ın "ayna evresi" teorisi doğrultusunda incelenebilir. Burada sanatçı, kendi imgesini oluştururken bir yandan da benlik bilincini yapılandırır. Lacan'a göre, birey, kendi yansımalarını dış dünyada tanıyarak özdeşlik kurar ve özne kimliğini geliştirir (Kara, 2017: 34). Van Hemessen, bu süreçte yalnızca fiziksel varlığını değil, yaratıcı kimliğini de aynaya yansıtarak izleyiciyle paylaşır. Sanatçının yüzündeki ciddi ifade ve duraksayan bakış, sanat üretiminin hem özgüven hem de varoluşsal kaygı içeren doğasını yansıtır.

Catharina van Hemessen'in 1548 tarihli otoportresi; felsefi açıdan bireyin yaratıcı varoluşunu, kültürel açıdan kadın sanatçının kamusal alandaki görünürlüğünü ve psikanalitik açıdan benlik inşasını başarıyla temsil eder (Rebel, 2022; Alkan, 2015). Bu eserin, sanat tarihinde kadınların özneleşme sürecindeki yerinin anlaşılması bakımından temel bir belge niteliği taşıdığı söylenebilir.

1548 tarihli otoportre, dönemin klasik ikonografik normlarının ötesine geçen, özgün bir görsel anlatı sunar. Eser, hem sanatçının mesleki kimliğini hem de kadın sanatçının sanatsal özneleşmesini doğrudan temsil eden öğelerle yüklüdür.

Tablonun merkezinde, sanatçının doğrudan izleyiciye bakan yüzü yer alır. Bu doğrudan bakış, geleneksel kadın tasvirlerinin edilgen doğasına karşılık, aktif bir öznenin varlığını vurgular. Burada sanatçının bakışı yalnızca bir gözlem değil, aynı zamanda bir özdeşleşme ve tanıklık talebidir. Sanatçı, kendi varlığını ve üretkenliğini izleyiciye onaylatır. Sanatçının giyimi de ikonografik açıdan önemlidir. Dönemin soylu sınıfı kadınlarına özgü zarif giysiler, onun sosyal statüsüne ve entelektüel birikimine işaret eder. Bu gösterişli ama sade kostüm, sanatçının hem kültürel sermayeye sahip olduğunu hem de toplumsal kabul görmeye çalıştığını vurgular. Sonuç olarak, Van Hemessen'in otoportresi ikonografik açıdan yalnızca bireysel kimliğin ifadesi değil, aynı zamanda sanatçının mesleki özerkliğinin ve yaratıcı ediminin açık bir beyanı olarak okunmalıdır.

Bu eser, klasik ikonografik şemaları dönüştürerek, kadın sanatçının görünürlüğünü tarihte ilk kez güçlü bir biçimde görselleştirir.

Barok dönem otoportre sanatında, bireyin yalnızca fiziksel görünüşü değil, aynı zamanda ruhsal, düşünsel ve toplumsal varoluşu da estetik bir ifade alanı bulmuştur. Tablo 1’de sunulan karşılaştırmalı analiz, Caravaggio, Artemisia Gentileschi ve Diego Velázquez gibi sanatçıların otoportre anlayışlarını hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır.

Caravaggio, *Bacchus* (1595) adlı eserinde çürümüş meyveler ve solgun beden tasviriyle insanın faniliğini dramatik bir gerçeklik içinde işlemiş; bireyin zaman karşısındaki kırılganlığını görselleştirmiştir (Langdon, 1999: 211; Alver, 2010: 18).

Artemisia Gentileschi ise *Self-Portrait as the Allegory of Painting* (1638–1639) adlı eserinde sanatsal kimliğini doğrudan alegorik semboller aracılığıyla kurmuş, özellikle kadın öznelliği ve toplumsal cinsiyet direnci bağlamında Barok sanat içinde özgün bir otoportre anlayışı geliştirmiştir (Garrard, 1989: 27; Arık, 1998: 48).

Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656) adlı yapıtında otoportreyi yalnızca bireysel bir temsil olarak değil, temsili, bakışı ve gerçeklik algısını sorgulayan sofistike bir yapı olarak kurgulamıştır (Alpers, 1983: 74; Gök, 2020: 374).

Bu eserler, Barok sanatında otoportrelerin yalnızca bireyin kendine bakışını değil, aynı zamanda bireyin evren, zaman, iktidar ve toplumsal yapı ile olan ilişkisini sorgulayan çok katmanlı anlatılar hâline geldiğini göstermektedir.

Böylece Barok dönemi, otoportreyi hem estetik hem de felsefi açıdan derinleşmiş bir ifade biçimi olarak yeniden tanımlamıştır.

Genel bir çerçeveden bakıldığında, 17. ve 18. yüzyıllarda yaygınlık kazanan otoportre geleneği, sanatçıların kimi zaman servetlerini ve soyluluk iddialarını, kimi zaman ise entelektüel birikimlerini ve sanatsal hünerlerini farklı bağlamlarda benlik temsili aracı olarak kullandıkları bir ifade biçimine dönüşmüştür (Küçükşen Öner & Fildiş, 2022: 460).

Küçükşen Öner ve Fildiş’in (2022) vurguladığı üzere, Goffman’ın tiyatral benlik sunumu kuramı, bireyin yalnızca toplum içinde kimlik geliştirmekle kalmayıp, aynı zamanda bu kimliği sahnelemesine olanak tanıyan sosyal ortamlar ürettiğini ileri sürer. Ressamlar, duygu ve düşüncelerini sanat eserleri aracılığıyla ifade ederken, esasında toplum önünde bir benlik sunumu da gerçekleştirmektedirler. Burada rol ile izlenim yönetimi arasındaki ilişkinin altı çizilmelidir: ressam, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, toplumsal beklentilerle

uyumlu bir kimlik sahnelemeye yönelir. Bu süreçte sanatçı, ya içsel doğallığını izleyiciye sunar ya da toplum tarafından kabul göreceak biçimde kurgulanmış bir doğallık inşa eder. Her iki durumda da otoportre, bireyin kendi imgesini şekillendirdiğı ve güçlendirdiğı önemli bir benlik sunumu aracı hâline gelir (Küçükşen Öner & Fildiş, 2022: 462).

Bu bağlamda, Barok dönem otoportrelerinde yalnızca bireysel varoluşun değil, aynı zamanda sanatçının toplum içindeki statüsünün ve rolünün de dramatik bir biçimde sahnelendiğı görülür.

Albrecht Dürer'in otoportresinde kendi yüzünü Mesih figürüyle bütünleştirmesi, sanatçının inanç temelli bir kimlik sunumu gerçekleştirmek istediğinin güçlü bir göstergesidir. Dürer, Mesih'in rolüne bürünerek yalnızca kişisel bir benlik ifadesi sergilemekle kalmayıp, aynı zamanda toplumsal bir değerler sistemi içerisinde kendisini konumlandırmaktadır (Küçükşen Öner & Fildiş, 2022: 465).

Sanatçının fiziksel özelliklerinin Mesih tasvirleriyle olan benzerliğı — özellikle altın sarısı saçlarının düzeni ve yüzünün simetrisi — bu dramatik kimlik sahnesini güçlendiren estetik unsurlar arasında yer alır. Koerner'in değerlendirmesine göre, Dürer'in izleyiciye ve ardından aşkın bir varlığa yönelen bakışları, el hareketiyle yaptığı Erken Hristiyan ikonografik göndermelerle birleşerek, doğrudan Mesih'i temsil etmenin ötesinde, sanatçının kendi suretinden hareketle yeni bir Mesih imgesi inşa ettiğini ortaya koymaktadır (Küçükşen Öner, Fildiş, 2022: 466).

Bu bağlamda, Dürer'in benlik sunumu iki katmanlıdır: Bir yandan Hristiyanlık inancını kişisel kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak yansıtırken, diğer yandan Mesih figürü üzerinden kendi yaratıcı gücünü ve sanatsal otoritesini vurgular. Sonuç olarak, sanatçının Tanrısal yaratım fikri etrafında kurguladığı bu otoportre, bireysel benliğin kutsal bir temsil aracılığıyla dramatik biçimde sahnelenmesi olarak değerlendirilebilir.

Albrecht Dürer'in otoportresi, yalnızca bireysel bir suretin betimlenmesi değil, aynı zamanda erken modern birey anlayışının sanatsal düzeyde ifadesidir. Rönesans dönemiyle birlikte şekillenmeye başlayan modern birey kavramı, bireyin Tanrı karşısında ve toplum içinde bağımsız bir özne olarak kendini kurma sürecini temsil eder. Dürer'in kendi yüzünü Mesih imgesiyle bütünleştirerek sunduğı otoportresi, bu sürecin sanattaki erken örneklerinden biri olarak değerlendirilmelidir (Küçükşen Öner & Fildiş, 2022: 467).

Erving Goffman'ın benlik sunumu kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde, Dürer'in bu otoportresi, sanatçının hem içsel kimliğini hem de toplumsal statüsünü sahneye koyduğu bir performans olarak yorumlanabilir. Dürer burada yalnızca bir ressam olarak değil, Tanrısal bir yaratıcılıkla donatılmış birey olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Böylece sanatçı, topluma yalnızca sanatsal yetkinliğini değil, aynı zamanda kutsal bir otoriteyle özdeşleşen bireysel benliğini de sunmaktadır (Küçükşen Öner & Fildiş, 2022: 468). Bu noktada Dürer'in otoportresi, geleneksel Hristiyan ikonografisinin sınırlarını aşarak, bireyin kendi kimliğini aşkın bir referansla meşrulaştırmaya çalıştığı erken modern bir benlik inşası örneği sunar. Sanatçının izleyiciye doğrudan ve kendinden emin bir bakışla yönelmesi, bireysel farkındalık ve öznellik kavramlarının görselleşmesine olanak sağlamıştır.

Dürer'in otoportresi, erken modern dönemde bireyin kendi varoluşunu hem dünyevi hem de kutsal bağlamda temellendirme çabasının sanatsal bir ifadesi olarak okunabilir. Bu çalışma, hem Goffman'ın sosyal performans teorisini hem de erken modern bireyliğin oluşum sürecini sanatsal pratik üzerinden anlamak için önemli bir örnek sunmaktadır. Albrecht Dürer'in kendisini zengin kumaşlardan yapılmış kıyafetler içinde ve zarif bir duruşla betimlemesi, sanatçının benlik sunumunu iki farklı rolün iç içe geçtiği bir yapı üzerinden idealleştirdiğini ortaya koymaktadır. Sanatçı, bir yandan kendisini aristokrat bir figür olarak sunarken, diğer yandan temsil ettiği sanatçı kimliğinin toplum içindeki statüsünü de yüceltmek istemiştir (Küçükşen Öner & Fildiş, 2022: 469). Nitekim Gombrich'e göre Dürer, "sanatçının toplumsal statüsünü yükseltmeye yönelik bilinçli bir çabanın erken temsilcisidir" (Gombrich, 1997: 332).

Özellikle Venedik seyahatinin ardından üslubunda ve benlik algısında belirgin bir dönüşüm yaşayan Dürer, geleneksel zanaatkar kimliğinden sıyrılarak kendisini entelektüel ve aristokrat bir sanatçı kimliğiyle özdeşleştirmiştir. Bu değişim, sanatçının bireysel kimlik sunumunu bilinçli bir biçimde yeniden yapılandırıldığını göstermektedir (Küçükşen Öner & Fildiş, 2022: 470).

Benlik sunumunun bu yapısında iki temel boyut öne çıkar: Birincisi, sanatçının topluma sunmak istediği bireysel kimliği, yani sanatsal üretimi ve estetik bilincidir; ikincisi ise sanatçılığın bir meslekten öte, toplumsal saygınlık taşıyan bir statü olarak konumlandırılmasıdır. Dürer, bu ikili strateji aracılığıyla hem kişisel benliğini hem de sanatçılığın toplumdaki ideal yerini görselleştirerek, bireysel ve mesleki kimliğini üst düzeyde meşrulaştırmıştır. Bu bağlamda İnankur'un (2008) belirttiği gibi, "Dürer'in

otoportresi, sanatçının toplumsal hiyerarşide daha üst bir konum arzusunun görsel bir manifestosudur” (İnankur, 2008:212).

Bu durum, erken modern dönemde sanatçının yalnızca eser üreten bir figür değil, aynı zamanda kültürel bir özne ve sosyal temsilci olarak kendini kurgulama çabalarının sanat pratiğine nasıl yansıdığını göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Rembrandt van Rijn, otoportrelerinde yalnızca fiziksel değişimini değil, aynı zamanda sanatsal, toplumsal ve kişisel kimliğini de farklı biçimlerde temsil etmiştir. Sanatçı, dönemsel koşullara ve izleyici kitlesinin algılarına göre kendisini farklı rollerde sunmuştur; kimi zaman sanatçılığını, kimi zaman maddi ve sosyal gücünü, kimi zaman da inanç ve dini bağlılığını vurgulamıştır (Alkan, 2015). Bu çerçevede, Rembrandt’ın 1661 tarihli otoportresi özel bir öneme sahiptir. Bu çalışmada sanatçı, kendisini Hristiyanlık inancını yaymaya adanmış Aziz Paul’un kimliğiyle özdeşleştirerek resmetmiştir. Eserde, Rembrandt’ın elinde Aziz Paul’un atribüsü olan bir el yazması kitap ve kolunun altından belirgin şekilde çıkan bir kılıç görülmektedir. Otoportre, yalnızca kişisel bir temsil değil, aynı zamanda Hristiyan ikonografisinin güçlü ortak dilinden yararlanılarak yapılmış bir sunumdur (Güner, 2018).

Bu resim, Rembrandt’ın Protestan kimliğini ve kişisel inancını toplum önünde vurgulama girişimi olarak değerlendirilebilir. Sanatçının dramatik anlatımı, dönemin kültürel kodlarına ve dini hassasiyetlerine uygun bir kimlik performansı sergilemektedir. Burada Goffman’ın benlik sunumu kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde, Rembrandt’ın kendisini toplumun resmî değerleri ve onaylanmış davranış biçimleri üzerinden sunduğu görülmektedir (Goffman, 1959/2009).

Benlik sunumunun teatral bir performans olduğu fikrinden hareketle, Rembrandt, otoportresinde yalnızca bireysel dindarlığını değil, aynı zamanda tarihsel bir rol üstlenerek toplumla kurduğu ilişkiyi de şekillendirmiştir. Sanatçı, bu yapıtında “inanç, güncellik ve tarihsellik” boyutlarını sanatın ifade gücüyle birleştirerek, kendisini idealize edilmiş bir dindar figür olarak konumlandırmıştır. Bu strateji, aynı zamanda döneminin sınıfsal ve kültürel beklentilerine sanat aracılığıyla yanıt verdiğini de göstermektedir. Rembrandt’ın bu otoportresi, bireyin kendisini hem kişisel hem de toplumsal düzeyde nasıl inşa ettiğini, dini ve kültürel kodlar aracılığıyla nasıl görünür kıldığını çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir.

2.5. Rokoko Felsefesi: Otoportre ve Bireysel Estetik, Doğallık ve Duyguların Temsili

18. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Rokoko, Barok'un ağır ve dramatik tonlarını geride bırakarak, daha süslemeci, duygusal ve hafif bir üslubu beraberinde getirir. Otoportrelerde özne, artık Tanrısal düzende konumlanan bir figür değil; günlük yaşamın zarafeti ve duygusal incelikleri içinde konumlanan bireysel bir figürdür. Rokoko sanatı, yalnızca Barok'un biçimsel ağırlığına karşı geliştirilen bir estetik yönelim değil; aynı zamanda Aydınlanma'nın erken etkileriyle biçimlenen yeni bir özne ve temsil anlayışının da yansımasıdır. 18. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da şekillenen bu stil, bireyselliğin, duygusal hazların ve doğallığın ön plana çıktığı bir sanat ve düşünce atmosferini temsil eder. Özellikle otoportre gibi bireysel temsile dayalı türlerde, Rokoko felsefesinin etkisi daha da görünür hâle gelir. Barok dönemde sanatçı, kendisini Tanrısal düzende kutsal bir özne olarak konumlandırırken, Rokoko ile birlikte bu konum çözülmeye başlar. Sanat, artık “yüce olan”ı değil; zarafeti, inceliği ve bireysel yaşantının estetik yönlerini konu edinir. Bu değişim, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel bir kırılmadır (Erzen, 2006). Sanatçının otoportresi, artık Tanrı'nın huzurundaki figür olmaktan çıkar; doğa içinde var olan, haz alan, duygusal ve içten bir figüre dönüşür.

Rokoko düşüncesine yön veren filozoflardan biri olan Anthony Ashley-Cooper (Shaftesbury), estetik yargının bireyin doğasında var olan ahlaki bir yetiyle ilişkili olduğunu ileri sürer. Güzellik, nesnede değil, onu algılayan öznenin duyarlılığında temellenir. Bu görüş, sanatçının kendisini otoportre aracılığıyla içten, zarif ve ahlaki bir özne olarak sunmasının düşünsel zeminini oluşturur (Gombrich, 1997; Akt: Alkan, 2015). Rousseau'nun doğallık ve içtenliğe yaptığı vurgu, Rokoko estetiğinde güçlü bir karşılık bulur. Özellikle kadın sanatçıların otoportrelerinde görülen sade ifade, gündelik yaşamdan detaylar ve annelik gibi temalar, Rousseau'nun “insan doğasına dönüş” fikrinin estetik tezahürleridir (Rousseau, 1755/2004; Alkan, 2015). Rousseau'ya göre insan ancak doğaya dönerek içsel bütünlüğünü yakalayabilir; Rokoko sanatı da bunu imgesel olarak işler. Diderot, sanatın yalnızca estetik haz yaratmakla kalmayıp, duyguları harekete geçirme ve ahlaki farkındalık oluşturma potansiyeline sahip olduğunu savunur. Bu anlayış, Rokoko dönemi otoportrelerinde görülen içsel samimiyet, melankoli, duygusal anlatım gibi öğelerin kavramsal temellerinden biridir (Diderot, 1767; Kara, 2017). Özellikle Élisabeth Vigée Le Brun'un otoportrelerinde, bu tür duygusal tonlamalar sanatçının özne olarak yeniden

yazımını destekler. Rokoko dönemi, öznenin hem sanatta hem de felsefede yeniden tarif edildiği bir eşiktir. Barok'un yüce ve dramatik temsilinden uzaklaşan sanatçı, otoportreyi bir iç görü, bireysel incelik ve duysal yaşam alanı olarak yeniden kurar. Shaftesbury'nin ahlaki estetiği, Rousseau'nun doğaya dönüş ideali ve Diderot'nun duygulara verdiği değer, Rokoko'nun otoportredeki özne anlayışını hem felsefi hem de estetik olarak temellendirir. Böylece otoportre, yalnızca görselliğin değil; aynı zamanda duyguların ve ahlaki duyarlılığın bir ifade biçimine dönüşür.



Görsel 21: Vigée-Le Brun, Louise-Élisabeth, “Madame Vigée-Le Brun et sa fille, Jeanne-Lucie-Louise, dite Julie” (1780-1819). Ahşap üzerine yağlıboya, 130x94, Louvre Museum, Fransa.¹⁷

¹⁷ <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066320> (Erişim Tarihi:19.04.2025)



Görsel 21: Rosalba Carriera, “Kız Kardeşi Giovanna ile Otoportre”, (1715). Kağıt üzerine pastel boya, 71x57 cm., Floransa, Uffizi Galerisi.

18.yüzyılda kadın sanatçılar, otoportre türünü yalnızca bireysel bir temsile indirgemeyip, aynı zamanda toplumsal rollerini, duygusal deneyimlerini ve üretim süreçlerine dair varlıklarını görünür kılacak bir alan hâline dönüştürmüşlerdir. Rosalba Carriera ve Élisabeth Vigée Le Brun, bu dönüşümün öncü kadın sanatçıları olarak, otoportre türüne hem biçimsel hem de simgesel düzeyde yeni anlamlar katmışlardır. Her iki sanatçının da eserleri, Panofsky’nin ikonolojik çözümleme modelinin üçüncü katmanında, yani kültürel ve tarihsel anlam bağlamında, kadın kimliğinin yeniden inşasına yönelik görsel bir dil oluşturur (Panofsky, 1995: 14).

Bu sanatçılar, kendilerini sıklıkla narinlik, zerafet ve samimiyet içinde betimlemiştir. Élisabeth Vigée Le Brun’un otoportrelerinde bu eğilim açıkça görülür. Sanatçı, hem anne kimliğini hem de kadın sanatçı olmanın zarafetini otoportreye taşıırken, özneyi estetik bir varlık olarak yeniden inşa eder. “Rokoko döneminde kadın sanatçılar, otoportrelerinde kendilerini hem sanatçı kimlikleriyle hem de geleneksel kadınlık imgeleriyle bütünleştirerek betimlemiştir. Bu betimleme, zarafet, annelik ve duygusal ifade ile biçimlenmiştir”(Alkan, 2015: 35).

Gündelik zarafetin, bireysel duyguların, ve toplumsal rollerin estetik olarak dışavurumuna dönüştüğü Élisabeth Vigée Le Brun'un otoportreleri, kadın sanatçının kendini hem sanatçı hem anne, hem zarif bir figür hem de üretken bir özne olarak konumlandığı özgün imgeler üretir. Özellikle Julie ile Otoportre (1786) adlı eserde bu eğilim tüm berraklığıyla ortaya çıkar.

Söz konusu eserde Élisabeth Vigée Le Brun, kucağında kızı Julie'ye sevgiyle sarılmış biçimde izleyiciye doğrudan bakmaktadır. Figürlerin göz teması sıcak, jestleri yumuşak ve koruyucudur. Arka planın sadeliği, pastel renklerin huzurlu etkisi ve kıyafetlerdeki sade zarafet, eserin genel kompozisyonuna samimi bir atmosfer kazandırır. Sarılma hareketi yalnızca anneliğe işaret eden bir jest değil; aynı zamanda izleyiciyle kurulan duygusal bağın görsel dilidir. Elbise, saç, makyaj ve fon gibi detaylarda teatral görkeme değil, doğallığa ve içtenliğe vurgu yapılmıştır. Bu tercihler, sanatçının hem kamusal hem de duygusal kimliğini zarafet estetiği içinde ifade etmesine olanak tanır (Alkan, 2015: 43).

Bu durum, Panofsky'nin ikonolojik çözümleme modelinde üçüncü katman olarak tanımladığı, kültürel ve düşünsel yapıların sanatsal biçimde görünür hâle geldiği düzeye karşılık gelir. Panofsky'ye göre ikonolojik düzeyde yorumlama, yalnızca biçimsel veya simgesel değil, aynı zamanda “dönemin düşünce yapısını ve dünya görüşünü” ortaya çıkaran bir çözümlemeyi içerir (Panofsky, 1995: 14). Bu bağlamda Vigée Le Brun'un sarılma jesti, dönemin kadına atfettiği şefkat, annelik ve zarafet gibi temsilleri birleştiren kültürel bir bildirge niteliğindedir. Aynı zamanda, sanatçının kendisini sadece estetik bir figür olarak değil, üretici ve duygusal bir özne olarak görselleştirmesi, 18. yüzyılın toplumsal cinsiyet rollerine dair kadın öznenin yeniden tanımlanma sürecini de temsil eder (Woodall, 1997: 21; Erzen, 2006: 59).

Vigée Le Brun'un Julie ile Otoportre (1786) adlı yapıtı bu anlayışın en belirgin örneklerinden biridir. Sanatçı burada yalnızca anneliği kutsayan bir duruş sergilemez; aynı zamanda duygusal yakınlık, doğallık ve kadının öznel deneyimi gibi temaları da sanatın merkezine yerleştirir. Yumuşak ışık geçişleri, pastel tonlar, samimi bakışlar ve sarılma gibi jestler, otoportreyi yalnızca “benliği göstermek” değil, aynı zamanda “benliğin hissettiklerini aktarmak” için kullanılan estetik bir alan hâline getirir (Erzen, 2006: 58). Bu da otoportreyi, yalnızca bireysel kimliğin sunumu değil, kadın sanatçının toplumsal cinsiyet kimliğini ve duygusal emeğini de içeren bir temsil düzlemi hâline dönüştürür.

Rousseau'nun doğal insan anlayışıyla da örtüşen bu temsiller, kadının doğallığıyla onurlandırılması gerektiği fikrini yansıtır. Rousseau, Emile adlı eserinde şöyle yazar:

“Kadın, doğaya en uygun olduğu hâliyle, şefkati ve duygusallığıyla değerlidir” (Rousseau, 1762/2004: 162).

Vigée Le Brun'un otoportreleri de bu düşüncenin görsel karşılığı gibidir; çünkü hem şefkat hem de duygusal içtenlik, onun otoportrelerinin ana temasını oluşturur.

Bu otoportre, dönemin Rousseau etkili doğallık anlayışının sanat alanına yansımaları da temsil eder. Rousseau, Emile adlı eserinde kadını “şefkati, sadeliği ve anneliği ile değerli bir varlık” olarak tanımlar (Rousseau, 1762/2004: 162). Vigée Le Brun'un otoportresinde bu anlayış doğrudan imgelenir: kadın hem yaratıcı hem koruyucu, hem duygusal hem de üretken bir figürdür. Sanatçı, kendini yalnızca fiziksel bir figür olarak değil; iç dünyası, toplumsal rolü ve duygusal bağları olan çok katmanlı bir özne olarak temsil eder.

Bu durum, feminist sanat tarihçilerin sıklıkla vurguladığı üzere, erkek egemen otoportre geleneğine karşı bir alternatif üretim biçimidir. Woodall'a göre, “kadın sanatçılar, otoportrelerinde yalnızca kendilerini değil, öznel deneyimi taşıyan bir bakışı da temsil eder; bu bakış, ilişkisel ve çoğul bir benlik anlayışı üretir” (Woodall.1997: 21). Vigée Le Brun'un bakışı da yalnızca estetik bir figür sunmaz; aynı zamanda o figürün yaşadığı dünyaya dair bir anlatı içerir. Otoportre burada bir temsilden çok, varoluşsal bir bildiriye dönüşür.

Vigée Le Brun'un Julie ile Otoportre adlı eserinde, sanatçı kucagındaki kızı Julie'ye sarılarak izleyiciye bakar. Pastel renkler, sade fon, yumuşak ışık kullanımı ve samimi bakışlarla kurulan kompozisyon, sanatçının annelik rolünü estetik bir bütünlük içinde sunduğu bir temsile dönüşür. Bu otoportrede yer alan sarılma hareketi yalnızca şefkatin değil, aynı zamanda duygusal özdeşleşmenin ve kamusal kabulün bir aracıdır (Alkan, 2015: 43).

Benzer biçimde, Carriera'nın Kız Kardeşi ile Otoportre adlı eserinde, sanatçı kardeşi Giovanna ile birlikte resmedilmiştir. Carriera'nın elinde bir fırça tutması, sanatçı kimliğini açıkça işaret ederken; kardeş figürü, sanatın üretim sürecine görünmez biçimde katılan kadın emeğini temsilleştiren önemli bir simgesel figürdür. Bu sahnede de pastel tonlar, içten bakışlar ve sade bir fon tercih edilmiştir. Her iki eserde de kadın figür, kendini yalnızca resmeden değil; duygusal ilişki kuran, bağ kuran, destekleyen ya da bakım veren bir özne

olarak kurar. Bu bağlamda otoportre, Batı sanat geleneğindeki bireysel ve kahraman erkek sanatçı imgesinin karşısına, ilişkisel ve kolektif kadın sanatçı öznesini koyar. Woodall'un (1997) ifadesiyle, "kadın sanatçıların birçok otoportresinde, diğer bir kadın figürü hem bir ayna hem de tanık işlevi görür; bu da öznenin yalnızlık içinde değil, ilişkisel bir bağlamda ortaya çıktığını ima eder" (s. 21).

Carriera'nın kardeşiyle birlikte resmetmesi, Vigée Le Brun'un annelik temasını estetikle birleştirmesi, her iki sanatçının da otoportreyi yalnızca "ben buradayım" demek için değil, "ben, bu bağlam içinde varım" demek için kullandığını gösterir. Bu, Panofsky'nin ikonolojik düzeyde tarif ettiği gibi, dönemin toplumsal cinsiyet yapılarının sanat yoluyla dönüştürülmesi anlamına gelir (Panofsky, 1995: 14; Erzen, 2006: 59).

18. yüzyılın ilk yarısında pastel tekniğiyle öne çıkan ve Rokoko estetiğinin zarafet dolu atmosferine özgün bir ses katan Rosalba Carriera, hem teknik ustalığı hem de kadın sanatçının özneleşme sürecine katkısı açısından dikkat çekicidir. Kız Kardeşi Giovanna ile Otoportre (1715) adlı yapıtı, yalnızca bir aile bağı temsili değil; aynı zamanda sanatçının iç dünyasını ve kimliğini yansıttığı estetik bir sahne olarak da değerlendirilebilir. Carriera, kardeşi Giovanna'yı sanat pratiğinin hem yardımcısı hem de anlam ortağı olarak resmederken, bu kompozisyonu "portre içinde portre" niteliği taşıyan incelikli bir anlatıya dönüştürür. Figürlerin bakışları, pozları ve ten renklerindeki yumuşak geçişler, hem duygusal bir yakınlığı hem de kişilik özelliklerini öne çıkarır. Resimdeki duruluk ve abartısızlık, Rokoko'nun teatral yönünden ziyade içsel dengeyi ve doğal etkiyi önceleyen bir anlayışı temsil eder. Özellikle renk geçişlerinin hafifliği, yumuşak fırça darbeleri ve kompozisyondaki sade simetri, Carriera'nın "gösteriştenden uzak bir samimiyet estetiği" kurduğunu gösterir. Bu estetik, döneminin normatif kadın temsillerine karşı sessiz ama anlamlı bir direnç oluşturur. Sanatçı, karakteri vurgulamak için giysiden ziyade bakışa, jestlere ve ışığın ten üzerindeki etkisine odaklanmıştır. Kız kardeşinin yer aldığı alan neredeyse tablo içinde bir başka resim gibi algılanır; bu da sanatçının özneye olan duyarlılığını ikili bir yapıda göstermesini sağlar. (Rebel,2022: 56).

Carriera'nın otoportresi aynı zamanda sanatçının kariyerinde yaşadığı duygusal gerilimlerin de izlerini taşır. Melankolik ve içe kapanık bir ruh hâliyle tanımlanan geç dönem portreleri, sanatçının yalnızca resim tekniğini değil, ruhsal kırılğanlığını da temsil eden bir alan hâline gelir. Bu nedenle Kız Kardeşi ile Otoportre, sadece ailevi bir birlikteliğin değil,

aynı zamandakadın sanatçının içsel yolculuğunun da ikonografik bir belgesi olarak değerlendirilebilir (Erzen, 2006; Alkan, 2015).



Görsel 22: Jean- Baptste- Simeon Chardin, “Self- Portraitwith Eye-Shade” (1771),Pastel on grey-blue paper, 46x38cm. Paris, Musee du Louvre.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin’in Self-Portrait with an Eye-Shade (1775) adlı yapıtı, 18. yüzyıl sonlarında otoportre türünün geçirdiği anlam kaymalarını gözler önüne seren istisnai bir örnek olarak değerlendirilebilir. Chardin, bu eserinde yalnızca kendi yüzünü değil; aynı zamanda sanatsal üretimle bedensel yıpranma, yaşlılık ve görsel algı arasındaki derin bağı da görselleştirir. Pastel teknikle gerçekleştirdiği bu otoportre, Chardin’in yaşa bağlı görme sorunları ve yağlı boya kullanımının getirdiği fiziksel zorluklar sonucunda yeni bir ifade arayışına yönelmesinin ürünüdür (Gowing, 1983). Otoportrede kendini sade bir arka plan önünde, üç çeyrek profilden ve doğrudan izleyiciye bakan bir şekilde betimler. Başında beyaz bir başlık, göz hizasında bir göz siperliği ve burnunun ucunda büyükçe bir gözlük yer alır. Yüz çizgilerinde yaşlılığın izleri belirgindir; gözler kısık, ağız çizgisi donuktur. Kumaş dokuları, pastel fırça darbeleriyle titizlikle modellenmiştir. Sanatçının sade duruşu ve nötr renk paleti, dikkatleri doğrudan yüz ifadesine ve gözlük-siperlik gibi nesnelere yönlendirir.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin’in 1771 tarihli otoportresi, hem teknik hem ikonolojik düzeyde otoportre geleneğine alternatif bir yön kazandırır. Klasik otoportrelerde yaygın olan

temsil edici jestler, kendilik vurguları ya da mesleki simgeler yerini bu eserde neredeyse mutlak bir sadeleşmeye bırakır. Chardin burada yalnızca yüzünü değil, aynı zamanda görme ediminin zayıflığı ile sanatçı benliğinin çözülmeye yüz tutmuş doğasını birlikte sunar. Sanatçı, yaşlanmış bedenini ve bu bedenin getirdiği görsel sınırlılığı otoportre aracılığıyla açık bir dürüstlikle ifşa eder. Bu anlamda eser, yalnızca kimliğin temsili değil; kimliğin çözülüşünün görsel anlatımı haline gelir (Rebel, 2022).

Chardin'in otoportresi bu bağlamda yalnızca yaşlılık betimlemesi değildir; 18. yüzyılın sonlarında, sanatçının sosyal kimliği, beden politikaları ve estetik özneleşme gibi meselelerle yüzleşen bir görsel belgedir. Marcel Proust'un bu esere ilişkin şu yorumu oldukça çarpıcıdır:

“Bu yaşlı tuhaflık o kadar zeki, o kadar çılgın... her şeyden önce, o kadar sanatçı” (Akt. Gowing, 1983: 24).

Geleneksel otoportrelerin çoğu sanatçıyı gücünün zirvesinde, üretken ya da ilham verici bir ânda sunarken, Chardin bu otoportrede kendi görsel ve fiziksel kırılğanlığını temel alır. Üzerinde durduğu tek unsur yüz değil, yüzün artık dünyayla kurduğu mesafedir. Gözlükleriyle izleyiciye yönelen ancak doğrudan temas kurmayan bakışları, otoportre geleneğine özgü özne-mekan ilişkisini askıya alır. Ernst Rebel'in (2022) ifadesiyle bu bakış, “netlik arayışı ile belirsizliğin iç içe geçtiği” bir izlenim yaratır. Dolayısıyla otoportre, yalnızca kendini sunma aracı değil; kendilikle kurulan ontolojik mesafenin bir kaydına dönüşür.

Chardin'in pastel kullanımı da bu katkının parçasıdır. Yağlı boya yerine pastel tercih etmesi, teknik bir zorunluluk kadar, görsel bir jest olarak da okunabilir. Pastelin kuru ve tozlu yapısı, ışığı yansıtmayan mat yüzeyi ve hassas ton geçişlerine olanak tanıyan yapısı, eserdeki içsel sükûnet ve melankoliyle bütünleşir. Renk geçişleri, jestlerden arındırılmış mimiklerle birleştiğinde, otoportreye alışılmadık bir ifade katmanı ekler. Bu özellikler, Rebel'in de vurguladığı gibi, Chardin'in yalnızca “resmedilen özneyi değil, o özneyi saran zaman ve boşluğu da görünür kılma” becerisini ortaya koyar (2022).

Chardin'in bedenini merkeze alan bu otoportresi, 18. yüzyılın otoportre geleneğinde sık rastlanan idealize özne anlayışının dışında, bedensel kırılğanlığı ve mesleki onuru birlikte temsil eden nadir örneklerden biridir. Aynı zamanda, sanatçının kendine bakışı ile izleyiciye yönelen bakış arasında, sessiz ama güçlü bir öz-sözleşme kurulmuştur. Chardin'in bu geç

dönem otoportresi, otoportre türüne görkemli temsillerden uzak, sessiz ama güçlü bir alternatif sunar. Öznenin dramatize edilmediği, tersine zamanın ve yorgunluğun estetikleştirilerek sunulduğu bu eser, otoportre geleneğinde bir kırılma noktası olarak görülebilir. Giderek içe kapanan, jestten çok varoluşsal bir sessizlikle konuşan bu anlatı, modern özne temsiliinin izlerini taşır.

18. yüzyılın başlarında Fransa’da gelişen Rokoko sanatı, yalnızca süslemeciliğiyle değil, aynı zamanda bireyin kimlik inşasına dair görsel stratejileriyle de dikkat çeker. Özellikle otoportre türü, bu dönemde sanatçının kendisini yalnızca fiziksel olarak değil, toplumsal bir özne olarak da ifade etmesine olanak sağlamıştır. Bu çalışma, Rokoko dönemi sanatında otoportreyi Erving Goffman’ın benlik sunumu kuramı çerçevesinde ele alarak, sanatçının toplumsal kimlik sunumlarını nasıl yapılandırıldığını üç önemli sanatçı üzerinden incelemektedir: Élisabeth Vigée Le Brun, Rosalba Carriera ve Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

Erving Goffman’a göre bireyler, gündelik toplumsal etkileşimlerde benliklerini bir sahne performansı gibi sunarlar. Bu süreçte birey, toplumun beklentilerini karşılamak amacıyla çeşitli roller üstlenir ve bu rolleri bir “ön sahne” aracılığıyla görünür kılar (Goffman, 1959: 22). Goffman, bu teatral sunumun izlenim yönetimi, idealize etme, gizemleştirme ve dramatik canlandırma gibi süreçlerle yürütüldüğünü belirtir. Otoportre, bu kuramsal çerçevede, sanatçının kendisini hem birey olarak hem de kültürel bir figür olarak sahnelediği bir benlik sunumu biçimi olarak değerlendirilebilir (Küçükşen Öner & Fildiş, 2022: 466).

