

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI**

**Fotoğrafın Nesnesi Olarak Sanatçının Kendisi:
Fotoğrafta Özportre**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Eylem Ertürk
261100320040010**

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Bülent Erutku**

İstanbul – Nisan 2007

Önsöz

İlkçağlardan günümüze, insanın en temel uğraşlarından birisi *kendisi* olmuştur. İnsan, günlük yaşamsal faaliyetlerinden sanatsal üretimine kadar hayatın her alanında kendisini en iyi ve yaratıcı şekilde ifade etmenin peşindedir. Sanatçının kendisini ifade etmesinin en gerçekçi ve doğrudan yolunun ise özportreler olduğu düşünülür. Bu bir anlamda doğrudur, ancak yeterli bir tanım değildir. Özportre, çok farklı anlam ve derinlikler taşıyan bir sanatsal yaratı alanıdır, ve bu alan yüzyıllar boyunca toplumsal ve sanatsal gelişmeler doğrultusunda dönüşmüş ve günümüzde farklı bir noktaya oturmuştur. Bunda özellikle 19. yüzyılda fotoğrafın icadının ve ardından gelen teknolojik gelişmelerle beraber sanatsal ifade olanaklarının genişlemesinin ve çeşitlenmesinin payı büyüktür. Bu tezin konusu kapsamında da, fotoğrafın yapısal olarak özportre üretimi ile farklı bir ilişki kurduğu verisinden yola çıkarak, fotoğraf tarihinin başlangıcından günümüze özportre örnekleri incelenecektir.

'Fotoğrafın Nesnesi Olarak Sanatçının Kendisi: Fotoğrafta Özportre'; fotoğraf tarihini, düşünce ve sanat tarihi ile psikolojinin bulguları üzerinden tekrar incelemeyi ve fotoğrafın icadından günümüze fotografik özportrelerin yeniden bir okumasının yapılmasını amaçlar. Burada konunun çerçevesi, Batı sanat tarihindeki örnekler üzerinden çizilmiştir. Bunun başlıca sebebi, Batı sanat tarihindeki örneklerin öncü nitelikte olması, ve Türkiye'ki sanatsal üretimin, fotografik özportre alanında da, Batı sanatındaki gelişmelerden etkilenmiş olmasıdır. Dolayısıyla Batının resmi sanat tarihi ve söylemleri ışığında böyle bir okuma yapılması, diğer alanların daha net anlaşılmasına ışık tutacaktır.

Fotografik özportre üretiminde sanatçının, fotoğrafı çeken etken *özne* konumundan, fotoğrafın edilgen *nesne* konumuna geçmesi süreci de, bu tez kapsamında incelenecek temel konulardan birisidir. Burada özne ve nesne kavramları ve bunların tarihsel süreçteki boyut ve kapsamı, toplumsal yapı ve sanatsal üretim içindeki yerleri açısından incelenecektir.

Özportre üreterek kendini olduğu gibi gözler önüne sermek cesaret ister; dünyayı ve kendini tanıma ve dönüştürme isteği bu cesaretin temel unsurudur. Dolayısıyla özportre üretimin etkileyen birçok fiziksel, düşünsel ve toplumsal etkenler vardır. Bu tezin amacı da bu değişimleri fotoğrafta özportreler üzerinden incelemek ve günümüz fotoğrafında sanatçının konumu, bireyselliğin gelişimi, sanatçının kendisine yaklaşımı, toplumsal

etkileşimler ve sanata etkileri gibi, üzerinde birçok farklı fikrin üretildiği konularda, fotografik özportreler üzerinden bir bakış açısı getirmeyi denemektir.

Bu tez çalışmasının planlanması ve hazırlanması konusunda bana yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç Dr. Bülent Erutku'ya, çalışma sürecimde beni fikirleriyle destekleyen ve tüm sıkıntılarımı paylaşan eşim ve aileme; sabır, anlayış ve destekleri için teşekkür ederim.

İçindekiler

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	IV
SUMMARY	VI
GİRİŞ	1
1. KENDİNE BAKIŞ İLE İLGİLİ TEMEL KAVRAMLAR	3
1.1. TANIMLAR.....	3
1.2. ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ	10
1.3. SANATI ETKİLEYEN ALANLARDA ÖZNE-NESNE SORUNUNA GENEL BİR BAKIŞ	12
1.3.1. Narsisizm / Ayna – Yansıtma.....	12
1.3.2. Psikanaliz.....	15
1.3.3. Varoluşçuluk	17
2. SANATÇININ KENDİSİNE BAKIŞI: ÖZPORTRE	19
2.1. ÖZPORTRE TANIMI	19
2.2. ÖZPORTRE ÜRETME NEDENLERİ	20
2.2.1. Sanatçının Kendisini Ortaya Koyması	23
2.2.2. Sanatçının Kendisi Üzerinden Dünyayı Yorumlaması	26
2.3. ÖZPORTRE ÜRETME YÖNTEMLERİ	30
2.3.1. Aynada Sanatçı.....	32
2.3.2. Beden Kullanımı.....	35
2.3.2.1. Sanatçı ve Çevresi.....	36
2.3.2.2. Çıplak Beden	38
2.3.2.3. Parçalı Beden	40
2.3.2.4. Kılık Değiştirme	43
2.3.3. Bedenin Yokluğu.....	44
3. FOTOĞRAFTA ÖZPORTRE	46
3.1. ÖZPORTRE ÜRETİMİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ	50
3.1.1. Özportrenin Ortaya Çıkışı.....	50
3.1.2. Rönesans'tan Fotoğrafa Özportre	53
3.1.3. 20. Yüzyılda Özportre.....	59
3.2. FOTOĞRAFTA ÖZPORTRE ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ	70
3.2.1. 1840-1900: Fotoğrafta İlk Özportre Örnekleri.....	74
3.2.2. 1900-1960: Özportrenin Dönüşümü.....	80
3.2.3. 1960 Sonrası: Çağdaş Sanatta Fotografik Özportreler	93
SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA	119
RESİM LİSTESİ	125
EKLER: BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE FOTOĞRAFTA 100 ÖZPORTRE ÖRNEĞİ .	129

Özet

'Fotoğrafın Nesnesi Olarak Sanatçının Kendisi: Fotoğrafta Özportre' başlığını taşıyan bu tez çalışması ile, fotoğrafın icadından günümüze kadar olan belli başlı fotografik özportre örneklerinin; fotoğraf tarihi, düşünce ve sanat tarihi ile psikolojinin bulguları üzerinden tekrar ortaya koyulması ve bu alandaki dönüşümün özne-nesne kavramları ve bunların geçişliliği bağlamında incelenmesi; fotoğrafta özportre üretimini etkileyen fiziksel, düşünsel ve toplumsal etkenlerin ortaya konulması ve günümüz fotoğrafında sanatçının konumu, bireyselliğin gelişimi, sanatçının kendisine yaklaşımı, toplumsal etkileşimler ve sanata etkileri gibi üzerinde birçok farklı fikrin üretildiği konularda, fotografik özportreler üzerinden bir bakış açısı getirilmesi amaçlanmıştır.