Vigée Le Brun’un otoportreleri, Rokoko zarafetini taşıyan ama aynı zamanda kadın sanatçı kimliğini meşrulaştıran bir sahneleme stratejisi taşır. Özellikle çocuğuyla birlikte verdiği otoportrelerinde “annelik” rolü, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde idealize edilir. Sanatçı, bu sunumuyla seyirci karşısında “onaylanabilir kadın sanatçı” imajını inşa etmektedir (Küçükşen Öner & Fildiş, 2022: 470). Goffman’ın “idealize etme” kavramı burada doğrudan geçerlidir; sanatçı, benliğini dönemin ahlaki kodlarına uygun biçimde sahneye taşır.

Carriera’nın otoportreleri, zarif ve sade yapısıyla Rokoko sanatının duyarlılığını yansıtırken, sanatçının entelektüel kimliğini de ön plana çıkarır. Kendini gösterişsiz kıyafetlerle, dingin bir yüz ifadesiyle ve pastel teknikle resmeden sanatçı, bir nevi içsel

sessizliğin dışsal temsiline yönelir. Bu temsiller, sanatçının dış dünyadan çok i dünyasıyla ilişki kurduğuna işaret eder (elik, 2018: 144). Goffman'ın "gizemlileştirme" ve "arka sahne" kavramları bu bağlamda okunabilir; sanatçı, kimliğini doğrudan değil, ima yoluyla sahneye taşır (Goffman, 1959: 67).

Chardin'in otoportreleri, Rokoko'nun yzeyssel neşesinden uzak; düşünceli, sade ve melankolik bir sanatçı figürü sunar. Özellikle yaşlılık dönemine ait otoportrelerinde, sanatçının yüz hatları, giysisi ve bakışındaki ağırlık, yaşam deneyimiyle olgunlaşmış bir i dünyayı yansıtır (Farthing, 2020: 215). Bu portrelerde sanatçının kendisiyle baş başa kaldığı bir i dünya kurguladığı görülür. Goffman'ın "arka sahne" kavramı, burada özellikle belirginleşir; sanatçı, kamusal rolünden sıyrılmış, daha içsel bir benliği sahneye taşıtmaktadır (Goffman, 1959: 110).

Vige Le Brun, Carriera ve Chardin'in otoportrelerinde ortak olan nokta, sanatçının yalnızca bir birey olarak değil, aynı zamanda bir toplumsal özne olarak kimliğini sahnelemesidir. Goffman'ın benlik sunumu kuramı, bu üç sanatçının eserlerinde toplumsal rollerin, değerlerin ve kimlik biçimlerinin görselleştirilmesini anlamada etkili bir araç sunar. Rokoko dönemi otoportreleri, bu bağlamda yalnızca sanatsal ifadeler değil; aynı zamanda sosyo-kültürel kimliklerin performatif temsilleri olarak da değerlendirilmelidir.

2.6. Neoklasizm Felsefesi Bağlamında Otoportre: Aydınlanma, Akıl, Erdem Estetiği

Barok dönem sanatında sanatçının otoportresi, çoğunlukla bireysel i dünyanın dramatik bir sahneleme alanı olarak yapılandırılmıştır. Teatral mimikler, yoğun ışık-gölge kullanımı ve içsel çatışmayı yansıtan kompozisyonlar, bu dönemin otoportrelerinde sıkça karşılaşılan unsurlardır. Bu temsil tarzı, sanatçının yalnızca bedenini değil, ruhsal derinliğini de görünür kılmayı amaçlamıştır. Ancak 18. yüzyılın ikinci yarısında, Aydınlanma düşüncesiyle birlikte şekillenen Neoklasik anlayış, bu içsel yoğunluğun yerine ölçü, denge ve kamusal sorumluluk kavramlarını merkeze almıştır (Erzen, 2006: 52).

Neoklasik dönem sanatçısı, artık duygularının işşasını değil, onları aklın denetiminde tutarak örnek bir özne inşa etmeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda otoportre, içsel keşfe yönelik bir yüzleşme alanı olmaktan çıkar; disiplinli bir duruşun, ahlaki bir denge arayışının ve toplum

için idealize edilmiş bireyin görsel sunumu hâline gelir (Panofsky, 1995: 104). Sanatçının yüzü, bu dönemde yalnızca estetik bir form değil; kamusal bir erdem bildirgesi olarak işlev kazanır. Özellikle Jacques-Louis David gibi Neoklasik sanatçılar, otoportrelerinde bireysel kırılmanlık yerine ideolojik bağlılık ve zihinsel iradeyi ön plana çıkarırlar. David'in 1794 tarihli otoportresi, devrimci sadakati ve kamusal sorumluluğu görselleştiren bir sessizlik ve kararlılık içerir. Güçlü ama abartıdan uzak bir bakış, sade bir duruş ve nötr bir arka plan, sanatçının kendini bir yurttaş-özne olarak tanımladığını açıkça gösterir. Rebel'e (2022) göre, David'in bu yaklaşımı yalnızca bir kişisel temsili değil, aynı zamanda sanatçının dönemsel ideolojilere angaje olmuş etik pozisyonunu da yansıtan bir söylemdir (Rebel, 2022: 143).

Bu nedenle Neoklasik otoportre, öz-fetihten çok, öz-disiplinin bir tezahürüdür. Bireysel duyarlılığın sahnelenmesi değil, aklın rehberliğinde biçimlenen bir kimliğin gösterimidir. Böylece otoportre, öznenin sanat yoluyla yalnızca kendine değil, kamuya karşı da sorumluluk geliştirdiği bir alan hâline gelir.

2.7. Neoklasizm Felsefesi Bağlamında Otoportre: Aydınlanma, Akıl, Erdem Estetiği

Neoklasizm, 18. yüzyıl Avrupa düşüncesini şekillendiren Aydınlanma felsefesi doğrultusunda gelişmiş, akılcılık, ölçülülük ve evrensel değerler çerçevesinde biçimlenen bir sanat ve düşünce yaklaşımıdır. Bu dönemde sanat, bireysel duyguların ifadesinden çok, insan aklının yüceltilmesi, toplumun ilerletilmesi ve kamusal erdem yansıtılması gibi işlevlerle yeniden tanımlanmıştır. Sanatçılar, yalnızca estetik objeler üretmekle kalmaz; aynı zamanda toplumsal sorumluluğu olan, ahlaki duruş sergileyen kamu figürlerine dönüşürler (Erzen, 2006: 51).

Aydınlanma düşüncesinin önde gelen isimleri olan Voltaire, Rousseau ve Diderot gibi düşünürler, sanatın bireyi eğitici ve toplumları dönüştürücü gücünü vurgulamışlardır. Diderot'nun özellikle Fransız Akademisi'ne dair yazılarında, sanatçının “ahlaki bir öğretmen” gibi rol üstlenmesi gerektiği açık biçimde savunulmuştur (Gombrich, 2000: 352). Rousseau ise sanatın doğayla uyumlu ve yapmacılıktan uzak olması gerektiğini vurgulamış; bu görüş, Neoklasik sanatçılarda sadelik ve idealleştirilmiş doğallık eğilimi olarak kendini göstermiştir (Kristeller, 1990: 211).

Tuğba Güngör (2021), Jacques-Louis David'in eserlerinde kahramanlık olgusunu incelerken, sanatçının Neoklasik anlayışla şekillenen yapıtlarında vatanseverlik, fedakârlık ve kahramanlık ideallerini Romalıların erdem ve cumhuriyet yanlısı özgürlük fikirleriyle birleştirerek özgün ve güncellenmiş estetize formlarla ortaya koyduğunu belirtmektedir. David'in otoportreleri, bu bağlamda, sanatçının yalnızca bireysel yüzünü değil, dönemin erdemli yurttaş idealini de taşıyan bir kimlik kurgusunu içerir (Güngör, 2021: 1277–1288).

Ümit Özkanlı (2006) ise otoportrelerin sanatçının kendini ifade etme biçimi olarak tarihsel süreçteki önemine dikkat çeker. Otoportreler, sanatçının sadece fiziksel görünümünü değil, aynı zamanda içsel dünyasını, düşüncelerini ve duygularını yansıttığı birer araçtır. Bu bağlamda, Neoklasik dönemde otoportreler, sanatçının toplumsal sorumluluğunu ve ahlaki duruşunu vurgulayan görsel anlatılar olarak değerlendirilir (Özkanlı, 2006: 45). Bu bağlamda, otoportreler sanatçının içsel dünyasını, toplumsal sorumluluklarını ve ahlaki duruşunu izleyiciye aktaran görsel anlatılar olarak değerlendirilmiştir. Ümit Özkanlı'nın çalışmasında belirtildiği üzere, bu dönemde sanatçılar otoportrelerini, bireysel kimliklerinin ötesinde, toplumla kurdukları ahlaki ilişkiler doğrultusunda yeniden kurgulamışlardır. Sanatçının yüzü, yalnızca fiziksel bir betimleme değil, aynı zamanda düşünsel ve etik bir temsil aracı hâline gelmiştir. Bu yaklaşım, otoportreyi klasik bireycilikten çıkarıp, kamusal bir bildiri düzeyine taşımıştır (Özkanlı, 2006, s. 45).



Görsel 23: Jacques-Louis David, “*Otoportre*” (1794), Tuval üzerine yağlıboya, 81x64 cm. Paris, Musée du Louvre.¹⁸

Neoklasik otoportreler, yalnızca bireyin değil; toplumun ve zamanın ruhunu da şekillendiren görsel belgelerdir. Panofsky’nin ikonolojik düzlemde tanımladığı anlam katmanları dikkate alındığında, bu dönemde sanatçının otoportresi artık sadece sanatçının yüzü değil, bir ideolojinin de yüzüdür. Hem çağının hem de toplumunun etik sesi olarak, sanatçı, kendini tanıtmaz; kendini temsil eder pozisyonda olmuştur. Neoklasik dönemde sanatçı, yalnızca teknik becerileriyle değil, aynı zamanda ahlaki duruşuyla da topluma yön veren bir figür olarak konumlanmıştır. Bu anlayış, otoportre sanatında da köklü bir dönüşüme neden olmuştur. Özellikle Jacques-Louis David, bu yeni sanatçı tipinin simgesel temsilcilerinden biri hâline gelmiştir. Onun otoportrelerinde görülen ölçülü duruş, yalın kompozisyon ve kararlı bakış, Neoklasik ideallerin kişisel imgede nasıl cisimleştiğini ortaya koyar (Rebel, 2022: 144).

Örneğin; 1794 tarihli otoportresi, sanatçının hapisanedeki kısa tutukluluk süreci sırasında sanatçı tarafından yapılmıştır. Ancak bu portre, mağduriyet veya içsel çöküşün değil; ahlaki direnç ve soğukkanlı bir kararlılığın görsel ifadesidir. David burada kendini yaralı ama dimdik bir yurttaş olarak betimler; omuzlar geride, bakış doğrudan ve sakin, kıyafet sade ve tarihsizdir. Bu duruş, Neoklasik erdem ideali olan stoacı sabır, öz-disiplin ve kamu sorumluluğu ile doğrudan örtüşür (Panofsky, 1995: 106). Erzen’in de ifade ettiği gibi, bu dönem otoportreleri yalnızca kişisel bir yüzü değil, toplum için ideal bir ahlaki kimliği temsil etmektedir (Erzen, 2006: 53).

Panofsky’ye (1995) göre ikonolojik çözümleme, sanat eserinin biçimsel ve simgesel düzlemlerini aşarak, onun derin yapısındaki kültürel anlamları açığa çıkarır. David’in otoportresi, bu anlamda sadece kişisel bir yüz değil; devrimle şekillenmiş bir dünya görüşünün görsel manifestosudur. Aydınlanma düşüncesiyle bütünleşen Neoklasik etik, sanatçıyı kamu vicdanının taşıyıcısı olarak görür. Bu nedenle otoportre, artık içsel fetih değil; kendini ideolojik bağlamda yapılandırma alanıdır. Rebel’e (2022) göre, David’in bu portresi “bir öznenin yalnızca kendini tanıtmaya değil, aynı zamanda içinde yaşadığı kamusal değer sistemine aidiyetini ilan etme biçimidir” (Rebel, 2022: 143).

18 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063624> (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

Goffman'a (1959) göre bireyler, sosyal etkileşimlerde kendilerini bir sahnede performans sergileyen aktörler gibi sunarlar. Bu sunum biçimi, bireyin toplumsal rollerini ve kimliğini nasıl inşa ettiğini gösterir. Bu bağlamda otoportre, sanatçının izleyiciye yönelik bir “ön sahne” performansı olarak değerlendirilebilir (Goffman, 1959: 22).

Jacques-Louis David'in 1794 tarihli otoportresi, sanatçının siyasi çalkantılarla dolu bir dönemde, hapishanede yaptığı önemli bir eserdir. Bu portrede David, kendisini genç, sağlıklı ve kararlı bir şekilde betimler. Gerçekte 46 yaşında olmasına rağmen, otoportrede daha genç görünmektedir. Ayrıca, yüzünün sol tarafındaki tümör dikkatlice gölgelenmiş ve görünmez hâle getirilmiştir. Bu durum, Goffman'ın (1959) “izlenim yönetimi” kavramı ile doğrudan ilişkilendirilebilir; birey, izleyicide olumlu bir izlenim bırakmak için belirli özelliklerini vurgular veya bazı kusurları gizler (Goffman, 1959: 70).

David'in doğrudan izleyiciye bakan bakışı ve elinde tuttuğu fırça ile paleti, onun sanatçı kimliğini özellikle ön plana çıkarır. Bu temsil, Goffman'ın “ön sahne” kavramı bağlamında okunabilir: birey, topluma sunmak istediği kimlik performansını bu sahnede sergiler (Goffman, 1959: 107). David, siyasi kimliğinden ziyade sanatçı kimliğini vurgulayarak izleyiciye belirli bir imaj sunar ve böylece kişisel temsilini stratejik biçimde yeniden yapılandırır. Jacques-Louis David'in 1794 tarihli otoportresi, Goffman'ın benlik sunumu kuramı çerçevesinde, sanatçının kendini topluma nasıl sunduğunu ve bu sunumun ardındaki bilinçli stratejileri gösteren özgün bir örnek oluşturur. David, otoportresi aracılığıyla, fiziksel ve sembolik öğeleri kontrollü bir biçimde kullanarak izleyicide arzu edilen bir izlenim oluşturmayı amaçlamıştır. Böylece otoportre, yalnızca bireysel bir temsilden öte, toplum önünde sahnelenen bir kimlik performansına dönüşmüştür.

18. yüzyılın sonlarından itibaren şekillenen Romantizm felsefesi, bireyi yalnızca akıl ve toplum düzeni içinde değil, duyguları, hayal gücü ve doğayla kurduğu derin bağlar aracılığıyla anlamaya yönelmiştir. Bu felsefi dönüşüm, sanatçının kendisini betimleme biçimini de köklü şekilde değiştirmiştir. Otoportre, Romantik dönemde artık yalnızca bir fiziksel tasvir değil; bireysel kimliğin, ruhsal derinliğin ve varoluşsal arayışların estetik bir anlatımı haline gelmiştir.

Erzen'in vurguladığı gibi, “sanatçının eserinde kendi bireysel varlığını duyurması, Rönesans ile başlayan ama Romantizm'de derinleşen bir süreçtir.” (Erzen, 2006: 49).

Romantizm düşüncesinde sanatçı, doğuştan gelen yaratıcı güçle donatılmış, bireyselliğini ve özgünlüğünü özgürce ifade etmesi gereken özel bir varlık olarak konumlanmıştır (Berlin, 1999: 83). Bu nedenle otoportreler, sanatçının kendisini bir ideal formda değil, içsel çatışmaları, melankolisi ve doğa karşısındaki yalnızlığı içinde temsil ettiği sahnelerle dönüşmüştür. Bu süreçte sanatçı, kendisini hem duygusal hem de varoluşsal bir varlık olarak sunmuş; otoportreyi bireysel kimliğin ruhsal yolculuğunu belgeleyen bir anlatı biçimi haline getirmiştir ve iç dünyanın derinliklerini görünür kılan estetik bir ifade alanına dönüşmüştür. (Berlin, 1999, s. 78).

Romantik otoportreler bireysel iç dünyayı merkeze alan bir yaklaşım sergiler. Sanatçılar, klasik idealize edilmiş temsiller yerine, kendi duygusal deneyimlerini ve ruhsal çalkantılarını resmetmeyi tercih etmişlerdir. Bu yönelim, Schlegel'in insan varoluşunu "bitmeyen bir oluş süreci" olarak tanımlayan anlayışıyla da örtüşmektedir (Schlegel, 1798/2001: 119).

Otoportrelerde en belirgin tematik odaklardan biri, melankoli, yalnızlık ve sonsuzluk arayışdır. Özellikle Caspar David Friedrich'in doğa içinde kaybolmuş figürleri, bireyin evrensel bilinmezlik karşısındaki yalnız duruşunu estetikleştirilen örneklerdir. Bu melankolik atmosfer, romantik sanatçının doğaya yönelerek içsel bütünlüğünü aradığı metafizik bir arzunun yansımasıdır (Güner, 2018: 68).

Yüz ifadeleri, Romantik otoportrelerde yalnızca bireyin fiziksel özelliklerini değil; içsel ruh hallerini ve duygusal çatışmalarını dışa vuran güçlü bir araç olarak işlev görür. Sanatçının bakışındaki melankoli, yüzündeki donukluk ya da dramatik aydınlatmalar, bireyin içsel kırılğanlıklarını görünür kılar. Goya'nın geç dönem otoportrelerinde bu durum özellikle çarpıcıdır; sanatçı yüzü aracılığıyla toplumun ve insan doğasının karanlık yanlarını ifşa eder (Rousseau, 1750/1995:41).

Bu dönemin otoportreleri, sanatçının yalnızca kim olduğunu değil, kim olmaya çalıştığını ve neye özlem duyduğunu da açığa çıkarır. Romantik sanatçı için otoportre, bitmemiş bir benlik arayışının ve insanın sonsuzlukla kurduğu eksik ilişkinin estetik belgesidir (Berlin, 1999: 85).

Bu bağlamda, otoportre yalnızca sanatçının dış görünüşünü değil, onun kimliğini ve içsel arayışını da görünür kılar.

Güner'in belirttiği üzere, "Romantik sanatçı, doğaya bakarken kendi sonsuzluk arzusunu, yalnızlığını ve ruhunun derinliğini görür." (Güner, 2018: 70). Bu duygular, otoportrelerde izleyiciye doğrudan yansıtılır.

18. yüzyılın sonlarına doğru Aydınlanma düşüncesinin akıl, düzen ve evrensel yasalar vurgusuna bir tepki olarak doğan Romantizm, hem düşünce hayatında hem de sanat anlayışında köklü bir dönüşüm yaratmıştır.

Romantik felsefe, insanın yalnızca akıl yoluyla kavranamayacak kadar derin ve çok katmanlı bir varlık olduğunu; duyguların, sezgilerin ve hayal gücünün insan deneyiminde belirleyici olduğunu savunur (Berlin, 1999: 75). Bu yaklaşım, sanatın da salt kurallara dayalı bir güzellik arayışından çıkarak bireysel ruhun özgürce ifade edildiği bir alana dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Romantik sanatçı, yalnızca bir el işçisi değil, doğayla ve kendi içsel hakikatiyle sezgisel bir ilişki kurabilen özgür yaratıcı olarak konumlanmıştır. Erzen'in (2006: 47). Belirttiği gibi, bu dönemde sanat, bireyin kimliğini ve içsel dünyasını görünür kılmamanın bir yolu haline gelmiştir.

Bireysel deneyimi ve duygusal özgünlüğü merkeze alan Romantizm felsefesi düşünürleri özellikle Jean-Jacques Rousseau ve Johann Gottfried Herder, bireyin doğuştan iyi olduğunu ve toplumsal yapıların bu saflığı bozduğunu savunmuşlardır (Rousseau, 1750/1995: 22).

Bu bakış açısına göre sanatçı, toplumun dayattığı estetik ya da ahlaki normlara bağlı kalmak zorunda değildir; aksine kendi sezgilerine ve ruhsal deneyimlerine sadık kalmalıdır.

Sanatsal yaratıcılık, bu dönemde doğuştan gelen bir yetenek olarak görülmüş, sanatçının kendi iç sesine kulak vererek özgün estetik biçimler üretmesi gerektiği fikri benimsenmiştir.

Bu anlayış, romantik sanatçının evrensel kurallardan çok kişisel hakikate dayalı bir sanat dili geliştirmesine olanak tanımıştır.

Romantik sanat anlayışında doğa, yalnızca resmedilecek bir manzara değil, insan ruhunun uzandığı kutsal ve canlı bir alan olarak kavranmıştır.

Friedrich Schlegel'e göre doğa, insanın kendi varoluşunu aşabileceği bir sonsuzluk sahasıdır (Schlegel, 1798/2001: 142). Bu bakış, Romantik ressamların eserlerinde sıkça rastlanan uçsuz bucaksız dağlar, yoğun sisler ve tekil figürler aracılığıyla görselleştirilmiştir.

Caspar David Friedrich gibi sanatçılar, doğayı bireyin yalnızlığını ve evrende hissettiği kırılganlığı yansıtan bir metafor olarak kullanmışlardır.

Güner'in ifade ettiği gibi, Romantik sanatçı doğaya bakarken yalnızca onu gözlemlemez; kendi ruhsal derinliklerine de bir pencere aralar. (Güner, 2018: 70).

Romantik sanatın merkezinde duygu yer alır. Melankoli, özellikle Romantik sanatçının, yitirilen bir bütünlüğün özlemini ve bireyin dünyayla kurduğu dramatik ilişkinin temsilini ifade eden temel duygulardan biri olmuştur. Bu duygusal derinlik, sanat eserlerinde yalnızca kişisel bir deneyimi değil, evrensel bir insanlık durumunu da dile getirir.

Lord Byron, Novalis ve Goethe gibi sanatçılar eserlerinde bireysel trajediye ve yoğun duygulara odaklanarak Romantizm'in estetik ve ruhsal merkezini kurmuşlardır.

Bu anlayış, sanatın yalnızca göz zevkine hitap eden bir etkinlik değil; insan ruhunun arzularını, kaygılarını ve eksikliklerini dile getiren bir varoluş biçimi olmasını sağlamıştır (Erzen, 2006: 54).

Romantizm dönemi felsefesi, sanatçının konumunu ve sanatın işlevini köklü biçimde değiştirmiştir. Sanatçı artık yalnızca güzellik üreten bir usta değil; doğayla, duygularla ve hayal gücüyle sezgisel bağlar kurabilen özgür bir birey haline gelmiştir. Sanat ise yalnızca estetik bir nesne üretimi değil, bireyin ruhuyla doğa arasında kurduğu metafizik ilişkinin görünür kılındığı bir deneyim alanı olmuştur.

Romantik sanat bu nedenle, yalnızca bir dönemsel estetik değişim değil, insanın evrendeki yerini ve kendi iç dünyasını yeniden keşfetme çabasının görsel ve düşünsel bir ifadesi olarak değerlendirilebilir



Görsel 24: Francisco de Goya, “ *Self-Portrait in the Workshop*” (1790-95), Oil on canvas, 42x28cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

(27.04.2025)

Francisco de Goya’nın otoportreleri, özellikle geç dönem eserlerinde belirginleşen karanlık atmosferiyle dikkat çeker. Goya, kendi yüzünü yalnızca fiziksel bir kimlik göstergesi olarak değil, bireysel acı, korku ve ölüm kaygısının taşıyıcısı olarak işler.

1815 civarında yaptığı otoportrelerinde, yüzündeki yorgun ifade ve gözlerdeki derin boşluk, yalnızca yaşanmış bir hayatın değil; insan doğasının karanlık yanlarına açılan bir pencerenin temsilidir.

Bu bağlamda Goya’nın otoportreleri, Rousseau’nun “toplum insanı yozlaştırır” (Rousseau, 1750/1995: 22) anlayışını sanatsal düzleme taşır. Toplumun içsel yozlaşması ve bireyin yalnızlığı, doğrudan sanatçının yüzü aracılığıyla görünür kılınır.

Francisco José de Goya y Lucientes, Avrupa sanat tarihinde modernliğe geçişin sembolik figürlerinden biri olarak kabul edilir. Onun sanatı, klasik temsiliyet anlayışlarını hem biçimsel hem kavramsal düzlemde altüst eden bir dinamizm içerir. Goya, geleneksel motif kalıplarını kırmakla kalmamış; aynı zamanda bireysel bilinçaltını, kültürel maskeleri ve dini mitleri ironik bir perspektifle yeniden kurgulamıştır. Bu çok katmanlı üslup,

Goya'nın yalnızca döneminin değil, 20. yüzyıl modernist yaklaşımlarının da öncülü sayılmasına neden olmuştur (Rebel, 2022: 98).

Goya'nın üretimi, portre ile hayal gücünün, grotesk ile rasyonelin, dinsel olan ile eleştirel olanın çarpıştığı bir melez alan yaratır. Alkan'a (2015) göre Goya'nın portrelerinde karanlık, sadece ışık-gölge estetiği değil; ruhsal durumların sahnelemesi olarak da işlev görür. Bu bağlamda, otoportreleri yalnızca fiziksel bir temsiliyet değil, içsel karmaşanın teatral bir yüzeyde sunulmasıdır.

1790'lardan sonra artan fiziksel rahatsızlıkları ve psikolojik gerilimleri, Goya'nın sanatsal yöneliminde belirgin bir içe dönüşe yol açar. Özellikle 1792 sonrası otoportrelerinde, figürlerin konumlandığı boşluklar, izleyiciyle kurulan mesafenin sorunlu doğasını vurgular. Sanatçının doğrudan bakışı, yalnızca kendini yansıtmakla kalmaz; izleyiciyi gözlemleyen bir özneye de dönüşür. Bu tür bir tersine çevrilmiş bakış yapısı, izleyiciyi rahatsız eden bir "gözlenme" hissi yaratır. Burada, otoportre yalnızca kendilik sunumu değil; aynı zamanda izleyicinin kendi pozisyonunu da yeniden düşünmeye zorlayan bir araçtır (Goffman, 2022: 44).

Goya'nın resmindeki bu sessiz çarpışma, hem klasik resim protokolünün hem de izleyici-sanatçı ilişkisinin yeniden yazımıdır. Arka plandaki boşluk, gölgeler ve figürün yüz ifadesindeki keskinlik, sanatçının kendine dair bir temsilden çok, çağın travmatik kolektif bilinçaltının temsiliğini üstlendiğini gösterir.



Görsel 25: Eugène Delacroix, “Yeşil Yelekli Otoportre”(1837), Tuval üzerine yağlıboya, 65x54.5cm, Musée du Louvre, Paris.¹⁹

Delacroix’nın 1837 tarihli otoportresi, Romantik sanatçının kendisine yüklediği bireysel ağırlığın güçlü bir örneğidir. Sanatçı, otoportresinde hem entelektüel kararlılığını hem de ruhsal çalkantılarını aynı anda yansıtır. Yüzündeki derin ifade ve melankolik bakış, bireyin iç dünyasındaki çatışmaları ve sanat aracılığıyla bu çatışmaları aşma çabasını açık eder. Sanatçının kendisini yalnızca bir yaratıcı değil, kendi iç evreninin bir kaşifi olarak gördüğünün göstergesidir. Bu gösterge Romantizm’in bireyin ruhsal derinliğine yaptığı vurgunun estetik bir yansıması olarak da okunabilir.

Romantizm dönemi otoportreleri, bireysel kimliğin sadece fiziksel yüzeyde değil, ruhsal ve varoluşsal düzlemde de temsil edildiği sanatsal alanlar olarak önem kazanmıştır. Sanatçılar, otoportrelerinde yalnızca kim olduklarını değil, neyi hissettiklerini, neyi özlediklerini ve neyi aradıklarını görünür kılmışlardır. Bu bağlamda Romantik otoportre, bireyin içsel yolculuğunun, doğayla ve sonsuzlukla kurduğu ilişkilerin estetik bir tanıklığı haline gelmiştir.

Romantik otoportreler, sanatçının yalnızca kim olduğunu değil, kim olmaya çalıştığını ve neye özlem duyduğunu da açığa çıkarır. Romantik sanatçı için otoportre,

¹⁹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/701917> (Erişim Tarihi: 27.04.2025).

bitmemiş bir benlik arayışının ve insanın sonsuzlukla kurduğu eksik ilişkinin estetik belgesidir (Berlin, 1999: 85).

Erwin Panofsky'nin ikonoloji yöntemine göre, sanat eserleri yalnızca görünen imgelerin toplamı değil, aynı zamanda sanatçının yaşadığı dönemin kültürel, felsefi ve psikolojik yapısının da yansımasıdır (Panofsky, 2020: 42). Bu bağlamda, Romantik dönemin otoportreleri, bireyin yalnızca kendine ait varoluşsal sancılarını değil; aynı zamanda çağının ruhsal atmosferini, tarihsel krizlerini ve kültürel dönüşümlerini de görünür kılar.

Goya'nın geç dönem otoportrelerinde, bireysel çöküş ve içsel trajedi temaları yalnızca kişisel bir hastalık ya da yaşlılık hikâyesi değildir. Sanatçının yüzündeki boş bakışlar ve solgun teni, İspanya'nın yaşadığı savaşlar, Engizisyon baskıları ve toplumsal çöküşün bireysel düzeydeki izdüşümünü temsil eder (Tomlinson, 1994: 118; Alkan, 2015: 79).

Alkan'a (2015) göre, Goya'nın otoportrelerinde yalnızca bireysel kimlik değil; tarihsel bilinç ve toplumsal hafıza da görünür hâle gelir. Özellikle karanlık tonlar ve boş mekân kullanımı, sanatçının bireysel trajedisini aşarak, döneminin kültürel krizlerini dramatize eden görsel anlatılara dönüşür.

Ayrıca Erzen, Romantik sanatçıların otoportrelerinde, bireysel kimliklerin evrensel bir varoluş sorunsalı içinde ele alındığını belirtir. Bu bağlamda Goya'nın otoportresi, yalnızca yaşlanmanın değil, İspanyol toplumunun ruhsal ve tarihsel kırılmalılığının kişisel bir maskeyle ifadesi olarak okunabilir (Erzen, 2006: 54).

Delacroix'nın otoportrelerinde ise bireyin içsel fırtınası doğayla özdeşleşir. Fırtınalı arka planlar ve yoğun ışık-gölge kullanımı, sanatçının ruhsal çalkantılarını sembolize eder (Johnson, 1981: 68). Erzen'in ifadesiyle, Romantik sanatçıların otoportrelerinde doğa, iç dünya ile dış dünyanın birleştiği bir aracı alan olarak işlev görür.

Delacroix'nın otoportreleri, sanatçının bireysel acısını doğanın öfkeli yüzüyle bütünleştirerek, Romantizmin doğa-insan ilişkisini dramatize eden güçlü imgeler üretir.

Panofsky'nin ikonolojik düzlemi açısından bakıldığında, hem Goya'nın hem de Delacroix'nın otoportreleri, bireysel kimliğin ötesinde bir tarihsel ruhu temsil eder. Goya'nın otoportresi tarihsel travmaların sessiz bir yankısıyken; Delacroix'nın otoportresi, özgürlük

tutkusunun ve bireysel kahramanlığın dramatik bir sahnesidir (Panofsky, 2020: 45; Erzen, 2006: 103).

Bu iki sanatçı, Romantik dönemin bireysel ve kolektif bilinç arasında kurduğu estetik ve düşünsel gerilimi otoportre sanatı aracılığıyla güçlü bir biçimde yansıtmışlardır.

Erving Goffman'a (2022) göre, bireyler sosyal yaşamda kendilerini bir sahnede performans sergileyen aktörler gibi sunarlar. Goffman'ın "ön sahne" ve "izlenim yönetimi" kavramları, sanatçının otoportrede sunduğu kimlik sunumunu analiz etmek için etkili bir çerçeve sunar.

Goya'nın geç dönem otoportrelerinde, bireysel yorgunluk, yaşlılık ve ruhsal çöküş temaları öne çıkar. Ancak bu temsiller, sadece sanatçının kişisel trajedisini değil; İspanya'nın yaşadığı savaşlar ve toplumsal çöküşün bireysel bir yansımasını da içerir (Tomlinson, 1994: 117; Alkan, 2015: 82).

Goffman'ın (2022) "izlenim yönetimi" kavramı doğrultusunda, Goya'nın otoportrelerinde seçilen renk tonları, solgun yüz ifadeleri ve boş bakışlar, sanatçının kendisini yalnızca yaşlı bir birey olarak değil, kolektif bir trajedinin tanığı olarak konumlandığını gösterir. Goya, "ön sahnede" acı, kırılganlık ve tarihsel yorgunluk imgesiyle izleyici karşısına çıkar; böylece kendi bireysel kırılganlığını, dönemin kültürel kırılganlığına tercüme eder.

Delacroix'nın otoportreleri ise, Romantik bireyin kahramanca yalnızlığını ve içsel fırtınalarını sahneleyen bir alan işlevi görür. Sanatçı, güçlü ışık-gölge oyunları ve fırtınalı doğa arka planları ile izleyiciye yalnızca bir portre sunmaz; doğayla özdeşleşen tutkulu bir ruh hâlini performe eder (Johnson, 1981: 68; Erzen, 2006: 103).

Goffman'ın (2022) "ön sahne" kavramı bağlamında değerlendirildiğinde, Delacroix'nın otoportrelerinde bireyin duygusal karmaşası ve özgürlük tutkusu estetik bir dramatisasyonla sunulur. Sanatçı, kendisini doğanın güçleriyle mücadele eden bir kahraman olarak konumlandırır ve bu sunum, Romantik dönemin birey-evren çatışmasını bireysel düzlemde sahneleyen bir kimlik inşasına dönüşür.

Goya ve Delacroix'nın otoportreleri, Goffman'ın benlik sunumu kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bireysel kimlik performansının estetik ve ideolojik bir sahneye dönüştüğü görülür. Goya, kolektif bir travmanın sessiz tanığı olarak sahne alırken;

Delacroix, bireysel özgürlük mücadelesinin dramatik kahramanı olarak izleyici karşısına çıkar. Böylece her iki sanatçı da, yalnızca kendilerini değil; çağlarının ruhunu, estetik bir benlik sunumu üzerinden görünür kılarlar.

2.8. Realizm'den Modernizme: Otoportrede Öznenin Dönüşümü

19. yüzyıl ortalarından itibaren sanat dünyasında belirginleşen Realist akım, bireyin ve toplumun doğrudan temsilini hedeflerken, sanatçının otoportredeki kimlik sunumunda da önemli değişimlere yol açmıştır. Ancak bu doğrudanlık, 20. yüzyıl başlarında modernist estetik anlayışın etkisiyle radikal bir sorgulama ve çözülme sürecine girmiştir. Otoportre sanatı, bu tarihsel akış içinde bireyin özne olarak dönüşümünün güçlü bir göstergesi olmuştur (Erzen, 2006: 108).

Realist sanatçılar, kendilerini yalnızca bireysel varlıklar olarak değil; toplumsal ilişkilerin içinde konumlanmış özneler olarak sunmuşlardır. Gustave Courbet gibi sanatçılar, otoportrelerinde halkla özdeşleşen, sınıfsal bağlamı görünür kılan figürler yaratmışlardır. Özellikle *The Desperate Man* (1843–1845) adlı otoportresinde Courbet, bireysel psikolojiyi dramatik bir biçimde vurgularken, aynı zamanda sanatçının içinde bulunduğu sosyal ve kültürel konumun gerilimlerini de görünür kılar (Nochlin, 1991: 85).

Linda Nochlin'e (1991) göre, Courbet gibi realist sanatçılar için otoportre, bireysel bir varoluş beyanından çok, sınıfsal konumlanışın ve toplumsal aidiyetin estetik bir ifadesidir. Bu dönemde otoportre, bireyin sosyal kimliğini topluma sunmak için kullanılan bir araç işlevi görmüştür.

Panofsky'nin (2020) ikonolojik çözümleme modeline göre, sanat eserlerinde görülen biçimsel değişimler, derin kültürel ve ideolojik yapıların da dönüşümüne işaret eder. Realizm'de otoportre, bireyin dünyaya güvenli bir aidiyetinin ifadesiyken; modernizmde otoportre, bireyin hem kendine hem topluma yabancılaştığı bir ontolojik kriz anlatısına dönüşmüştür.

Bu bağlamda, Realizm'den Modernizme geçiş sürecinde otoportre, kimliğin sabitlenmesinden kimliğin dağılmasına; bireysel özdeşlikten varoluşsal yabancılaşmaya doğru evrilmiştir.

Realizm ve Modernizm arasındaki geçiş, otoportre sanatında bireyin özne olarak sunumunda radikal bir dönüşüm yaratmıştır. Realist otoportreler, bireyin sosyal konumunu görünür kılarken; modernist otoportreler, bireyin kimlik üzülmesini ve varoluşsal çatışmalarını estetik bir ifade alanı olarak kullanmıştır. Bu tarihsel akış, otoportreyi yalnızca bireyin kendini temsil ettiği bir form olmaktan çıkararak, çağın ruhsal ve felsefi krizlerini sahneleyen bir alana dönüştürmüştür.

Modernist dönemde otoportre, bireyin kendini sunmasından çok, kendini kaybettiği, sorguladığı ve oğullaştırdığı bir alan hâline gelmiştir. Sanatçının fiğrnde meydana gelen ikonografik kırılmalar, yalnızca estetik bir yenilik değil; modern bireyin kimlik, aidiyet ve varoluş gibi temel kavramlar karşısındaki derin krizlerinin görsel belgeleri olarak değerlendirilmelidir.

2.9. Modernizmde Otoportre: Kimliğin Parçalanışı ve İçsel Gerçekliğin Temsili

20. yüzyılda modernist sanat, bireyin kimliğini sorgulayan, parçalanmış ve çoğul bir özne anlayışını benimseyerek otoportreyi yalnızca dışsal bir görünümün değil, içsel çatışmaların ve varoluşsal sorgulamaların alanı hâline getirmiştir. Bu dönüşümün felsefi temelinde özellikle varoluşçuluk ve psikanaliz yer alır. Sartre'ın (1943/2005) "z, varoluştan sonra gelir" ilkesi, sanatçının kendini otoportre aracılığıyla yeniden yaratma çabasıyla örtüşür. Bu bağlamda, otoportre artık bir sabit kimlik sunumu değil; öznenin sürekli dönüşen bir yapı olarak ele alınmasıdır.

Freud'un psikanalitik kuramı ise bilinçaltı imgelerin ve bastırılmış arzuların sanat eserine sızmasını mümkün kılmış; sanatçılar, kendilerini yalnızca görünen yönleriyle değil, bilinçdışı düzlemlerdeki varoluşlarıyla da temsil etmeye yönelmişlerdir (Freud, 1915/2014). Özellikle Sürrealizm etkisindeki otoportrelerde, bireyin i dünyasındaki çelişkiler, ryasal imgeler ve arzular görsel dile aktarılmıştır.

Biçimsel olarak da modernist otoportre, klasik perspektifi ve natüralist betimi terk ederek, kimliğin parçalı doğasını yansıtan yeni görsel stratejiler geliştirmiştir. Picasso'nun Kübist otoportrelerinde yüzün geometrik düzlemlere ayrılması, kimliğin sabit ve bütüncül bir yapıdan çok, eşzamanlı perspektiflerin birleşiminden oluştuğunu vurgular (Chilvers,

2009). Benzer biçimde, Ekspresyonist sanatçılar, dış dünyayı betimlemek yerine, içsel ruh hâllerini deforme edilmiş yüz hatlarıyla yansıtır.

Frida Kahlo'nun otoportreleri ise modernizmin bireysel anlatı anlayışını feminist bir eksende derinleştirir. Sanatçı, otoportreyi yalnızca kimliğini yansıtmak için değil, aynı zamanda cinsiyet, acı, hastalık ve aidiyet meselelerini kişisel bir anlatı formuna dönüştürmek için kullanır. "Kırık Sütun" (1944) adlı eserinde, bedenin parçalanmışlığı ve mekanik elemanlarla desteklenmiş yapısı, yalnızca fiziksel bir yaralanmayı değil, aynı zamanda ruhsal travmanın metaforunu da içerir (Zamora, 1990: 61).

Arka planlarda görülen soyut, doğaüstü ya da simgesel öğeler ise, figürün psikolojik durumunu ve bilinçaltı izleklerini yansıtır. Kahlo'nun otoportrelerinde yer alan hayvanlar, doğa imgeleri ya da mitolojik göndermeler, sanatçının içsel evrenini dışa vuran kodlara dönüşür (Baddeley, 1991: 34). Bu yönüyle modernist otoportre, görünenin ve görünmeyenin, bastırılanın ve sorgulananın temsiline olanak tanır.

Modernizm döneminde otoportre, bireyin öznel deneyimlerini, kırılganlıklarını ve kimlik arayışlarını çok katmanlı bir görsel dile dönüştürür. Birey artık sabit bir özne değil; parçalanmış, sorgulayan ve kendisini yeniden kurmaya çalışan bir varlıktır. Bu dönüşüm, hem felsefi hem de estetik düzeyde kimliğin temsiline dair radikal bir kırılmaya işaret eder.

19. yüzyılın sonlarından itibaren ivme kazanan modernist düşünce, bireyi artık tutarlı ve bütünlüklü bir özne olarak değil; çözülmeye açık, çoğul etkilerle şekillenen ve yabancılaşmış bir varlık olarak kavramsallaştırır (Erzen, 2006: 110). Bu değişim yalnızca bireyin psikolojik dünyasında yaşanan bir kırılma değil, aynı zamanda dönemin düşünsel altyapısında meydana gelen köklü dönüşümlerin de yansımasıdır.

Modernizmin estetik yapısını belirleyen temel felsefi kaynaklardan biri, Nietzsche'nin birey, hakikat ve kimlik üzerine geliştirdiği radikal eleştirilerde yatmaktadır. Nietzsche'ye göre insan, sabit bir öz taşımaz; sürekli değişen koşullarda, güç istencinin etkisiyle oluşan bir varlık hâlidir (Nietzsche, 1887/2020: 58). Bu anlayış, sanatçının otoportreye yaklaşımını da temelden dönüştürür; otoportre artık istikrarlı bir benlik görüntüsü sunmak yerine, kimliğin çözülme sürecini sahneleyen bir anlatı hâline gelir.

Benzer şekilde, Marx'ın kapitalist toplum yapısına getirdiği yabancılaşma eleştirisi, modernist otoportrelerde derin etkiler bırakmıştır. Marx'a göre birey, emeğiyle kurduğu

ilişkide özünden kopar; kendisini hem nesnelerle hem de toplumsal yapılarla karşıt bir konumda deneyimler (Marx, 1844/2007). Bu yabancılaşma, modern sanatçının kendilik temsillerinde belirgin biçimde hissedilir; otoportre bir “kimlik ifadesi” olmaktan çıkar, yabancılaşmanın ve kendinden uzaklaşmanın bir simgesine dönüşür (Harrison & Wood, 2003: 133).

Freud’un psikanalitik kuramı ise modern sanatçının içsel dünyasını çözümleme konusunda önemli bir teorik zemin sunar. Freud’un tanımladığı bilinçdışı yapı, bastırılmış arzular ve çözülmemiş çatışmalarla şekillenir (Freud, 1917/2015: 92). Bu doğrultuda, modernist otoportrelerde yalnızca yüzeyde görülen kimlik değil; sanatçının psikolojik derinlikleri, bilinçdışı etkiler ve travmalar da estetik dil aracılığıyla temsil bulur.

Modern döneme ait otoportrelerde sanatçı, kendi yüzüne artık bir kimlik beyanı olarak değil; kimliğin sorgulandığı, çoğu zaman yitirildiği bir alandan bakar. Gustave Courbet’nin otoportreleri, bu değişimin erken habercilerinden biri olarak öne çıkar. Courbet, kendi varlığını yalnızca bireysel bir figür olarak değil; politik ve toplumsal bağlamda şekillenen bir özne olarak sunar (Nochlin, 1991: 87).

Bu dönüşüm, sanatçının yalnızca bireysel kimliğiyle değil; toplumsal yapı, doğa ve bilinçle kurduğu ilişkilerle birlikte değerlendirilmelidir. Alkan’ın (2015) belirttiği gibi, modernist otoportre yalnızca bireyin kendine dönük bir ifadesi değil; aynı zamanda toplumsal kırılmaların ve kültürel çalkantıların da görsel izdüşümüdür. Böylece otoportre, hem bireyin iç dünyasındaki çözülmeyi hem de çağın ortak ruhsal durumunu görünür kılan çok katmanlı bir alan hâline gelir.

Modernizm, bireyin kendilik algısında ve bu algının sanatsal temsillerinde köklü dönüşümlere yol açan bir dönemi işaret eder. 19. yüzyılın sonlarından itibaren otoportre sanatı, yalnızca bireyin kendisini tanıttığı bir alan olmaktan çıkmış; kimlik kırılmalarını, yabancılaşmayı ve varoluşsal sorgulamaları sahneleyen çok katmanlı bir ifade biçimi hâline sanat tarihinde gelmiştir (Erzen, 2006: 108). Bu dönüşüm, Erving Goffman’ın (2022) *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı eserinde geliştirdiği “benlik sunumu” kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde daha da anlamlı bir hâl alır. Goffman’a göre birey, toplumsal yaşamda kendisini bir sahnede performans sergileyen bir aktör gibi sunar. Bu performans, izleyicinin algısını yönlendirmek ve belirli bir kimlik izlenimi yaratmak için stratejik olarak kurgulanır (Goffman, 2022: 22).

Modernist dönemde otoportre; kimliğin kaybı, çözülmesi ve çoğullaşması sürecini sahneleyen bir anlatı formuna dönüşür. Bu dönüşümün ikonografik yansımaları, sanatçının kendisini parçalı, belirsiz ya da ironik biçimlerde betimlemesi üzerinden okunabilir.

Panofsky'nin ikonolojik analiz modeline göre, sanat eserlerinde yalnızca görünen yüzeyin değil, derin kültürel yapıların da çözülmesi gerekir (Panofsky, 2020: 48). Bu çerçevede modernist otoportrelerde, figürün doğrudan tasviri çoğu zaman bozulur; yüz parçalanır, deformasyona uğrar veya figür anonimleşir. Bu deformasyonlar, bireyin kendi iç tutarsızlığına, toplumsal kimlik krizine ve modern yaşamın yarattığı yabancılaşmaya görsel bir yanıt oluşturur (Erzen, 2006: 112).

Özellikle Gustave Courbet'nin *The Desperate Man* (1843–1845) gibi otoportreleri, bireyin içsel çöküşünün yoğun fiziksel ifadelerle görünür kılındığı erken örneklerdir. Courbet'nin çılgınca açılmış gözleri ve gergin yüzü, yalnızca bireysel bir korku hâlini değil, aynı zamanda sanatçının kimlik kaybı karşısındaki çaresizliğini de görselleştirir (Nochlin, 1991: 86).

Modernist otoportrelerde ayrıca, figürün mekânla ilişkisi de benlik kaybı temasını güçlendirir. Sanatçı, kendini boşlukta, izole edilmiş ya da doğayla çatışan bir figür olarak resmeder. Bu ikonografik tercihler, sanatçının kendisini hem sosyal dünyadan hem de kendi özbenliğinden yabancılaştığını simgeler (Alkan, 2015: 94).

Freud'un bilinçdışı kavramı doğrultusunda, modern otoportrelerdeki deformasyonlar yalnızca estetik tercihler değil; sanatçının içsel çatışmalarının, bastırılmış arzularının ve kimlik dağılmasının dışavurumları olarak da okunmalıdır (Freud, 2015: 101).

Modernist otoportreler, Goffman'ın ön sahne-arka sahne ayrımında olduğu gibi, bireyin topluma sunduğu kimlik ile içsel çatışmalar arasında giderek derinleşen bir yarılmayı temsil eder. Romantik dönemde otoportre, sanatçının duygusal kimliğinin estetik bir ifadesi olarak işlev görürken; modernizmle birlikte otoportre, sabit bir benlik sunumundan çok, benliğin dağılması ve sorgulanması sahnesine dönüşmüştür (Alkan, 2015: 91).

Örneğin Gustave Courbet'nin *The Desperate Man* (1843–1845) adlı otoportresinde sanatçı, yalnızca kişisel bir çöküşü değil; modern bireyin içsel parçalanmışlığını dramatik bir “ön sahne” performansı ile görünür kılar (Nochlin, 1991: 86). Goffman'ın (2022) izlenim

yönetimi kavramı çerçevesinde, Courbet bu portrede izleyiciye bir “kriz hâlinde benlik” sunarak, bireysel ve toplumsal düzeyde yaşanan kimlik çözülmesini estetize eder.

Modernizmle birlikte otoportrelerde, “ön sahne”de sergilenen kimlik anlatılarının güvenilirliği sorgulanır. Sanatçılar artık kendilerini bütüncül ve tutarlı öznel olarak değil; içsel çatışmalarla bölünmüş, zamanın sosyal, ekonomik ve kültürel baskıları altında şekillenmiş varlıklar olarak sunarlar (Erzen, 2006: 112).

Panofsky’nin (2020) ikonolojik çözümlemesi doğrultusunda değerlendirildiğinde, modernist otoportrelerde figürün deformasyonu, yüzeydeki istikrarsızlık ve mekânsal boşluklar, yalnızca estetik bir tercih değil; bireyin kimlik sahnesinde yaşadığı yıkımın görsel ifadeleridir.

Bu bağlamda, Goffman’ın “arka sahne” kavramı da önem kazanır: Modern sanatçı, artık yalnızca izleyiciye sergilediği kimlik kurgusunu değil, bu kimliğin ardındaki kırılganlıkları, bastırmaları ve çelişkileri de sanatının merkezine yerleştirir (Goffman, 2022: 107).

Modernizm döneminde otoportre, Goffman’ın kuramında tanımlanan “kontrollü kimlik sunumu” stratejisinin altüst edildiği bir sanat pratiği hâline gelir. Sanatçılar, izleyiciye sunulan kimlik sahnesinin yapaylığını ifşa ederken, aynı zamanda bireysel ve toplumsal varoluşun kırılgan doğasını açığa çıkarırlar. Böylece otoportre, bireyin sabit bir özne olarak değil; parçalanmış, değişken ve sorgulanan bir varlık olarak sahnelendiği bir gösteriye dönüşür.

Freud’un bilinçdışı kavramı doğrultusunda, modern otoportrelerdeki deformasyonlar yalnızca estetik tercihler değil; sanatçının içsel çatışmalarının, bastırılmış arzularının ve kimlik dağılmasının dışavurumları olarak da okunmalıdır (Freud, 2015: 101).



Görsel 26: Vincent van Gogh, “*Self-Portrait with Bandaged Ear*”, (1889), Oil on canvas, 60x49 cm, The Courtauld Institute of Art, London.

Vincent van Gogh’un Bandajlı Kulaklı Otoportresi (1889), yalnızca sanatçının yaşadığı bireysel travmayı belgeleyen bir resim değil; aynı zamanda modern otoportre geleneği içinde benliğin kırılganlığını ve ruhsal gerilimini görünür kılan bir eylem olarak değerlendirilmelidir. Sanat tarihindeki otoportreler çoğu zaman sanatçının yüceltilmiş benliğini veya entelektüel duruşunu yansıtırken (Gombrich, 1997), Van Gogh’un bu çalışması, bedeni üzerinden zihinsel bir çözülmeyi görselleştirir. Özellikle Michelangelo’nun kendi yüzünü soyulmuş bir deri içinde betimlemesi veya Caravaggio’nun Goliath’ın kesik başında kendi yüzünü gizlice yansıtmaları gibi örnekler sanatsal dramatizasyonun alegorik örnekleriyken, Van Gogh’un portresi bu alegoriyi fiziksel gerçeğe dönüştürür (Erzen, 2006).

Van Gogh’un 23 Aralık 1888 gecesi kulağını kesme olayı ve bu eylemi takip eden günlerde çizdiği otoportre, modern sanat tarihinin en çarpıcı oto-temsillerinden biridir. Bu resim yalnızca bir “ben” anlatısı değil, aynı zamanda bir çöküşün estetik kayıdır. Paul Gauguin ile yaşadığı çatışma sonrası, kendini cezalandırma biçiminde gelişen bu olay, Van Gogh’un kişisel patolojisinin sanat üzerinden nasıl görünür kılındığını gösterir (Naifeh & Smith, 2011; Alkan, 2015).

Resmin biçimsel yapısı da bu içsel çatışmayı yansıtır. Yüzün donukluğu, gözlerdeki mesafeli ifade ve arka planda yer alan Japon baskısı; sanatçının Doğu estetiğine olan ilgisini ve zihinsel dinginlik arayışını simgeler. Japon sanatında doğaya dönüş ve yüzeysel sadelik arayışı, Van Gogh için hem estetik hem de psikolojik bir kaçış noktasıdır (Silverman, 2000; Tekelioğlu, 2014). Bu bağlamda arka plandaki Japon gravürü yalnızca dekoratif bir unsur değil, sanatçının içsel dünyasını inşa etme çabasının parçasıdır.

Kompozisyon, sıcak renklerin (turuncu, kırmızı) yoğun kullanımı ile soğuk ve nötr tonlar (beyaz, gri) arasında kurulan gerilim üzerine inşa edilmiştir. Bu karşıtlık, sanatçının iyileşme arzusu ile patolojik kırılganlığı arasındaki psikolojik durumu biçimsel olarak destekler (Arnason & Mansfield, 2013). Yüzdeki bandaj, yalnızca fiziksel yarayı değil, bastırılan travmanın da görsel metaforudur.

Bandajlı Kulaklı Otoportre, Van Gogh'un sanatı bir "kendilik alanı" olarak nasıl kullandığını açıkça gösteren; modern otoportre geleneğinde öznenin yalnızca yüzünü değil, ruhsal durumunu da teşhir ettiği bir eşiğe işaret eder. Bu eser, sanatçının bedenini bir anlam yüzeyi olarak yeniden yazdığı psiko-estetik bir metindir.

Vincent van Gogh'un Bandajlı Kulaklı Otoportre (1889) adlı eseri, yalnızca sanatçının ruhsal çöküşüne dair bir itiraf değil; aynı zamanda bir tür "benlik performansı" olarak değerlendirilebilir. Erving Goffman'ın (1959/2022) benlik sunumu kuramı, bireylerin toplumsal yaşamda kendilerini birer aktör gibi sunduklarını, bu sunumun ise belli roller, mekânlar ve simgeler aracılığıyla gerçekleştirildiğini öne sürer. Bu bağlamda otoportre, sanatçının kamusal benliğini yeniden yapılandığı bir "ön sahne" olarak okunabilir.

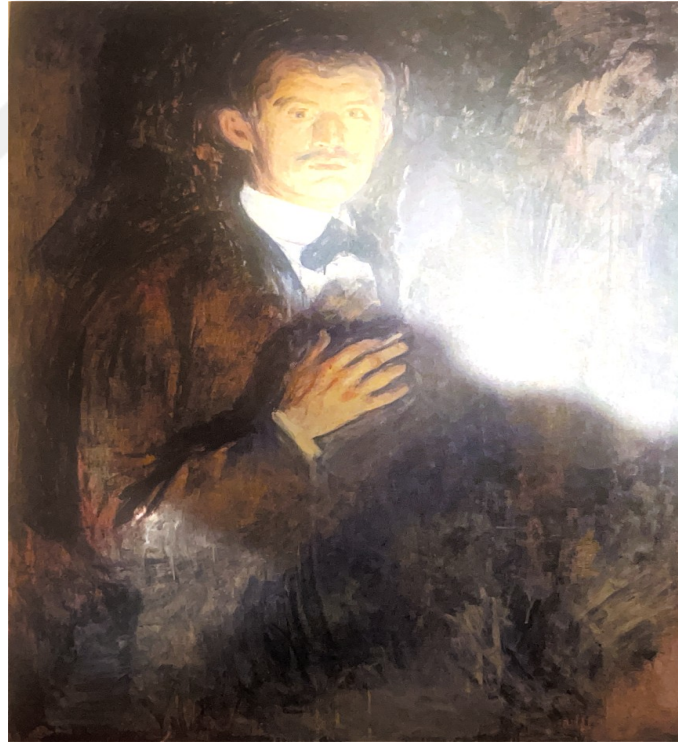
Van Gogh'un portresinde yer alan bandaj, yalnızca bir tıbbi gereç değil, aynı zamanda sanatçının yaşadığı ruhsal ve bedensel kırılmayı dramatik biçimde görünür kılan bir izlenim yönetimi aracıdır. Goffman'ın (2022) tanımıyla izlenim yönetimi, bireyin başkaları üzerindeki algıyı kontrol etme çabasıdır. Van Gogh burada kendini bir "yaralı sanatçı" olarak sunarken, aynı zamanda toplumun sanatçıya biçtiği melankolik dâhi arketipine uygun bir rol üstlenir (Alkan, 2015, s. 81).

Portreye eşlik eden Japon baskısı ve arka planın dekoratif yapısı, sahnelenen bu benliğin dekoru niteliğindedir. Goffman'ın (2022) "ön sahne" kavramı çerçevesinde bu unsurlar, sanatçının kendine dair bir imgeyi dikkatlice kurguladığı teatral alanı temsil eder.

Van Gogh, yalnızca acısını değil, aynı zamanda acının estetikleştirilmiş hâlini izleyiciye sunar. Bu da onun “gösterilen benlik” ile “içsel benlik” arasında kurduğu ikiliği açıklar.

Buna karşılık, portredeki yüz ifadesi, gözlerdeki donukluk ve figürün hafif içe dönük yapısı, Goffman’ın “arka sahne” kavramıyla ilişkilendirilebilir. Arka sahne, bireyin maskesini indirdiği ve daha otantik yönlerini sergilediği alandır (Goffman, 2022: 113). Van Gogh’un ifadesi bu noktada samimiyetin ve kırılganlığın bir göstergesi olarak karşımıza çıkar; dış dünyaya kapalı, yalnızca izleyicinin tanık olduğu içsel bir sahne kurar (Erzen, 2006: 109).

Dolayısıyla bu otoportre, hem kendini toplumun gözü önünde konumlandırma arzusu hem de içsel çöküşün görselleştirilmesi arasında salınan bir yapıya sahiptir. Goffman’ın kuramı ışığında okunduğunda, Van Gogh’un otoportresi bir “benlik stratejisi” olarak, sanatçının kendi kimliğini hem koruma hem de dönüştürme çabasının sahneye konduğu bir anlatıdır.



Görsel 27: Edvard Munch, “*Self-Portrait with Burning Cigarette*”, (1895), oil on canvas, 110.5x85.5 cm. Nasjonalgalleriet. Oslo.

Edvard Munch’un 1895 tarihli Yanan Sigaralı Otoportresi, yalnızca bireysel bir oto-gösterim değil; aynı zamanda modernitenin parçalanmış bireyiyle kurulan ilişkinin bir kent antropolojisidir. Munch’un Paris ve Berlin’deki deneyimlerinin ardından Norveç’in

Kristiania (bugünkü Oslo) kentinde sürdürdüğü sanat pratiği, onu hem bohem yaşam tarzının yalnızlığına hem de modern flanör figürünün gözlemci yabancılığına sürüklemiştir (Berman, 2014). Bu iki kimlik arasında salınan sanatçı, kendini kimi zaman melankolik bir “keşiş” gibi içine kapanan bir özne, kimi zaman ise kent yaşamını soluyan bir flanör olarak yeniden üretmiştir (Alkan, 2015).

Bu otoportre, Munch’un nasıl görülmek istediğini değil, nasıl düşünölmek istediğini de ifade eder. Figürün elindeki sigara, yalnızca bir alışkanlığın temsili değil; gündelik yaşamın içine sızmış, modern bireyin kendilik sunumunu dramatize eden bir araçtır. Flanör, Walter Benjamin’in (2009) tanımladığı biçimiyle, kalabalık şehirde kaybolarak var olan ama aynı zamanda her şeye tanıklık eden yalnız gözlemcidir. Munch’un bu portredeki duruşu, bu gözlemci kimliğin sigara dumanı içinde kendini biçimlendirdiği bir görsel performansa dönüşür (Rebel, 2022: 131).

Bu bağlamda portre, yalnızca iç dünyayı değil, izleyiciye dönük sahnelenmiş bir benliği de içerir. Erving Goffman’ın (2022) “benlik sunumu” kuramı, Munch’un bu otoportresini toplumsal düzlemde okuma olanağı sunar. Goffman’a göre birey, toplumsal yaşamda kendini sahnede performans sergileyen bir aktör gibi sunar; bu performans ise çoğu zaman “ön sahne”de sergilenen bir kurguya dayanır. Munch’un bu otoportresi de, hem içsel bir kırılğanlığı hem de izleyiciye karşı yöneltilmiş bilinçli bir mizansen olarak değerlendirilebilir. Sigara dumanı, yalnızca bir atmosfer değil; sanatçının çevreyle arasına çektiği bir sahne perdesidir (Goffman, 2022).

Eserdeki ışık-gölge kullanımı, figürün mekânla kurduğu ilişkinin kararsızlığını gösterir. Tavan ışığı, figürü sahneye alırken onun varlığını da tehdit eden bir yoğunlukla resmedilmiştir. Yüzün kısmen aydınlanması ve gözlerin flu biçimde görünmesi, kimliğin tam olarak ele geçirilememesine işaret eder. Gecenin ve karanlığın metaforik doğası, burada yalnızca teknik bir arka plan değil, aynı zamanda yaratıcı ruhun sahnesidir (Kandiyoti, 2020). Çünkü Munch için gece, kendilikle yüzleşmenin ve sanat üretiminin asli zamanıydı (Rebel, 2022: 133).

Resmin teknik çözümlemesinde ise sigara dumanının lacivert ve kobalt mavisi gibi pigmentlerle tuvalin sınırlarına doğru dağıldığı; kontur çizgilerinin ise figürün çevresinde bir koruyucu zar gibi biçimlendiği görülür. Bu stilistik detaylar, otoportreyi yalnızca fiziksel benzerliğin değil, düşünsel halin de betimlendiği bir yüzey hâline getirir (Erzen, 2006). Bu

noktada portre, sanatçının dış dünyaya karşı oluşturduğu savunma kalkanı ile içsel kırılğanlığı arasındaki çatışmanın görsel bir alanına dönüşür.

Yanan Sigaralı Otoportre, Munch'un yalnızca bedenini değil, modern özneyi temsil eden zihinsel bir imgeyi de sahneye taşıdığı özgün bir oto-temsildir. Gündüzün rasyonel düzenine karşı gecenin sezgisel alanında var olmaya çalışan flanör bir ruhun, izleyiciye bakan ama kendini ele vermeyen bir öz yansımasıdır. Aynı zamanda bu resim, Goffman'ın belirttiği gibi, sanatçının hem içsel yalnızlığını hem de toplum karşısında inşa ettiği imgesel benliğini aynı anda sergilediği bir "ön sahne" performansdır.



Görsel 28: Pablo Picasso, “*Self-Portrait with Palette*”, (1906), oil on canvas, 91.9x73.3 cm. Philadelphia Museum of Art, A. E. Gallatin Collection.

Pablo Picasso'nun 1906 tarihli *Self-Portrait with Palette* adlı otoportresi, sanatçının klasik figür anlayışından koparak modernist estetikle yüzü yeniden biçimlendirdiği kritik bir eşiği temsil eder. Bu eser, sanatçının Afrika maskelerine ve Cézanne'ın yapıbozumcu mekân kurgusuna yöneldiği geçiş sürecinde üretilmiş, figüratif gerçekçilik ile biçimsel çözülme arasında salınan bir dönüşüm alanıdır (Arnason & Mansfield, 2013; Rebel, 2022: 128). Picasso, burada yalnızca kendi yüzünü değil, aynı zamanda temsiliyetin doğasını da sorgular.

Portre, kimliğin sabit bir form değil; sürekli değişim hâlindeki bir oluş süreci olduğunu ima eder. Bu yönüyle eser, Goffman'ın (2022) “benlik sunumu” kuramında vurguladığı gibi, bireyin sabit bir özden çok sosyal rollerde ve duruma bağlı olarak biçimlenen bir yapı olduğunu yansıtır. Picasso'nun yüzünü net bir birey olarak değil, çözülmekte olan bir kimlik olarak işlemesi; modern öznelliğin parçalı doğasını somutlaştırır. Goffman'ın “ön sahne” kavramıyla bakıldığında, bu otoportre, sanatçının izleyiciye dönük bilinçli bir benlik inşasına dair sahnelenmiş bir sunumdur.

1906 yılı, Picasso'nun Paris'teki Montmartre çevresinde genç sanatçılarla sürdürdüğü deneysel dönemdir. Bu süreçte özellikle Cézanne'ın hacim ve mekâna dair çözümleyici bakışı, Picasso'yu formu parçalamaya, oran ve simetriyi bilinçli olarak bozmaya yönlendirmiştir (Chilvers, 2009). Self-Portrait with Palette, bu dönemde yüzün mimetik (taklitçi) doğasından soyutlanıp yapı söken bir eleştirel düzlemde yeniden inşa edildiği bir portre olarak okunabilir. Sanatçının yüzü artık kişisel bir kimliğin temsili değil; anlamı sürekli çözülen ve yeniden kurulan bir yüzey hâline gelir (Rebel, 2022: 129).

Resmin adı olan “Self-Portrait with Palette”, yalnızca betimleyici bir unvan değil; aynı zamanda otoportreyi bir düşünsel süreç, bir “yaratım sahnesi” olarak konumlandırır. Paletin resimde yer alması, sanatçının hem özne hem üretici olarak kendisini kurduğu ikili pozisyonu görünür kılar. Bu noktada portre, sadece bir kimlik beyanı değil; sürecin ve dönüşümün kendisini estetikleştiren bir jesttir (Erzen, 2006). Goffman'ın kuramı ile ilişkilendirildiğinde, Picasso burada izleyiciye dönük bir “kimlik sunumu” sergilemekte ve aynı zamanda bu sunumu parçalayan, sorgulayan bir jestle bu temsili yıkıma uğratmaktadır.

Self-Portrait with Palette, yalnızca Picasso'nun kişisel bir otoportresi değil, 20. yüzyılın temsile dair ontolojik sorgulamalarının plastik bir alanıdır. Sanatçı burada “kimim?” sorusunu sormaktan çok, “nasıl değişmekteyim?” sorusunu gündeme taşır. Portre, hem figüratif yüzeyde hem de kimlik düzeyinde çözülmeye ve yeniden yapılanmaya işaret eder. Böylece Picasso, Goffmancı anlamda yalnızca izleyiciye bir benlik sunmakla kalmaz; aynı zamanda bu sunumun kırılğan, geçici ve performatif doğasını da ifşa eder (Goffman, 2022; Rebel, 2022).



Görsel 29: James Ensor, “Ensor with Mas”, (1899), oil on canvas, 117x82 cm., Menard Art Museum, Komaki, Japan.

James Ensor’un (1860–1949) maskelerle işlediği otoportreleri, modern resimde kimliğin temsiline yönelik hem biçimsel hem de düşünsel bir kırılmayı yansıtır. Ensor, 19. yüzyıl sonu Belçika sembolistleri içinde kendine özgü bir figür olarak, burjuva ahlakını, Katolik dogmayı ve resmî sanat çevrelerini hicvederken, maskeyi hem sosyal eleştirinin hem de varoluşsal yabancılaşmanın alegorik bir aracı olarak kullanır (Erzen, 2006; Arnold, 2011). Ensor için maske yalnızca gizlenme değil, kimliğin çok katmanlı, teatral ve geçici doğasının simgesidir (Rebel, 2022: 138).

Özellikle 1889 tarihli Otoportre: Mavi Gözlü Adam ve Maskeler adlı eserde, sanatçı kendisini sabit ve belirgin bir birey olarak değil; grotesk maskelerle çevrelenmiş, neredeyse silikleşmiş bir figür olarak sunar. Bu resimde Ensor’un yüzü diğer figürlerden daha doğal boyanmış olsa da bu “doğallık”, izleyiciye sunulan bir kurgu olarak işlev görür. Kimlik burada bir iç özün ifadesi değil; Goffman’ın (2022) tanımıyla “ön sahneye taşınan” ve izleyici için sahnelenen bir benliktir. Ensor’un figürü, kendi portresini bile maskeli bir oyun alanına dönüştürürken, sanatçının gerçek benliğine değil, onun teatral bir versiyonuna tanıklık edilir.

Ensor'un bu resmindeki maskeler grotesk, tehditkâr ve neredeyse parodiktir. Bu grotesk yüzeyler, yalnızca figüratif bir stil değil, aynı zamanda modernitenin çöküşe geçmiş etik ve estetik yapılarının da eleştirisidir. Bakhtin'in (2018) karnavalesk estetik tanımıyla örtüşen bu temsil, Ensor'un sanatını geçici, devingen ve yapay olanın altını çizen bir eleştiri biçimi hâline getirir. Ensor için maske takmak, özneyi saklamak değil; onu toplumsal rollere göre dönüştürmek anlamına gelir.

Bu dönüşüm, Goffman'ın "izlenim yönetimi" kavramıyla daha da anlam kazanır. Sanatçı, maskeler aracılığıyla yalnızca kendisini değil, sanat izleyicisinin beklentilerini, toplumun normlarını ve kimliğin temsil biçimlerini de sahneye taşır. Maskeler Ensor'un yalnızca çevresini değil, aynı zamanda kendi benliğini de teatralleştirdiği bir "dramaturjik alan" yaratır (Goffman, 2022; Rebel, 2022). Bu bağlamda Ensor'un portresi, sahnede oynanan bir performansın ortasında yer alan "aktör" olarak sanatçının kendisini gösterir.

Ensor'un yüzü, resimde maskelere göre daha natürel boyanmış olsa da bu "gerçeklik", mutlak bir öz temsiline değil, ironik bir içe kapanmaya işaret eder. Yüzün içeri dönük konumu, Ensor'un kendini değil, maskelerin içinde "biri" olarak var olma deneyimini yansıtır (Alkan, 2015: 92). Bu bakımdan Ensor'un otoportreleri, Freud'un bilinçdışı ile Jung'un persona kavramı arasında yer alan bir tür görsel aralık sunar: birey, görünen ile görünmeyen arasında bölünmüş, parçalı bir varlıktır.

Ensor'un sanatında maske, hem tehditkâr bir yüzey hem de alaycı bir eleştiri aracıdır. Bu yönüyle otoportre, yalnızca bir kişinin yüzünü değil; temsilin yapay doğasını, benliğin çok katmanlı yapısını ve kimliğin sahnelenmiş doğasını görünür kılar (Arnason & Mansfield, 2013; Rebel, 2022). Sanatçının kendini merkeze yerleştirmesi ise yalnızca egosantrik bir hareket değil; maskelerin sahte gerçekliğinde bile kimliğin kurucu boşluğunu ima eden bir jesttir. Otoportre burada, Goffmancı anlamda "hem bir sahne hem de bir maske deposu" olarak işlev görür.



Görsel 30: Egon Schiele, “*Self-Portrait with Black Clay vase and Spread Fingers*” (1911), oil on wood, 27.5x 34 cm. Wien Museum, Vienna.

Bu otoportrede Schiele, elini abartılı biçimde açarak izleyiciye sunar; ancak bu jest yalnızca anatomiye değil, bedenın içsel trajedisine işaret eder. Parmakların gerginliği, bedende donmuş bir anksiyete ânını yakalar; el bir iletişim aracı olmaktan çıkıp, içsel çöküşün fiziksel bir imgesine dönüşür. Goffman’ın “sahne performansı” kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, bu açılmış el hem dış dünyaya karşı bir sunum hem de iç dünyaya dair bir sızıntıdır (Goffman, 2022: 41). Schiele burada, izleyiciyle arasına görünmez bir perde çeker: el, hem temas kurar hem de temasın olanaksızlığını ilan eder.

Rebel’in vurguladığı üzere, bu tür jestler Schiele için yalnızca ifadenin değil, varoluşun araçlarıdır (Rebel, 2022, s. 94). Elin merkezî konumu, bedenın bir bütün değil, dağılmış bir benlik zemini olduğunu ima eder. Bu jest, sadece figürün parçalanmışlığını değil, öznenin kendi kimliğiyle temas kurma çabasındaki çaresizliğini de simgeler. Böylece Schiele’nin otoportresi, jestin sınırında duran bir “özne krizine” dönüşür: ne tamamen maskesizdir ne de tam anlamıyla sahne üzerindedir.

Egon Schiele’nin erken 20. yüzyıl Avusturya sanatında ortaya koyduğu otoportreleri, yalnızca bireysel benliğin temsili değil; aynı zamanda modern öznenin çözülüşünü, cinselliğin ve ölümlülüğün beden üzerindeki izlerini dramatik biçimde ifade eden estetik

dokulardır (Alkan, 2015: 89). Özellikle 1907 sonrası dönemde ürettiği otoportrelerde, Schiele'nin figürü, anatomik deformasyon, jestin abartısı ve cinselliğin doğrudan sunumuyla karakterize edilir. Bu figürler klasik ideal güzellik anlayışının dışına taşar; beden bir arzunun, bir kırılmanın ya da varoluşsal çöküşün göstergesi hâline gelir (Kallir, 1994: 118).

Schiele'nin sanatında beden, bir ifade aracı olmaktan çok, travmanın taşıyıcısı olarak konumlanır. Kendini çıplak, eğilmiş, yayılmış ya da çarpılmış şekilde resmetmesi, hem dış dünyaya karşı bir yabancılaşma hem de iç dünyayla kurulmuş yoğun bir bağın sonucudur. Bu yönüyle Schiele'nin otoportreleri, Freud'un (2003, s. 71) tanımladığı "ölüm dürtüsü" ve "cinselliğin bastırılması" gibi psikanalitik süreçlerin plastik yansımaları olarak da okunabilir.

Schiele'nin özellikle 1910 sonrası otoportrelerinde yaygın biçimde kullandığı el hareketleri —örneğin *Self-Portrait with Black Clay Vase and Spread Fingers* (1911) gibi eserlerinde görüldüğü üzere, figürün bedenini yalnızca biçimsel değil, simgesel olarak da çözüme uğratar. Açılan parmaklar ve kırılğan el jestleri, yalnızca bir anatomi ifadesi değil, içsel kriz hâlinin dramatik kodlarıdır. Goffman'ın (2022: 113) benlik sunumu kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu jestler bireyin toplumsal roller ile içsel arzular arasındaki çatışmasını görselleştirir. Schiele, burada yalnızca bir beden sunmaz; sahnelenmiş, teatral ve aynı zamanda içe dönük bir benlik kurar (Rebel, 2022: 94).

Bedenin çıplaklığı, Schiele'de erotik bir teşhirden çok, varoluşsal bir soyunmayı temsil eder. Onun otoportrelerinde, çıplaklık bir cinsel nesneleştirmeye değil, öz-benliğin dışavurumuna hizmet eder. Nitekim Erzen'e (2006, s. 147) göre, beden bu biçimde estetize edilmesi, sanatçının ruhsal çatışmasını imgeler üzerinden dönüştürme biçimidir. Aynı şekilde Rebel (2022, s. 112), Schiele'nin beden temsillerini "duyumsal bir kendilik haritası" olarak tanımlar.