Özportre üretiminin altında yatan özne-nesne kavramları ve bunların varoluşçuluk, narsisizm, ayna-yansıtma ve psikanaliz bağlamında tanımlarının ortaya konulması, özportrenin tanımlanması ve özportre üretimini tetikleyen nedenler ve bunu sağlayan yöntemlerin yeniden sınıflandırılması, fotoğraf dışındaki alanlarda özportre üretimine tarihsel bir bakış ve bu bilgiler üzerine fotoğrafın icadından günümüze Batı sanat tarihindeki önemli fotografik özportre örneklerinin üç ayrı dönem başlığı altında değişim ve dönüşümlerinin incelenmesi, bu çalışmanın ana hatlarını oluşturmuştur. Bu yaklaşımı ortaya koyabilmek için birçok yerli ve yabancı kaynaktan faydalandığı gibi, çalışma görsel belgeler ve fotoğraflarla zenginleştirilmiş, fotografik özportre üretimi belirgin bir süreklilik taşıyan fotoğrafçı ve sanatçıların görsel örnekleriyle beraber incelenmiştir. Buna ek olarak, fotoğrafın icadından günümüze 100 fotografik özportre örneği, özportrelerdeki değişim ve dönüşümün kronolojik olarak daha net izlenmesine olanak sağlamak ve ileride bu konuda çalışmak isteyen araştırmacılara bir referans oluşturabilmek amacıyla çalışmaya eklenmiştir.

Sonuçta, fotoğraf tarihinin özportreler üzerinden yeniden okunması olarak da ele alınabilecek olan bu tez çalışması, özünde fotografik özportrelerdeki dönüşümü, 20. yüzyılın postmodernist ortamı bağlamında ortaya koymakta, özne-nesne kavramlarının zaman içindeki dönüşümünün fotografik özportrelerde nasıl ortaya çıktığını göstermekte, fotoğrafın özellikle beden sanatı ve performans sanatı ile olan yakın ilişkisine değinmekte, ve fotoğrafın – özellikle de fotografik özportrelerin – özündeki 'performans' (gösteri) özelliğini ortaya çıkartmaktadır. Performans sanatının, fotoğrafın gerçeklik ve yaşamla yakın ilişkisini içselleştirmesi ve fotoğrafın performansı kapsamıyla beraber, fotografik özportrelerde

sanatçının kendisini 'nesne'leştirmesi artık 'edilgen' bir konuma geçmesi değil, 'özne'nin 'etken'liğini koruyarak, fotoğraf makinasının önünde performansını sergileyen 'etken' bir 'nesne' olması anlamına gelmektedir. Günümüzde hem bedensel ve düşünsel, hem de toplumsal sorgulamaların yaratıcı mekanı olan özportreler, çok sayıda fotoğrafçı ve çağdaş sanatçının sahnesi olmuştur. Bu bağlamda fotoğraf, etkinliği ve görsel kültürdeki yeri ile, özportrelerin dönüşümünde önemli bir rol oynamış, günümüzde de özportre üretiminde başlıca araç olma özelliğini kazanmıştır.

Summary

This dissertation with the title 'The Artist as the Object of Photography: Self-Portrait in Photography' aims at displaying self-portraits in photography beginning from the invention of photography till today in the framework of history of photography, art and reflection with the findings of psychology and analysing the developments in this field in terms of 'subject-object' and its transitive characteristics; displaying the physical, intellectual and social aspects that have an effect on self-portrait production in photography; and examining the photographic self-portraits from a different point of view taking into consideration the position of the artist in contemporary art world, the development of individualization, how the artist approaches him/herself, social interactions and their influences on art.

The framework of this study can be described as the presentation of the terms 'subject-object' and their definitions in the context of existentialism, narcissism, mirror-reflection and psychoanalysis underlying the self-portrait production; definition of self-portrait and classification of reasons and methods of self-portrait production; a historical overview of self-portrait production in arts other than photography and analysis of photographic self-portrait examples and their development from the invention of photography until today in the Western art history under three periods in light of the initial analysis above. In order to make a thorough analysis, I have utilized many local and international resources and tried to enrich the text with visuals and photographs, and examined self-portrait production in photography, especially taking into consideration and displaying the works of photographers and artists who have continuously preferred to use themselves in their art works. Additionally, 100 photographic self-portraits have been added to the dissertation in a chronological order, in order to display the development and transformation of photographic self-portraits from the early 19. century up to 21. century and constitute a reference for researchers who will prefer to work in this field in the future.

Finally, this dissertation can be evaluated as the analysis of history of photography from the perspective of self-portraits and shows in brief the evolution in photographic self-portraits in the context of postmodernist art in 20. century and the evolution of the terms 'subject-object' in time, taking into consideration the close relation of photography with body and performance arts, concluding with the re-definition of photographic self-portraits

as 'performances'. Artist cannot be described as 'passive' in becoming the 'object' of the photograph anymore; he/she is now the 'active' performer in front of the camera, due to the relation of performance art with photography in terms of reality and life. Today self-portraits – that are the creative spaces for physical, intellectual and social questionings – have become the new stages for photographers and contemporary artists. In this respect, photography – with its influential structure and position in the visual culture – has played an important role in the development of self-portraits and has become the primary tool for the production of self-portraits.

Giriş

İnsanlık tarihi, insanın dünyayı ve kendisini binbir şekilde ifade etmesi ile yazılmıştır. Antik çağdan günümüze insanlar konuşma ve yazma (edebiyat), mağara duvarlarından tablolara çizimler (resim), doğanın ve insanın üç boyutlu taklitleri (heykel) ve teknolojik gelişmelerin olarak sağladığı analog ve dijital üretim ortamları (fotoğraf, video, tasarım, vs.) gibi birçok sanatsal alanda üretim yapmıştır. Bu sanatsal üretimlerin konuları doğanın ve insanın yaşamsal döngüsünün çeşitli anlarının, olaylarının ve duygularının taklidi, insan tarafından yeniden yorumlanmasıdır.

İnsanlığın, doğuşundan günümüze bu çerçevedeki en temel uğraşlarından birisi de 'kendisi' olmuştur. İnsan, günlük yaşamsal faaliyetlerinden sanatsal üretime kadar hayatın her alanında aslında kendisini ifade eder ve gerçekler. Bu süreç kendi içinde binlerce soru barındırır: İnsan kendisini ne kadar tanır? Kendisi beden midir, öz mü? İnsanın bedeniyle düşünceleri nasıl bir uyum içindedir? İnsanın görüntüsü mü, yoksa ifadesi mi gerçektir? İnsan kendisini ne kadar ifade edebilir? İfade ettiği kendisi mi, olmak istediği bir hayal midir? İnsan kendisini toplum içinde nasıl konumlandırır?.. Bu soruların sonucu yoktur, dünyadaki insan sayısı kadar soru çeşidi üretilebilir. Bu bağlamda aslında insanın tek gerçekliği kendisidir, ve insan dönüp dolaşıp her yerde bu gerçekliği arar.