Schiele'nin otoportreleri, hem modern öznenin içsel parçalanmasını hem de ölüm ve cinsellik temelli bir bilinç akışını barındırır. Sanatçı, "Bedenler, yaşamak için tükettikleri kendi ışıklarına sahiptirler" diyerek (akt. Silver, 2013: 78), beden bu içsel bir enerjiyle, dışarıdan değil içeriden aydınlatıldığını ifade eder. Bu anlayış, onun otoportrelerini yalnızca fizyolojik değil, ontolojik ve fenomenolojik bir anlatı düzlemine taşır.

Schiele'nin otoportreleri modern sanatın yalnızca estetik sınırlarını değil, aynı zamanda öznenin temsil biçimlerini de zorlayan çalışmalar olarak okunmalıdır. Goffman'ın kuramında yer alan "ön sahne" ile "arka sahne" ayrımı (Goffman, 2022: 54), Schiele'nin

otoportrelerinde sahneye çıkan benlik ile perde arkasındaki travmatik öznenin kesişiminde somutlaşır. Bu bağlamda Schiele'nin otoportreleri, bireyin bedeni aracılığıyla kendini hem gösterdiği hem de koruduğu bir psiko-estetik alana dönüşür.



Görsel 31: Ernst Ludwig Kirchner, “Self- Portrait with Model”, (1910/26). Oil on canvas. 150.4x 100 cm., Hamburger Kuntshalle.

Ernst Ludwig Kirchner'in 1907 tarihli Self-Portrait with Model adlı otoportresi, dışavurumculuk akımının sadece biçimsel değil, aynı zamanda sosyo-psikolojik bir arayışla ilişkili olduğunu gösteren özgün örneklerden biridir. Bu eser, sanatçının yalnızca bireysel benliğini değil; aynı zamanda sanatçı kimliğiyle kurduğu görsel performansı sahnelediği bir alandır. Burada resim, bir otoportre olmanın ötesinde, bir izlenim yönetimi pratiğine dönüşür (Goffman, 2022:63). Sanatçının sabahlık giymesi, fırçayı tutuşu ve kompozisyondaki konumu, ressam kimliğini görsel olarak öne çıkarırken; arka planda yer alan modelin edilgen duruşu, cinsiyetlenmiş bir ikilik yaratır. Bu yapı, sanatçının özne olarak kendini merkezde konumlandığı, modeli ise figüratif bir “arka plan”a yerleştirdiği ikili bir temsiliyet üretir. Goffman'ın “ön sahne” kavramı çerçevesinde yorumlandığında, Kirchner'in figürü toplumsal performansın sahneye çıkan yanını, model ise bastırılmış ya da sessiz bırakılmış olanı temsil eder (Goffman, 2022: 41).

Kirchner'in renk tercihleri de bu dramatik yapı içinde belirleyici rol oynar. Sanatçının giysisine uyguladığı kırmızı tonlar ve modelin açık mavi elbisesi arasındaki sert kontrast, yalnızca estetik bir tercihten ibaret değildir; aynı zamanda figürlerin arasında kurulan güç dengesizliğinin görsel karşılığıdır. Rebel'in vurguladığı gibi, "Kirchner'in otoportreleri yalnızca kişisel sunumlar değil, aynı zamanda içsel gerilimleri dışsallaştıran psiko-estetik anlatılardır" (Rebel, 2022: 117).

Kirchner'in doğrudan izleyiciye yönelttiği bakış, benliğin sadece temsili değil, aynı zamanda kurgu hâline geldiği bir alan yaratır. Bu "görülme" hâli, sanatçının izleyiciyle kurmak istediği bilinçli bir etkileşim düzeyidir. Alkan'a göre, "otoportre sanatında bu tür bakışlar yalnızca bir görsel temas değil, aynı zamanda sanatçının kendini tanımlama biçimidir" (Alkan,2015: 91). Bu yönüyle Kirchner'in çalışması, kimliğin sabit değil; izleyiciyle etkileşim içinde inşa edilen bir yapı olduğunu ima eder.

Self-Portrait with Model, yalnızca resmedilmiş bir an değil; sanatçının kendisini nasıl sunmak istediğine dair bilinçli bir tercihtir. Kirchner burada, Goffman'ın "izlenim yönetimi" kavramıyla örtüşen bir strateji geliştirir: kendisini izleyiciye güçlü, yaratıcı ve hâkim bir özne olarak sunarken; model figürüyle bu kimliği pekiştirir (Rebel, 2022: 118).



Görsel 32: Frida Kahlo, 'Self-Portrait with Cropped Hair', (1940), oil on canvas, 40x27.9 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Frida Kahlo'nun otoportreleri, yalnızca kişisel bir ifade biçimi değil; bedenin, cinsiyetin ve kültürel kimliğin bir sahne gibi yeniden yazıldığı alanlar olarak değerlendirilebilir. Otoportrelerdeki benlik temsili, Kahlo'nun yaşadığı fiziksel ve duygusal travmalarla birlikte düşünülmeli; çünkü bu resimler yalnızca görsel imgeler değil, aynı zamanda psiko-sosyal yaraların kaydını tutan estetik belgelerdir (Herrera, 2002: 183).

Sanatçının bedenini merkeze aldığı resimlerinde görülen temsiller, klasik güzellik ideallerini değil; travmayla yoğrulmuş bir öznenin bedenle yeniden ilişki kurma çabasını yansıtır. Bu yönüyle Kahlo'nun otoportreleri, Erving Goffman'ın "izlenim yönetimi" kuramı çerçevesinde ele alındığında, benliğin yalnızca sahnede sergilenen bir rol değil, izleyiciye kontrollü biçimde sunulan çok katmanlı bir temsil olduğunu düşündürür. (Goffman, 2022: 89).

Self-Portrait with Cropped Hair (1940) adlı çalışmasında Kahlo, maskülen bir görünümle ve dökülmüş saçlarının ortasında oturarak kendini sunar. Bu imge, yalnızca Diego Rivera'ya karşı bireysel bir tepki değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin biyolojik değil kültürel bir kurgu olduğunu savunan Judith Butler'ın (2011) performatif kimlik yaklaşımıyla da örtüşür. Cinsiyetin tekrarlanan davranışlar yoluyla inşa edilen bir yapı olması, bu otoportrede görsel biçimde dile gelmiştir. Öte yandan, Kahlo'nun Meksika kültürel kodlarını yansıtan geleneksel giysiler içindeki betimleri, sadece folklorik bir arka plan yaratmaz; aksine ulusal kimlik vurgusu ile birlikte sömürge sonrası bir benlik politikası önerir. Özellikle Tehuana kıyafetiyle verdiği otoportreler, bireysel değil, kolektif hafızaya yerleşmiş bir "Meksikalılık" temsiline dönüşür (Rebel, 2022: 131). Böylece otoportre, birey ile ulus, beden ile kültür arasında kurulan sembolik bir köprü hâlini alır.

Bu nedenle Kahlo'nun otoportrelerinde beden, acının temsil edildiği bir alan olmaktan ziyade, dirençli bir özne tarafından yeniden tanımlanan bir anlatı düzlemidir. Psikanalitik bağlamda, resimler yalnızca travmanın ifadesi değil, aynı zamanda iyileştirici bir "sahneleme" girişimi olarak da okunabilir (Alkan, 2015: 104).



Görsel 33: Felix Nussbaum, *'Self-Portrait with Jewish Identity Card'*, (1943), oil on canvas, 56x 49 cm. Osnabrück.

Felix Nussbaum'un otoportresi, yalnızca bireysel bir ifade değil; soykırımın doğrudan hedefi olmuş bir sanatçının, görünürlük ile silinme arasındaki kırılgan dengede verdiği varoluşsal bir mücadele olarak okunmalıdır. Otoportrede resmedilen figür, arka planda yer alan yüksek duvarın önünde, izleyiciye dönük ama tam anlamıyla açıklığa kavuşmamış bir duruş sergiler. Gözlerinin durağan bakışı, omuz üzerinden yapılan yönelim, standardize edilmiş pozların dışına taşan bir huzursuzluk hissiyle birleşir. Burada Nussbaum, yalnızca kendi bedenini değil; Yahudi kimliğinin maruz bırakıldığı yapısal dışlamayı beden diliyle görünür kılar (Rebel, 2022: 154).

Resimdeki jest – göğüs hizasında ceketini aralayarak iç kısmındaki kimlik kartını gösteriyor oluşu – sıradan bir duruş değil; aslında kimliğin kendisini ölümle eş tutan bir göstergedir. Karttaki “JUIF” (Yahudi) damgası, Almanya işgali altındaki bölgelerde uygulanan kimlik kodlamalarının en çıplak halidir (Alkan, 2015: 83). Bu hareket, Walter Benjamin'in “bedenin politikleştirilmesi” kavramını çağrıştıracak şekilde okunabilir: Beden, yalnızca biyolojik bir varlık değil; sistematik dışlamanın taşıyıcısıdır.

Otoportredeki arka plan da Nussbaum'un deneyimlediği baskıcı yaşamın görsel bir yansımasıdır. Yamalı sıvalar, kesilmiş ağaçlar, gri gökyüzü ve beton yüzeylerle çevrelenmiş figür, yalnızca fiziksel bir mekânda değil; psikolojik bir kapatılma içinde de hapsedilmiş görünür. Binanın bir penceresinden sızan ışık, umudun kısıtlı ve geçici doğasına işaret

ederken; gölgeler, baskı rejiminin neredeyse fiziksel ağırlığını sahneye taşır (Herrera, 2002: 147).

Nussbaum'un resmindeki duruş, yalnızca bireysel bir savunma değildir. Tüm bu figüratif öğeler, kolektif bir hafızanın taşınmasına hizmet eder. Goffman'ın "izlenim yönetimi" kuramı bağlamında düşünüldüğünde, bu resim izleyiciyle kurulan sembolik bir temastır: Nussbaum, sessizlik içinde bile tanıklığını sunmakta ve kendi ölümüne doğru giderken bile bir görsel direniş inşa etmektedir. (Goffman,2022: 94)

Ne var ki bu direniş, yaşamı kurtarmaya yetmemiştir. Nussbaum, birkaç ay sonra tutuklanmış ve Auschwitz'e gönderilerek öldürülmüştür. Ancak ardında kalan otoportresi, yalnızca kişisel bir ifade değil, aynı zamanda sistematik şiddetin estetik ve etik belleğidir. Onun portresi, kahramanca bir figür sunmaktan çok, Benjamin'in (1995) "ezilenlerin tarihsel hafızası" dediği şeyi görselleştirir: kurtuluş değil, tanıklık; zafer değil, direnç.



Görsel 34: Max Beckman, '*Self-Portrait in Black*', (1944), oil on canvas, 95x 50 cm. Pinakothek der Moderne, Munich.

Max Beckmann, Avrupa modernizminin en karanlık dönemlerinden birinde ürettiği otoportreleriyle, 20. yüzyılın ideolojik baskı rejimleri karşısında konumlanan estetik bir direniş dili üretmiştir. Özellikle 1944 tarihli otoportresinde, sanatçının bedeni üzerinden okunabilen duygusal ve siyasal kodlar, onun “degeneré” (yozlaşmış) sanatçı kategorisine dâhil edilmesinin ve Almanya’dan sürgüne gönderilişinin doğrudan sonucudur (Rebel, 2022: 168).

Amsterdam’da geçirdiği sürgün yıllarında ürettiği otoportre, dışavurumcu bir estetik ve Beckmann’ın varoluşsal izolasyonunu belgeleme biçimidir. Bu resimde sanatçı, koyu renkli giysisi içinde blok etkisi yaratan bir sandalyeye yaslanmış hâlde görülür. Duruşundaki ağırlık ve başını hafifçe yana eğerek izleyiciye yönelttiği bakış, Goffman’ın “ön sahne” kavramıyla örtüşecek biçimde kurgulanmıştır. (2022: 94). Beckmann sahnededir, ancak sahne onun için korunma değil, gerilimin içselleştirildiği bir varoluş alanıdır.

Resimdeki kontrast yapı, karanlık ve aydınlığın keskin karşıtlığı üzerinden ilerler. Yüzünün tektonik çizgilerle betimlenmiş gölgesi, Beckmann’ın fiziksel ve psikolojik bir temsil yoğunluğu taşır. Özellikle elindeki puro ve yandaki duvara yaslanma biçimi, modern portrelerde sıkça rastlanan kendilik sunumlarından farklı olarak, güç ya da statü göstergesi değil; neredeyse bir kararsızlık ve bekleyiş ifadesidir (Alkan, 2015: 91).

Sanatçının yüzü, yalnızca bir ifade alanı değil; derin kırıksıklıklar, sert gölgeler ve ifadesiz bir ağız çizgisiyle neredeyse “yüzsüzleşmiş” bir varlığa dönüşür. Bu estetik boşluk, Benjamin’in (1995) “politik felç” kavramıyla ilişkilendirilebilir: Modern sanatçı, devlete karşıtlığını sunarken, aynı zamanda kendi çaresizliğine karşı da bir temsile zorlanır. Beckmann’ın otoportresinde kendilik temsili, tam da bu “içsel sıkışmışlığın” estetik yüzeyidir. Tüm bu görsel yapı, otoportreyi Beckmann’ın; sosyal geri çekilme, politik baskının ve kültürel yabancılaşmanın somutlaşmış biçimi olarak okunmasını sağlar. Resim, izleyiciye doğrudan bir mesaj vermez; ancak duruşu, ten rengi, mekâna yerleşimi ve ironiyle çizilmiş yüz hatları, bir sanatçının kimliğini koruma arzusunun görsel kalıntılarıdır (Rebel, 2022: 170).

2.10. Postmodernizm ve Dijital Çağda Otoportre: Kimliğin Yeniden İnşası

20. yüzyılın sonlarına doğru, öznenin tanımına dair köklü dönüşümler yaşanmış; kimlik artık özsel, değişmez bir yapı olarak değil, söylemlerle şekillenen ve bağlamsal olarak

yeniden üretilen bir olgu olarak düşünölmeye başlanmıştır. Michel Foucault'ya göre birey, iktidarın ve bilgi üretiminin biçimlendirdiğı tarihsel koşullar içinde varlık kazanır; dolayısıyla özne, sabit bir gerçeklik değil, söylemsel insanın ürünüdür (Foucault, 2005). Bu çerçevede otoportre de sanatçının içsel “ben”ini ortaya koyduğu bir alan olmaktan çıkarak, belirli güç ilişkileri içinde temsil edilen kimliğin sahnelendiğı bir yüzeye dönüşür.

Jacques Derrida ise özneyi, yapıların ve metinlerarasılığın içinde sürekli ertelenen bir anlam zincirinde konumlandırır. Ona göre kimlik, hiçbir zaman tamamlanamayan, daima başkasına göndermede bulunan bir farklar dizgesidir (Derrida, 2020). Bu düşünce, otoportreyi sabit bir öznenin temsili olmaktan uzaklaştırarak, kendiliğın sürekli dönüşüm hâlinde temsiline dönüştürür.

Öte yandan, Jean Baudrillard, simölasyon kuramıyla birlikte özneyle gerçeklik arasındaki ilişkinin köklü biçimde değıştiğini savunur. Modern birey, artık gerçekliğe değil, onun yerini alan görsel temsillere yönelmektedir. Baudrillard'a göre kimlik de bu temsiller gibi hipergerçek bir hâle gelmiş, imgeler arasında var olan simölakralar zinciri içinde anlam kazanır (Baudrillard, 1991). Bu bağlamda, otoportre sanatında temsil edilen benlik, artık özsel değil; medya imgeleriyle inşa edilen bir görsellik düzlemine yerleşmiştir

Postmodern dönemde otoportre, yalnızca bireyin fiziksel görünümünün temsili değil; toplumsal normlar, görsel kültür kodları ve dijital araçlar aracılığıyla şekillenen çok katmanlı bir kimlik kurgusuna dönüşmüştür. Özellikle kavramsal sanatçılar, kimliğı değışken bir anlatı olarak ele alırken; dijital sanat ve yeni medya, bu kimliğı algoritmik ve etkileşimli yüzeylerde yeniden üretir (Manovich, 2001).

Bu bağlamda Cindy Sherman, sanat tarihinde kimliğın performatif doğasını en güçlü biçimde sorgulayan figürlerden biridir. Sherman, fotoğraf serilerinde çeşitli toplumsal rollere bürünerek, kadın kimliğının görsel stereotiplere göre nasıl üretildiğini sahneler. Onun eserlerinde sabit bir benlikten ziyade, temsillerin ve rollerin tekrarlanabilirliğı öne çıkar (Nochlin, 1995: 202). Sherman'ın çalışmaları, kimliğı bir temsil değil; oynanabilir ve yeniden üretilebilir bir kurgu olarak sunar.

Ai Weiwei ise otoportreyi politik ve eleştirel bir araca dönüştürür. Sanatçının Study of Perspective adlı serisinde, kendi bedenini kamusal otorite sembollerine karşı konumlandığı görseller, bireysel varoluşun toplumsal bağlam içinde nasıl politize

olabileceğini gösterir. Ai, dijital teknolojiyi kullanarak öznesini yalnızca kişisel ifade aracı değil, kamusal eleştiri düzlemi olarak inşa eder (Chiu, 2016).

21. yüzyılda otoportre sanatı, yalnızca geleneksel araçlarla değil; sosyal medya platformları, yapay zekâ sistemleri ve dijital görselleştirme teknikleriyle de şekillenmektedir. Bireylerin kendi imgelerini sosyal medya profillerinde kurgulayarak sundukları bu yeni görsel düzlem, Goffman'ın “benlik sunumu” kuramının dijital karşılığına dönüşmüştür. Goffman'a göre birey, toplumsal yaşamda bir sahne oyuncusu gibi davranır ve bu sahnede belirli roller aracılığıyla kimliğini inşa eder (Goffman, 2022). Instagram, TikTok ve benzeri platformlar bu sahnenin dijital uzantısı haline gelmiş, benlik performansı ise görsel içerik üretimi üzerinden yürütülür olmuştur.

Bu bağlamda Refik Anadol, dijital verileri yapay zekâ kullanarak sanatsal görselliklere dönüştüren üretimiyle, bireysel kimliğin artık bilişsel, verisel ve algoritmik süreçlerce biçimlendiğini ortaya koyar. Anadol'un çalışmaları, belleği yalnızca insan zihnine değil, dijital makinelerle bütünleşen bir görsel hafızaya taşır (Anadol, 2020). Otoportre, bu bağlamda yalnızca bireyin kendisini sunması değil; veri üzerinden kimliğin yeniden kurgulandığı bir estetik sistem hâline gelir.

2.11.Kimlikten Görüntüye, Öz'den Simülasyona

Otoportre sanatı, tarihsel olarak bireyin kendini ifade etme biçiminin önemli bir göstergesi olmuş; çağlar boyunca özne kavrayışındaki dönüşümlerle birlikte biçimsel ve kavramsal olarak değişmiştir. Orta Çağ'da kolektif dinsel kimlikleri yansıtan otoportreler, Rönesans'ta bireysel özbilinçle birleşmiş; Romantizm'de duyguların içselleştirildiği imgelerle zenginleşmiş; Modernizm'de ise parçalanmış özneye birlikte kimlik krizlerini yansıtan görselliklere evrilmiştir.

Postmodern ve dijital çağda ise otoportre, artık sabit bir “ben”in temsili değil; akışkan, geçici, yapay ve çoğul kimlik temsillerinin sahnesi haline gelmiştir. Bu evrim, yalnızca teknik ve estetik araçlardaki değişimle değil, aynı zamanda özneye dair felsefi kabullerdeki radikal dönüşümle de doğrudan ilişkilidir. Otoportre artık bir iç gerçekliğin yansıtılması değil; imgeler, kodlar ve temsil stratejileriyle kurulan bir benlik anlatısıdır.



Görsel 35: Andy Warhol, “*Self-Portrait*”, (1967). Acrylic and silkscreen enamel on canvas, 182.5x182.5 cm. Private collection.

Andy Warhol’un 1967 yılına ait otoportresi, yalnızca fiziksel yüzeyin temsili değil; sanatçının kitle iletişim araçlarıyla şekillendirdiği kimliğinin görsel kurgusudur. Portrede yüzünün bir kısmı gölgede kalırken diğer kısmının nötr ve duygusuz görünmesi, Warhol’un hem görünür olma hem de kendini geri çekme stratejisini aynı anda devreye soktuğunu düşündürür (Rebel, 2022: 206). Bu ikili sunum biçimi, Goffman’ın (2022) “izlenim yönetimi” yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, izleyiciye yönelik kurgulanmış bir sahneleme eylemi olarak okunabilir.

Goffman, bireyin toplum içindeki varlığını genellikle “ön sahne”de oynanan bir performans olarak tanımlar. Bu çerçevede Warhol’un portresi, kişisel içeriği dışarıya kapalı, rolsel ve anonim bir figür olarak işler. Yüzdeki durağanlık ve bölünmüşlük, sanatçının “kim olduğu”ndan çok, “nasıl algılandığı”na dair bir yapı sunar. Bu da otoportreyi, içsel bir hakikatin ifşası değil, dışsal bir gösterimin aracı hâline getirir (Goffman, 2022: 94).

Bu görsellik, aynı zamanda Benjamin’in (1995) özgünlüğün kaybolduğu çağdaş çoğaltım kültürünü anımsatır. Warhol’un yüzü, bireysel karakteri değil, tekrar edilebilir ve anonim bir medya simgesini temsil eder. Kamera karşısındaki figür, bir sanatçıdan çok, kendi ikonografisini yeniden üreten bir görsel aygıt gibi konumlanır.

Dolayısıyla Warhol’un bu otoportresi, kişisel bir “benlik açıklaması” olmaktan ziyade, temsili sahneye koyan bir “yüzey estetiği” sunar. Goffman’ın ön sahne–arka sahne ayrımı burada belirginleşir: seyircinin karşısında yalnızca kontrollü bir kimlik parçası yer alırken, iç dünya görünmez kılınır. Warhol’un yüzü, izleyiciyi karşılayan ama içeride olanı hiçbir zaman açığa vurmeyen bir yüzey halini alır.



Görsel 36: Francis Bacon, "Self –Portrait". (1973). Oil on canvas, 198x147.5 cm., Private collection.

Francis Bacon'un 1973 tarihli otoportresi, klasik otoportre geleneğinin dışına çıkarak bedensel bir temsil; içsel çöküşün görselleştirilmiş bir formu olarak karşımıza çıkar. Figürün bozulmuş yüz hatları, kamburlaşmış oturuşu ve çevresindeki geometrik dengesizlik, hem psikolojik bir iç gerilimi hem de bireyin modern dünyadaki dağılmış varlığını yansıtır (Rebel, 2022: 176).

Resimdeki beden, bir sandalye üzerinde oturuyor olsa da geleneksel temsillerden oldukça uzaktır. Omurganın bükülmesi, kasların gerilmesi ve yüzün biçimsizliği, sanatçının içsel çatışmalarını dışarı vuran imgeler hâline gelir. Yüzdeki deformasyon yalnızca fiziksel bir bozulma değil; aynı zamanda Bacon'un kimlik ile acı arasındaki ilişkiyi sorguladığı bir simgedir (Alkan, 2015: 121).

Bu portreyi Goffman'ın (2022) "benlik sunumu" kuramıyla birlikte okumak, içsel benliğin sahneye çıkma biçimini daha derinlemesine anlaşılmasına yardımcı olur. Goffman'a göre bireyler sosyal yaşamda kendilerini belirli roller içinde gösterirler; ancak Bacon'un bu otoportresinde sunulan figür, hiçbir role tam olarak oturmaz. İzleyiciye sahnelenmiş bir benlik sunmak yerine, bastırılmış ve savrulmuş bir iç dünyanın sessizliğini taşır. Figür

burada yalnızca seyircinin değil, kendi varoluşsal sancısının da tanığıdır (Goffman, 2022: 94).

Eserde dikkat çeken bir diğer unsur, çevredeki nesnelerdir: saat, ayakkabı, elektrik kablosu gibi gündelik ayrıntılar, figürün yerleştirildiği mekânı sıradanlaştırmak yerine tehditkâr bir alana dönüştürür. Bu da Benjamin’in özgünlüğünü kaybetmiş, tekrar üretilmiş görsel imgeler evreninde bireyin yersizliğini çağırıştırır (Benjamin, 1995: 29). Bacon’un resmi, yalnızca bireysel bir acının değil, çağdaş insanın içsel dağınıklığının görsel ifadesidir.

Bu otoportre, klasik anlamda bir “kendini gösterme” değil; parçalanmış ve suskun bir benliğin, medeniyetin yüzeyinden sızan hâli olarak yorumlanmalıdır. Sanatçının iç dünyasıyla çevresindeki kırık mekânlar arasında kurulan gerilim, yalnızca estetik değil; aynı zamanda etik bir tanıklığa dönüşür.



Görsel 37: Andy Warhol, “Self-Portrait”, (1967). Acrylic and silkscreen enamel on canvas, 182.5x182.5 cm. Private collection.

David Hockney’nin 1977 tarihli “Mavi Gitarla Otoportre”si, sanatçının bireysel görüntüsünü sunmakla birlikte; aynı zamanda görsel temsilin doğasını, kimliğin sahneye konuluş biçimi üzerinden tartışmaya açar. Figürün yüzünde görülen sessiz ifade, yüzeysel mimiksizlik ve kompozisyonun dikkatle kurgulanmış yapısı, sanatçının kendini doğrudan değil; dolaylı, sahnelenmiş bir figür olarak sunduğuna işaret eder (Rebel, 2022: 217). Bu

bağlamda Hockney'nin resmi, yalnızca kişisel değil; kültürel temsile dair eleştirel bir okuma önerir.

Resmin mimari düzeni ve nesne yerleşimi, klasik perspektif anlayışını takip eder gibi görünse de, izleyiciye doğrudan yönelmiş bir gerçeklik illüzyonu sunmaz. Arka plandaki simetrik nesneler, masa üzerindeki boya kutuları ve barok çağrışımlı trompe l'œil etkileri, sanatçının temsili sorgulayıcı bir oyun içinde yeniden yapılandırıldığını gösterir (Arnason & Mansfield, 2013: 276). Yüzeydeki estetik sadelik, aslında çok katmanlı bir temsil stratejisini gizler.

Bu bağlamda Hockney'nin figürü, Goffman'ın “ön sahne” ve “izlenim yönetimi” kavramlarıyla okunabilir. Sanatçının duruşu ve yüz ifadesi, bir performansın içinde beliren sosyal maskeye benzer şekilde kurgulanmıştır. (Goffman, 2022: 94) Figür, izleyiciye doğrudan hitap etmez; bunun yerine kendi temsili üzerinden mesafeli bir yüzey kurar. Bu, izleyiciyle kurulan görsel iletişimi yalnızca sunum düzeyinde tutar; figürün içsel dünyasına dair ipuçları, bilinçli olarak geri çekilmiştir.

Warhol'un sanatındaki yüzeysel imge estetiğine nazaran Hockney'nin stratejisi, derinlik ve yüzeysellik arasındaki gerilimi dengelemeye çalışır. Bu da Benjamin'in özgünlüğünü kaybetmiş, tekrar üretilmiş görsel imgeler evreninde bireyin yersizliğini çağırıştırır (Benjamin,2008: 17). Böylece otoportre, bireyin özgünlüğünü değil; temsilin yapaylığını sorunsallaştırır.

Hockney'nin bu çalışması yalnızca bir otoportre olarak değerlendirilemez; aynı zamanda sanatçının kendini nasıl görselleştirdiği, kimliğini nasıl sahnelediği ve temsile nasıl mesafeli bir ironiyle yaklaştığı üzerine düşünsel bir düzlem sunar. Bu portre, bireysel görünürlüğü, sanatsal temsilin ve görsel performansın kesiştiği noktada yer alır.



Görsel 38: Albert Oehlen, “Self- Portrait with Palette”, (1984)., oil on canvas, 180x180 cm. Private collection.

Albert Oehlen’in 1984 tarihli Paletli Otoportresi, biçimsel olarak geleneksel otoportre yapısına sadık kalsa da, içerdği ironi ve estetik stratejilerle bu geleneği radikal biçimde altüst eder. Sanatçının paleti ve fırçayı elinde tuttuğu teatral poz, yalnızca bir oto-temsil değil, aynı zamanda sanat üretiminin temsil biçimleri üzerine ironik bir yorumdur. Figürün giydiği kareli tulum, Arnold Böcklin’in alegorik figürlerini çağrıştıracak kadar tarihsel bir bağlama yerleşirken, arka planın kasıtlı olarak bulanıklaştırılmış ve turuncu lambalarla aydınlatılmış kompozisyonu, sahnelenmiş bir gerçekliğe işaret eder (Rebel, 2022: 217).

Oehlen’in bu otoportresi, Walter Benjamin’in (2008) “özgünlük” kavramını yitirmiş sanat yapıtlarının içinde bulunduğu modern endüstriyel tekrar kültürünü açıkça ironize eder. Eser, yüzeyin görsel şiddetini ve yüzeydeki renklerin teatral kurgusunu öne çıkararak, sanatçının iç dünyasından ziyade sanat üretiminin araçlarını merkezileştirir. Bu yönüyle otoportre, Benjamin’in “aura”sını kaybetmiş bir temsil olarak işlev görür; yüz artık bir bireyin varlığı değil, yeniden üretilmiş bir medya imgesi hâline gelir (Benjamin, 2008: 14).

Goffman’ın (2022) “ön sahne” benlik sunumu kuramı açısından değerlendirildiğinde, Oehlen’in portresi, sanatçının gerçek benliğini değil, sanatçı kimliğine dair performatif bir maskeyi sahneye koyar. Elindeki palet, yalnızca bir resim aracı değil, sanatçının oynadığı

rolün bir aksesuarıdır. Burada otoportre, bireyin iç dünyasına değil, toplumsal bir kimliğin mizansenine açılır: Oehlen, izleyiciyi resmin içinde değil, resmin dışında konumlandırarak, otoportreyi bir “anti-aura” alanına dönüştürür (Goffman, 2022: 94).

Eserdeki renkler ve detaylar da bu estetik niyeti destekler. Tulumun kareli deseni, mimari formlar, kablolar, duvar rengi ve objeler; geleneksel sanatın kutsal temsil sistemine karşı bir başkaldırı olarak görünür. Kurgusal nesneler, sanatçının yalnızca resimle değil, sanat tarihinin kendisiyle kurduğu problemlili ilişkiyi temsil eder (Alkan, 2015: 106). Bu portrede, otoportre kavramı, bireysel özdeşlikten çok, bir sistem eleştirisi olarak yeniden inşa edilmiştir.



Görsel 39: Gerhard Richter, “Court Chapel, Dresden”, (2000)., Oil on canvas, 80x93 cm., The Museum of Art, New York.

Gerhard Richter’in fotoğraf temelli resimleri, ilk bakışta amatörce çekilmiş, odak dışı ve estetikten yoksun bir anı görüntüsünü andırsa da, sanatçının bilinçli tercihleri doğrultusunda bu “kusurlu” görünen anlar büyük boyutlu tuvalerde dönüşüme uğratılır. Richter’in karakteristik bulanıklık stratejisi, izleyiciyi yalnızca görsel algının sınırlarını sorgulamaya değil, aynı zamanda görselleşmiş hafıza üzerine düşünmeye davet eder (Rebel,

2022: 231). Resmin bu hali, Benjamin'in (2008) "özgünlük" ve "aura" kavramlarının güncel temsil biçimleri içinde yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılar. (Benjamin, 2008: 14).

Sanatçı, 1960'ların başından itibaren özellikle fotoğraflardan yola çıkarak ürettiği eserlerinde, kaynağın sıradanlığına rağmen onu resmin yüzeyinde sembolik bir niteliğe büründürür. Richter'in 2000 tarihli "İki Erkek" adlı çalışması buna çarpıcı bir örnek sunar. Söz konusu eserde Richter, sanat tarihçisi Benjamin H.D.'yle birlikte yürüdüğü bir sokak anını konu edinir. Fotoğrafın çözünürlüğü düşürülmüş, detaylar silikleşmiş; yüzey bulanıklaştırılarak anının gerçekliği ile hafızanın yorumu arasındaki sınır ortadan kaldırılmıştır (Gronert, 2005: 58). Richter'in bu tercihi, Barthes'ın (2016) fotoğrafın "bastırılmış zamanı" yeniden yüzeye çıkardığı fikrini çağrıştırır. (Barthes, 2016: 94).

Bu eserlerdeki teknik, sanatçının uzun tüylü fırçalarla boya yüzeyini adeta silmesi ve ayrıntıları bulanıklaştırması ile oluşur. Richter, ışığı önce bir projektörle tuvale yansıtır, sonra bu görüntüyü figüratif ama belirsiz biçimde yeniden işler. Renklerin iç içe geçmesi ve figürün fonla bütünleşmesi, görselin yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda kolektif bellekle ilişkili bir şüphe alanı olduğunu gösterir (Rebel, 2022: 233).

Richter'in bu resimleri, Goffman'ın (2022) "izlenim yönetimi" kavramı bağlamında da okunabilir (Goffman, 2022: 94). Özellikle "İki Erkek" çalışmasında figürlerin silikleşen kimlikleri, bireylerin sosyal rolleriyle görünürlük arasındaki gerilimi yansıtır. Bu anlamda Richter'in otoportre niteliği taşıyan bazı çalışmaları, Benjamin'in özgünlük eleştirisi ile Goffman'ın dramaturjik benlik anlayışını ortak bir düzlemde buluşturur: sahnelenen figür, bir kimlik sunumundan çok, görsel bir arşivsel sessizliği temsil eder. (Benjamin, 2008: 14; Goffman, 2022: 112).

Richter'in resimleri yalnızca "anı yakalamak" değil, o anın ne kadar hatırlanabilir, temsil edilebilir ya da estetize edilebilir olduğunu sorgular. Onun resminde odak dışılık bir hata değil; düşünsel bir stratejiye dönüşür. Hafıza bulanıklaşırken, görsel temsil giderek daha soyut ve kırılğan bir düzlemde yer edinir.

3. OTOPORTRE BAĞLAMINDA, ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ

Otoportre, sanatçının dış görünümünü; aynı zamanda zihinsel dünyasını, toplumsal konumunu ve bireysel varoluşunu ifade etmesine olanak tanıyan önemli bir anlatı biçimidir.

Batı sanat tarihinde, özellikle Rönesans'tan itibaren bireyin özne olarak tanımlanmaya başlanmasıyla birlikte otoportre, estetik bir temsilden çok daha fazlası hâline gelmiş; sanatçının kendini düşünsel ve ruhsal bir bütünlük içinde sunabildiği kişisel bir alan yaratmıştır (Panofsky, 2020: 92; Kristeller, 1990: 48). Bu gelenek, Batı'da süreklilik kazanırken, Türk sanatında ise daha geç ortaya çıkmış ve tarihsel olarak sınırlı bir gelişim çizgisi izlemiştir. Türk sanatındaki bu farklılık, yalnızca teknik ve biçimsel etkenlerle açıklanamaz. Esas olarak Osmanlı dönemi sanat anlayışında bireyin temsil edilmesine yönelik dini ve kültürel çekinceler, suret çiziminin uzun süre boyunca sakıncalı görülmesine neden olmuştur (Erzen, 2006: 27; Çelik, 2013: 85). Özellikle minyatür sanatında figürlerin bireysel karakteristiklerden yoksun, stilize ve simgesel biçimlerde kurgulanması, sanatçının kendi benliğini doğrudan yansıtmayı engellemiştir. Bu anlayış, bireyin sanatsal özne olarak görünürlüğünü sınırlayan temel estetik ve ideolojik zemini oluşturmuştur (Shaw, 2002: 101).

Osmanlı sanatçısının çoğu zaman anonim kalması ve eserlerin kolektif üretim anlayışı içinde şekillenmesi, Batı'daki gibi bireysel ifade biçimlerinin gelişmesini geciktirmiştir. Ancak Tanzimat sonrası Batılılaşma çabaları, birey fikrinin kültürel ve sanatsal alanlarda daha görünür hâle gelmesine katkı sağlamıştır. Bu dönemde sanat eğitime dahil edilen perspektif, anatomi ve portre çalışmaları, bireyin bedensel ve psikolojik temsiline alan açarken, sanatçının da kendini özne olarak kurabileceği bir altyapı oluşturmuştur (Shaw, 2002: 104; Kırıl, 2014: 41).

Bu tarihsel süreç içinde, Türk sanatında otoportre geleneğinin geç ve parçalı bir biçimde gelişmesi, yalnızca görsel pratiklerin değişimiyle değil; aynı zamanda birey, temsil ve özne kavramlarının kültürel olarak yeniden tanımlanmasıyla da yakından ilişkilidir. Ayrıca Türkiye'de çağdaş sanatın gelişimiyle birlikte otoportre, bireysel bir görünüm sunumu olmaktan çıkarak; toplumsal cinsiyet, kimlik, beden politikaları ve kültürel belleğin sorgulandığı çok katmanlı bir anlatı alanına da dönüşmüştür.

Cumhuriyet döneminin birey merkezli ideolojik yapısı, sanatçının kendi kimliğini ifade etmesini destekleyen yeni bir zemine dönüşmüş; özellikle 1950 sonrası sanatçılarla birlikte otoportre, kimlik, aidiyet ve içsel çözümlemeyi içeren kavramsal bir anlatı formu kazanmıştır (Erzen, 2006: 49; Alkan, 2015: 17).

Osmanlı minyatür geleneğinde bireysel yüz ifadeleri ve fiziksel özelliklerden ziyade, figürlerin simgesel ve stilize biçimlerde betimlenmesi, sanatçının kendine özgü görsel

kimliğini aktarmasını büyük ölçüde sınırlamıştır. Bu yaklaşım, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda dini hassasiyetler ve geleneksel sanat anlayışının biçimlendirdiği kurumsal bir estetik zihniyetin ürünüdür (Shaw, 2002: 101). Bu dönemde sanat üretimi büyük ölçüde anonimlik ilkesine dayanmış, eserin bireysel değil, kolektif bir zanaatkârlık ürünü olarak görülmesi yaygın bir pratik olmuştur. Dolayısıyla otoportre gibi doğrudan bireyin kimliğini merkeze alan temsil biçimlerinin ortaya çıkışı, hem kavramsal hem de yapısal engellerle ötelenmiştir. Osmanlı sanatında klasik minyatür anlayışı, bireysel ifadenin geri planda kaldığı, sanat üretiminin anonim ve kolektif bir estetik çerçevede gerçekleştiği bir yapı sunar. Bu nedenle sanatçının doğrudan kendisini konu aldığı otoportre örneklerine rastlamak oldukça güçtür. Minyatür sanatında imza geleneği nadirdir; üslup farklılıkları çoğunlukla ustaya değil, ekole aittir (Shaw, 2002: 98; Çelik, 2013: 87). Bununla birlikte, 18. yüzyılda yaşamış önemli bir nakkaş olan Levnî'nin bazı eserlerinde, kendisine benzetilen figürler yer almakta; bu figürler aracılığıyla dolaylı otoportre yorumlarına olanak tanınmaktadır. Özellikle Surnâme-i Vehbî adlı eserinde Levnî'nin kendisini minyatür sahnelerinin bir parçası olarak resmettiği düşünülmektedir (Kıral, 2014: 34). Bu figürler, bireyin sanatsal temsilde kendine yer açmaya başladığı erken işaretler olarak değerlendirilebilir.

19.yüzyılın ikinci yarısında Tanzimat ile birlikte ivme kazanan Batılılaşma süreci, yalnızca siyasal ve kurumsal reformları değil, bireyin kültürel ve sanatsal alandaki görünürlüğünü de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde Osmanlı modernleşmesinin taşıyıcı unsurlarından biri olarak öne çıkan sanat, artık anonim üsluplardan bireysel ifadelere geçişin araçlarından biri hâline gelmiştir. Avrupa'daki akademilerde resim eğitimi alan ilk Osmanlı ressamı, bireyi merkezine alan portre ve kompozisyon anlayışlarını yerel görsel kültüre taşımış; böylece figüratif sanatın dönüşüm süreci başlamıştır (Shaw, 2002: 104; Kıral, 2014: 42).

Aynı yüzyılda, Batı'yla kurulan diplomatik ve kültürel ilişkilerin artmasıyla birlikte, özellikle III. Selim döneminde, saray çevresinde portre geleneği daha görünür hâle gelmiştir. Bu süreçte Avrupa'dan gelen gravürler, yağlıboya portre örnekleri ve empresyon etkisi, Osmanlı resminde yüzün bireysel temsiline dair algının dönüşümüne katkıda bulunmuştur (Shaw, 2002: 104; Erzen, 2006: 26). Her ne kadar bu gelişmeler doğrudan otoportreyi meşrulaştırmamış olsa da, sanatçının görsel temsilde özneleşmesine dair ilk kırılmaları işaret etmektedir.

Bu bağlamda söz konusu dönem, otoportre kavramının henüz doğrudan görselleşmediği; ancak öznenin sanat içinde kavramsal olarak inşa edilmeye başlandığı bir geçiş evresidir. Özellikle Immanuel Kant'ın (1781/1998) bireyin akıl ve özgür irade temelli öznelliğine yaptığı vurgu, bu dönemde sanatçının düşünsel bir varlık olarak tanımlanmasına katkı sağlar. Kant'a göre birey, aklın yetisiyle dünyayı anlamlandırır ve bu anlam üretimi onun sanatla olan ilişkisini de belirler. (Kant, 1998: 94). Dolayısıyla Osman Hamdi Bey'in hem akademisyen hem arkeolog kimliğiyle ürettiği kompozisyonlarda görülen figüratif yapı, yalnızca estetik değil, düşünsel bir özneleşmenin de göstergesidir (Özlem, 2020: 64). Ayrıca bu dönem, Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in özne ve tarih ilişkisi bağlamında da değerlendirilebilir. Hegel'e göre birey, tarihsellik içinde gelişen bir bilinç düzeyidir ve sanat, bu bilincin dışavurum biçimidir. Tanzimat sanatçılarının Batı'dan aldığı teknikle yerel değerleri birleştirerek oluşturduğu yeni görsel dil, Hegelci anlamda tarihsel bilinçlenmenin bir yansımasıdır (Hegel, 2002: 117). Dolayısıyla bu dönemde sanatçı figürü, hâlâ dolaylı yollarla temsil edilmekle birlikte, tarihsel, düşünsel ve kültürel bir özne olarak belirginleşmeye başlamıştır.

Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde otoportre henüz doğrudan ve görsel bir tür olarak kurumlaşmamış olsa da, sanatçının kendine yönelen düşünsel bakışı, figüratif temsiller aracılığıyla ilk kez görünürlük kazanmıştır. Bu bakış, estetikten ziyade ontolojik ve felsefi bir sorunsal çerçevesinde gelişmiş; bireyin modern sanat içindeki yerini sorgulayan erken bir bilinç evresi olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda, Türk sanatında otoportre geleneğinin geç ve parçalı bir biçimde gelişmesi, sadece formel ya da estetik bir gecikme değil; özne, temsil ve bireylik gibi kavramların tarihsel olarak farklı şekillenmesinin sonucudur. Otoportre, ancak Cumhuriyet döneminin bireyi merkeze alan ideolojik yapısı içinde görünürlük kazanabilmiş; özellikle 1950 sonrası sanatçılar, otoportreyi kimlik, aidiyet ve varoluşsal sorgulamanın görsel bir mecrası olarak kullanmaya başlamışlardır (Erzen, 2006: 49; Alkan, 2015: 17). Bu dönemde otoportre sanatçının yüzünü, toplumsal konumunu ve kültürel belleğini de açığa vuran çok katmanlı bir anlatı aracı hâline gelmiştir.

3.1.Osmanlı'da Temsilin Sınırları ve Yüzün Yokluğu

Osmanlı sanatında sanatçının kendine ait bir imge üretmesi, yani otoportre kavramının Batı'daki gibi bireysel bir temsile dönüşmesi mümkün olmamıştır. Bu durumun temelinde,

İslam estetik düşüncesinin figüratif temsile ve özellikle insan yüzüne dair mesafeli yaklaşımı yatar. Sanat, Tanrı'nın yaratma kudretine müdahale eden bir alan olarak değil; kutsalın tecellisini aktaran sembolik bir zemin olarak görülmüştür (Necipoğlu, 1995, s. 101). Bu nedenle Osmanlı minyatür geleneği, bireyin yüzünü değil; kolektif anlatının, tarihi olayların veya ideolojik düzenin yüzeydeki düzenini önemsemiştir.

Sanatçılar bu çerçevede özne değil; anlatının hizmetkârı olarak konumlanmışlardır. Nakkaş Osman gibi minyatür ustalarının ismi kaynaklarda geçse de, eserlerinde kendilerine dair yüzsel ya da karakteristik bir temsil bulmak mümkün değildir (Erzen, 2006, s. 41). Sanatçının öznesi görünmezdir; temsil, tekrarlanan biçimsel normlar üzerinden kurgulanır. Bu durum yalnızca estetik değil; aynı zamanda epistemolojik bir tercihtir: İslam sanatında tevazu, özne yerine cemaatin öne çıkarılmasıyla birlikte işler.



Görsel 40: Nakkaş Osman, “Sünnâme-i Hümayun”, Yazma Eserin Müellifi: İntizâmî, 1589, TSMK H1344, (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi), İstanbul.²⁰

Bu eserde, Kanuni Sultan Süleyman'ın seferleri ve saray hayatı detaylı biçimde minyatürlenmiştir. Kompozisyonlarda figürler belirgin bir hiyerarşi ile yer alırken, sanatçının kendisine dair herhangi bir ima veya imge bulunmaz. Figürler aynı yüz tipolojisiyle çizilir, yüzeyde birey değil görev tanımı öne çıkar. Nakkaş Osman, bu eserde belki betimleyici ustalığını ortaya koyar; ancak kendisini kompozisyonlara dâhil etmez. Bu yönüyle eser, Batı'daki otoportrelere değil; anonim bir estetik disiplini sürdürmeye

²⁰ <https://saglamart.com/nakkas-osman> (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

yöneliktir. Panofsky'nin ikonolojik analizinde "üçüncü aşama" olarak tanımlanan tarihsel anlam düzeyi burada bireysellikten çok kolektif ideolojiye bağlanır (Panofsky, 2020, s. 48).

18. yüzyılda Avrupa etkisiyle padişah portrelerinin rağbet görmeye başlaması, yüzün temsili açısından bir değişim sinyali taşır. Ancak bu temsiller, bireysel sanatçı yüzünün görünür kılınması anlamında otoportre olarak değerlendirilemez. Sanatçı, hâlâ görünmeyen özne konumundadır.

Nakkaş Osman'ın Şehname-i Süleyman adlı minyatür serisi, bireysel benlik sunumundan çok, kolektif bir estetik anlayışın görsel temsilidir. Goffman'ın (2022) "benliğin dramaturjik sunumu" kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, bu eserde sanatçının kendisini sahneye koyma çabası yerine, anonim bir temsil anlayışı göze çarpar. Goffman'a göre birey, toplumsal yaşamda benliğini bir sahne performansı olarak sunar ve bu performans "ön sahne" ile "arka sahne" arasında gidip gelir (Goffman, 2022: 112). Oysa Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde sanatçı figürünün ortada olmaması, "ön sahne"ye kişisel bir sunum taşımadığını; bunun yerine devlet ideolojisinin görsel yeniden üretimini üstlendiğini gösterir. Burada sanatçının benliği, bireysel bir özne olarak değil; kurumsal bir rolün parçası olarak temsil edilir.

Panofsky'nin (2020) ikonolojik çözümlemesine göre bu durum, özellikle üçüncü aşama olan ikonolojik düzlemde, bireysellikten ziyade bir kolektif ideolojinin taşıyıcılığı olarak okunabilir. Ön-ikonografik düzeyde, minyatürlerde belirgin bir yüzey düzeni, figüratif hiyerarşi ve dekoratif zenginlik dikkat çeker. İkonografik düzeyde ise betimlenen temalar –padişahın seferleri, saray hayatı, resmi törenler– Osmanlı iktidar aygıtının temsili üzerine kuruludur. İkonolojik düzeyde ise, bu anlatım biçimi, bireyin kendini sunmasından ziyade, bireyin kolektif yapı içinde görünmezleştiği bir anlam düzeyine işaret eder. Sanatçının kendi figürüne yer vermemesi, yalnızca kişisel tevazuyla değil; aynı zamanda bireyselliğin estetik anlamda meşru bir ifade biçimi olarak görülmemesiyle ilgilidir (Panofsky, 2020: 48). Nakkaş Osman'ın bu eseri, Goffman'ın kuramında tanımladığı benlik sunumunun ön sahnesinde yer almaktan ziyade, sanatçının benliğini arka plana çektiği; dolayısıyla kişisel kimliğin değil, devletin ve toplumun görsel söyleminin öne çıkarıldığı bir kompozisyonlar bütünüdür. Bu yönüyle eser, Batı'daki otoportre geleneğinden tamamen farklı bir estetik-politik düzeneği temsil eder.

3.2.Modernleşme ve Kimlik Sunumu: Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi (1839–1923)

1839 Tanzimat Fermanı’yla birlikte Osmanlı toplumu hem yönetsel hem kültürel olarak Batı merkezli bir dönüşüme girmiştir. Bu dönüşüm sanat alanında da belirginleşmiş; özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında sanat eğitiminin kurumsallaşması ve Batı’ya gönderilen sanatçıların etkisiyle figüratif resim anlayışı Osmanlı estetik dünyasında yer bulmaya başlamıştır. 1883’te kurulan Mekteb-i Sanayi-i Nefise, Batılı anlamda akademik sanat eğitiminin yerleşmesine öncülük etmiştir (Shaw, 2003: 185).

Bu dönemin sanatçıları arasında Osman Hamdi Bey öne çıkar. Her ne kadar doğrudan otoportre üretmemiş olsa da, figürlü kompozisyonlarındaki özne yerleştirme stratejileri, bireysel kimliğe dair önemli ipuçları sunar. Batılılaşma sürecindeki Osmanlı aydınının kimlik bunalımı, Doğu ve Batı değerleri arasında sıkışmışlık, Hamdi Bey’in yapıtları temsili taşınır.



Görsel 41: Osman Hamdi Bey, “*Kaplumbağa Terbiyecisi*”, (1906). Tual üzerine yağlı boya, 221x120 cm., Pera Müzesi Koleksiyonu, Envanter No: 2004/2,Pera Müzesi, İstanbul.²¹

²¹ <https://www.peramuzesi.org.tr/eser/kaplumbaga-terbiyecisi/1/40> (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

Bu yapıt, yalnızca doğrudan figüratif temsili değil; sanatçının kendilik inşasını da taşıyan dolaylı bir otoportredir. Figürdeki kişi Osman Hamdi Bey’e büyük ölçüde benzemektedir. Giysilerdeki Osmanlı ayrıntıları, mekândaki oryantalist motifler ve eğilmiş baş pozisyonu, sanatçının hem kendi geleneğine bağlılığını hem de birey olarak Batılı estetikle kurduğu mesafeli ilişkiyi işaret eder. Wendy Shaw, bu resmi, sanatçının Doğu-Batı kimlik gerilimini ve modernleşme ideolojisini bedeni üzerinden sorguladığı metaforik bir otoportre olarak yorumlar (Shaw, 2003: 190).

Burada otoportre, doğrudan bir yüz betimlemesi olmaktan çok, sanatçının simgesel bir düzlemde kendini temsil ettiği bir figür olarak karşımıza çıkar. Goffman’ın (1959) “ön sahne” olarak tanımladığı alanda sanatçı, sadece estetik değil; kültürel ve ideolojik bir rol sergiler. Birey ilk kez temsilin merkezine yerleşir; ancak yüz hâlâ temsilden çok metafor düzeyinde işlerlik kazanır.

Aynı dönemde Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid gibi sanatçılar, daha çok natürmort ve peyzaj resimleri üretmiş, bireysel ifadeyi doğa ve nesneler üzerinden inşa etmişlerdir. Bu resimlerde figür yoktur ama bakış vardır: Sanatçı, doğayı seçme biçimiyle, kompozisyon kurgusuyla kendine dair bir varlık alanı yaratır. Bu da bir tür dolaylı otoportre olarak okunabilir.

Osman Hamdi Bey’in Kaplumbağa Terbiyecisi (1906) adlı eseri, bir alegori ya da kültürel eleştiri, aynı zamanda sanatçının kendi kimliğini kültürel, politik ve estetik kodlarla biçimlendirdiği dolaylı bir otoportre olarak okunabilir. Figürün Osman Hamdi Bey’e fiziksel benzerliği, giysilerdeki Osmanlı ayrıntıları ve mekânın oryantalist öğelerle kurulmuş olması, bu temsili yalnızca anlatısal değil; aynı zamanda kimliksel bir sahneye dönüştürür. Bu noktada, Goffman’ın benlik sunumu kuramı ve Panofsky’nin ikonolojik analiz yöntemi anlamlı bir bağlam sunar.

Erving Goffman’a (2022) göre birey, toplumsal yaşamda kendisini bir performans aracılığıyla sunar; bu performans “ön sahne” olarak adlandırılan, topluma yönelik sergilenen kimlik düzleminde gerçekleşir. Kaplumbağa Terbiyecisi, bu anlamda sanatçının kendini bir birey olarak konumlandığı ve geleneksel Osmanlı kimliği ile modernleşmeci Batı ideolojisi arasında denge kurmaya çalıştığı bir “ön sahne” işlevi görür. Figürün eğik başı, yaşlı görünümü ve edilgen konumu, yalnızca bir terbiyeciyi değil; aynı zamanda bir kültür taşıyıcısını, hatta Doğu’nun değişim sürecindeki kırılgan yapısını temsil eder (Goffman,

2022: 114). Bu temsilde sanatçı, kendi varlığını yalnızca görsel bir yansıma olarak değil; ideolojik bir rol olarak da sahneye koyar. Goffman'ın tanımıyla bu, yalnızca “izlenim yönetimi” değil; aynı zamanda “kültürel bir temsil sorumluluğu” dur.

Panofsky'nin (2020) ikonolojik çözümlemesine göre ise eser üç düzeyde anlam üretir: Önikonografik düzeyde, figür, geleneksel giysiler içinde yalnız bir adam olarak tanımlanabilir. İkonografik düzeyde, kaplumbağalar ve derviş figürü, sabır, terbiye ve Doğu mistisizmi gibi sembollerle ilişkilidir. İkonolojik düzeyde ise, bu temsiller doğrudan Osman Hamdi Bey'in bireysel ve entelektüel kimliğini yansıtan kültürel bir öz-yüzleşmeye dönüşür. Burada sanatçının kendisini doğrudan değil; kültürel, tarihsel ve ideolojik metaforlar üzerinden konumlandığı görülür (Panofsky, 2020: 52).

Bu bağlamda Kaplumbağa Terbiyecisi, Batı'daki doğrudan otoportre geleneklerinden farklı olarak, benliğin simgesel düzlemde inşasına olanak tanıyan özgün bir temsildir. Yüz, bireysel bir tanınabilirlikten çok; bir kültürel hafıza ve eleştiri aracı olarak işlerlik kazanır. Böylece sanatçı, hem temsilin öznesi hem de ideolojik içeriğin taşıyıcısı olur.

3.3.Cumhuriyet Döneminde Bireysel Özne ve Otoportre Sanatının Kurumsallaşması (1923-1950)

1923'te Cumhuriyet'in ilanı, yalnızca bir siyasal rejim değişikliği değil, bireyin sosyal, kültürel ve sanatsal alanlardaki konumunu köklü biçimde yeniden tanımlayan bir kırılma noktası olmuştur. Yeni rejim, bireyi artık geleneksel yapılara bağımlı olmayan, modern ve rasyonel bir özne olarak tanımlar. Bu ideolojik yönelimin etkisiyle sanat da kolektif üretimden bireysel ifadenin kurumsal biçimlerde desteklendiği bir alana dönüşür (Erzen, 2006: 49). Bu dönüşüm, Batılılaşma hedefiyle örtüşen bir sanat anlayışının gelişmesini teşvik eder. Sanat eğitimi kurumsallaşır, sanatçılar Avrupa'da eğitim görür ve estetik, bireysel anlatımın bir aracı olarak yeniden tanımlanır. Bu dönemde otoportre, yalnızca kişinin kendini resmettiği bir tür olmaktan çıkar; ulusal kimlik inşasının da görsel bir bileşeni hâline gelir (Turani, 2003: 112).Bu çerçevede otoportre, Cumhuriyet dönemi sanatçısı için hem estetik hem de düşünsel bir kendilik inşa aracı hâline gelir. Bu süreçte kadın sanatçıların kamusal alandaki görünürlüğü, hem bireysel hem de toplumsal anlamda yeni bir estetik söylem yaratır. Erkek egemen sanat geleneğinde bir kırılma yaratan kadın

sanatçılar, otoportre yoluyla hem kendilerini hem de kadınlığın modern Türkiye’deki temsilini sorgular.



Görsel 42: Hale Asaf, “Otoportre”,(1931).Tuval üzerine yağlı boya, 55x46 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.²²

Hale Asaf, Paris ve Münih’te aldığı sanat eğitimiyle dönemin önde gelen kadın ressamlarından biridir. Onun otoportreleri, yalnızca fizyonomik bir yüz betimlemesi değil; aynı zamanda entelektüel, içe dönük ve melankolik bir kadın öznenin görsel anlatımıdır. Resimlerinde baş genellikle yana eğik, bakışlar doğrudan değil; düşünceli ve içeri dönüktür. Bu figüratif duruş, sadece bireysel psikolojiye değil, toplumsal cinsiyetin görsel temsiline de işaret eder (Alkan, 2015: 88).

Sibel Alkan’a göre, Asaf’ın otoportreleri bir “benlik savunması”dır. Kadın sanatçının kamusal alanda var olma çabası, otoportre aracılığıyla hem kişisel hem ideolojik bir zemine yerleşir (Alkan, 2015: 89). Bu resimler, yalnızca kendini göstermek değil; aynı zamanda görünürlüğü hak etmek, sanatçı kimliğini erkek merkezli sanat tarihine yazmak anlamına gelir.

²² <https://www.artnet.com/WebServices/images/11000651ldm8QJFg1Gn72CfDrCWvaHBOcE0FF/hale-asaf-otoportre.jpg> (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

Asaf'ın duruşundaki mesafe, bakışındaki içkinlik ve renk seçimlerindeki sadelik; Goffman'ın (2022: 112) tanımladığı biçimiyle, izlenim yönetimi yoluyla kadın sanatçının entelektüel, disiplinli ve ciddi bir özne olarak kendini konumlandırma çabasıdır. Bu, dönemin erkek egemen sanat ortamında yalnızca sanatsal bir ifade değil; aynı zamanda kadın kimliğiyle görünür olma cesaretinin sahnelenmesidir.

Sanatçının yüz ifadesi ve beden dili, “arka sahne”de bastırılmış olan duygusal yükü, yalnızlığı ve belki de dışlanmışlığı ima ederken, “ön sahne”de izleyiciye soğukkanlı, entelektüel ve mesafeli bir kimlik sunar. Bu ikili yapı, Goffman'ın dramatik benlik modeliyle örtüşür: Otoportre, yalnızca görünür olmak için değil; kendini görünür kılarken hangi kimlikle var olduğunu kontrol etme stratejisidir.

Hale Asaf'ın otoportresi, Panofsky'nin üç düzeyli ikonolojik çözümlemesine göre değerlendirildiğinde çok katmanlı bir anlam taşıdığı görülür. İlk bakışta sade giysili bir kadın figürü dikkat çeker; başı yana eğik, bakışları doğrudan değil, içeri dönüktür. Kompozisyonda dikkat dağıtıcı bir öğe yoktur; figür merkezi bir duruşla izleyiciye sunulmuştur. Bu biçimsel özellikler, yalnızca fizyonomik bir betimlemeye değil, sanatçının ruhsal ve düşünsel dünyasına açılan bir pencereye işaret eder. Kadın figürü, melankolik bir içe kapanış ve entelektüel bir duruş sergiler; yüz ifadesi ile yalnızlık ve derin düşünce arasında salınan bir psikolojik yoğunluk taşır. Bu duruş, sadece bireysel bir ruh hâlini değil, aynı zamanda kadın sanatçının dönemin sosyal ve kültürel bağlamı içindeki yerini de yansıtır. İkonolojik düzeyde ise bu otoportre, modern Türkiye'nin erken döneminde kamusal alanda görünür olmaya çalışan bir kadın sanatçının kimlik sunumuna dönüşür. Hale Asaf, bu otoportreyle yalnızca kendini göstermekle kalmaz; aynı zamanda entelektüel ve toplumsal temsilin bir öznesi olarak görünürlüğünü talep eder (Panofsky, 2020: 54).



Görsel 43: Hüseyin A. Lifij, “*Pipolu Otoportre*” (1908). Tuval üzerine yağlı boya, 64x46 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.²³

Bu bağlamda, Hüseyin Avni Lifij’in otoportresi, bireyin ruhsal dünyasını resim yoluyla ifade etmeye yönelik ilk güçlü örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Lifij, özellikle melankolik yüz ifadesi, karanlık tonlar ve düşünceli kompozisyon yapısıyla otoportreyi yalnızca fiziksel bir benzetme değil; içsel bir yüzleşme ve entelektüel kimlik sunumu olarak biçimlendirir (Altınıyıldız Artun, 2011: 142). Bu yeni özne modeli, özellikle Jean-Paul Sartre’ın (2005) varoluşçu felsefesiyle de derinlik kazanır. Sartre’a göre insan, özü önceden belirlenmiş bir varlık değil, seçimleriyle kendini kuran bir varlıktır. Sanatçının kendi yüzünü tuvale taşıması, bu anlamda yalnızca kendini göstermek değil, kim olduğunu seçmek ve o seçimi görünür kılmak anlamına gelir (Sartre, 2005: 154). Bu anlayış, Hüseyin Avni Lifij gibi sanatçıların otoportrelerinde açıkça izlenebilir. Lifij’in melankolik otoportreleri, yalnızca bir fiziksel temsili değil; bireyin yalnızlık, kırılganlık ve zihinsel yoğunlukla kurduğu varoluşsal ilişkiyi betimler (Alkan, 2015: 23).

Öte yandan Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Binbir Bedros” serisi aracılığıyla sadece kendi yüzünü değil; halkla kurduğu bağları, şiirsel kimliğini ve çok katmanlı benlik anlatısını birlikte görselleştirir. Eyüboğlu’nun otoportre yaklaşımı, bireyin yalnızca bireysel değil, kolektif bellekteki karşılığını da arayan bir estetik anlatı örneğidir (Bozdoğan, 2001: 183).

Bu dönem, Türk resim tarihinde sanatçının ilk kez kendi varlığını merkezine aldığı ve otoportre aracılığıyla kimlik, aidiyet ve düşünsel duruşunu doğrudan yansıttığı bir kırılma noktası olarak değerlendirilir (Kıral, 2017: 91).

Cumhuriyet döneminin kültürel politikaları, sanatçının hem toplumsal hem bireysel bir kimlik olarak yapılandırılmasını da beraberinde getirmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun otoportrelerinde figür, sanatçının yüzünü temsil ederken; halk edebiyatı, Anadolu motifleri ve şiirsel öğelerle iç içe geçmiş çok katmanlı bir benliğin sahnesi olarak da karşımıza çıkar. Bu durum, Merleau-Ponty’nin (1945/2009) fenomenolojik beden anlayışıyla uyum

²³ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avni_Lifiji-Otoportre.jpg (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

içerisindedir. Merleau-Ponty'ye göre beden, yalnızca fiziki bir varlık değil, deneyimlerin taşıyıcısı ve anlamın üretildiği yerdir (s. 78). Eyüboğlu'nun otoportrelerinde figür, bedenin zamansal, mekânsal ve kültürel katmanlarla iç içe geçtiği bir anlatı formuna dönüşür.

Öte yandan, Cumhuriyet dönemi otoportresi aynı zamanda sanatçının kamusal kimliğiyle olan ilişkisini de sorgulayan bir düzleme sahiptir. Bu, Martin Heidegger'in (1935/2003) "sanatta varlığın açığa çıkışı" düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Heidegger'e göre sanat eseri, yalnızca bir nesne değil, varlığın anlamının tarihsel olarak açmlandığı bir alandır. Bu bağlamda otoportre, sanatçının yalnızca bireysel değil, tarihsel ve kültürel bir özne olarak ortaya çıktığı estetik bir düşünme alanı hâline gelir (Özlem, 2020: 98).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türk resminde otoportre geleneği kurumsallaşmaya başlamış; birey yalnızca teknik bir figür değil, estetik ve ontolojik bir özne olarak görselleştirilmiştir. Bu süreçte otoportre, hem bireysel kendilik inşasının hem de kolektif bellekle ilişkili kültürel kodların iç içe geçtiği felsefi ve estetik bir alan olarak şekillenmiştir.

3.4. 1950 -1980 Türkiye'de Sanat ve Otoportrede Kimlik Temsili

1950–1980 yılları arasında Türk resim sanatında otoportre, yalnızca bireyin yüzünü değil; bireyin içsel dünyasını, kimlik çatışmalarını ve varoluşsal bunalımlarını görselleştiren bir alan hâline gelir. Bu dönemde figür, sabit bir temsilden uzaklaşır; bozulur, yer yer silinir ya da soyutlanır. Böylece otoportre, yalnızca bir fiziksel benlik değil; bir varoluş hâli olarak yorumlanır. Bu estetik dönüşüm, dönemselsel olarak dünyada da etkili olan varoluşçuluk, ekspresyonizm ve soyutlamacı eğilimlerle paralel ilerler.

1960 sonrası Türkiye'sinde yaşanan toplumsal dönüşümler, sanatçının bireysel kimlik sunumunu yalnızca estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkararak politik, kültürel ve varoluşsal bir anlatıya dönüştürmüştür. Aynı zamanda gerçekleşen siyasal dönüşümler, yalnızca yönetim biçimlerini değil; aynı zamanda bireyin toplumsal konumunu ve özneleşme biçimlerini de derinden etkilemiştir. Tek partili dönemden çok partili düzene geçişin ardından yaşanan 27 Mayıs 1960 askeri darbesi, yalnızca politik bir kriz değil; halkın kolektif hafızasında derin psikolojik ve ideolojik izler bırakan bir kırılma olarak değerlendirilmelidir (Demirtürk, 2015: 156–157). Bu süreçte sanat üretimi, bireysel özne ile toplum arasındaki gerilimi yansıtan bir ifade aracı hâline gelirken, otoportreler sanatçının

yalnızca yüzünü değil; ideolojik yönelimlerini, kültürel aidiyetlerini ve tarihsel konumunu da görünür kılmıştır (Köroğlu, 2020: 76).

Üniversite çevresinde gelişen entelektüel hareketlilik ve üniversite gençliği içerisinde yayılan ideolojik kamplaşmalar, sanat eğitimi alan öğrencilerin üretimlerinde de karşılık bulmuş; politik ve sosyal konulara duyarlılık, resimlerde giderek daha fazla yer edinmeye başlamıştır (Germaner, 2000: 87–90). Bu süreç, otoportreyi yalnızca bireyin yüzeysel temsili değil; toplumsal konumlanışının ve ideolojik duruşunun simgesi hâline getirmiştir. Sanat eğitimi alan genç kuşak sanatçıların figüratif ve eleştirel temsillere yönelmesini sağlamıştır. Sanatçı, bu bağlamda yalnızca kendine bakan bir özne değil; çağının tanığı ve eleştirmeni olarak da konumlanmıştır. Otoportre bu dönemde, toplumsal ve tarihsel meselelerin simgesel yükünü taşıyan bir düzleme evrilmiştir.

1961 Anayasası’nın sağladığı görece özgürlük ortamı, sol eğilimli sanatçıların daha açık ve politik temsiller üretmesine imkân tanımıştır. Özellikle sanat eğitimi alan genç kuşak, figüratif temsili yalnızca bireysel anlatım olarak değil, toplumsal bir tavır olarak da değerlendirmiştir. Bu dönemde otoportre, sadece benliğin değil; ideolojik pozisyonun, kültürel kimliğin ve tarihsel bağlamın estetik ifadesi hâline gelmiştir (Yılmaz, 2016: 155).

1968 kuşağı sanatçıları, kimliklerini toplumsal çatışmaların merkezine yerleştirmiştir. Germaner’in belirttiği üzere, 1968 kuşağına ait üretimler, ulusaldan çok evrensele yönelmiş; politik söylemden ziyade eleştirel tutumu benimseyen bir figür anlayışıyla şekillenmiştir. Bu, otoportrede sanatçının yalnızca kendini yansıtmaması değil, içinde bulunduğu çağın estetik ve etik çatışmalarını üstlenmesi anlamına gelir. Aynı dönemde figür ve portre resimleri, manzara ve natürmort türlerinden ayrışarak, duygusal yoğunluğu ve kimlik temsili açısından daha öznel anlamlar yüklenerek kullanılmaya başlanmıştır (Germaner, 2000: 89). Bu anlayışta sanatçının otoportresi artık yalnızca görsellik değil; bir politik beden, bir anlatı aracı ve hatta bir itiraz biçimidir ve “ideolojik konumlanma sahası” hâline gelmiştir.

Otoportreler, sanatçının yüzünü ve çağın politik belirsizliklerini, kuşatıcı ideolojilerini ve direniş biçimlerini de taşır olmuştur. Goffman’ın (2022) dramaturjik benlik kuramına göre, bireyin toplumsal sahnede kendini nasıl sunduğu, bu otoportrelerde estetik değil; varoluşsal bir karar olarak görünürlük kazanır. Sanatçı artık yalnızca estetik üretici değil, politik bir aktör olarak da görünür olur.

Ferit Edgü'nün değerlendirmesiyle, sanatçı artık yalnızca kendi iç dünyasını değil; dış dünyayla kurduğu eleştirel ilişkiyi, benliğini toplumla gerginlik içinde biçimlendiren politik bir duruşu da resmetmektedir (Edgü, 2021: 319). Bu anlayışta otoportre, sadece bireyin kendilik arayışını değil; çağdaş sanatın ideolojik reflekslerini de görselleştirir.

Bu temsillerin felsefi zemini, Heidegger'in "dünyada-varlık" anlayışıyla birlikte değerlendirildiğinde daha da anlam kazanır. Sanatçı yalnızca kendi öz varlığını değil; aynı zamanda çağını, mekânını ve toplumunu taşıyan bir tanıklık figürüne dönüşür (Heidegger, 2013, 221). Böylece otoportre, yalnızca bir yüzün değil; bir zamanın hafızası hâline gelir.

Neşet Günal'ın otoportrelerinde, bireysel yüz ile Anadolu halk figürü arasındaki görsel özdeşlik dikkat çeker. Bu durum, bireyin kolektif kimlik içinde eritilmesi değil; halkla kurulan empatik bir benlik temsilidir (Alkan, 2015: 113). Cihat Burak ise, otoportreyi ironik ve alegorik anlatımlarla ele alarak sanatçı kimliğini mizahi bir direniş alanına dönüştürür.



Görsel 44: Neşet Günal, “Otoportre”, Tıpkı-basım üzerine ıslak imzalı, 28.5 x 26 cm (Eski Kani Aksoy Koleksiyonu).²⁴

²⁴<https://www.artiummodern.com/urun/1864892/neset-gunali-1923-2002-otoportre-tipki-basim-uzerine-islak-imzali-28-5-x-26-c> (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

Neşet Günal'ın 1960'lı yıllara tarihlenen otoportresi (tıpkı basım, ıslak imzalı versiyonu) sanatçının hem figüratif gerçekçiliğini hem de toplumsal duyarlılığını yansıtan önemli bir eserdir. Eser, sade kompozisyonuyla dikkat çeker: Durağan bir beden, nötr arka plan ve doğrudan izleyiciye yöneltilmiş bir bakış, estetikte sadeliği ama içerikte güçlü bir anlatıyı birlikte taşır. Sanatçının yüzünde görülen sert çizgiler ve ifadesizliğe yakın dinginlik, yalnızca bireysel yaşanmışlıkların değil; Anadolu insanının tarihsel yorgunluğunun ve sınıfsal konumunun da görsel ifadesidir.

Bu görsel yapı, Panofsky'nin ikonolojik çözümleme yöntemi kullanılarak üç düzeyde değerlendirilebilir:

Önikonografik düzeyde, figüratif gerçekçilik, sade yüzey düzeni ve doğrudan bakış ön plandadır. İkonografik düzeyde, sanatçının yüzü yalnızca kendisine ait değildir; halkla kurduğu duygusal ve kültürel özdeşliğin bir temsili olarak okunur. İkonolojik düzeyde, otoportre bireysel bir betimlemeden öteye geçerek, sanatçının kendini toplumun kolektif vicdanı olarak sunduğu bir platforma dönüştür (Panofsky, 2020: 64) Bu eserin sahnelemesini Goffman'ın (2022) “benliğin dramaturjik sunumu” kuramı çerçevesinde ele aldığımızda, Günal'ın figürü açıkça bir “arka sahne” kimliği sergiler. Goffman'a göre birey, toplumsal yaşamda sahneye çıkan bir aktör gibi davranır; bazı yönlerini “ön sahne”de sergilerken, diğerlerini “arka sahne”de saklı tutar. Günal'ın otoportresi ise bu ikiliğin tersine çevrilmiş bir formunu yansıtır: Sanatçı sahneye çıkarken rol yapmaz; tam tersine, rolünü söndürerek izleyiciye yalın, duru, içsel bir benlik sunar. Yüzdeki ifadeden arındırılmışlık ve bedenin dinginliği, sanatçının politik ve kültürel pozisyonunu alçak sesli ama dirençli bir duruşla ortaya koyar (Goffman, 2022:112).

Bu yönüyle otoportre, sanatçının kendine bakışı ve bir dönem sanatçısının nasıl özneleştiğini, hangi sınıfsal ve tarihsel yükü taşıdığını gösteren bir görsel tanıklıktır.



Görsel 45: Cihat Burak, “*Şairin Ölümü*”,(1967). Tuval üzerine yağlıboya, 140x280, İstanbul Modern Sanat Müzesi ,Oya - Bülent Eczacıbaşı Bağıışı Koleksiyonu.²⁵

Cihat Burak’ın *Şairin Ölümü* (1967) adlı eseri, yalnızca portre sanatının değil; alegorik ve simgesel anlatımın da derinlikli bir örneği olarak Türk resminde ayrıksı bir yere sahiptir. Her ne kadar bu eser doğrudan klasik anlamda bir otoportre olmasa da, Burak’ın sanatsal kimliğini ve anlatı biçimini doğrudan içermesi nedeniyle dolaylı bir otoportre olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, bu resimde Nâzım Hikmet’in yaşamından esinlenen bir ölüm sahnesini betimlerken; kendi görsel dilini, ironi ve eleştiriyi birleştiren bir “benlik sahnesi” olarak kurmuştur.

Panofsky’nin ikonolojik çözümlemesi bağlamında *Şairin Ölümü*, üç düzeyde değerlendirilebilir:

Önikonografik düzeyde, tablo, klasik kompozisyon kurallarına aykırı biçimde düzenlenmiş dağınık ve figüratif yoğunluğa sahip bir sahne sunar. Kompozisyonda bedenler abartılmış, figürler teatralleştirilmiştir.