'Fotoğrafın Nesnesi Olarak Sanatçının Kendisi: Fotoğrafta Özportre' de; fotoğraf tarihinin, düşünce ve sanat tarihi ile psikolojinin bulguları üzerinden incelenmesi ve fotoğrafın icadından günümüze fotografik özportrelerin yeniden bir okumasının yapılmasını amaçlıyor. Fotoğrafı çeken sanatçının özne, çekilenin fotoğrafın nesnesi olduğu verisine dayanarak bakıldığında özportrelerde fotoğrafın öznesi, nesnesi haline dönüşüyor. Elbette bu sadece tek cümlelik bir kavram kayması değil, altında birçok fiziksel, düşünsel ve toplumsal sebeplerin yattığı bir değişim... Bu tezin amacı da, bu değişimleri fotoğrafta özportreler üzerinden incelemek ve günümüz fotoğrafında sanatçının konumu, bireyselliğin gelişimi, sanatçının kendisine yaklaşımı, toplumsal etkileşimler ve sanata etkileri gibi, üzerinde birçok farklı fikrin üretildiği konularda, fotografik özportreler üzerinden bir bakış açısı getirmeyi denemektir.

Tezin konusu, psikolojinin ve Batı sanat tarihindeki gelişmelerin ışığında, fotoğrafın icat edildiği 19. yüzyılın ilk yarısından günümüze dek üretilen fotografik özportrelerin, belirgin

bir süreklilikte kendisini fotoğrafın nesnesi haline getiren sanatçıların özportreleri üzerinden incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

Bu bağlamda birinci bölümde öncelikle tartışmanın üzerine oturtulacağı temel kavramlar ele alınmış, bunların çeşitli düşünürlerin görüşleri üzerinden birbirleri ile ilişkileri incelenmiştir. Bu kavramlar içinde tezin üzerine oturtulacağı özne-nesne kavramları, özportreyi etkileyen narsisizm, ayna-yansıtma, psikanaliz ve varoluşçuluk çerçevesinde irdelenmiştir.

Temel kavramların tanımlanmasından sonra, özportre tanımı, özportrenin üretilme nedenleri ve yöntemleri üzerinde detaylı olarak durulmuştur. İkinci bölümde incelenen özportrenin farklı şekilleri, tezin ilerleyen bölümlerinde fotografik özportre örneklerinin incelenmesine temel oluşturmıştır.

Üçüncü bölümde ise, öncelikle özportrenin ilk ortaya çıktığı tarihlerden günümüze dek, fotoğrafın dışındaki alanlarda özportre üretimine kronolojik olarak kısaca değinilmiştir. Bu bölümde özportrenin ortaya çıkışı, Rönesans'tan fotoğrafın icadına kadar olan dönemdeki dönüşümü ve 20. yüzyılda genel sanat ortamındaki yeri ve önemine değinilmiştir.

Genel sanat tarihinin özportrenin gözünden incelenmesinin verdiği bakış açısıyla son bölümde, fotoğrafın icat edildiği 19. yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze dek fotografik özportre örnekleri, dönemin toplumsal ve sanatsal eğilimleri, ve özportre üretiminin temelindeki unsurlar açısından incelenmiştir. Fotoğraf tarihi, üç ana bölümde ele alınmıştır: Birincisi ilk fotografik özportre örneğinin görüldüğü 1840 tarihinden, yüzyılın sonu olan 1900'e kadar; ikincisi 1900'den, toplumsal ve sanatsal alanda devrim niteliğinde değişim ve dönüşümlerin olduğu 1960'a kadar; üçüncüsü 1960'dan, 20. yüzyılın sonu 2000'li yıllara kadar.

Böyle bir yöntemle, sanatın düşünsel sürecinde fotografik özportreler ve sanatçının kendisini sanatının odak noktası haline sokmasının, fotoğrafın icadından günümüze nasıl dönüştüğü, fotoğrafın özportre alanına neler kattığı ve günümüzde fotografik özportrelerin farklı alanların bakış açılarına göre nasıl tanımlanabileceği sorgulanmıştır.

1. Kendine Bakış ile İlgili Temel Kavramlar

Fotoğrafta özportreleri incelemeden önce, özportrenin dayandığı temel kavramlara bakmak gerekir. Öncelikle temel kavramların neler olduğunu belirlemek, özetle de olsa etimolojik kökenlerinden yola çıkarak bunların birbirleri ile ilişkilerini, dönüşümlerini ve doğurdıkları anlamları görmek gerekir. Ancak böyle bir zemin üzerinde sağlıklı bir özportre incelemesi gerçekleşecektir. Peki bu kavramlar nelerdir?

1.1. Tanımlar

Fotoğrafta özportre, kısa ve net bir tanım gibi gözükse de, bunu yaratan dinamikler birçok farklı alana uzanmaktadır. Bu sebeple de altındaki temel kavramlar oldukça geniş bir yelpazededir. Ancak tezde doğru bir çerçeve çizmek amacıyla başlıktaki kavramlardan yola çıkarak, etimolojik ve düşünsel bir iz sürülmüş ve bu çerçevede incelenecek kavramlar aşağıdakilerle sınırlandırılmıştır: öz/kendi/ben (self), düşünme/yansıma (reflection), etken (active), edilgen (passive), kimlik (identity), kişi/şahıs (person), kişilik/şahsiyet (selfhood), özne (subject), nesne (object). Aşağıda bu kavramlar sözlük anlamlarından yola çıkılarak, bunlar üzerine fikir üretmiş olan farklı görüşlerdeki düşünürlerin tanımları üzerinden kısaca ortaya konulmuştur.

Öz/Kendi/Ben *

Öz, bir kimsenin *benliği* ve *manevi varlığını* ifade eder. Öz, yapısı ve anlamı gereği, farklı bağlamlarda sürekli yeniden tanımlanan ve yeni anlamlar bulan bir kavramdır. "Çok az şey öz/kendi (self) kavramı kadar derin anlamlı ve nazik bir konudur. 'Öz' ile genellikle bir kişinin özel varlığı kastedilir. Bu öz her birimizi, beni veya seni, diğerlerinden ayıran, varlığımızın parçalarını biraraya getiren, değişimlere direnen, olabileceğimiz veya olmamız gereken kişiye dönüşmemiz için yolları açandır." ¹

* **self** i. (çoğ. selves) s. kişi, öz, zat, şahıs; kendi, nefis, şahsi çıkar; özellik, hususiyet, kişilik; s. kişisel, şahsi; aynı. (örnek) kendi, kendinden, kendini; öz, özün; otomatik. (Redhouse İngilizce-Türkçe Sözlük, İstanbul, Milliyet Yay., 1992, s.498.)

öz (I) 1. bir kimsenin benliği, manevi varlığı, nefis. 2. bir şeyin temel ögesi: sorunun özü. 3. mec. can alıcı nokta, temel unsur. 4. buğday, mısır gibi tanelerin iç bölümü. (Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.447.) **kendi** ad. 1. iyelik ekleri alarak kişilerin özvarlığını anlatmaya yarar: bunu kendime ayırdım. 2. kişiler üzerinde direnilerek durulduğunu anlatır: kendisi gelsin. 3. "kendisi", "kendileri" kimi vakit saygı duygusuyla ya da söz konusu olanları amaçlayarak o ve onlar yerine kullanılır: kendileri evde yoklar mı? (Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.327.) **ben** (İng. self) bireyin öznel bütünlüğü... bireyin bilimsel ve ruhsal bütün işlemleri ben kavramıyla dile getirilir. Ruhsalimde bilincin

Düşünürler kişiliğin ve özün temellerini genellikle üç boyutta aramıştır: bedensel, ilişkisel ve düşünsel boyutlar.