İkonografik düzeyde, eser, sadece bir şairin ölümü değil; sanatçının zihinsel ve entelektüel atmosferini de kapsar. Kimi figürler yazı parçaları taşır, kimi yüzler grotesk biçimde biçimlendirilmiş ve karikatürize edilmiştir.

İkonolojik düzeyde, eser, yalnızca Nâzım’a bir ağıt değil; aynı zamanda Burak’ın kendi sanatçı kimliğini tanımladığı, ironik bir özdeşleşme alanıdır. Sanatçı, burada mizah yoluyla hem şairin hem de sanatçının toplumdaki yerini yeniden düşünür (Panofsky, 2020, s. 78).

Şairin Ölümü, Goffman’ın (2022) “benliğin dramaturjik sunumu” kuramı ile değerlendirildiğinde, yalnızca sahnelenmiş bir anlatı değil, çoklu benliklerin aynı anda sergilendiği bir teatral yüzeydir. Goffman’a göre bireyler toplumsal yaşamda izlenim yönetimiyle kendilerini sunarlar; bu sunum bir sahnelemedir. Cihat Burak ise bu modeli bilinçli olarak altüst eder: Eserdeki mizahi yüzler, grotesk detaylar ve abartılmış öğeler, benliğin sahnelenmesini ciddiyetle değil, parodiyle gerçekleştiren bir stratejiye işaret eder.

Sanatçının yüzü birebir görünmese de, eserdeki mimetik bozunma, kendilik sunumunun teatral biçimini ironi yoluyla çözümler. Burak, bu otoportresel temsilde

25 <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/sairin-olumu> (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

izleyicinin alışkın olduğu “sanatçı rolünü” yıkar ve yeni bir rol önerir: Hem sahneleyen hem maskeyi düşüren aktör. Bu yönüyle Şairin Ölümü, klasik otoportre formatının dışında; ama sanatçı kimliğinin içerden çözümüne olanak tanıyan alternatif bir otoportredir (Goffman, 2022: 119).



Görsel 46: Avni Arbaş, “*Kendi portresi*”. (1975), Karton/ Pastel 63x57 cm.²⁶

Avni Arbaş’ın otoportreleri ise bireyin yalnızlığı, içe dönüklüğü ve melankolisi üzerine odaklanır. Figür, burada yalnızca fiziki değil; ruhsal bir kırılmanın ve yabancılaşmanın imgesine dönüşür. Goffman’ın (2022) benliğin dramaturjik sunumu yaklaşımı, sanatçının kendisini hem sahneleyen hem izleyen bir özne olarak inşa etmesine imkân tanır.

Avni Arbaş’ın 1970’li yıllara tarihlenen otoportresi, sanatçının yalnızlık, içsel derinlik ve şiirsel duyarlılıkla yoğrulmuş sanatsal kişiliğini görselleştirdiği önemli çalışmalardan biridir. Figüratif anlatımı tercih eden Arbaş, bu otoportresinde belirgin bir yalnızlık duygusunu, melankolik tonlarla resmeder. Yüz figürü izleyiciyle doğrudan göz

²⁶ https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Avni_arba%C5%9F_Otoportre.jpg (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

teması kurmaz; bakış, dış dünyadan çok içe yönelmiştir. Arka plan genellikle belirsiz ve boşluk hissi yaratacak biçimde düzenlenmiştir. Bu durum, bireyin mekânsal ve toplumsal bağlamdan soyutlanarak kendi iç evrenine çekilmesini sembolize eder.

Panofsky'nin ikonolojik çözümleme modeli çerçevesinde bu portre şu düzeylerde okunabilir:

Önikonografik düzeyde: Pastel renk kullanımı, sade konturlar ve yüzün merkezde konumlanması belirgindir.

İkonografik düzeyde: İçine kapanık figür, yalnızlık ve düşünsel yoğunluk izlenimi verir.

İkonolojik düzeyde: Sanatçının yalnızlığı bireysel bir duygulanımdan çok, dönemin siyasi ve toplumsal belirsizliğiyle birleşen varoluşsal bir sorgulamaya dönüşür (Panofsky, 2020: 71). Bu otoportre, Goffman'ın (2022) benliğin dramaturjik sunumu kuramıyla da anlam kazanmaktadır. Goffman'a göre birey, sosyal yaşamda kendini bir aktör gibi "ön sahnede" sergilerken, bastırıldığı ya da içsel olarak yaşadığı benliğini "arka sahne"de barındırır. Arbaş'ın otoportresi bu ayrımı tersine çevirir: İzleyiciye sunulan sahne, aslında sanatçının "arka sahne"sidir. Bu, izlenim yönetimi amacı taşımaz; aksine, sanatçının kendilik hâlini olduğu gibi sergilemeye yönelik dürüst bir temsildir (Goffman, 2022: 114). Yüz ifadesindeki içe dönüklük, ressamın yalnızca bir özne olarak değil, çağının ruh hâlini içselleştirmiş bir tanık olarak sahneye çıkışıdır. Bu yönüyle Avni Arbaş'ın otoportresi, yalnızca kişisel bir anlatı değil; sanatçının yaşadığı çağın, geçirdiği düşünsel dönüşümün ve taşıdığı yükün de görsel bir tanıklığıdır.

Bu dönemde figür ve portre resimleri, geleneksel natürmort ve manzara türlerinden farklı olarak daha öznel, daha eleştirel ve daha sembolik biçimler almıştır. Germaner'e göre, 1968 kuşağı sanatçılarının üretimlerinde figüratif anlatım, bireyin yalnızca psikolojik değil; siyasal konumlanmasını da ifade eden bir anlatı biçimine dönüşmüştür. (Germaner, 2000: 89).

Heidegger'in (2013) "dünyada-varlık" anlayışı çerçevesinde düşünüldüğünde, sanatçının otoportresi yalnızca bireysel bir görünüm değil; çağın etik, felsefi ve ideolojik meselelerine karşı alınmış bir pozisyonun görsel temsili hâline gelir. Bu anlamda, 1960

sonrası otoportreler, yalnızca yüzün değil; zamanın, mekânın ve hafızanın görsel yüzeyine dönüşür.

1960 sonrası Türk otoportre sanatı, figüratif temsili klasik portre sınırlarının dışına taşır. Birey artık yalnızca kendini anlatmaz; dönemini, ideolojik tercihlerini ve kültürel hafızasını da taşır. Böylece otoportre, estetik bir yüzey değil, politik bir yüz hâline gelir.

1970’li ve 80’li yıllar, Türk resminde yalnızca biçimsel değil; kimlikssel ve düşünsel düzeyde de belirgin kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde sanatçılar, Batı’daki figüratif anlatımlardan ve Marksist kuramdan etkilenerek, özneyi hem bireysel hem politik anlamda yeniden tanımlamışlardır (Yılmaz, 2016: 155–160). Özellikle Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neş’e Erdok ve Sabri Berkel gibi isimler, otoportreyi figüratif bir sunumdan çıkarıp, toplumsal tahayyülün taşıyıcısı bir yüzeye dönüştürmüşlerdir.

Bu dönemde ayrıca Neş’e Erdok gibi sanatçılar, otoportreyi bedensel deformasyon ve toplumsal eleştiri aracı olarak kullanmaya başlar. Erdok’un portrelerinde figürler çarpıtılmış, beden uzamı genişletilmiş ya da sıkıştırılmıştır. Bu biçimsel müdahaleler, sanatçının bireysel varoluşunu estetik bir kriz alanı üzerinden sunduğu yorumlama düzeyine karşılık gelir (Erzen, 2006: 87).

Bu dönemde otoportre, estetik bir suretten çok, varoluşun kırılganlığını gösteren bir aynaya dönüşür. Sanatçı figürü, temsilin merkezinde değil; boşlukla, anlamla ve kendilikle mücadele eden bir görsel özne hâline gelir.



Görsel 47: *Neş'e Erdok, "Otoportre". (2006). Tuval üzerine yağlıboya, 180x120, Özel koleksiyon / Bozlu Art Project'te sergilenmiştir.*²⁷

Neş'e Erdok'un 1960–1980 arası üretmiş olduğu otoportreleri, yalnızca figüratif biçimde değil; aynı zamanda politik ve ideolojik olarak da derinlikli bir dönüşüm sergiler. Sanatçının eserlerinde beden, mekân ve bakış gibi unsurlar; ruhsal gerilimlerin, toplumsal baskıların ve cinsiyet politikalarının görsel ifadesine dönüşür. Bu yönüyle Erdok'un otoportreleri, dönemin figüratif anlatım biçimleri içinde feminist sanat söylemiyle örtüşen, eleştirel ve estetik bir müdahale olarak değerlendirilebilir (Erzen, 2006: 97; Alkan, 2015: 83).

Neş'e Erdok'un 1970 sonrası otoportrelerinde belirginleşen görsel unsurlar, izleyicide yoğun bir içsel gerilim ve yabancılaşma hissi uyandırmaktadır. Sanatçının resimlerinde sıkça rastlanan deformasyona uğramış yüz ve beden formları, figürün yer aldığı kapalı ve dar iç mekânlarla birlikte algılandığında, bireyin fiziksel varlığına ilişkin bir tehdit ya da tedirginlik izlenimi doğar. Figürlerin çoğu zaman izleyiciyle doğrudan göz teması kurması, bu gerilimi daha da derinleştirir. Arka planlardaki boşluk vurgusu ise figürün yalnızlığını ve soyutlanmışlığını pekiştirir (Erzen, 2006: 94).

Erdok'un otoportrelerinde figürün bedenine yönelik deformasyonlar, yalnızca bir biçimsel tercih olarak değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliğe yönelik eleştirel bir pozisyon olarak değerlendirilmelidir. Kadın bedeni, bu kompozisyonlarda yalnızca cinsiyete dair bir simge değil; aynı zamanda sınıfsal, kültürel ve ideolojik baskıların temsili alanına dönüşür. Sıkışmış mekânlar ve bastırılmış bakışlar, özellikle patriyarkal sistemin birey üzerindeki kısıtlayıcı etkilerini görünür kılar. Bu yönüyle figür, edilgin bir nesne olmaktan çıkarak, eleştirel bir özneye evrilir ve izleyici karşısında tanıklık eden bir konum alır (Alkan, 2015: 77).

Sanatçının otoportrelerindeki mekânsal sıkışma, bedenin parçalanması ve figürün yalnızlığı; bireyin yalnızca sosyal değil, aynı zamanda ontolojik düzeyde bir sıkışmışlık yaşadığını ima eder. Bu noktada, Goffman'ın (2022) "arka sahne" kavramı açıklayıcı bir çerçeve sunar: Erdok'un otoportreleri, bireyin kamusal yaşamda maskelenmiş benliğinin ardındaki içsel gerilimleri ve bastırılmış duygularını sahneye taşır. Otoportre, bu bağlamda yalnızca bir fiziksel temsile indirgenemez; aksine, toplumsal normlara, iktidar ilişkilerine ve

²⁷ <https://i.pinimg.com/originals/f1/c1/af/f1c1af1c9a2ca84d96cd51dae233a221.jpg> (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

kadın kimliğine yöneltilmiş estetik bir direniş alanı hâline gelir. Erdok'un figürü, kadınlık temsiline sıkışmadan, ezilmiş ve marjinalleştirilmiş tüm kimliklerin görsel bir sembolüne dönüşür (Yılmaz, 2016: 158).

Neş'e Erdok, otoportrelerinde deformasyona uğramış beden ve yüz yapılarıyla bireyin sistem içindeki yerini ve psikolojik durumunu sorgular. Özellikle 1970 sonrası otoportrelerinde kadın bedeni, tedirgin bakış ve sıkışmış mekânlarla birlikte, patriyarkal ve otoriter düzenin eleştirisine dönüşür. Bu tür temsiller, Goffman'ın (2022) "arka sahne benliği" kuramıyla örtüşür: Erdok'un otoportreleri, izleyicinin görmesine alışık olmadığı içsel gerilimleri kamusal alana taşır.



Görsel 48: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otoportre”,(1938). Kağıt üzerine yağlıboya, 64.5x49.5, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.²⁸

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1942 tarihli otoportresi, hem bireysel bir temsil, aynı zamanda sanatçının kültürel kimliğini ve estetik ideolojisini yansıtan çok katmanlı bir imgelem sunar. Bu bağlamda eser, Erwin Panofsky'nin geliştirdiği üç aşamalı ikonolojik analiz yöntemi doğrultusunda değerlendirildiğinde, hem biçimsel hem de anlam düzeyinde zengin bir çözümlemeye olanak verir (Panofsky, 2020: 52).

²⁸ <https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/821/> (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

Resmin yüzeyinde, iç mekânda oturmakta olan bir erkek figürü yer almaktadır. Figür, rahat bir ev kıyafeti (yeşilimsi sabahlık) giymekte ve elinde bir nesne —muhtemelen bir çay fincanı ya da seramik kap— tutmaktadır. Arka planda geniş bir pencere, geleneksel Anadolu motiflerini çağrıştıran perdeler, bir büst, soba borusu ve tuvaller dikkat çeker. Mekân, sanatçının yaşam ve üretim alanı olarak konumlanır; renk paleti ise sıcak ve samimi bir atmosfer yaratacak şekilde kullanılmıştır. Eserdeki nesneler ve figür, Eyüboğlu’nun sanatçı kimliğine dair somut referanslar içerir. Kendisini rahat kıyafetlerle ve gündelik bir pozisyonda betimlemesi, özensizliğin değil, içsel dünyaya dönük bir entelektüel tavrın göstergesidir. Elindeki fincan ya da seramik obje, Anadolu halkının gündelik yaşamına bir göndermeyken, arka plandaki büst ve tuvaller onun akademik formasyonunu ve sanatla kurduğu profesyonel ilişkiyi temsil eder. Perdelerdeki geleneksel motifler, sanatçının halk sanatına duyduğu bağlılığı ve yerli estetik anlayışını simgeler (Erzen, 2006: 101). Eserin en derin düzeyde sunduğu anlam, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun kendisini yalnızca bireysel bir özne olarak değil, aynı zamanda bir kültür taşıyıcısı, bir Anadolu anlatıcısı olarak konumlandırmasıdır. Sanatçının duruşu, kıyafeti ve çevresindeki objeler, modern Türk sanatının halkla kurduğu ilişkinin görsel bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Eyüboğlu, bu otoportrede “ben”i biricik bir birey olarak değil, kolektif hafızayı temsil eden bir özne olarak sunar. Bu bağlamda eser, yalnızca bir otoportre değil; aynı zamanda modernleşen bir toplumda sanatçının konumuna dair görsel bir manifesto niteliğindedir (Bozdoğan, 2001: 138).

Eyüboğlu’nun bu temsili, Erving Goffman’ın benlik sunumu kuramıyla da örtüşür. Goffman’a göre bireyler, sosyal yaşamda bir sahnede performans sergileyen aktörler gibi davranır; bu bağlamda otoportre, sanatçının “ön sahne”de gerçekleştirdiği bir kimlik sunumudur (Goffman, 2022: 112). Eser, sanatçının halkla, kültürel mirasla ve modern sanatla kurduğu çoklu ilişkiyi izleyiciye yönelttiği bilinçli bir temsil düzleminde sergiler.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 1942 tarihli otoportresi, yalnızca bir yüzün temsili değil, sanatçının tarihsel, kültürel ve ideolojik aidiyetlerini bir araya getiren katmanlı bir kimlik sunumudur. Panofsky’nin ikonolojik yaklaşımıyla okunduğunda bu eser, hem bireysel hem de kolektif düzlemde anlam yüklü bir sanatçı anlatısı hâline gelir.



Görsel 49: Sabri Berkel, "Arp Çalan". İmzalı. Mukavva üzeri akrilik. 30 x 24 cm.* Yüksek Ressam / Restoratör Bayram Karşit onaylıdır.²⁹

Sabri Berkel'in 1960 sonrasında geliştirdiği soyut otoportre anlayışı, klasik figür temsiline doğrudan bir karşı duruş niteliğindedir. Sanatçının 1961 tarihli Arp Çalan adlı eseri, yüz ya da bedenin belirgin biçimde temsil edilmediği; bunun yerine öznenin zihinsel ve mekânsal bir yapı olarak yeniden kurgulandığı özgün bir örnek sunar. Bu çalışmada, figür doğrudan tanımlanmasa da, renklerin armonisi, yüzeydeki geometrik düzenlemeler ve biçimsel gerilimler, sanatçının iç dünyasına dair bir sürekliliği sezdirir (Bayraktar, 2011: 78).

Goffman'ın (2022) benlik sunumu kuramı doğrultusunda bireyler sosyal yaşamda kimliklerini izleyiciye göre şekillendirirken, Berkel'in bu soyut çalışmalarında bu sahnelenmiş kimlik bütünüyle geri çekilmiştir. Arp Çalan adlı yapıt, izleyiciye sanatçının görünüşünü sunmaz; fakat soyut yapılar arasında oluşan dinamik ilişkiler, figürün ardındaki düşünsel düzeni görünür kılar. Bu açıdan bakıldığında, eser bir yüz değil; benliğin biçimsel sezgisini sunar (Goffman, 2022: 114).

Panofsky'nin ikonolojik çözümleme yaklaşımı uyarınca, Berkel'in soyut otoportreleri yalnızca biçimsel düzeyde değil; aynı zamanda kültürel ve felsefi bağlamda da anlam üretir. Figürün çözülmesi, modern dönemde bireyin özne olma biçimlerine dair yeni bir yaklaşım

²⁹<https://www.istanbulantiksanat.com/urun/6959129/sabri-berkel-1907-1993-arp-calan-imzali-mukavva-uzeri-akrilik-30-x-24-cm> (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

önerisidir. Berkel'in geometrik biçimlerle kurduğu ilişkiler, fiziksel temsilden çok, benliğin zihinsel haritasına işaret eder. Bu durum, bedenın artık merkezde olmadığı, düşünsel sürekliliğin görsel yapıyla temsil edildiği bir benlik modelini ortaya koyar (Erzen, 2006: 98).

Sonuç olarak Berkel'in Arp Çalan gibi eserleri, otoportreyi yalnızca yüzün temsilinden çıkararak, estetik bir düşünme alanına dönüştürür. Goffman'ın performatif benlik anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde, bu tür soyut çalışmalar kimliği yalnızca sosyal rollerin ürünü olarak değil; soyut estetik formlarla yeniden kurulan bir iç yapı olarak ortaya koyar. Bu bakımdan Berkel'in soyut otoportreleri, modern sanatın öznelliğe dair sorgulamalarına güçlü bir görsel yanıttır (Bayraktar, 2011: 80)



Görsel 50: Abidin Dino, “Sigara İçen Adam- Otoportre”, (1967). Karton üzerine guaj ve mürekkep/ karışık teknik, Özel koleksiyon İstanbul Modern veya Sakıp Sabancı Müzesi’nde sergilenmiştir.³⁰

Turuncu zemin üzerine karışık teknikle çalışılmış bu otoportrede, sanatçının başı abartılı kıvrımlar, gevşek çizgiler ve karikatürize edilmiş jestlerle betimlenmiştir. Figürün eli sigara tutarken, başı büyük, yüzü çökük ve kıvrımlarla doludur. Yüzdeki çizgisel karmaşa, yalnızca fiziksel yaşlanmayı değil; aynı zamanda zihinsel yükü ve içsel gerilimi de ima eder.

Bu otoportre, klasik anlamda idealize edilmiş bir benlik sunumundan çok uzaktır. Dino burada, kendini bir figür olarak değil, çizgiye dönüşmüş bir deneyim olarak sunar.

³⁰ <https://www.wikiart.org/en/abidin-dino/drawing-pain-self-portrait-1967> (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

Saçlarındaki dolaşık hatlar, zihinsel karmaşayı; sigara ve duman formu ise zamanın ve varoluşun akışkanlığını simgeler.

Bu biçimsel deformasyonlar, sanatçının bedeni değil; kendi kimliğini bir yaşlılık anlatısına, bir varoluş kırılmasına dönüştürmesidir (Alaz, 2007: 112). Sanatçının yüzü artık bir imaj değil; çizginin taşıdığı hafıza olarak görünür.

Goffman'ın (2022) “benlik sunumu” kuramına göre birey, sosyal yaşamda kendisini izleyiciye göre konumlandırır; benlik, sürekli bir “rol yapma” hâlidir. Dino'nun bu otoportresinde ise, sahneye çıkmış bir rol değil; sahne gerisinde kalan, maskesini indirmiş bir benlik sunulmaktadır.

Bu otoportrede sanatçı, kendi toplumsal imajını değil; yorgunluğunu, kırılmasını ve ironisini sergiler. Goffman'ın “arka sahne” kavramı (backstage), burada oldukça belirgindir: Sanatçı, izleyicinin alışık olduğu karizmatik yüzü değil, kırılmış, yorulmuş ve dağılmış bir benliği sunar (Goffman, 2022: 112).

Panofsky'nin ikonolojik çözümleme yöntemi bağlamında, bu otoportre yalnızca bir ifade biçimi değil; aynı zamanda bedenin çözülüşü, benliğin soyut bir varlık hâline gelişine olarak okunmalıdır. Dino'nun portresinde çizgi, artık betimleyici değil, varoluşsal bir araçtır. Yüz, bir kimlik beyanı değil; geçmişin izlerini taşıyan bir yüzey olarak karşımıza çıkar.

Bu da otoportreyi yalnızca kişisel değil, tarihsel bir anlatıya dönüştürür. Çünkü Dino'nun benliği, yalnızca sanatçının değil; aynı zamanda 20. yüzyılın siyasi, estetik ve bireysel yıkımlarının da taşıyıcısıdır (Erzen, 2006: 94).

Abidin Dino'nun bu otoportresi, modern sanatın yalnızca güzeli değil; yıpranmış olanı, çarpıtılmış olanı ve içe dönük olanı da sunabileceğini kanıtlar. Goffman'ın kuramı doğrultusunda bu otoportre, sahnelenmiş bir benlik değil; gösterilmek istenmeyen, gizli ve dürüst bir iç yüzdür. Bu yönüyle Dino'nun çizgileri, yalnızca bir estetik tavır değil; bedenin ve zamanın eleştirel kaydı hâline gelir.

1960 sonrası Türk resminde otoportre, klasik anlamda yüz ve beden temsiline dayalı doğrudanlıktan uzaklaşarak, sanatçının kimliğini dolaylı, sezgisel ve biçimsel yollarla ifade eden daha soyut bir düzleme evrilmiştir. Bu dönüşümün önemli temsilcilerinden biri olan Nejad Melih Devrim, otoportre kavramını jestüel bir anlatı düzlemine taşımıştır. Devrim'in

resimlerinde figür neredeyse yoktur; ancak fırçanın enerjisi, rengin dokusu ve yüzeydeki lekese ritim, sanatçının ruh hâlini ve benliğini doğrudan yansıtır niteliktedir



Görsel 51: Nejat Melih Devrim, “Profilden Soyut Otoportre”, (1987). Kağıt üzerine guaj boya, 33x22 cm.³¹

Bu tür bir anlatı, Sartre’ın (2005) Varlık ve Hiçlik adlı eserinde ortaya koyduğu “kendilik bir şey değildir, sadece kendi oluşuyla vardır” düşüncesiyle örtüşmektedir. Devrim’in soyut anlatımında benlik, sabit bir özne değil; sürekli değişen, biçimlenen ve yüzeydeki her jestte yeniden varlık bulan bir akışkanlık kazanır. Otoportre burada bir yüz değil; sanatçının eyleminin izidir (Sartre, 2005: 97).

Benzer şekilde Ömer Uluç’un resimleri de figüratif referansları tamamen silmeden, onları soyut bir dil içinde dönüştürerek otoportreyi “duyumsal bir kimlik izine” dönüştürür. Uluç’un resimlerindeki figürler, zaman zaman kadın bedenine, hayvana ya da bedensel bir parçaya referans verse de, bu temsiller hiçbir zaman tam anlamıyla somutlanmaz. Sanatçının otoportreye kurduğu ilişki, bir öznenin kendini sürekli dışlaştırarak yeniden tanımlama çabasıdır (Soylu, 2020: 104).

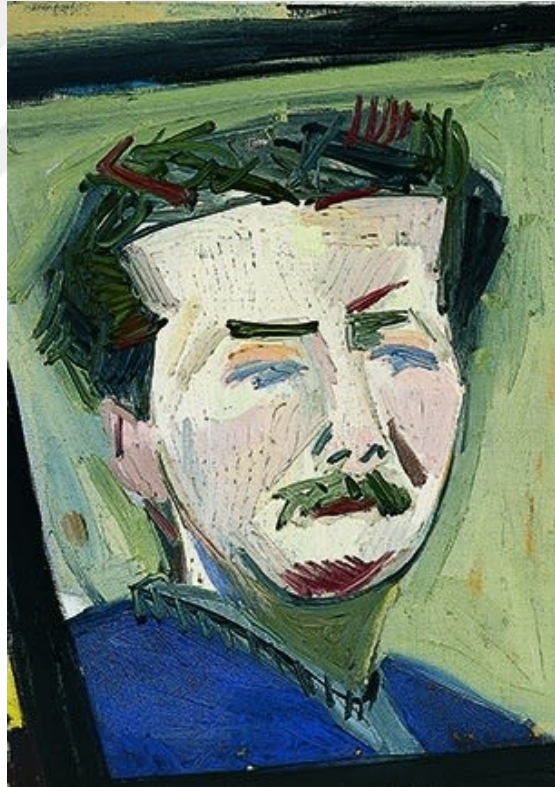
Bu yaklaşım, Deleuze ve Guattari’nin (2018) “kendilik çokluktur” önermesiyle de ilişkilendirilebilir. Ömer Uluç’un otoportreleri, sabit bir yüzeyde kimliğini sergileyen tekil bir benlik değil; sürekli dağınık, çoğul ve devingen bir kimlik önerisidir. Bu yönüyle,

31 <https://www.artam.com/sanatcilar/nejad-melih-devrim-1923-1995> (Erişim Tarihi: 28.04.20252)

otoportre yalnızca sanatçının fiziksel görünümünü değil; varoluşsal dağılmasını, toplumsal temsilden uzaklaşmasını ve duyumsal varlık hâlini imgelemle kurar.

Her iki sanatçının yaklaşımı, modern Türk sanatında otoportre kavramının yalnızca bir “görünüm” değil, aynı zamanda felsefi bir kendilik araştırması olarak yeniden yorumlandığını göstermektedir. Kimlik burada görselleştirilmiş bir form değil; resim yüzeyinde beliren, kaybolan ve tekrar oluşan bir varoluş hâlidir.

1960 sonrası Türk resminde otoportre, yalnızca bireyin fiziksel görünümünü belgeleyen bir tür olmaktan çıkarak, sanatçının içsel dünyasına ve varoluşsal konumlanışına dair jestüel ve soyut temsillere evrilmiştir. Bu dönüşüm, özellikle Nejad Melih Devrim ve Ömer Uluç gibi sanatçılar aracılığıyla, benlik kavramının sabitlenemeyen, parçalanmış ya da oluş hâlindeki yorumlarına olanak tanımıştır.



Görsel 52: Nejad Melih Devrim, “*Otoportre*”(1950-1960). Tuval üzerine yağlıboya, 34x24 cm. ³²

³² <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/46-nejad-devrim/works/9681-nejad-devrim-otoportre-1953-1955/> (Erişimin Tarihi: 28.04.2025)

Bu otoportre, sanatçının yüzeydeki jestüel ve deformasyonlu anlatımıyla yalnızca bir fiziksel betimleme değil; aynı zamanda benliğin içsel çözülüşünü açığa vuran bir temsil biçimi sunar. Fırça darbeleriyle parçalanmış yüz formu, figürün neredeyse kapanmış gözleri ve belirginleşmiş dudak yapısı, sanatçının kendilik sunumunu idealize etmek yerine bozuma uğrattığı bir anlatım diliyle aktarmaktadır. Gözlerin çizgisel ama boşluğa yönelmiş hali, dış dünyayla kurulan bağın kesikliğine yansıtılırken; arka planın nötr ve düz olması, figürün yalnızlığına vurgu yapar. Bu betim, bireyin modern dünyada yaşadığı kırılmanlaşmış özne hâline görsel bir tanıklık sunar (Panofsky, 2020: 65).

Eserdeki benlik sunumu, Erving Goffman'ın dramaturjik benlik kuramı çerçevesinde okunduğunda, sahneye çıkmak yerine kuliste kalmayı tercih eden bir sanatçıyla karşılaşırız. Goffman'a (2022) göre birey, toplum karşısında kendisini ön sahnede kontrollü bir biçimde sunar ve bu sunum, "izlenim yönetimi" yoluyla kimlik üzerinde hakimiyet kurma çabasıdır. Oysa bu otoportrede görülen yüz ifadesizliği, deformasyon ve kendilikten kaçınma hali, bu yönetimin terk edildiğini gösterir. Sanatçının yüzünü çizgisel bir gerginlik içinde ele alması, onun içsel çatışmasını ve kimliğini sahnelemekten çok saklamayı tercih ettiğini gösterir. Böylece eser, ön sahnede bir rol sunmak yerine, arka sahnede dağınık bir benlik kurgusuna tanıklık eder (Goffman, 2022: 114).

Panofsky'nin ikonolojik okumasıyla birleştğinde, bu otoportre hem bireysel içe kapanışı hem de sosyal düzlemde özne olmanın gerilimlerini temsil eder. Sanatçı burada kendi suretini bir kimlik beyanı olarak değil; kimliğin sürekli bölünüp yeniden inşa edildiği bir sürecin açık formu olarak kurgular. Bu anlatım, klasik otoportrelerin idealize edilmiş benlik imgelerini tersine çevirerek, modern öznenin bölünmüş, kararsız ve içe çökmüş hâlini görünür kılar. Figüratif varoluşun jestüel çizgilerle bozulması, sanatçının yalnızca dışsal biçimini değil; içsel süreksizliğini de görünür kılar.

Bu bağlamda, söz konusu otoportre yalnızca sanatçının kendini resmettiği bir görsel değil; benliğin parçalanması, toplumsal rollerin reddi ve içsel sahiçiliğin dışavurumu olarak okunmalıdır. Modern Türk resminde bireyin temsilde bu tür otoportreler, yalnızca sanatçıya değil; aynı zamanda izleyiciye de kendi benliğini yeniden düşünme alanı sunar.



Görsel 53: Ömer Uluç "*Otoportre*"(1981), Karton Üzeri Karışık Teknik, 70 x 50, Online Müzayede, Lot 81.³³

Ömer Uluç'un otoportrelerinde ise figüratif izler tamamen silinmez; fakat soyut yapılarla iç içe geçerek kimliğin doğrudan temsilini belirsizleştirir. Sanatçının kullandığı fragmente bedenler, yer yer kadına, hayvana veya yüz­süz bir varlığa dönüşse de, bu imgeler hiçbir zaman sabitlenmiş biçimler değildir. Otoportre, bu bağlamda sabit bir özün görsel sunumu değil; duyumsal ve sezgisel bir benlik arayışıdır.

Panofsky'ye göre: Önikonografik düzeyde, parçalanmış figürler ve soyut çizgiler belirginleşir. İkonografik düzeyde, sanatçının kimliği yüzeydeki estetik gerilimde gizlenmiştir. İkonolojik düzeyde, kimlik çoğul, devingen ve zamansal bir oluş hâliyle kendini ortaya koyar (Panofsky, 2020: 71).

Bu tür bir yaklaşım, Goffman'ın sahne metaforu çerçevesinde "ön" ve "arka sahne" ayrımının bilinçli olarak parçalanması anlamına gelir. Uluç'un eserlerinde seyirciye sunulan maske ya da estetik kurgudan ziyade, çok katmanlı ve ironik bir benlik vardır. Otoportre,

³³ <https://www.onlinemuzayede.com/urun/2279462/omer-uluc-otoportre> (Erişim Tarihi: 28.04.2025)

burada kimliğin bir rol olarak oynandığı değil; sürekli yeniden kurgulandığı, dağınık ve performatif bir anlatıdır (Goffman, 2022: 119).

Nejad Melih Devrim ve Ömer Uluç'un otoportreleri, kimliği sabit, görünür ve temsil edilebilir bir yüzey olarak değil; soyut, çoklu ve jestüel bir oluş süreci olarak ele alır. Bu anlayış, Panofsky'nin ikonolojik çözümlemesiyle yapısal, Goffman'ın benlik kuramıyla sahneye dair yorumlanabilir bir alana evrilir. Her iki sanatçı da otoportreyi yalnızca bir temsil değil, benliğin görsel bir sorunsalı olarak yeniden inşa etmişlerdir.



Görsel 54: Komet, “*Ali Cengiz Oyunu*”(1970), tuval üzerine yağlıboya, 90x116 cm.³⁴

Komet'in 1970 tarihli *Ali Cengiz Oyunu* adlı yapıtı, yalnızca bir grup figürün betimlenmesinden ibaret değil; sanatçının, çevresiyle kurduğu çoklu kimlik ilişkisini teatral bir kompozisyon üzerinden kurguladığı görsel bir anlatıdır. Eser, doğrudan bir otoportre olarak sınıflandırılmasa da, sanatçının öznel dünyasını çok katmanlı bir temsil düzleminde sahnelediği, otoportremsi niteliğe sahip özgün bir çalışmadır. Figürlerin mizansen, izleyiciyle kurulan mesafe ve karakterlerin birbirinden kopuk ancak içsel olarak bağlı duruşları, kimliğin sabit değil, rol yaparak inşa edildiğini vurgular.

Bu bağlamda eser, Erving Goffman'ındramaturjik benlik kuramı çerçevesinde anlam kazanmaktadır. (2022: 94) Goffman'a göre bireyler toplumsal yaşamda roller üstlenerek kimliklerini “ön sahne”de sunarlar; ancak bu sunumun ardında kalan “arka sahne”, gerçek ve bastırılmış benliğin alanıdır. *Ali Cengiz Oyunu*, sanatçının izleyiciye yönelik sahnelenmiş çoklu kimlik varyasyonlarını içerirken, arka planda öz benliğine dair içsel çatışmaları da

³⁴ <https://www.artnet.com/artists/komet/3> (Erişim Tarihi: 29.04.2025)

yansıtır. Kompozisyonadaki figürler, sanki bir tiyatro perdesi önünde farklı toplumsal rolleri oynayan aktörler gibi düzenlenmiştir.

Panofsky'nin üç düzeyli ikonolojik çözümleme yöntemi doğrultusunda ele alındığında ise, eserde ilk aşamada önikonografik düzeyde kalabalık bir iç mekânda gruplanmış insan figürleri, hayvanlar, masa ve objeler görülür. Bu görsel öğeler doğrudan anlatımsal bir atmosfer yaratır. İkonografik düzeyde, figürlerin ilişkisizliği, mekânın parçalı yapısı ve mizansendeki teatral kurgu, bireyin modern toplumda çoklu kimlikler arasında sıkışmasını ve kendi “özne”liğine dair kopuşları temsil eder. İkonolojik düzeyde ise eserin ana meselesi, sanatçının benliğini sahneye koyarken; kimliğin bir inşa süreci olduğunu, sabit bir öz yerine geçici rollerle şekillendiğini ortaya koymasıdır (Panofsky, 2020: 54).

Ayrıca eserdeki figürlerin duruşları, jestleri ve izleyiciyle kurdukları göz teması ya da temassızlık, Lacan'ın (2004) ayna evresi kuramıyla da ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda sanatçı, seyircinin bakışıyla kimliğini kurmakta; ancak bu kurulum, hep eksik ve parçalı kalmaktadır. Öznenin bir bütünlük arayışı, eserdeki figürlerdeki kopukluklarla ve simgesel ayrışmalarla bozulur.

Ali Cengiz Oyunu, bireyin hem kendi içsel dünyası hem de toplumsal rolleri arasında bölünmüşlüğü anlatan; otoportreyi yalnızca bir yüz temsili değil, benliğin sahnelenmiş çoklu temsili olarak yeniden kurgulayan özgün bir örnektir. Komet, bu eseriyle yalnızca bireysel değil; kültürel ve varoluşsal kimlik krizlerine dair güçlü bir görsel söylem üretmektedir.

3.5.1980 Sonrası Türk Resminde Otoportre ve Modern Kırılmalar

Bu bölümde, 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında Türkiye’de sanatın toplumsal, ideolojik ve bireysel düzlemde yaşadığı kırılmalar, otoportre örnekleri üzerinden ele alınmaktadır. Sanatçının bireysel yüzleşmesi ile kolektif belleğin çakıştığı bu dönem, otoportreyi yalnızca kişisel bir anlatım biçimi olmaktan çıkarıp, politik ve felsefi anlam katmanları taşıyan bir ifade alanına dönüştürmüştür.

Askerî müdahalenin ardından oluşan siyasal baskı ortamı, sanatçıların ifade biçimlerini köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu dönüşüm sürecinde Michel Foucault'nun beden ve iktidar ilişkisine dair görüşleri, sanatçının kendi bedenini bir direniş zemini olarak

kurgulamasını anlamada teorik bir dayanak oluşturur (Foucault, 2005). Bu bağlamda figüratif anlatım, yalnızca estetik bir tercih değil; bedenin politikleşmiş formu üzerinden kimliğin sorgulanması anlamına gelir. Otoportre, bu dönemde daha yoğun biçimde “politik özne”nin görsel formuna evrilmiştir (Öztürk, 2007: 124; Özesgin, 2009: 145).

Özellikle kadın sanatçılar bu dönemde otoportreyi feminist bir araç olarak kullanmış; kimlik, beden ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin eleştirel söylemler üretmişlerdir. Neşe Erdok’un duygu yüklü figüratif kompozisyonları, Gülsün Karamustafa’nın hapisane deneyimine dayalı otoportrevari çalışmaları ve Nur Koçak’ın vitrin temsilleri, kadın bedeni üzerinden geliştirilen güçlü temsiller olarak öne çıkar. Bu yapıtlar, otoportreyi sadece fiziksel varlığın değil; toplumsal normlara maruz kalan bir bedenin temsil düzlemine taşır (Sarioğlu, 2007: 4; Heinrich, 2007: 16; Sağır, 2008: 159).

Bu süreçte öne çıkan bir diğer yönelim, geleneksel Türk estetiği ile modern anlatım biçimlerinin kesiştiği hibrit temsillerdir. Mustafa Cevat Atalay’ın figüratif yapıtlarında yer alan kaligrafik çizgiler ve Batılı kompozisyon anlayışı, otoportreyi kültürel kimliğin inşasında simgesel bir yüzey olarak yeniden konumlandırır (Keskinok, 2001: 150). Yaşar Çallı’nın pastoral peyzajlarında ise öznel temsiller, Anadolu mistisizmiyle iç içe geçen naif figürler aracılığıyla bedenin ruhsal doğasını imlemektedir (Piroğlu, 2021: 46).

Atalay’ın “Inscriptions” adlı çalışması, klasik otoportre anlayışını aşarak yüzeyde simgesel ve soyut temsillerle benliğin çok katmanlı doğasını sorgulayan bir yapıya evrilir. Bu yaklaşım, Doğu mistisizmi ile Batı modernizmi arasında kurulan estetik bir köprüyü temsil eder (Sanat Gezgini, t.y.).³⁵

35 <https://sanatgezgini.com> (Erişim Tarihi: 29.04.2025)



Görsel 55: Neşe Erdok, "Otoportre" (1999). Tuval üzerine yağlı boya, 150x100, Sanatçının kişisel arşivi. Neşe Erdok Resmi Web Sitesi.³⁶

Neşe Erdok'un Otoportre (1999) adlı eseri, hem Goffman'ın dramaturjik benlik sunumu kuramı hem de Panofsky'nin ikonolojik yaklaşımıyla yorumlandığında; sanatçının yalnızca bedenini değil, kimliğini, toplumla olan ilişkisini ve kadınlık hâlini eleştirel ve felsefi biçimde yeniden sunduğu anlaşılır. Eser, kadın sanatçının benliğini yeniden sahiplenme çabasının hem estetik hem de düşünsel bir ma Erving Goffman'ın (2022) Benliğin Sunumu kuramı, bireyin toplumsal yaşamı bir tiyatro sahnesi olarak deneyimlediğini ve "ön sahne"de topluma uygun rolleri oynarken, "arka sahne"de maskesiz ve gerçek benliğini sergilediğini belirtir. Erdok'un otoportresinde "giysi" ön sahneye ait bir sosyal kostümken, çıplak beden arka sahneye aittir.

Sanatçı burada "ön sahne"deki toplumsal rollerini (örneğin, kadın, sanatçı, yurttaş, anne) soyunmuş; bu rollerin yerini yalnızca kendine özgü, maskesiz bir varoluş almıştır. Bu bağlamda giysi formundaki boşluk, toplumsal performansın yokluğunu, arka sahnede kalan içtenliği temsil eder. nifestosudur.

Bu açıdan bakıldığında, Neşe Erdok'un Otoportre (1998) adlı eseri yalnızca bir kişisel ifade değil; kadın kimliğinin toplumsal, bedensel ve psikolojik katmanlarını görünür kılan, feminist eleştirinin somutlaştığı bir yüzeydir. Sanatçının kendi benliğini kamusal bir alanda radikal biçimde sunma cesareti, otoportreyi hem görsel hem de felsefi bir direniş biçimi hâline getirir.

36 <http://neseerdok.com.tr> (Erişim Tarihi: 29.04.2025)



Görsel 56: Gülsün Karamustafa, "*Hapishane Resimleri 1-17*", (1972-1978), kağıt üzerine karışık malzeme, 50x65.³⁷

Gülsün Karamustafa'nın 1972–1978 yılları arasında ürettiği “Hapishane Resimleri” serisi, sanatçının cezaevi deneyimlerinden yola çıkan kişisel bir anlatı; aynı zamanda kadın bedeni üzerinden biçimlenen toplumsal, siyasal ve ideolojik baskıların temsil edildiği güçlü bir görsel bellektir. Bu seride Karamustafa, bireysel mahkûmiyetin sınırlarını aşarak, kadın kimliğinin bastırıldığı, bedensel hareket alanının denetim altına alındığı otoriter bir toplumsal yapıyı sorgular.

Gülsün Karamustafa'nın Hapishane Resimleri serisi, hem Benjamin'in aura kaybı hem de Lacan'ın sembolik düzlemde özneleşme kuramıyla ilişkilendirilebilir. Sanatçı, dış dünyadan izole olduğu bir hapishane ortamında kendi benliğini yeniden tarif etmek zorunda kalır. Burada otoportre, yalnızca bir yüz temsili değil; aynı zamanda kadının toplumsal konumuna, bastırılmış kimliğine ve hafızasına ait bir hak iddiasıdır (Heinrich, 2007; Çelebi Erol, 2019).

Erving Goffman'ın dramaturjik benlik kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, bu seri sanatçının “arka sahne” deneyiminden beslenerek oluşturduğu kamusal bir sunum alanıdır. Goffman'a göre bireyler toplumsal yaşamda birer aktördür ve benliklerini “ön sahne”de sosyal beklentilere uygun biçimde sunarken, “arka sahne”de daha içsel, samimi ve

37 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/223036> (Erişim Tarih: 29.04.2025)

bastırılmış yönleriyle var olurlar. (2022: 112) . Hapishane Resimleri, bu anlamda arka sahnede yaşanan travmatik deneyimlerin, kadının gündelik yaşamda gizlenen kimliklerinin, bastırılmış arzularının ve kırılganlıklarının kamusal alanda görünür kılındığı bir görsel sunuma dönüşür.

Eserdeki kadın figürleri tekinsiz bir iç mekâna sıkışmış, duvarlar, pencereler ve kafes imgeleriyle çevrelenmiş hâlde betimlenmiştir. Kadınların beden dili, sıklıkla savunmasız, içe kapanık ve kendilik bilincini yitirmiş bir hâl sunar. Bu görsel yapı, Panofsky'nin ikonolojik çözümleme yöntemiyle üç düzeyde ele alınabilir: Önikonografik düzeyde mekân sınırlı, figürler edilgendir; ikonografik düzeyde bu sınırlılık, kadının fiziksel özgürlüğünün ötesinde, toplumsal rollerle kuşatılmış ruhsal bir mahkûmiyetin temsiline dönüşür. İkonolojik düzeyde ise, kadın bedeni yalnızca mahkûm edilmiş değil; sistematik olarak izlenen, denetlenen ve biçimlendirilen bir “iktidar nesnesi” olarak görünür olur (Foucault, 2003: 184).

Karamustafa'nın bu serisi, feminist sanat bağlamında da önemli bir yere sahiptir. Sanatçının otoportre niteliği taşıyan bu temsilleri, yalnızca kendi deneyimini değil; kamusal alandan dışlanan, cinsiyet temelli baskıya maruz kalan kadınların kolektif belleğini de içerir. Heinrich'e göre Karamustafa'nın otoportrevari anlatımı, yalnızca bedeni değil; belleği, kimliği ve mekânsal deneyimi görselleştirerek kadın öznenin bastırılmış deneyimlerini kamusal bir direniş estetiğine dönüştürür. (Heinrich,2007: 16)

Hapishane Resimleri, Goffman'ın “arka sahne” metaforunun kamusal alandaki karşılığına dönüşürken; otoportre, bireysel bir yüz değil, tarihsel bir travmanın kolektif simgesi olarak sanat tarihindeki yerini alır. Karamustafa burada kendini yalnızca anlatmaz; temsile dair tüm sınırları parçalayarak, kadın bedenini hem bir tanıklık nesnesi hem de özne olarak inşa eder.



Görsel 57: Nur Koçak, “*Berk Çorap*” (1989), ve “*Siyah Gül ve Buse*” (1989-1990), Garanti Sanat Galerisi, Garanti Art Gallery.³⁸

Nur Koçak’ın 1990’lı yıllarda geliştirdiği “Vitrinler” serisi, kadın bedeninin kapitalist sistem içerisinde nasıl nesneleştirildiğine ve toplum tarafından nasıl denetim altına alındığına dair güçlü bir görsel eleştiri sunar. Bu seride sanatçı, doğrudan kendi bedenini ya da yüzünü göstermese de, vitrin camlarına yansıyan silüetler, mankenlere benzeyen boş beden kalıpları ve tüketim kültürünün kadın imgeleriyle kurduğu ilişki üzerinden, dolaylı fakat oldukça etkili bir oto-temsili yapı kurar. Bu nedenle “Vitrinler”, klasik anlamda bir otoportre olmamakla birlikte, sanatçının benliğine, beden politikalarına ve kimlik mücadelesine dair otoportrevari bir anlatım içerir.

Erving Goffman’ın (2022: 112) dramaturjik benlik sunumu kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, bu seri, sanatçının “arka sahne”de deneyimlediği kadınlık hâlinin, toplumun “ön sahne”de kadına biçtiği rollerle yüzleştiği bir yapıya dönüşür. Goffman’a göre bireyler toplum içinde rollerini oynayan aktörlerdir; “ön sahne”de toplumun beklentilerine göre davranırlar, ancak “arka sahne”de daha samimi, bastırılmış ve kişisel benlikleriyle var olurlar. Nur Koçak’ın vitrin imgelerinde bu arka sahneye dair bastırılmış duygular, görsel ve kavramsal düzlemde öne çıkar: izleyiciye doğrudan bakmayan manken başları, yarım bedenler ve kimliksiz imgeler, hem kişisel olanı hem de toplumsal olanı aynı anda temsil eder.

Panofsky’nin ikonolojik çözümleme yaklaşımıyla ele alındığında, “Vitrinler” serisi üç düzeyde okunabilir. Önikonografik düzeyde, cam yüzeyler, moda ürünleri ve kadın

38 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/212144> (Erişim Tarihi: 29.04.2025)

manken figürleriyle karşılaşılır. İkonografik düzeyde bu figürler, kadın bedeninin tüketime sunulmuş bir nesne olarak konumlandırıldığını gösterir. İkonolojik düzeyde ise, eser, toplumsal cinsiyet normlarının kadın kimliği üzerindeki iktidarını; bedenin yalnızca bakılan değil, aynı zamanda metalaştırılan bir alana dönüştürülüşünü sorgular. Bu bağlamda vitrin, yalnızca bir mağaza yüzeyi değil; kadınlığın sergilendiği, biçimlendirildiği ve sistematik olarak denetlendiği ideolojik bir düzlem hâline gelir (Panofsky, 2020; Butler: 2011).

Sanatçı, zaman zaman kendi gençlik fotoğraflarını bu imgelerle iç içe geçirerek, Benjamin'in (2008) "auranın çözülüşü" kavramı bağlamında kadın imgesinin tekrar eden temsil süreci içinde nasıl anonimleştiğini de ortaya koyar. Bu açıdan otoportre, yalnızca sanatçının kendisini değil; onun yerini alabilecek binlerce "temsili kadın" figürünü de içerir. Koçak'ın bu yaklaşımı, feminist sanat içinde otoportre kavramının yalnızca yüz temsiliyle sınırlı olmadığını, benliğin kolektif bir ideolojik alanda yeniden kurulduğunu gösterir.

Nur Koçak'ın 1990'lı yıllarda geliştirdiği "Vitrinler" serisi, kadın bedeninin kapitalist sistem içerisinde nasıl nesneleştirildiğine ve toplum tarafından nasıl denetim altına alındığına dair güçlü bir görsel eleştiri sunar. Bu seride sanatçı, doğrudan kendi bedenini ya da yüzünü göstermese de, vitrin camlarına yansıyan silüetler, mankenlere benzeyen boş beden kalıpları ve tüketim kültürünün kadın imgeleriyle kurduğu ilişki üzerinden, dolaylı fakat oldukça etkili bir oto-temsili yapı kurar. Bu nedenle "Vitrinler", klasik anlamda bir otoportre olmamakla birlikte, sanatçının benliğine, beden politikalarına ve kimlik mücadelesine dair otoportrevari bir anlatım içerir.

"Vitrinler" serisi, klasik anlamda otoportre olmasa da, kadın sanatçının benlik deneyimini, kültürel normlar ve tüketim ilişkileri üzerinden kurduğu eleştirel bir temsil biçimidir. Goffman'ın "arka sahne"sinde bastırılmış olan kadın öznesi, burada vitrin camının arkasından izleyiciyle karşılaşır; görünürlük, eleştiri ve oto-temsil bu saydam yüzeyde birleşir.

1980'li yıllar boyunca, Türk resminde otoportre, bireysel yüzleşmeden toplumsal eleştiriye, kadın bedeni temsillerinden kimlik politikalarına uzanan bir dönüşüm geçirerek, sanatçının yalnızca kendini değil; maruz kaldığı yapısal baskıları da görünür kıldığı eleştirel bir ifade alanına dönüşmüştür.

3.6.1990–2000 Arası: Sosyal Değişimler, Kültürel Kırılmalar ve Kavramsal Sanat Göç, Kimlik ve Beden Temsili

1990'lı yıllar, Türkiye'de hem sosyopolitik hem de kültürel düzeyde önemli dönüşümlerin yaşandığı bir zaman dilimidir. Bu dönemde sanat, yalnızca bireysel anlatının değil, aynı zamanda yerinden edilme, aidiyet kaybı ve kimlik parçalanması gibi travmatik toplumsal süreçlerin de temsil alanı hâline gelmiştir. Göç, zorunlu yer değiştirme, kültürel asimilasyon gibi deneyimler, otoportre sanatında beden ve yüz imgeleri aracılığıyla dolaylı olarak görselleştirilmiştir (Çay, 2022: 42; Üner, 2018: 20).

Bu bağlamda otoportre, yalnızca bireyin fiziksel görünümünün sunumu değil; kimliğin kırılanlaştığı, belleğin parçalandığı ve varoluşsal olarak yerinden edildiği bir görsel dildir. Maurice Merleau-Ponty'nin bedenin yalnızca biyolojik değil, algısal ve tarihsel bir varlık alanı olduğu yönündeki fenomenolojik yaklaşımı, bu dönemde beden temsillerinin nasıl bir taşıyıcı katman hâline geldiğini açıklamada önemli bir felsefi çerçeve sunar (Merleau-Ponty, 2014).

Temur Köran, bu dönemin en dikkat çekici sanatçılarından biri olarak otoportreyle doğrudan ilişkili olmasa da, bedenin içsel kırılanlığını yansıtan figüratif resimleriyle öne çıkar. Özellikle “Göç” temalı yapıtlarında, figürlerin yalnızlığı, kaygılı duruşları ve boş arka planlarla ilişkileri, Benjamin'in tarih felsefesinde işaret ettiği “ezilenlerin tarihine tanıklık” (Benjamin, 2008) düşüncesiyle örtüşür. Köran'ın otoportrevari figürleri, bireyin toplumsal bellekteki kırılmalarla yüzleşmesini estetize eder (Üner, 2018: 21).



Görsel 58: Temur Köran, “Göç”, (2015). Tuval üzerine yağlı boya, 150x140 cm. Tüyap Sanat Fuarı Koleksiyonu.³⁹

³⁹ <https://www.unlimiteddrag.com/post/temur-koran-goc> (Erişim Tarihi: 30.04.2025)

Erving Goffman'ın benlik sunumu teorisi, bireyin sosyal etkileşimlerde kendini bir sahne performansı gibi sunduğunu öne sürer. Bu bağlamda, Temür Köran'ın “Göç” temalı figürleri, sahnede sergilenen “ön sahne” benlik ile gizlenen “arka sahne” benlik arasındaki gerilimi yansıtır. Figürlerin yalnızlığı, kaygılı duruşları ve boş arka planlarla ilişkileri, bireyin toplumsal rollerle çatışan içsel kimliğini gözler önüne serer. Bu durum, Goffman'ın ifade ettiği gibi, bireyin kamusal kimliğini izleyiciye göre biçimlendirirken, arka planda öz benliğine dair çelişkiler taşımasıyla örtüşür. (Goffman, 2022: 94).

Temür Köran'ın “Göç” temalı eserlerinde yer alan durgun, içe kapanık ve izleyiciyle doğrudan temas kurmayan figürler ile boş, nötr arka planlar; yalnızlık ve savunmasızlık duygusunu doğrudan çağırır. Figürlerin mekânla olan ilişkisi sınırlı, jestleri ise donuktur; bu da onları yalnızca bireysel birer portre olmaktan çıkarır. Köran'ın kompozisyonlarında figürlerin duruş biçimi ve arka plan boşlukları, göç temasıyla ilişkilendirilen mekânsızlık, belirsizlik ve aidiyetsizlik hissini yansıtır. Bu figürler, bireysel temsilden çok, travmatik geçmişin yükünü taşıyan toplumsal özneler olarak karşımıza çıkar. Sanatçının figüratif dili, özellikle “yabancılaşmış birey”in görsel izdüşümüyle benlik kırılmasını estetize eder. Köran'ın figürleri, Walter Benjamin'in tarih felsefesi bağlamında işaret ettiği “ezilenlerin tarihine tanıklık” düşüncesiyle örtüşür. Bu temsiller, yalnızca bireysel kırılmayı değil; aynı zamanda bastırılmış tarihsel hafızayı da taşır. (Benjamin,2008: 28).

Bu bağlamda, otoportrevari figürler, kolektif travmaların ve toplumsal bellekteki kesintilerin görselleştirildiği birer tanıklık düzlemine dönüşür. Panofsky'nin ikonolojik çözümleme modeline göre değerlendirildiğinde, bu yapıtlar yüzeydeki figüratif anlatımı, aynı zamanda arkasında yer alan tarihsel, felsefi ve sosyopolitik bağlamı görünür kılar. Köran'ın resimleri, otoportre estetiği aracılığıyla bireysel öznenin sınırlarını aşarak, kimlik, aidiyet ve hafıza temelli kolektif bir sorgulamanın görsel aracına evrilir.

Kezban Batıbeki, kadın bedeni üzerinden kimlik, göç ve aidiyet konularını sorgulayan yapıtlarında otoportreye yakın imgeler üretmiştir. Popüler kültür estetiğini feminizmle harmanlayan Batıbeki'nin yüz bölgesine yoğunlaşan figüratif kompozisyonları, öznenin metalaştırılması ile özneleşmesi arasındaki gerilimi işler. Buradaki otoportrevari ifadeler, Butler'ın (2004) toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edilen bir performans olduğu görüşüyle doğrudan ilişkilidir.



Görsel 59: Batıbeki, K. A. (2021). “Senin Annen Bir Melekti Yavrum” [Sergi yerleşim görseli]. Merdiven Art Space, İstanbul.⁴⁰

Kezban Arca Batıbeki’nin 2021 yılında Merdiven Art Space’de açtığı *Senin Annen Bir Melekti Yavrum* sergisi, klasik anlamda otoportre tanımının sınırlarını aşarak, benliğin aile, hafıza ve toplumsal temsiller aracılığıyla inşa edildiği katmanlı bir anlatı örneği sunar. Sanatçının annesi Nurhan Nur’un eski sinema fotoğraflarından yola çıkarak oluşturduğu kolajlar ve düzenlemeler, hem annesinin imajına hem de sanatçının kendi kadınlık deneyimine ilişkin bir yüzleşme sunar (Batıbeki, akt. Artfulliving, 2021). Bu bağlamda sergi, otoportreyi sanatçının yüzünün betimlenmesinin yanı sıra benliğin ailevi imgeler, kültürel hafıza ve kadınlık rolleri üzerinden kurulması olarak yeniden tanımlar. Goffman’ın (2022) dramaturjik benlik kuramı açısından değerlendirildiğinde, bu çalışmalar sanatçının hem “ön sahne”de (kamusal annelik ve sinema temsili) hem de “arka sahne”de (kişisel bağ, annelik deneyimi, kırılganlık) kurduğu kimlik sunumlarını içerir. Otoportre bu anlamda, kendini göstermekten çok, kendini arama, yeniden kurma süreci olarak ortaya çıkar.

Panofsky’nin ikonolojik yorumuna göre sergi üç düzeyde değerlendirilebilir: Önikonografik düzeyde, kolaj teknikleriyle yeniden yapılandırılan eski film kareleri ve annesinin gençlik fotoğrafları yer alır. İkonografik düzeyde, bu kareler kadının toplumdaki rollerine, popüler kültürdeki temsil biçimlerine ve nostaljiye gönderme yapar. İkonolojik düzeyde ise, sanatçının annesi üzerinden kendilik inşasını gerçekleştirdiği; otoportreyi bireysel temsilden çok, kolektif hafızaya ve kültürel kodlara yaslanan bir özneleşme mekânına dönüştürdüğü görülür (Panofsky, 2020).

40 <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/kezban-arca-batibekinin-senin-annen-bir-melekti-yavrumi-sergisi-merdiven-art-spacede-i-24148> (Erişim Tarihi: 30.04.2025)

Ayrıca Judith Butler'ın (2011) toplumsal cinsiyetin performatif doğasına ilişkin yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, Batıbeki'nin annesinin görsel temsillerini yeniden işleyerek yarattığı imgeler, kadın kimliğinin sabit değil; tekrarlar ve temsille sürekli yeniden kurulan bir yapı olduğunu gösterir. Bu bağlamda, sergi, otoportreyi hem kişisel bir belleğin görselleşmesi hem de toplumsal cinsiyet normlarının eleştirisi olarak işler.

Senin Annen Bir Melekti Yavrum sergisi, otoportreyi klasik bireysel temsilden çıkarıp; kadın kimliğinin kültürel temsillerle, ailevi imgelerle ve nostaljik hafıza katmanlarıyla yeniden kurulduğu feminist bir sahneye dönüştürür. Batıbeki, kendine değil, annesine bakarak otoportresini üretir; böylece yüz, yalnızca bir kişisel imge değil, tarihsel ve kültürel yüklerin taşıyıcısı hâline gelir.



Görsel 60: Hüsamettin Koçan, “*Kırılğan Yüzler*” (2008). Tuval üzerine karışık teknik, 120x100 cm.İstanbul Müzayede.⁴¹

Hüsamettin Koçan'ın Kırılğan Yüzler serisinde, sanatçının bireysel benliği doğrudan yüz temsiliyle değil; figüratif deformasyonlar, yüzeydeki estetik izler ve kültürel motifler aracılığıyla görünür kılınır. 2006 tarihli, tuval üzeri karışık teknikle üretilmiş, yaklaşık 50 x 35 cm boyutlarında bir çalışmada görüldüğü gibi, yüz ifadesi belirsizleşmiş, yalnız ve içe kapanık figür, izleyiciyle doğrudan temas kurmaz. Bu otoportrevi yapı, sanatçının hem

⁴¹https://www.istanbulmuzayede.com/en/product/601040/husamettin-kocan-1946-kirilgan-yuzler-imzali-2008-tarihli-tuval-uzeri-karisi?utm_source=chatgpt.com (Erişim Tarihi: 30.04.2025)

bireysel kırılmasını hem de Anadolu'nun kolektif kültürel kodlarını görsel bir hafıza alanında buluşturur (Yaman, 2005: 42).

Koçan'ın bu yaklaşımı, Goffman'ın benlik sunumu kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, “arka sahne” kavramıyla örtüşür. (2022: 112). Sanatçı, kendini doğrudan sahneye koymak yerine, kaligrafik izler ve mitolojik çağrışımlı dokularla mahrem benliğini dolaylı biçimde görünür kılar. Figürün yalnızlığı, arka planın nötr yapısı ve renklerdeki duygusal yoğunluk, içsel çatışmaların ve bastırılmış belleğin estetik yansımasıdır.

Panofsky'nin ikonolojik çözümleme modeline göre, bu eser üç düzeyde okunabilir. Önikonografik düzeyde; sade ve figürün çevresinde nesne ya da anlatı fazlalığı olmayan yüzey dikkati çeker. İkonografik düzeyde; yalnız figür, kimlik kaybı, mekânsızlık ve içe dönüklükle yüklenmiştir. İkonolojik düzeyde ise; sanatçının yüzeyde bıraktığı izler, Derrida'nın “yazı = iz” kavramıyla örtüşür. Bedenin yerini alan izler, benliğin doğrudan temsiline değil; belleğin ve kültürel sürekliliğin taşınmasına hizmet eder. (2020: 44).

Koçan'ın bu çalışmaları aynı zamanda şamanik geleneklerle çağdaş sanat arasında kurduğu özgün ilişkiyi de yansıtır. Yaman'a göre sanatçının figüratif deformasyonlarında ve yüzeydeki izlerinde, geçmişin ruhani kodlarıyla güncel estetik arasında bir geçiş alanı vardır. (2005: 51). Kırılğan Yüzler serisi, bu anlamda hem bireysel hem kolektif şifalanmanın simgesel yüzeylerine dönüşür.

Bu sanatçılar özelinde görülen ortak özellik; bedenin yalnızca bir temsil nesnesi olmaktan çıkıp, tarihsel, kültürel ve felsefi bir sorgulama alanına dönüşmesidir. Bu noktada otoportre, kimliği sabitleyen değil, kimliğin süreksizliğini açığa çıkaran bir yöntem olarak kullanılır. Felsefi olarak bu durum, Deleuze'ün “benliğin bir öz değil, bir süreç olduğu” düşüncesiyle de örtüşür (Deleuze & Guattari, 2004).

3.7.Kavramsal Sanat ve Otoportre: Malzeme, Beden ve Anlam

1990'lı yıllarla birlikte Türk resim sanatında, temsilden çok sürece ve düşünceye odaklanan kavramsal sanat eğilimleri belirginleşmeye başlamıştır. Bu değişim, otoportre sanatına da doğrudan etki etmiş; otoportre yalnızca sanatçının yüzünün değil, benliğin, hafızanın, aidiyetin ve zamanın kavramsal ifadesine dönüşmüştür. Otoportre artık yalnızca

bir görüntü değil, bir fikir ve “varoluşun temsili olarak yapılandırılmış imge”dir (Barrett, 2012: 113).

Bu yaklaşım, postmodern düşüncenin özellikle Baudrillard’ın “görüntünün gerçekliğin yerini aldığı” simülakr kuramı ve Foucault’nun “öznenin üretildiği” yönündeki epistemolojik kırılması ile paralellik gösterir (Baudrillard, 1991; Foucault, 2003). Sanatçı artık benliği temsil etmektense, benliğin temsil edilemezliğini ve çoklu doğasını açığa çıkarma arayışına yönelmiştir.

Bedri Baykam, bu bağlamda otoportreyi klasik portre kalıplarının dışına taşıyan öncülerden biri olmuştur. “Kırık Ayna” adlı serisinde, hem gerçek portre hem de yansıma temsili üzerinden benlik kırılmasını ve bireysel travmaları sorgular. Aynada görünen görüntünün sürekli çoğalması, Benjamin’in (2008) özgünlüğünü kaybetmiş imge eleştirisini somutlaştırır. Baykam’ın 4D kolajları, otoportreyi bedenın ötesine taşıyarak “çok katmanlı benliğin” dijital, tarihsel ve estetik bir sentezine dönüştürür (Uz & Uz, 2008, s. 6).

Şakir Gökçebağ, yerleştirme sanatında nesneler aracılığıyla otoportre benzeri temsiller üretmiştir. Halı, çaydanlık, musluk gibi gündelik nesneleri simgesel bir estetikle sunan sanatçı, otoportreyi doğrudan figüratif biçimlerle değil; mekânın belleği, alışkanlıklar ve alışılmış davranışlarla temsil eder. Özellikle “Reorientation” adlı işinde, halıların yön değiştirerek mekânda yeni bir yüzeysel beden oluşturması, Goffman’ın (2022) “arka sahne” ve Derrida’nın (2020) “fark” kavramlarıyla birlikte okunabilir (Gürgüler, 2023, s. 87).



Görsel 61: Şakir Gökçebağ, “*Reorientation 09*”, (2013). Halı yerleştirmesi, Kesilmiş ve yeniden yönlendirilmiş geleneksel halı, değişken boyutlu 8mekana göre uyarlanabilir)⁴²

Şakir Gökçebağ’ın *Reorientation* serisi, sanatçının kimlik ve özne temsiline dair kavramsal yaklaşımını figüratif bir otoportre yerine, gündelik nesneler aracılığıyla sunduğu özgün bir temsil biçimi olarak değerlendirilebilir. Gökçebağ, halı, musluk, çaydanlık gibi sıradan nesneleri biçimsel olarak dönüştürerek, bireysel kimliği ve kültürel belleği doğrudan göstermeden ama etkili biçimde yüzeye taşır. Bu yaklaşım, sanatçının kendisini özne olarak görünür kılmadan, benliğini nesnelerin mekânsal düzenlemesi üzerinden yeniden kurduğu otoportrevari bir anlatı önerir (Gürgüler, 2023: 87).

Sanatçının kendi röportajlarında da belirttiği gibi, *Reorientation* serisi “alışılmış olanı bozarak yeni bir anlam önerisi sunma” amacını taşır (Gökçebağ, akt. Gürgüler, 2023: 88). Bu anlam arayışı yalnızca biçimsel bir yeniden kurgulama değil; bireyin gündelik yaşamla kurduğu ilişkilerin, alışkanlıkların ve hafızanın yeniden temsil edilmesidir. Bu bağlamda Gökçebağ’ın nesnelerle kurduğu estetik yapı, bireysel belleğin sessiz izlerini çağırıştır ve izleyiciye kişisel bir benlik sunumu deneyimi yaşatır.

Kavramsal sanat bağlamında otoportre, yalnızca fiziksel bir yüz ya da beden temsili değildir; sanatçının kişisel deneyimini, kültürel aidiyetini ve mekânsal belleğini dolaylı biçimde sunabileceği geniş bir ifade alanına dönüşür. Goffman’ın dramaturjik benlik kuramında tanımladığı “arka sahne” kavramı, Gökçebağ’ın eserlerinde benliğin görünür olmaktan çok hissedilir hâlde sunulduğu yapıyla örtüşmektedir. (2022: 112) Aynı şekilde Barrett’ın çağdaş sanat kuramı çerçevesinde kavramsal otoportre, bir kimlik beyanından çok, kimliğin izini sürmeye yönelik düşünsel bir eylem hâline gelir. (2012: 117).

Goffman’ın dramaturjik benlik kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, Gökçebağ’ın bu eseri sanatçının “arka sahne”sini açığa çıkaran bir benlik sunumu biçimi olarak okunabilir. (2022:112). Goffman’a göre bireyler toplumsal rolleri gereği “ön sahne”de toplumsal beklentilere uygun performanslar sergilerken, “arka sahne”de daha içsel ve samimi yönlerini saklar. *Reorientation 09*’da sanatçı, kendi yüzünü ya da bedenini doğrudan temsil etmez; ancak kişisel belleğini, kültürel aidiyetini ve mekânla kurduğu ilişkileri simgesel düzeyde yüzeye taşır. Halının kesilerek yönlerinin değiştirilmesi, bireyin yer

42 <https://sakirgokcebag.com/installations/nggallery/album/reorientation-2d> (Erişim Tarihi: 30.04.2025)

değiştirmesi, yön kaybı, kimlik kırılması ve yeniden yapılanma sürecinin bir metafor hâline gelir.

Panofsky'nin ikonolojik çözümleme modeli doğrultusunda Reorientation 09 adlı eser üç katmanlı bir anlam yapısıyla değerlendirilebilir. Görselin ilk düzeyinde, yani önikonografik aşamada, geleneksel motifli halı parçalarının simetrik biçimde kesilip duvara yerleştirilmiş olması dikkat çeker. Bu biçimsel müdahale, figürü doğrudan göstermese de, izleyicide gövdeye benzer bir bütünlük hissi uyandırır. Görüntüdeki düzenlilik, simetri ve ritmik tekrarlar, figüratif bir varlığın boşluğunu doldururcasına bir duruş sergiler.

İkinci düzey olan ikonografik aşamada, bu halı düzenlemesi bireyin parçalanmış kimliğinin ve mekânda kendine yer edinme arayışının metaforuna dönüşür. Halı, burada yalnızca bir nesne değil; kültürel aidiyetin taşıyıcısı ve bireysel belleğin izlerini barındıran bir yüzeydir. Yön değiştiren halı parçaları, yerinden edilmişliğin, kültürel kimliğin yeniden tanımlanma sürecinin görsel bir karşılığı olarak okunabilir. Öznenin temsili figüratif olmaktan çıkarak, sembolik ve yapısal bir forma evrilmiştir.

İkonolojik düzeyde ise Gökçebağ'ın bu eseri, Derrida'nın (2020) “iz” kavramı ile doğrudan örtüşür. Sanatçının bedeni eserde doğrudan yer almaz; ancak boşluğun içinde anlamla dolu izler, onun varlığına işaret eder. Halı parçalarının yön değiştirmiş olması, yalnızca biçimsel bir müdahale değil; sanatçının benliğini mekânla, kültürle ve hafızayla yeniden kurma çabasıdır. Bu yapı aynı zamanda Benjamin'in (2008) “auranın kaybı” düşüncesiyle de ilişkilidir. Çünkü bu yerleştirme, özgünlükten yoksun görünen parçalarla oluşturulmuş olmasına rağmen, taşıdığı kültürel çağrışımlar ve metaforik içerikle izleyiciye anlam yüklü bir benlik sunumu önerir. Dolayısıyla Gökçebağ'ın Reorientation 09 adlı eseri, Panofsky'nin kuramı çerçevesinde sadece biçimsel bir düzenleme değil; bireyin tarihsel, kültürel ve varoluşsal arayışını yüzeye taşıyan bir otoportrevari yapıdır.



Görsel 62: Genco Gülan, “*Self-Portrait with 4 Eyes*” (2015). 3D baskı, alçı heykel, 45x30x30 cm. Contemporary Istanbul, PG Art Gallery koleksiyonu.⁴³

Genco Gülan’ın “*Self-Portrait with 4 Eyes*” (2011) adlı eseri, sanatçının çoklu kimlik, algı ve benlik temsili üzerine geliştirdiği kavramsal bir yaklaşımı yansıtır. Bu otoportre, sanatçının yüzünü dört gözle betimleyerek, izleyiciyi benlik sunumunun karmaşıklığı üzerine düşünmeye davet eder.

Erving Goffman’ın benlik sunumu kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Gülan’ın bu eseri, bireyin sosyal etkileşimlerde farklı roller üstlenerek benliğini nasıl sunduğunu sorgular. Goffman’a göre birey, toplumsal roller içinde benliğini “ön sahne”de kurgularken, daha mahrem, bastırılmış ve kırılğan yönlerini “arka sahne”de saklar (Goffman, 2022, s. 112). Gülan’ın dört gözlü otoportresi, bu çoklu sunumları ve bireyin farklı sosyal bağlamlarda üstlendiği rolleri görselleştirir.

Panofsky’nin ikonolojik çözümleme modeliyle incelendiğinde, eserin önikonografik düzeyinde, sanatçının yüzü dört gözle betimlenmiştir. İkonografik düzeyde, bu dört göz, çoklu algı, kimlik bölünmesi ve benliğin farklı yönlerini temsil eder. İkonolojik düzeyde ise, eser, bireyin modern toplumda karşılaştığı kimlik karmaşasını ve benliğin sürekli değişen doğasını yansıtır.

Gülan’ın bu çalışması, kavramsal sanatın sınırlarını zorlayarak, izleyiciyi benlik, algı ve kimlik üzerine derinlemesine düşünmeye teşvik eder. Eser, sanatçının çoklu benlik

43 <https://i.pinimg.com/736x/20/7c/22/207c227b924327c1ba989c3fde0efd88--conceptual-art-david.jpg> (Erişim Tarihi: 30.04.2025)

sunumlarını ve sosyal rollerin birey üzerindeki etkilerini sorgulayan özgün bir otoportre örneğidir.

Canan Tolon'un otoportreye yakın işlerindeki dokusal yüzeyler ve iz imgeleri, benliği zamanla ve mekânla ilişkilendiren bir hafıza arkeolojisine dönüştürür. Tolon'un belirsiz alanlar üzerine serpiştirilmiş izleri, Deleuze'ün "olay" kavramına benzer şekilde, süreksiz, sabitlenemeyen bir benlik fikrini yansıtır (Deleuze & Guattari, 2004). Bu bağlamda Tolon'un otoportre yaklaşımları, varlığın hem maddi hem de zamansal geçişkenliğini beden aracılığıyla sorgular (Davun, 2023: 89).



Görsel 63: Canan Tolon, "*Reflex*", (2011). Ahşap panel üzerine yağlıboya, 183x305 cm.İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.⁴⁴

Canan Tolon'un sanat pratiği, figüratif anlamda klasik otoportre formlarına başvurmamakla birlikte, benliğe dair temsilleri yüzeyde iz, boşluk ve dokusal katmanlar üzerinden dolaylı bir şekilde kurar. Sanatçının 2010 sonrası verdiği birçok röportajda da ifade ettiği gibi, onun çalışmalarının temelini "kişisel deneyim, hafıza ve geçicilik" temaları oluşturur (Tolon, akt. Artun, 2012). Bu yaklaşım, öznenin doğrudan temsili yerine, geçmişe dair izler aracılığıyla bir tür "görünmeyen otoportre" yaratır.