İlk boyut bireylerin fiziksel, bedensel varlıkları; ihtiyaçlar, dürtüler, ve isteklerin yönlendirdiği duyuşsal varlığa ve insan doğasına dair şeyler, ve insanı örneğin daha çok veya az enerjik, uyuşuk, tutkulu veya umursamaz yapan özel yaratılış ve huylarla ilgilidir. Bu seviyede insanın özü, farkındalığı ne seviyede olursa olsun, onun bedenine yerleşmiş ve bedenin ihtiyaçlarıyla şekillendirilmiştir. **İkinci**, ilişkisel boyut, sosyal ve kültürel etkileşim, insanlara ortak kimlikler, paylaşılan değer ve yargılar veren, bizleri belirli bir dil veya lehçeyi kullanabilir insanlar yapan, insanları belirli tanım, sınıflandırma ve ifade şekilleriyle derecelendiren bağ ve ilişkilerden kaynaklanır. Bu bağlamda insanın kendisini, toplumla ve diğerleriyle ilişkileri oluşturur ve şekillendirir. **Üçüncü**, düşünsel/yansıtıcı (reflectivity: düşünce için başka kavramları değil de bunu kullanmanın sebepleri aşağıda açıklanacaktır) boyut, insanın dünyayı ve varlığını, kendi etken bakışının nesnesi haline getirme, sadece dünyadaki – kendi bedeni ve sosyal ilişkilerini de içeren – olaylara ve olgulara değil; - kendi varlığını incelemek, yargılamak, bazen düzenlemek veya gözden geçirmek için - kendisiyle arasına mesafe koyarak kendi bilincine de bir tür ayna tutma yeteneğinden kaynaklanır. Bu seviyede öz, kendi tavır ve inançlarının düzenlenmesi ve eylemlerine yön verilmesiyle, kendini gerçekleştirmenin etken bir aracıdır.²

özdeşidir. Öznel idealist sistemler, bütün nesnel ve toplumsal olguları ben'e indirgerler. (Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık 1975, s.27.)

¹ Jerrold Seigel, *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s.3.

² Jerrold Seigel, *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s.5-6.

Düşünce/ Yansıma *

Düşünce, *dış dünyanın insan zihnindeki yansımasıdır*. Yansıma ise *bir yüzeye çarparak geriye doğru aksetmeyi* ifade eder. Bu durumda düşünce, insanın öz varlığı dışındaki nesne ve olayların, insanın zihninde dinamik bir suretinin oluşması anlamına gelir, kişilikteki entellektüel öz bilincine ve akıl tarafından buna yapılan katkıya işaret eder. Özün bu yönüne 'mantıklılık' veya 'bilinç' adı verilebilir.

Düşünce (reflectivity) teriminin yakın akrabası olan yansımayı (reflexivity) düşündüğümüzde, düşüncenin farklı bir anlamı da ortaya çıkar. Bu iki kelime kolayca eşanlamli sözcükler olarak alınabilir, ancak tam da bu sebepten birbirine oldukça zıt iki anlamın varlığını saklarlar. Bu kelimelerin zaman içinde kullanımlarındaki gelişmeler, anlamların ayırtilmesini de zorlaştırmıştır.

'Refleks/Akis/Yansıyan' (reflex) otomatik veya istemsiz harekettir, bir etkiye verilen kontrol dışı tepkidir. Bu bağlamda kaynağını güçlendiren veya basitçe benzerini yaratan şey 'akseden/yansıyan'(reflexive)dır. Bu açıdan aynadaki görüntülere normalde yansıma (reflection) dememize rağmen onlar akseden/yansıyandır (reflexive). Tam tersine, zihinsel yansıma/düşünme eyleminin (mental act of reflecting) bir etkiye istem dışı bir tepki olmadığı, bir şekilde insanın kendisi tarafından yönlendirildiği ve genellikle kasıtlı ve maksatlı olduğu düşünülür. Bu terimler öze ilgili iki farklı göndermede bulunur, biri etken diğeri edilgen. Bu iki kelimenin varlığı (sadece İngilizce'de değil), dilin bu ayırım konusunda bir tür bilinci koruduğunu, ancak günlük kullanımda bunun net olarak korunamadığını gösteriyor. Burada netliği korumak için, istemsiz refleksler veya bir aynadaki edilgen yansıma türü için 'yansıma' (reflexivity) kelimesini kullanacağız. Bilinç ve içerikleri arasında yeni bir ilişki kuran – bazen de bir mesafe koyan – daha etken takayyüte (attentiveness) ise 'düşünce' (reflectivity) diyeceğiz. Ancak unutmamalıyız ki çoğu zaman hangisinin devrede olduğunu anlamak oldukça güçtür.³

* **reflect** f. aksetmek, *yansımak*; *ayna gibi hayalini göstermek*; netice olarak vermek; *düşünmek*, tefekkür etmek. **reflection** İng. reflexion i. çarpıp geriye veya başka yöne sekme, aksetme, *yansıma*, refleksiyon; yansıtılan şey, akis; düşünme, tefekkür; fikir, *düşünce*. **reflective** s. *yansıtan*, aksettiren, aksedici; aksettirilmiş; düşünceli, mütefekkir; *düşünce ürünü*. **reflex** s., i. geri çevrilmiş, ters, *yansıyan*; fizyol. elinde olmayarak meydana gelen; i. *akis*, *yansıma şekli*; fizyol. istekdışı meydana gelen hareket, refleks, tepke, yansı. **reflex action** istekdışı

Etken/ Edilgen *

Düşünce ve yansımanın temelde birbirinden ayrılmasını sağlayan etkenlik-edilgenlik kavramları, konunun çerçevesinin oluşturulmasında da çok önemli bir temel oluştururlar. Etkenlik, *doğrudan doğruya öznenin yaptığı eylemi* anlatır. Edilgenlik ise, etken karşıtıdır ve *gerçek öznesi söylenmeyen veya nesnesi özne yerine geçmiş olan eylemi* ifade eder.

Bu ayrılık dilde de kendisini açık bir şekilde göstermektedir. "Dil, konuşmacıyı kendi varlığının doğal temelleri konusunda bile etken kılarak ve özneye bir iş yükleyerek, cümlenin dilbilgisel yapısında düşünceye yer verir. Düşünen öz (Descartes'ın ünlü sözünü yeniden ifade edecek olursak) 'Kendimden şüphe ediyorum, öyleyse düşünen bir varlığım' dediğinde, bu yapı içerisinde kendisinin farkına varır. Nietzsche, felsefi düşünce tarihinde öz ve diğer varlıkların etken araçlar olarak konumlandırılmasının, Hint-Avrupa dillerinin dilbilgisindeki özne-nesne tarafından şekillendirildiğini savunur." ⁴

hareket, refleks. reflexive s., i. gram. dönüşlü; i. dönüşlü fiil. (Redhouse İngilizce-Türkçe Sözlük, İstanbul, Milliyet Yay., 1992, s.466.)

düşünce a. 1. dış dünyanın insan zihnine yansıması. 2. düşünme sonucu varılan görüş, fikir. 3. kaygı, tasa: *ya gelmeyiverirse diye beni bir düşünce aldı.* (Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.178.) **yansıma** a. ışık, ses dalgaları için *bir yüzeye çarparak geriye doğru yön değiştirme, aksetme: düz ve parlak yüzeylere çarpan ışık yansır.* (Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.612.)

³ Jerrold Seigel, *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s.12-13.

* **active** s. hareket kuvveti olan, etkin, değiştirebilen, fail; faal, çalışkan; pratik; hareketli, canlı, yerinde duramayan, çevik; *gram. etken*, aktif; *tic. faiz* getiren, paraya çabuk çevrilebilen (sermaye). (Redhouse *İngilizce-Türkçe Sözlük*, İstanbul, Milliyet Yay., 1992, s.12.) **passive** s., i. pasif, eylemsiz, faaliyeti olmayan, dış etkiler karşısında hareketsiz kalan; *gram. edilgen*, meful, meçhul; *ikt. faizsiz*; dayanıklı, uysal; *tib. atıl*; *i., gram. edilgen* fiil. (Redhouse *İngilizce-Türkçe Sözlük*, İstanbul, Milliyet Yay., 1992, s.408.)

etken a. ve s. 1. *etki yapan her şey: bu olaya etken olan neden...* 2. *kim. bir madde üzerinde belli bir değişiklik yapan.* 3. *dilb. doğrudan doğruya öznenin yaptığı eylemi anlatan eylem, edilgen karşıtı: kırmak, bilmek etken eylemlerdir. etken eylem dilb. öznesi belli olan eylem: Ali kediye çok sever.* (Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.197.) **edilgen** s. *dilb. gerçek öznesi söylenmeyen ya da nesnesi özne yerine geçmiş olan (eylem), etken karşıtı: kırılmak, görülmek, bilinmek edilgen eylemlerdir.* (Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.181.)

⁴ Jerrold Seigel, *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s.14.

Kimlik/ Özdeşlik/ Kişi/ Kişilik *

Kimlik, *insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerin tümünü* ifade eder. Diğer yandan kimlik tam olarak aynılık/özdeşlik demektir - yansıyan bir görüntü olarak yansıttığı ile aynı veya benzerdir. Özdeşlik, *bir şeyin kendisiyle aynı olması ve kendisinden başka birşey olmamasını* ifade eder.

Düşünce ve öz gibi kimliğin (identity) de etken ve edilgen halleri vardır. "Bu tür basit bir kimlik, bir taş veya bir mobilya parçası gibi edilgendir. Öğeleri sürekli değişim halinde olan, örneğin, bir ağaç veya nehre kimliğini neyin verdiği sorusu daha karmaşıktır. Hayatlarının çeşitli evreleri arasındaki değişim daha belirgin olan hayvanlara geçtiğimizde sorular artar. İnsanlarda ise durum iyice karmaşıklar, çünkü kimlik sadece doğal değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsaldır." ⁵

Kişi, *insan, şahıs* anlamlarında kullanılmakla beraber, kimliğe benzer bir anlamlar dizisine sahiptir. Kişi, kişisel özelliklerinden bağımsız olarak toplum içindeki, diğer insanlar arasındaki bireyi ifade eder. Burada kelimenin antik kökenleri de akla gelmektedir:

Yunanca'da 'prosopon' bir oyundaki karakterlerin giydiği maske demektir. Maskenin ses dönüşümüne uğraması sonucu bu kelime Latinceye 'persona' olarak geçmiş, devamında belirli bir toplumsal konum veya statünün sahibi olanlar için kullanılır olmuştur. Modern kullanımda 'kişi' veya 'kişilik', bazen toplumsal tanınma ile ortaya çıkan bir değer, bazen de bireysel kabiliyet veya doğal yeteneklerden doğan bir özellik olmuştur. İlk anlam kişiyi, Max Weber'in dediği gibi statü veya toplumsal saygı ile ilişkilendirmiştir.

* **identity** i. **kimlik**, hüviyet; özdeşlik, ayniyet. (Redhouse İngilizce-Türkçe Sözlük, İstanbul, Milliyet Yay., 1992, s.287.) **person** i. şahıs, kimse, adam, zat, **kişi**, fert; şahsiyet, sıfat; huk. kanuni hakları ve görevleri olan şahıs veya grup; gram. şahıs. (Redhouse İngilizce-Türkçe Sözlük, İstanbul, Milliyet Yay., 1992, s.417.) **selfhood** **kişilik**, şahsiyet. (<http://www.zargan.com> İngilizce-Türkçe Sözlük)

kimlik a. 1. sosyal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerin tümü: kimliği bikinmeyen bir kadın. 2. kim olduğunu tanımlayan belge, hüviyet. (Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.342.) **özdeşlik** (İng. identity) Bir şeyin kendisiyle aynı olması ve kendisinden başka birşey olmaması... Bir şey neyse odur ve kendinden başka birşey olamaz. Bu anlamdaki özdeşlik ilkesi, metafiziğin dayandığı mantık kurallarının başında gelir ve Alman düşünürü Leibniz tarafından özdeşlik ilkesi ya da yasası olarak dile getirilmiştir. Alman düşünürü Schelling'in düşünceyle doğayı özdeş sayarak ileri sürdüğü nesnel düşünceliğine de *özdeşlik felsefesi* denir. (Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık 1975, s.250.) **kişi** a. 1. **insan, şahıs**: "kişi noksanını bilmek gibi irfan olamaz." 2. **hık.** erkek, koca. 3. **dilb.** çekimli eylemlerde ve adılarda konuşan, dinleyen, sözü edilen varlık: *ben* (1. *tekil kişi*)... (Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.344.) **kişilik** a. 1. bir kimseye özgü belirgin özellik, şahsiyet. 2. insanlara yakışacak durum ve davranış, insanîyet. 3. s. kişiye yetecek kadar: iki kişilik yer. (Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.344.)

⁵ Jerrold Seigel, *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s.15-16.

*İkincinin kökenlerinden birisi ise Hristiyanlıkta üç 'kişi'den oluşan Allah kavramıdır. Her iki anlam da kişiyi, yalın varlığın üzerine çıkartır ve Hegel'in başarı ve tanınmayla 'gerçekten birisi' olmak olarak tanımladığı anlamlarla sınırlar.*⁶

Özne/ Nesne *

Yukarıda kısaca değinilen tüm tanımlar, özne-nesne kavramları ile ilişkilidir – ya onlardan doğarlar ya da onlara varmamızı sağlarlar. Dolayısıyla tüm bu tanımları yapmamızın temel sebebi, ilerleyen bölümlerde farklı bağlamlarda sıkça kullanılacak olan özne-nesne kavramlarını yeniden tanımlamak ve bu çalışma bağlamında doğru bir yere oturtmaktır.