Tolon'un Tunnel Vision, Limbo ve Nature Morte gibi sergilerinde yer alan işlerinde, izleyiciye yüz gösterilmez; ancak yüzeydeki çatlaklar, izler ve renk geçişleri, bireysel belleğin ve bedensel deneyimin metaforik aktarımına dönüşür. Bu yönüyle sanatçının işleri, hem küratöryel açıklamalarda hem de eleştirel metinlerde "otoportrevari" olarak

⁴⁴ https://www.galerinevistanbul.com/tr/exhibitions/73-reflex-canan-tolon/press_release_text/ (Erişim Tarihi: 30.04.2025)

değerlendirilmiştir (Gürgüler, 2023). Bu yorumlar, otoportre kavramının yalnızca fizyonomik temsille sınırlı kalmadığını; tersine, iz, boşluk ve tekrar gibi kavramlar üzerinden benliğe dair çok katmanlı anlatılar inşa edilebileceğini gösterir.

Bu bağlamda, Goffman'ın (2022) “benlik sunumu” kuramında tariflediği “arka sahne” kavramı, Tolon'un figürsüz ama iz yüklü yüzeylerinde estetik karşılığını bulur. Sanatçı, toplumsal rolleri sahnelemeden, kamusal özneyi doğrudan betimlemeden, “arka sahne”de kalan benlik izlerini görselleştirir.

Erwin Panofsky'nin ikonolojik çözümleme yöntemi doğrultusunda Tolon'un eserlerinde üç katmanlı bir anlam örgüsü izlenebilir. Önikonografik düzeyde, pas, boya, iz ve doğal malzemelerin oluşturduğu dokusal yüzeyler, figüratif bir formdan ziyade sezgisel bir izlenim bırakır. Bu izlenim, izleyicide yüz ya da beden fikrini çağrıştıran bir yüzey inşasına dönüşür. İkonografik düzeyde bu dokular, parçalanmış kimliğin, bastırılmış benliğin ve yerinden edilmiş aidiyetin metaforik karşılığı olarak okunur. Bu yüzeyler, sanatçının kişisel belleğini ve mekânsal ilişkilerini somutlaştıran bir anlatı alanına dönüşür. İkonolojik düzeyde ise Tolon'un otoportrevari yaklaşımı, Gilles Deleuze'ün “olay” kavramı bağlamında anlam kazanır. Deleuze'e göre “olay”, sabitlenemeyen, sürekli dönüşen bir varlık hâlidir (Deleuze & Guattari, 2004). Tolon'un çalışmalarında yer alan dokular da benliğin sabitlenemeyen, çoğul ve zamansal doğasını yansıtarak, öznenin geleneksel temsillerden uzaklaştığı bir alan oluşturur.

Kuramsal olarak ise Jacques Derrida'nın (2020) “yazı = iz” kavramı, Tolon'un eserlerinde bedenin yerini alan izlerin anlam üretici formu olarak işlevseldir. Burada otoportre, bir yüz ya da beden değil; bir iz, bir boşluk ya da bir geçişin sahnesi hâline gelir. Sanatın figürsüz benlik temsillerine yöneldiği bu yaklaşım, çağdaş sanat yazımında “otoportrevari anlatı” terimiyle karşılık bulur. Dolayısıyla Canan Tolon'un çalışmaları, çağdaş otoportre anlayışının kavramsal boyutunu genişleten önemli örnekler arasında yer alır.

Kavramsal otoportrelerde, yüz ve beden görünür olmaktan çıkarken, onun yerini temsil eden nesne, iz, yansıma, boşluk ya da metin alır. Bu dönüşüm, temsilin sabit bir hakikat değil, her zaman çoğalan ve yoruma açık bir süreç olduğunu vurgular. Bu bağlamda, otoportre sanatçının “kendini çizmesi” değil, “kendiliği düşünmesi” hâline gelmiştir.

3.8.2000 Sonrası ve Dijital Dönüşüm: Otoportrenin Yeni Mecraları

2000 sonrası sanat üretiminde teknolojik gelişmelerin hız kazanmasıyla birlikte, otoportre geleneksel tekniklerin ötesine geçerek dijital, kavramsal ve çoklu ortam temelli bir ifade biçimine dönüşmüştür. Sanatçının bedeni artık tuvalde sabit bir yüzeyde değil; ekranda çoğalan, simüle edilen, tekrar üretilen ve kimi zaman da görünmezleşen bir form olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durum, otoportreyi yalnızca temsili değil, aynı zamanda ontolojik olarak da dönüştürmüştür.

2000 sonrası dönemde otoportre, yüz ve beden temsiline dayalı klasik anlayıştan uzaklaşarak dijital, kavramsal ve çoklu mecralara yayılmıştır. Sanatçılar benliği doğrudan göstermek yerine; iz, nesne ve veri aracılığıyla dolaylı biçimde temsil etmeye yönelmiştir. Bu dönüşüm, otoportreyi sabit bir kimlik ifadesinden çıkarıp değişken, parçalı ve süreç odaklı bir yapı hâline getirmiştir. Yeni medya araçlarıyla üretim yapan sanatçılar, otoportreyi artık veri, piksel, ekran ve yapay zekâ aracılığıyla yeniden kurmaktadır. Bu dönüşüm, Jean Baudrillard'ın simülakrlar kuramı ile açıklanabilir: Gerçek artık bir temsile değil, temsile dönüşmüş bir gerçekliğe indirgenmiştir (Baudrillard, 1991). Otoportre burada bir benlik sunumu değil, dijital bir veri çıktısıdır (Davun, 2023).

Bedri Baykam, bu geçişin öncülerindendir. “4D” olarak adlandırdığı dijital kompozisyonlarında otoportreyi yalnızca yüz ya da beden üzerinden değil; kolaj, ses, video ve dijital imajların iç içe geçtiği bir çoklu temsil ortamında kurgular. Baykam'ın çalışmaları, Walter Benjamin'in (2008) “auranın kaybı” düşüncesiyle birlikte okunabilir; çünkü sanatçı, özgünlüğü yitmiş dijital tekrarlarla öznenin çözülüşünü görünür kılar (Uz & Uz, 2008: 6).



Görsel 64: Bedri Baykam, “*Bir Haremim Olsun*” (2008).4D lentiküler baskı,120x90, Bedri Baykam Resmi Web Sitesi.⁴⁵

3.9.NFT ve Yapay Zeka Tabanlı Temsil

NFT ve yapay zekâ ile üretilen otoportrelerde, kimlik sanatçının değil, algoritmanın seçimiyle biçimlenir. Otoportre burada bir benlik sunumu değil, dijital bir veri çıktısıdır (Davun, 2023).

Yeni medya sanatçılarının NFT (non-fungible token) ve dijital platformlarda ürettiği otoportreler, artık sadece bireyin kendisini değil; algoritmik olarak şekillenen bir benliği temsil etmektedir. Bu durum, yapay zekâ ile oluşturulan otoportrelerin artık “kim tarafından” değil, “hangi veriyle” üretildiği sorusunu gündeme getirir (Davun, 2023: 89).

Posthümanizm, insanı merkeze alan modern hümanist düşünce geleneğini sorgulayan ve insanı; teknoloji, doğa, hayvanlar ve makinelerle birlikte düşünen çok-merkezli bir düşünce sistemidir. Bu yaklaşım, öznenin sabit, özerk ve bütüncül bir yapı olmadığını; tersine, ağsal ilişkiler, tarihsel bağlamlar ve teknolojik müdahalelerle sürekli yeniden kurulan bir süreç olduğunu savunur (Erdoğan, 2020: 142).

⁴⁵ <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/2007den-gunumuze-4dler-lentikuler-calismalar> (Erişim Tarihi: 30.04.2025)

Özellikle 21. yüzyıl sanat ve felsefe söylemlerinde, posthümanist düşünce; beden, benlik ve kimlik gibi kavramların sabit değil, geçişli, kırılğan ve teknolojik olarak şekillenen yapılar olduğunu ortaya koyar. Bu nedenle posthümanizm yalnızca ontolojik bir dönüşüm değil; aynı zamanda etik, estetik ve kültürel bağlamların yeniden tanımlandığı bir düşünce alanıdır (Ersöz, 2022: 67).

2000 sonrası otoportrelerin temel dönüşüm noktalarından biri, posthumanist kuramların etkisiyle “insan merkezli temsilin” aşılmaya başlanmasıdır. Bu kuram doğrultusunda özne, sabit, bütüncül ve özerk bir yapı olmaktan çıkar; teknolojiyle iç içe geçmiş, çok merkezli, geçirgen bir yapıya dönüşür. Otoportre artık sabit bir kimliğin değil; sürekli kodlanan ve yeniden üretilen bir benliğin göstergesidir (Barrett, 2012: 117).

Yine Refik Anadol’un yapay zekâ temelli otoportre serileri –her ne kadar klasik anlamda otoportre sayılmasa da– sanatçının kişisel hafızasını algoritmik olarak yeniden kurması bakımından, dijital çağın yeni otoportre paradigmasını temsil eder. Burada otoportre, öznenin bireysel tercihlerinden çok, sistemlerin veri işleme biçimiyle şekillenir (Davun, 2023: 91). Bu durum, posthumanist özne anlayışında bedenin yalnızca bir taşıyıcı değil, bir “geçiş yüzeyi” olarak algılandığını gösterir (Worringer, 2017, s. 46).



Görsel 65: Refik Anadol, “Makine Halüsinasyonları”, (2022). Yapay zekâ algoritmaları (StyleGAN2), veri görselleştirme, LED ekran yerleştirme, mekana bağlı yerleştirme, The Museum of Modern Art (MoMA), New York.⁴⁶

Refik Anadol’un “Makine Halüsinasyonları” adlı serisi, veri odaklı üretim süreciyle yalnızca sanal estetik bir deneyim sunmaz; aynı zamanda bireyin benlik sunumunu dijitalleşen bir yüzey aracılığıyla yeniden kurgular. Anadol, yapay zekâ tarafından işlenen büyük veri kümeleriyle oluşturduğu bu görsellerde fiziksel bedeni ve yüzü kullanmaksızın, bireyin zihinsel süreçlerine, duygularına ve kolektif hafızaya ait dijital bir portre inşa eder (Anadol, 2020). Bu yapı, otoportreyi klasik anlamda sanatçının somut varlığına dayanan bir temsilden uzaklaştırır ve dijital belleğin, bireysel özneye dair yeni bir görünürlük alanı oluşturduğunu gösterir.

Bu durum, Erving Goffman’ın “benlik sunumu” kuramıyla birlikte değerlendirildiğinde daha da anlamlı bir boyut kazanır. Goffman’a göre birey, sosyal yaşamda bir sahne oyuncusu gibi davranarak kendini belli roller ve stratejilerle başkalarına sunar. Bu sunum, fiziksel varlık, jestler, mekân ve zaman gibi unsurlar üzerinden şekillenir (Goffman, 2022, s. 41). Ancak Anadol’un dijital otoportresi, bu sahneyi maddi dünyadan alıp algoritmik düzleme taşır: burada birey artık fiziksel olarak değil, veri akışları, görsel simülasyonlar ve yapay zekânın işlediği imgeler aracılığıyla temsil edilir.

Anadol’un çalışmaları bu bağlamda, Goffman’ın “ön sahne” (front stage) ile “arka sahne” (back stage) ayrımını da yeniden yorumlamaya açar. Geleneksel sahnede birey, toplumsal normlara uygun biçimde rol yaparken; arka sahnede ise gerçek benliğine yaklaşır. Ancak dijital ortamda bu ayrım bulanıklaşır: Anadol’un algoritmalarla inşa ettiği otoportreler, hem temsil edilen verilerin anonimliği hem de bireyin bilinç dışı dijital izleri nedeniyle, izleyiciye hem sahne hem perde arkasını aynı anda sunar (Goffman, 2022, s. 78). Böylece sanatçının benliği artık sabit, bütünlüklü bir yapı değil; sürekli işlem gören, güncellenen ve yeniden kodlanan bir sistem hâline gelir.

4. OTOPORTREVARİ ESERLER VE ÇAĞDAŞ BENLİĞİN TEMSİLİ

Çağdaş sanat yazımında “otoportrevari eser” kavramı, sanatçının yüzünü ya da fiziksel varlığını doğrudan temsil etmeyen ancak benliğe dair dolaylı, simgesel ve kavramsal

⁴⁶<https://refikanadolstudio.com/wp-content/uploads/unsupervised-machine-hallucinations-moma/Unsupervised-Documentation-37-2880x1519.jpg> (Erişim Tarihi: 30.04.2025)

anlatımlar içeren yapıtları tanımlamak üzere kullanılan yerleşik bir eleştirel terim hâline gelmiştir (Barrett, 2012: 117). Bu bağlamda otoportre, klasik anlamda öznenin sabit ve bütün bir yansıması olmaktan çıkarak; zamanla, mekânla, bedenle ve kültürel bellekle iç içe geçen çok katmanlı bir temsil alanına evrilmiştir.

Goffman'ın (2022) dramaturjik benlik sunumu kuramı, çağdaş otoportrelerde görülen dolaylı özne temsillerini açıklamada önemli bir kuramsal dayanak sunar. Goffman'a göre bireyler gündelik yaşamda benliklerini “ön sahne” ve “arka sahne” arasında sunarken, çağdaş otoportrelerde sanatçılar bu arka sahneye ait bastırılmış, kırılğan ve kimliksel yönleri sanat yüzeyine taşıyarak görünür kılarlar. Bu, yalnızca bireysel bir ifşa değil; aynı zamanda toplumsal normlara karşı estetik bir direniştir.

Öte yandan Panofsky'nin (2020) ikonolojik çözümleme modeli doğrultusunda, otoportrevari yapıtlar yalnızca betimleyici düzeyde değil; simgesel ve felsefi katmanlarda da okunmaya açıktır. Örneğin, Şakir Gökçebağ'ın Reorientation adlı yerleştirmesinde sanatçının bedeni yerine “halı izleri” kullanması, Derrida'nın (2020) “iz” kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Burada figür yoktur; ancak figürün yokluğunda anlamlı bir benlik izi vardır. Bu tür temsil, Walter Benjamin'in (2008) “auranın kaybı” kavramıyla da bağdaşır; özgünlükten uzaklaşan ancak anlam yüklenen imgesel izler, sanatçının benliğini simgeler.

Benzer biçimde, Kezban Arca Batıbeki'nin Senin Annen Bir Melekti Yavrum (2021) sergisindeki çalışmalar, figüratif olsa dahi doğrudan otoportre olmaktan çok annesi üzerinden kendi kimliğini inşa eden otoportrevari bir yaklaşım sergiler (Artfulliving, 2021). Genco Gülan'ın Self-Portrait with 4 Eyes adlı çalışması, klasik portre formunun dışına çıkarak çoklu kimliğin, dijital çağda benliğin kırılğan ve çoğalan yapısına işaret eder. Canan Tolon'un iz ve dokudan oluşan yüzeyleri ise, Deleuze'ün (2004) “olay” kavramı ile örtüşerek, sabitlenemeyen ve daima yeniden kurulan bir özne fikrini ortaya koyar.

Sonuç olarak, otoportrevari eserler çağdaş sanatçıların yalnızca yüzlerini değil; bedenlerini, hafızalarını, toplumsal cinsiyetlerini ve kimliksel gerilimlerini temsil ettikleri güçlü anlatım alanlarıdır. Bu tür eserler, klasik otoportre kavramının sınırlarını aşarak benliğin parçalanmış, simgesel ve çoklu doğasını vurgulayan, derinlemesine estetik ve felsefi okumaları mümkün kılan çağdaş temsillerdir.

2000 sonrası otoportre, yalnızca sanatçının yüzünü betimleyen bir yapı olmaktan çıkıp; kimliğin çok katmanlı, çok teknolojik ve çok verili bir haritasına dönüşmüştür. Sanatçı

artık öznesi olduğu temsilden çok, o temsili simüle eden, çoğaltan ya da bozuma uğratan bir müdahale alanı yaratmaktadır.

5.SONUÇ

Bu tez çalışması, otoportreyi yalnızca bireyin fiziksel görünümünü belgeleyen bir anlatı formu olarak değil; aynı zamanda tarihsel, felsefi ve sosyolojik anlam katmanları içeren çok boyutlu bir temsil alanı olarak değerlendirmiştir. İnceleme sürecinde, Batı sanat geleneğinden Türk resim tarihine kadar uzanan süreçte otoportre olgusunun dönüşümü hem kronolojik hem de kavramsal bağlamda ele alınmıştır.

Antik ve Orta Çağ dönemlerinde sanat üretimi, bireysel yaratımdan çok kolektif üretim anlayışına dayanmakta; sanatçının birey olarak görünürlüğü sınırlı kalmaktaydı. Bu bağlamda sanatçı, adeta görünmez bir zanaatkâr konumundaydı. Ancak Rönesans’la birlikte, özellikle hümanist düşüncenin etkisiyle sanatçı, düşünsel ve sanatsal bir özne olarak belirginleşmiş; otoportre bu yeni öznenin kendilik algısını ve entelektüel kimliğini görünür kıldığı bir araç hâline gelmiştir (Panofsky, 2020: 92). Bu evrimsel süreç, Barok ve Rokoko dönemlerinde teatral ifade biçimleriyle derinleşirken; Romantik dönemde ise otoportre, sanatçının iç dünyasındaki gerilimleri yansıtan bir ifade biçimine dönüşmüştür.

Türk resim sanatında ise otoportre, Batı’daki kadar köklü ve sürekli bir geleneğe sahip olmamakla birlikte, geç dönem Osmanlı’dan itibaren farklı biçimlerde görünürlük kazanmıştır. Özellikle Osmanlı minyatür sanatında, figüratif birey temsiline sınırlı ölçüde yer verilmesi, sanatçının kendi suretini doğrudan sunmasına imkân tanımamıştır. Buna rağmen, 18. yüzyılda Levnî gibi bazı sanatçılarda dolaylı otoportre izleri görülmeye başlanmıştır(Kıral, 2014: 34).

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde ise Avrupa’da sanat eğitimi alan sanatçıların etkisiyle figüratif anlatım güç kazanmış ve sanatçının özne olarak görünürlüğü artmıştır. Bu dönemde doğrudan otoportre üretimi sınırlı kalsa da, Osman Hamdi Bey gibi sanatçılar, eserlerinde simgesel temsiller yoluyla kişisel kimliğe dair göndermeler yapmışlardır (Shaw, 2003: 190).

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte sanat alanında da bireyselleşme ve öznel anlatım giderek daha belirgin bir hâl almış; sanatçılar yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik ve düşünsel bir özne olarak görünürlük kazanmıştır. 1950 sonrası dönemde, özellikle Bedri

Rahmi Eyüboğlu ve Neş'e Erdok gibi sanatçılar otoportreyi yalnızca bireysel betimleme değil; politik, toplumsal ve kültürel bir ifade biçimi olarak kullanmışlardır. Bu süreçte otoportre, sanatçının kimliğini yapılandırdığı ve bu kimlik üzerinden toplumsal meselelerle ilişkilendiği bir direniş alanına dönüşmüştür (Erzen, 2006: 49).

1980 sonrası dönemde ise postmodernizmin etkisiyle sabit ve bütüncül kimlik anlayışları yerini parçalı, çoğul ve kırılğan benlik temsillerine bırakmıştır. Bu yeni temsiller, Erving Goffman'ın (2022) “dramaturjik benlik” kuramı doğrultusunda, sanatçının farklı sosyal roller arasında geçiş yapan çok yönlü bir özne olarak yeniden kurgulanmasına zemin hazırlamıştır. Otoportre artık yalnızca bir yüzün değil; değişen toplumsal bağlamların, rol değişimlerinin ve sahne-arka sahne geçişlerinin görsel anlatımı hâline gelmiştir.

2000 sonrası süreçte dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte otoportre yeni bir evreye girmiştir. Sanal kimliklerin inşası, yapay zekâ ile oluşturulan imgeler ve veri temelli görsel üretim pratikleri, otoportreyi yalnızca fiziksel değil; bilişsel ve algoritmik bir düzleme taşımıştır. Refik Anadol'un veriye dayalı yapay zekâ çalışmalarında ve Genco Gülan'ın bedeninin sanal temsiline yönelik işlerinde bu dönüşüm açıkça izlenebilmektedir. Bu bağlamda, Walter Benjamin'in (2008) “auranın çözülüşü” kavramı ile Jean Baudrillard'ın (1991) “simülasyon” kuramı, dijital otoportrelerin gerçeklik ve temsil ilişkisini sorgulayan teorik dayanaklar sunmaktadır.

Sonuç olarak, otoportre yalnızca sanatçının dışsal görünümünü kaydeden bir araç değil; onun tarih, toplum, ideoloji ve teknolojiyle kurduğu ilişkiyi görünür kılan varoluşsal bir yüzey olarak ele alınmalıdır. Bu anlamda çağdaş Türk resmindeki otoportre üretimleri, geçmişin mirasını günümüzün kimlik politikaları ve teknolojik dönüşümleriyle harmanlayan çok katmanlı anlatılar sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alaz, A. (2007). *Abidin Dino: Yüzüme bir bak*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Alkan, S. (2015). *Kadın sanatçılar ve otoportre: Sanatta kimliğin temsili*. Ütopya Yayınları.
- Alpers, S. (1983). *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. University of Chicago Press.
- Arnason, H. H. & Mansfield, E. C. (2013). *Sanatın öyküsü: Modern sanatın tarihi* (T. Kara, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Artun, A. (2012). *Bedenin izleri ve görünmeyen özne: Canan Tolon üzerine*. Dirimart Yayınları.
- Aymar, G. C. (1967). *The art of portrait painting*. Chilton Book Co.
- Barrett, E. (2012). *Krizin estetiği: Çağdaş sanatta kimlik, temsil ve beden*. Hayalperest Yayınları.
- Baudrillard, J. (1991). *Simülakrlar ve simülasyon*. Doğu Batı Yayınları.
- Bayraktar, M. (2011). *Sabri Berkel ve geometrik soyutlama anlayışı*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Benjamin, W. (2008a). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). YKY. (Orijinal eser 1982)
- Benjamin, W. (2008b). *Teknik olarak yeniden üretilebilen sanat eseri* (A. Cemal, Çev.). İletişim Yayınları.
- Butler, J. (2011). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilişi* (Z. Direk, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1990)
- Ceylan, T. (2014). *Queer aesthetics in contemporary painting*. Pilot Galeri Yayını.
- Çay, S. (2022). *Sanatta göç teması ve kimlik sorgulamaları*. Hayalperest Yayınları.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Bin yayla: Kapitalizm ve şizofreni 2* (Vol. 2). Norgunk Yayıncılık.
- Derrida, J. (2020). *Yazı ve fark* (T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1978)
- Descartes, R. (1984). *Birinci felsefe üzerine meditasyonlar* (J. Cottingham, Çev.). Cambridge Üniversitesi Yayınları.
- Diderot, D. (1995). *Sanat üzerine yazılar* (C. E. Coşkun, Der.). Remzi Kitabevi.
- Erzen, J. N. (2006a). *Sanat ve kimlik: Türkiye’de modernleşme ve resim*. İmge Kitabevi.
- Erzen, J. N. (2006b). *Sanat ve kimlik*. İmge Kitabevi.
- Eyüboğlu, S. (1986). *Çağdaş Türk resmi: 1950–1980*. Remzi Kitabevi.
- Farthing, S. (2020). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Foucault, M. (2005). *Bilginin arkeolojisi* (V. Doğan, Çev.). Epos Yayınları. (Orijinal eser 1969)
- Freud, S. (2015). *Benlik ve id* (S. Budak, Çev.). Say Yayınları. (Orijinal eser 1917)
- Garrard, M. D. (1989). *Artemisia Gentileschi: The image of the female hero in Italian Baroque art*. Princeton University Press.
- Germaner, S. (2000). *Sanatta kimlik arayışları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Goffman, E. (2022). *Gündelik yaşamda benliğin sunumu* (S. T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1959)
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü* (B. Onaran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Güreş, N. (2021). *Catalogue of works: 2009–2020*. Galerie Tanja Wagner.
- Gürgüler, D. (2023). *Görsel kültürde iz ve öznenin temsili*. Ütopya Yayınları.
- Gürgüler, S. (2023). *Çağdaş Türk sanatında nesne ve hafıza*. Literatür Yayıncılık.

- Hegel, G. W. F. (2002). *Estetik dersleri* (A. E. Ünsal, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Heidegger, M. (2013). *Varlık ve zaman* (K. Durak, Çev.). Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1927)
- Heinrich, C. (2007). *Gülsün Karamustafa: Hafıza, kadın, kimlik*. Heinrich Press.
- Husserl, E. (1913). *Ideas: General introduction to pure phenomenology*. Macmillan.
- Jung, C. G. (1968). *Dört arketip* (S. Budak, Çev.). Say Yayınları.
- Jung, C. G. (2017). *Ruh, insan, sanat, edebiyat* (İ. H. Yılmaz, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Kant, I. (1998). *Saf aklın eleştirisi* (A. N. Doğan, Çev.). Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları. (Orijinal eser 1781)
- Keskinok, C. (2001). *Mustafa Cevat Atalay retrospektifi*. Türk Resim Arşivi Yayınları.
- Kıral, A. (2014). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sanatçının yüzü*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kıral, B. (2014). *Türkiye'de kadın sanatçılar ve temsil stratejileri*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Kristeller, P. O. (1990). *Rönesans düşüncesinde birey ve sanatçı*.
- Lacan, J. (2004a). *Écrits* (S. Göka, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1966)
- Lacan, J. (2004b). *Psikanalizin dört temel kavramı* (S. Göka, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1973)
- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü* (S. Gürbüz, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Marx, K. (2007). *Ekonomi ve felsefe yazıları* (S. Belli, Çev.). Sol Yayınları. (Orijinal eser 1844)
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algının fenomenolojisi* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, F. (2020). *Ahlakın soykütüğü üzerine* (A. Bilge, Çev.). İthaki Yayınları. (Orijinal eser 1887)
- Nochlin, L. (1991). *Realism*. Penguin Books.
- Özlem, D. (2020). *Heidegger'de sanat ve ontoloji*. İthaki Yayınları.
- Özsezgin, K. (2009). *Çağdaş Türk resim sanatı: 1950 sonrası*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Panofsky, E. (2020a). *İkonografi ve ikonoloji: Sanatın anlamı üzerine*. Alfa Yayıncılık.
- Panofsky, E. (2020b). *İkonoloji çalışmaları: Görsel sanatların anlamı* (M. Tüfekçioğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Panofsky, E. (2020c). *Sanatta anlam: İkonoloji üzerine üç çalışma* (A. Doğramacı, Çev.). Dost Kitabevi.
- Piroğlu, M. (2021). *Yaşar Çallı'nın sanatında doğa ve içsel manzara*. Sanat Yayınevi.
- Rebel, E. (2022). *Self-portrait*. Taschen.
- Rousseau, J.-J. (2004). *İnsanlar arasındaki eşitsizliğin kaynağı* (T. Yüce, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sartre, J.-P. (2005). *Varlık ve hiçlik* (B. Salman, Çev.). İthaki Yayınları. (Orijinal eser 1943)
- Shaw, W. (2002). *Ottoman painting: Reflections of Western art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın icadı: Modernlik ve estetik teori* (S. Yalçın, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 2001)
- Yasa, T. (2014). *Nejad Melih Devrim: Fırçanın hafızası*. Yapı Kredi Yayınları.

Zöllner, F. (2011). *Leonardo da Vinci: 1452–1519*. Tüm resimleri ve çizimleri. Taschen Yayıncılık.

Makaleler ve Tezler

Batıbeki, K. A. (2021). *Senin annen bir melekti yavrum* [Sergi yerleşim görseli]. Merdiven Art Space, İstanbul.

Başaran, B. (2023). *Husserl ve Merleau-Ponty fenomenolojilerinde öznellik, öznelararasılık ve solipsizm problemi (Yüksek Lisans Tezi)*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bozkurt, B. (2020). Artemisia Gentileschi’nin sanatında kadın temsili. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(1), 115–132.

Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk resminde otoportre (Yüksek Lisans Tezi)*. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Demirtürk, E. (2015). *1960–1980 yılları arası Türk resim sanatı. Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatı ve Güncel Yansımalar*, 156–157.

Hekimoğlu, F. (2023). *Sanat terapisi sürecinde aktif imgelem tekniğinin Jung perspektifinden değerlendirilmesi. Din Psikolojisi Anabilim Dalı*, Dokuz Eylül Üniversitesi.

İçden, M. K. (2015). *Günümüz sanatında otoportre (Sanat Çalışması Raporu)*. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Kamaletdinova, D. (2019). *Exploration of cultural identity through self-portrait Moving ON as a case study (Bachelor’s Thesis)*. Tampere University of Applied Sciences.

Kayahan, Z., & Çevik, N. (2020). Çağdaş sanatta bir yansıma/yansıtma sorunsalı olarak otoportre ve “ben” kavramı üzerine bireysel söylemler. *Sanat Tarihi Dergisi*, Türkiye.

Küçükşen Öner, F., & Fildiş, B. (2022). Erving Goffman'ın benlik sunumu kuramı'na göre resimde otoportre. *Sanat Tarihi Dergisi*, 31(1), 455–481.
<https://doi.org/10.29135/std.1013402>

Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapı scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Santa Monica: Getty Center Publications.

Özkılıç, E. (2019). *Türk resim sanatında otobiyografik anlatım (Yüksek Lisans Tezi)*. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, A. (2007). Türkiye'de 1980 sonrası otoportrelerde kimlik krizi. *Sanat Kuramı ve Eleştiri*, 12(1), 122–134.

Sağır, Z. (2008). Türk resminde feminist yaklaşımlar. *Toplum ve Sanat Dergisi*, 9(1), 155–162.

Soylu, A. (2020). Figüratif soyutlama ve kimlik temsili: Ömer Uluç'un resminde duyumsal beden. *Sanat Yazıları Dergisi*, 44(1), 97–110.

Türkan, H. K. (2022). Altın Bülbül masalının Jung'un arketipsel sembolizm kuramı bağlamında incelenmesi. *Asya Studies-Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(22), 117–124.

Yılmaz, M. (2016). *1960 sonrası Türkiye'de sanat ve toplum*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Web Kaynakları ve Dergiler

Alp, S. (2011). Sanatta kendilik temsili: Velázquez ve Las Meninas üzerine bir okuma. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(2), 45–58.

Aymar, G. C. (1967). *The Art of Portrait Painting*. Philadelphia: Chilton Book Co.

Bozkurt, B. (2020). Artemisia Gentileschi'nin sanatında kadın temsili. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(1), 115–132.

Celbiş, O. (2006). Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu ve Sanat Eğitimi. *Sanat ve Eğitim Dergisi*, 4(1), 34.

- Çay, H. (2022). Göç temalı çağdaş Türk resminde bedensel temsil. *Görsel Sanatlar Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 416–426.
- Çelik, Z. (2013). Osmanlı’da sanatçı kimliği ve görünmezlik: Temsil sorunları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 22(2), 83–97.
- Çelikbağ, E., & Geçen, A. (2019). Küresel sanat piyasası ve Türk sanatçılarının görünürlüğü. *Sanat Kuramı ve Eleştiri Dergisi*, 7(1), 254–267.
- Dede, A., & Geçen, M. (2021). Perspektifin Osmanlı sanatına etkisi. *Görsel Kültür ve Estetik Araştırmaları*, 3(1), 371–377.
- Edeer, D. (2015). Abidin Dino’nun resimlerinde toplumsal eleştiri ve figürün dönüşümü. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 25(1), 145–154.
- Güner, H. (2018). Rönesans’ta birey ve sanat. *Sanat ve Felsefe Dergisi*, 5(2), 61–75.
- Gürel, H. (2020). 1990 sonrası Türkiye’de sanatta kadın bedeninin temsili. *Sanat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 99–112.
- Gürgüzel, E. (2023). Dijital çağda otoportre ve yokluk estetiği: Şakir Gökçebağ örneği. *Sanatta Yeni Yönelimler Dergisi*, 5(1), 380–390.
- Kamaletdinova, D. (2019). *Exploration of Cultural Identity through Self-portrait Moving ON as a Case Study (Bachelor's thesis)*. Tampere University of Applied Sciences.
- Kayahan, Z., & Çevik, N. (2020). Çağdaş sanatta bir yansıma/yansıtma sorunsalı olarak otoportre ve “ben” kavramı üzerine bireysel söylemler. *Sanat Tarihi Dergisi*, Türkiye.
- Kayaoğlu, A. (2021). Türkiye’de sanat akımları ve bireysel üslup arayışları. *Görsel Sanatlar Dergisi*, 13(1), 155.
- Koçan, H. (akt. Öztuncu, M.) (2015). Hüsamettin Koçan’ın Tanrıça Serisi’nde gelenek ve beden. *Anadolu Sanat Dergisi*, 20(2), 163–172.

Küçükşen Öner, F., & Fildiş, B. (2022). Erving Goffman'ın benlik sunumu kuramına göre resimde otoportre. *Sanat Tarihi Dergisi*, 31(1), 455–481.
<https://doi.org/10.29135/std.1013402>

Leopold Museum. (n.d.). Egon Schiele – Self-Portrait with Raised Bare Shoulder.
<https://www.leopoldmuseum.org/en/egon-schiele>

Mutlu, D. (2016). Türkiye’de iç göç ve sanat üzerindeki yansımaları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(32), 75–88.

Özesgin, B. (2009). 1980 sonrası Türk resminde figüratiften kavramsala geçiş. *Görsel Kültür ve Eleştiri*, 6(2), 142–156.

Özkılıç, E. (2019). *Türk Resim Sanatında Otobiyografik Anlatım (Yüksek Lisans Tezi)*. Yeditepe Üniversitesi.

Öztuncu, M. (2015). Hüsamettin Koçan’ın Tanrıça Serisi’nde gelenek ve beden. *Anadolu Sanat Dergisi*, 20(2), 163–172.

Öztürk, A. (2007). Türkiye’de 1980 sonrası otoportrelerde kimlik krizi. *Sanat Kuramı ve Eleştiri*, 12(1), 122–134.

Öztütüncü, S. (2015). Mitler ve Çağdaş Türk Resim Sanatı: Hüsamettin Koçan ve Süleyman Saim Tekcan örneklemleri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 4(2), 171–180.

Özürlü, M. (2023). Hipergerçekçilik ve temsilin dönüşümü: Çağdaş resimde yeni gerçeklik tartışmaları. *Sanat ve Görsellik Dergisi*, 11(2), 230–240.

Sarioğlu, B. (2007). Neşe Erdok’un resimlerinde kadın imgesi. *İstanbul Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 12, 3–12.

Sağır, Z. (2008). Türk resminde feminist yaklaşımlar. *Toplum ve Sanat Dergisi*, 9(1), 155–162.

Shaw, W. (2003). Sahiplenenler ve sahip olunanlar: Geç Osmanlı İmparatorluğu’nda müzeler, arkeoloji ve tarihin görselleştirilmesi. *University of California Press*.

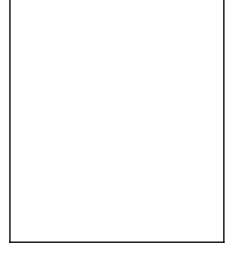
Türkan, H. K. (2022). Altın Bülbül Masalının Jung’un arketipsel sembolizm kuramı bağlamında incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Türkiye.

Üner, M. (2018). Post-1980 Türk resim sanatında bellek ve kimlik. *Sanat Tarihi Dergisi*, 27(2), 17–28.

Yılmaz, S. (2016). 1970–1980 arası Türk resim sanatında figüratif eğilimler. *Sanat ve Kuram Dergisi*, 12(3), 155–160.



ÖZGEÇMİŞ



Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı: METE ATABAY, Nur

Uyruğu: Türkiye Cumhuriyeti

ORCID: 0009-0005-5816-8054

Eğitim Bilgileri

Derece

Eğitim Birimi

Mezuniyet Tarihi

Yüksek Lisans

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

20/05/2025

Resim Anasanat Dalı

Lisans

Cumhuriyet Üniversitesi

Eğitim Fakültesi

Resim İş Eğitimi Öğretmenliği

İş Deneyimi

Milli Eğitim Bakanlığı'nda Öğretmen

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

“ Resim Sanatının Dokumaya Yansıması ve Uygulamaları: Özdemir Altan” II. Uluslararası Sosyal Bilimler Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu. 12 -14 Mayıs 2020. Van

Hobiler



T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



LİSANSÜSTÜ TEZ ORJİNALLİK RAPORU

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	Nur METE ATABAY
Öğrenci No	21920023007
Anasanat Dalı	Resim Anasanat Dalı
Programı	Resim Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı
Statüsü	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

Tez Bilgileri	
Başlığı/Konusu	Otopotre Bağlamında Çağdaş Türk Resmi

Tez Orijinallik Raporu Bilgileri*	
Sayfa Sayısı (Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümleri)	178
İntihal Tespit Programı	Turnitin
Benzerlik Oranı (%)	%3
Tarih	12/05/2025

* Orijinallik raporu, aşağıdaki filtreler kullanılarak oluşturulmuştur:

- Kabul ve onay sayfası hariç,
- Teşekkür hariç,
- İçindekiler hariç,
- Simge ve kısaltmalar hariç,
- Gereç ve yöntemler hariç,
- Kaynakça hariç,
- Alıntılar hariç,
- Tezden çıkan yayınlar hariç,
- 7 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 7 words)

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılmasına İlişkin Yönergeyi İnceledim ve bu yönergede belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içemediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimizi ve yukarıda vermiş olduğumuz bilgilerin doğru olduğunu beyan ederiz.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

Danışman		Öğrenci
Adı Soyadı	Doç. Dr. Mehmet GÖKTEPE	Nur METE ATABAY
İmza		
		Tarih 20/05/2025

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Kampüs.
Telefon: 444 5 065, 0 432 225 10 52, 0432 225 17 01
e-posta: yyu.sbe@yyu.edu.tr