Orhan Hançerlioğlu Felsefe Sözlüğü'nde özne ve nesne kavramlarını şu şekilde tanımlar:

özne (İng. subject) *Bilen varlık... Nesne bilinen varlık olduğuna göre özne bilen varlıktır. Konuşma dilinde bir duygunun ya da bir düşüncenin üstünde durduğu konu anlamında kullanılan özne, felsefede genellikle bilinç ve tin anlamlarını kapsar. [...] Bu anlamda özne, bilinen bir nesne karşısında bilen ve kavrayandır, dışarıya açılan ve dışarıyla ilişki kuran bir iç varlıktır. [...] Özne (bilen insan) yle nesne (bilinen doğa) arasında sıkı ilişki, felsefenin temel sorunudur. [...] Özne nesnenin bilincine varmakla oluşur ve bu bilinçlenmeyle nesneyi değiştirir ve kendi öznel amaçlarına koşar. İnsanın bilinçli uğraşısıyla değiştirilen nesne de kendini değiştiren özneyi etkiler ve değiştirir. İnsanla çevresi arasındaki diyalektik böyle işler. Bu diyalektik sonucudur ki ilkçağların baltalı insanını yüzyılımızın atomlu insanına dönüştürmüştür.*⁷

nesne (İng. object) *Öznenin dışında bulunan her türlü varlık... Özne deyimi karşıtıdır, bilinçten bağımsız olarak dış dünyayı dile getirir. Özdek*

⁶ Jerrold Seigel, *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s.16.

* **subject** i. konu, **özne**, uyruk, tebaa, kul, bende, bir şeye maruz olan kimse, hedef, denek, ders, ders konusu, neden, dürtü; husus, disiplin, bahis, mevzu, süje, tabi tema, vadi; f. Hükmü altın almak, boyun eğdirmek, sunmak. **object** i. **nesne**, şey, eşya, cisim, murat, amaç, hedef, gaye, maksat, tümlec, karşı çıkmak, obje.

(<http://www.zargan.com> İngilizce-Türkçe Sözlük)

özne a. dilb. bir tümcede bildirilen eylemi yerine getiren ya da durumu yüklenen kimse ya da şey. (Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.448.) **nesne** a. 1. "kişi" ya da "kimse" ile anlatılan varlıkların dışında kalan, ağırlığı, kütlesi olan her türlü varlık, şey, obje. 2. felse. öznenin dışında kalan her konu. 3. dilb. geçişli eylemi tümleyen yalın ya da belirtme durumunda bulunan tümlec. (Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977, s.424.)

⁷ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık 1975, s.253.

*deyimiyle yakın anlamlıdır. Bir düşüncenin 'nesne'si, o düşüncenin duyularımızla algıladığımız ya da bu algılarımızı birleştirerek zekâmızla tasarladığımız doğadaki somut karşılığıdır. Gözle görülen varlık, herhangi bir duygunun nedeni, herhangi bir şeyin konusu ya da amacı anlamlarında da kullanılan nesne (obje), genel olarak, bir insanın öz varlığının dışındaki varlıkları anlatır [...]*⁸

Özne, eylemi yerine getiren ya da durumu yüklenen kimse ya da şeyi ifade eder, yani etken bir kavramdır. Nesne ise 'kişi' ya da 'kimse' ile anlatılan varlıkların dışında kalan her tür varlık, şey, objeyi anlatır, dolayısıyla nesne edilgenliğin bir ifadesidir. Özne (subject) etken bir araçtır, düşünür, iş yapar, ancak bazen özne kelimesini edilgen zıttı olan nesnenin (object) eşanlamlısı gibi kullanırız: bir çalışmanın veya resmin öznesi/konusu (subject) gibi. Bu farklı kullanımın sebepleri, terimin tarihine bakıldığında görülebilir. "Etimolojik olarak özne (subject) kelimesi Latince *subjectum*'dan gelir. Anlamı varlıkları destekleyen, onların altında yatan şeydir. Antik veya ortaçağda, özelliği belirtilebilen bütün maddeler için kullanıldı, böylece birçok nesne (object) 'özne/konu' (subject) oldu. Bu terminoloji, her varlığın kendisini tanımlayan bir maddesel varlığı olduğu yönündeki antik düşünüşün tezahürüdür. Ancak onyedinci yüzyıldan itibaren özne terimi bilinçli varlıklarla, özellikle insanla (bu anlam değişiminde önemli etkisi olduğu söylenen Descartes terimi her iki anlamda da kullandı), ilgili anlam taşımaya başladı. Politikada özne yerleşik otoritenin – kral veya prens – 'altındaydı'; bu yüzden de bir dereceye kadar ediletti. Bu sebeple Fransız Devrimciler *sujet* (özne/konu) kelimesini *citoyen* (vatandaş) ile değiştirdiler."⁹

Özne-nesne kavramlarının tanımlarını yaptıktan sonra, kısaca özne-nesne ilişkisini ve bu ilişkinin yapılanma sürecini inceleyeceğiz.

⁸ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık 1975, s.229.

⁹ Jerrold Seigel, *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, s.14-15.

1.2. Özne-Nesne İlişkisi

İnsan, düşünen varlıktır; yani dünyadaki nesnelerin yansımaları öznenin (insanın) zihninde oluşur ve özne doğada varolanı algılar, değerlendirir, yorumlar. Bu sayede nesneler dünyasındaki gerçeklik ile öznenin varoluşu arasında düşünsel bir ilişki kurulmuş olur. Bu ilişki içinde, yansıma/düşünmeyi ve öz bilincini barındırır. Bu öz bilinci, Antikçağ'dan beri insanın varoluşuyla beraber gelişip dönüşür.

Felsefi düşünce sürecinin temelini oluşturan Antikçağ, insanın kendini anlamaya, kendini bilmeye yöneldiği düşüncelerin ağırlık kazandığı bir dönemdi. Çünkü, Sokrates'ten önceki filozoflar her ne kadar dolaylı olarak insana eğilmişlerse de o dönemde asıl konuyu dış dünya ve doğa oluşturmaktaydı. Böylece Sokrates'le birlikte insan ve insan yaşamı üzerine yoğunlaşan felsefe gökten yere inerken; yaşamı incelemenin en önemli unsuru olan 'kendini bil' özdeyişi de dönemin ifadesini oluşturdu. [...] Bundan hareketle; Augustinus da – düşünen ben'den yola çıkarak – başka şeyleri bilmenin yolunun yine kendini bilmekten kaynaklandığını belirtmişti. Diğer bir ifadeyle: 'Dışarı çıkmaktan vazgeç, kendi içine dön. Doğruluk (hakikat) insanın içindedir.' Böylece kendine yönelen akılla gerçekliğe ulaşılabilecekti. Ancak Augustinus'ta kendini bilme Tanrı'yı bilmek ve onunla özdeşleşmenin bir ifadesi olarak ele alınmıştı.¹⁰

Kendini tanımanın ve tanımlamanın yolunun Tanrı'yı bilmekten geçtiği ve insanın kendisini bağımsız bir özne olarak ortaya koymasına olanak vermeyen bu anlayış, ancak Rönesans'ta bilimin ortaya çıkışıyla değişime uğrar. Bu dönemde birey ve düşünce inancın önüne geçerken, bağımsız düşüncenin önemi artmaya başlar.

19. yüzyılın başında Kant, dönemin en önemli filozofu olarak insanın kendi aklına göre düşünerek ben'ine sahip çıkması gerekliliğini vurgularken; Aydınlanma felsefesinin de temelini oluşturmuştu. [...] Aydınlanma ile yani laiklik ve dünyevileştirme ile Hristiyan ikiciliğini ortadan kaldırmak, beraberinde ruh ve tinselliği de yok etmişti. Akılcılaştırmayla ve araçsal

¹⁰ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.3-4.

*aklın ön plana çıkışıyla parçalanmış modernizm, akılcılık ve öznelleşme arasındaki diyalogdan kaynaklanmıştı. Çünkü insan doğaya aitti, nesnel bilginin nesnesiydi, ama aynı zamanda da özne ve öznelikti. Bu nedenle, Rönesans'ın başından itibaren sadece düşünmekten, akıldan, bilgi oluşturma yetisinden hareket eden felsefeye 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında ise – dil, düşünme çerçevesinde – artık yeni işlevler yüklendi. Örneğin Foucault, [...] klasik dönemden bu yana sorulan 'nasıl özne olunur?'u dönüştürerek öznenin tek olmadığını ve daima ikilik taşıdığını, özneliliğin ise dönemden döneme, öznenin özneye değiştiğini vurguladı. İktidarın bedeni ve arzuları kontrol altına alma isteği cinsellik bilimi, doktorlar ve psikanalistler sayesinde desteklenmiş oldu. Çünkü öznenin bedeninin ve ruhunun gizli noktaları artık öğrenilmişti. Ben'i düzene koymak için söylem üreten psikanaliz, özneyi bir nesne statüsüne indirerek bütünlüğü içinde bir birey olmaktan çok, kendi karmaşasında yabancılaşmış ve bölünmüş olarak inceler.*¹¹

Aydınlanma felsefesinin akılcılık doğrultusunda ruh dünyasını ortadan kaldırması üzerine, Modernizm de özneyi araçsal akla indirger. "Modernlik ilerledikçe özneye nesneler birbirlerinden ayrılırlar. [...] Modernlik, ancak özne ile aklın, bilinçle bilimin etkileşimiyle mevcuttur. Bireysel özne'nin ortaya çıkması için, aklın duylara galip gelmesi değil, bireyin kendisinde, özne olma istencinin yanısıra bir 'Ben'in var olduğunu kabul etmesi gerekir."¹² Modernlikle beraber öznenin yaşamı parçalara ayrılır. Bu 'Ben'in kendisinden yabancılaşmasına sebep olur. "Sanatta da aynı çabalar sürecinde objenin yerine 'süje' olmaya başlar. Düşünsel varlıkların sanata iletimi, sanat akımlarını oluştururken; sanatta grup anlayışındaki farklılaşmaların, aslında bireyselliğe doğru yol açan, yeni sanat varlığı ortaya koyabilme durumları plastik açıdan kendini gösterir."¹³

Modernizmle beraber insan varlığı, bedeni, özü ve bilinci parçalanır. Parçalanmış beden, özneyi bir nesne statüsüne indiren psikanalizde de görüldüğü gibi, 'Ben'den yabancılaşır. Özne olan 'ben/beden', parçalanmış ve dolayısıyla dönüşmüş görüntüleriyle nesneleşir.

¹¹ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.5.

¹² Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.9-10.

¹³ Dilara Gürler, *Varoluşçuluk Felsefesinin Görsel Yansıması*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1999, s.1.

1.3. Sanatı Etkileyen Alanlarda Özne-Nesne Sorununa Genel Bir Bakış

Özne-nesne ilişkisi, hayatın ve dolayısıyla sanatın birçok alanında yeniden tanımlanan ve yapılanan bir ilişkidir. Bu bölümde, özellikle sanatı etkileyen bazı alanlarda – psikanaliz, narsizm/ayna-yansıtma ve varoluşçuluk – bu ilişkiye bakış ve 'özne-nesne'nin nasıl konumlandığı incelenecektir.

'Öznenin tek bir yüzü yoktur; çok yüzlüdür, çift yüzlüdür en azından. Bu alanda da tek bir öznellik yoktur. Özne, daima ikilik taşımaktadır.' Özne kendisinin dublörüdür, bu ikilik hiçbir zaman, içerisinin dışarı vurulması değildir, tam tersine dışarısının gücünün kendi içine çekilmesi ve hazmedilmesidir. Bu tek olanın ikileşmesi değildir; tam tersine farklı olanın farklılığını tekrarlamasıdır. Bu iki 'Ben' olanın ortaya çıkması değildir; ama 'Ben' olmayanın içselleştirilmesidir. Yani özne, dışarısının içeriye doğru katlanmasıdır.¹⁴

1.3.1. Narsisizm / Ayna – Yansıtma

Narsisizm, suda kendisinin yansımaları gören ve bu yansıma aşık olan Narkissos'un mitolojik öyküsüne dayanır. Birçok kaynakta benzer anlatımlarının bulunabileceği bu öykü şöyledir:

Kahin Tiresias, çok az bulunur güzellikteki çocuk Narkissos'un, çok uzun bir ömrünün olacağını söyler, ama: Eğer kendini tanımaz ise. Kibirlidir, tüm genç kızların yakınlıklarını reddeder. Bir gün ormanda avlanırken Ekho onu görür. Bu mutsuz Nymphe kaçamak aşklarında Zeus'a yardım ettiği için Hera'nın gazabına uğramıştır. Konuşmaya yeltenince daha şimdi duymuş olduklarının ancak son sözcüğünü tekrarlayabilir. Genç adamı izler ve ona, arkadaşlarını çağırırken söylediklerini yansıtır. 'Gel!' diye seslenir genç adam, ardından o da tekrarlar: 'Gel!' Bu sesle yanılan genç adam cevap verir: 'Haydi, buluşalım!' Ve hemen şunu duyar: 'Buluşalım!' Ekho,

¹⁴ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.8-9.

Narkissos'u kolları arasına almak için atılır ama Narkissos kızı iter ve ondan kaçar. Kız aşağılanmıştır, umudu kalmamıştır; gider ıssız mağaralara sığınır. Acıları onu yer bitirir, bedeni giderek erir ve sonunda taşla dönüşür; yalnız sesi hayatta kalır. Güzel Narkissos'un aynı şekilde horladığı başka bir Nymphe şöyle haykırır: 'Dilerim o da sevsin ve benim gibi o da sevdiğine hiçbir zaman kavuşmasın!' Bir akşam av dönüşü Narkissos kendini son derece güzel bir yerde bulur. Su içmek için eğilirken sudan yansıyan hayalini ilk kez görür. Bu olağanüstü güzellik karşısında şaşakalır, büyülenir sanki; kendi kendisine vurulur. Görmekte olduğu bu kusursuz varlığı kucaklamak ister, ama onu tutamaz. Giderek sararıp solar. Ekho'nunki gibi onun da bedeni kurur ve ölür. [...] Söylendiğine göre, Ölüler Ülkesi'nde de Narkissos Stiks sularında hala kendi görüntüsünü seyrediyormuş. ¹⁵

Narkissos'un sudaki yansımasına bakarak kendisi ile kurduğu ilişki, insan ve yansımasının birbiriyle ilişkisinin bir örneğidir. İnsanın kendi görüntüsü ile karşılaştığı her ortam ve durumda, benzer bir etkileşim ve bunun doğurduğu farklı açılımlar görülebilir. Narsisizm olgusuna dayanan bu açılımların ve doğurduğu özelliklerin başlıcaları ise şöyle sıralanabilir: "Benmerkezcilik, kendini beğenmişlik, başkalarının duygularına kayıtsızlık, kendi bedenini algılamada belirsizlik, kendisinin ve diğer varlıkların sınırlarını belirleme güçlüğü, diğer varlıklarla sürekli bir bağ yaşayamama, ötekinin varlığını kabul etmemek. [...] Horney'e göre: '*Narsisizm, insanın kendisini sevmesini değil, kendisine yabancılaşmasını tanımlar. Bir başka deyişle, insanın kendisine ilişkin böylesi yanılgılara saplanıp kalması kendisini kaybetmiş olmasından kaynaklanır.*'" ¹⁶

Narsist bir varlık için dış dünya, kendi iç dünyasını yansıtan bir araç, yani bir tür aynadır. Ancak Narkissos'un mitosunda olduğu gibi ne sudaki yansıma, ne de insanın aynadaki yansıyan görüntüsü sadece görüntünün geri dönüşü veya basit bir kopya/ikilik olarak tanımlanamaz. İnsan – özne – kendi yüzünü, bedenini, varlığını doğrudan göremez; kendi bedensel varlığı ile ilgili zihnindeki yansımayı/düşünceyi, ancak aynadaki görüntüler üzerinden oluşturabilir. İnsan ve ayna arasındaki yansıma ilişkisi, Narkissos'un sudaki yansıması ile kurduğu ilişkinin devamıdır. Diğer yandan insanı doğrudan gören ve

¹⁵ Colette Estin & Hélène Laporte, *Yunan ve Roma Mitolojisi*, Ankara, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2005, s.200-201.

¹⁶ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.21.

tanımlayan aslında 'öteki'dir; yani burada 'öteki' bir tür ayna konumundadır. Dolayısıyla 'öteki'ni tanımak ve anlamak, bir anlamda 'özne'nin kendisini tanıması anlamına gelir.

Bu noktada insan yaşamında 'ben' ve 'öteki'nin ayırddedilmesinde ayna ile karşı karşıya gelmenin rolünü açıklayan, Jacques Lacan'ın 'Ayna Evresi' olarak tanımladığı döneme bakmak gerekir.

*Yalnızca dış çizgileriyle yakalayabilme ayrıcalığına sahip olduğumuz imago'lar açısından bakarsak, günlük deneyimimiz içinde, simgesel etkinliğin alacasında beliren bu dumanlı, örtülü yüzler – yani yansıyan imgeler – gerçekten de görme dünyamızın eşiği sayılırlar. Bunu anlamak için, kendimizi asıl bedenim imago'suna bırakmamız, ona sanrılarda ve düşlerde görüldüğü gibi, aynada düzenlenmiş haliyle inanmamız yeterlidir, bunu ister bedenim kendine has özellikleri açısından yapalım ister kusurları hatta yalnızca nesnece yansıyışı açısından yapalım, fark etmez. Hatta bunun yerine, ayna denen aygıtın, bize benzer olanın ortaya çıkmasında oynadığı rolü fark etmememiz de aynı işe yarar ki burada ayrı türden ruhsal gerçeklerin hep birden kendilerini göstermeleri söz konusudur.*¹⁷

"Ayna evresi, iç dürtüsü, yetersizlikten öalmaya dönüşen bir dramdır: Kendi mekânsal kimliğine takılmış olan özne için bedenine ilişkin kapıldığı yalancı görüntüleri üreten bir dram."¹⁸ Ayna evresi'nde çocuk aynada, başka şekilde bütünlüğünü tam olarak kavrayamadığı kendi bedenine göre, daha bütünsel bir yansıma görür. "Ayna evresi, klasik teorideki narsisizm kavramı ile yakın ilişkidir. Simgesellik öncesi çocuğun çevresiyle ilişkisi ikili bir ilişkidir. Çocuk bu dönemde annesinin görsel imgesi, ya da aynadaki kendi bütünsel imgesiyle özdeşleşerek, parçalanmış olarak yaşantıladığı bedeninin bütünlüğünü kazanmaya yönelir. Yani imgesel özdeşleşme dönemindeki çocuk kendisini, kendi imgesinden ya da bir başkasının (annesinin) imgesinden tam olarak ayırt edemez. 6-8 aylık çocuk, kendi yaşındaki bir çocukla karşı karşıya bırakıldığında onu taklit etmeye koyulur, bedenim toplumsal biçiminin kazanılması söz konusudur. Çocuk, öteki ya da ayna yolu ile bütünsel

¹⁷ Jacques Lacan, "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in the psychoanalytic experience", *Identity: A Reader*, London, Sage Publications, 2002, s.45-46.

¹⁸ Jacques Lacan, "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in the psychoanalytic experience", *Identity: A Reader*, London, Sage Publications, 2002, s.47.

beden imgesini kazanmaya yöneldiği bu dönemde Oidipus devreye girerek, bu beden imgesini dilbilimsel bir gösterenle temsil etme şansını verir; bu da 'Ben'dir.'¹⁹

Lacan ve Freud, insanın kendisi ile olan görsel ilişkisini farklı simge ve kavramlarla tanımlamışlardır. Ayna evresi, Lacan'ın narsistik dönemidir.

*Lacan'ın 'ayna evresi', Freud'un 'narsisizm' olarak nitelediği 'scopophilia'ya denk düşer. Freud 'Narsisizm'i bakışın nesnesinin insanın kendi bedeni olması şeklinde tanımlar. Bakma ve bakılmadan haz duyma anlamına gelen 'scopophilia' ve 'Narsisizm' (göre-severlik) kuramları birbirini tamamlar.*²⁰

Ayna ile kurulan ilişki, araç ve amaç değiştirerek farklı bağlamlarda karşımıza çıkar. Ayna ve aynadaki yansıma 'Psikanaliz'de ve 'Varoluşçuluk'ta da önemli bir olgudur. İnsanın aynadaki görüntüsü ile ilişkisini tam olarak inceleyebilmek için burada kısaca Psikanaliz ve Varoluşçuluğa da değinilecektir.

1.3.2. Psikanaliz

Psikanaliz, Sigmund Freud'un çalışmaları üzerine kurulmuş bir psikolojik kuramlar ve yöntemler topluluğudur. Psikanalizin bilgi nesnesi 'temsili dünya' ya da 'iç dünya'dır. Psikanalitik yaklaşımın amacı, öznenin kendisini bilmesini ve anlamasını sağlamaktır. Klasik psikanalitik kuramda zihnin yapısı, kişiliğin gelişimi ve değişimi dinamik bir yaklaşımla ele alınır. Psikanalizde, hastaların zihinsel süreçleri ile bilinçdışı unsurlar arasındaki ilişkiler ortaya çıkartılmaya çalışılır. Freud'un tezleri kısaca şöyle özetlenebilir: "İnsanların doğumdan itibaren maruz kaldıkları toplumsal baskı, bazı arzuların bilinçdışına bastırılmasına neden olur ve bu bilinçdışı arzular da kendini 'lapsus'larda (dil sürçmesi), 'hatalı hareketlerde' (äct manqué), rüyalarda ve nevrozlarda simgesel bir tarzda şekil değiştirerek gösterir ve tatmin yolları arar. Ayrıca toplum tarafından en çok kabul gören 'yüceltmelerimizin' ardında da bilinçdışına bastırılmış arzularımızın hedef aldığı nesnelere,

¹⁹ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.16-17.

²⁰ Deniz Derman, "Narsisizm ve Video", *Gösteri Dergisi*, Sayı 145, İstanbul, Aralık 1992, s.93.

toplum tarafından kabul gören yeni nesnelerin ikame edilmesi yatar.”²¹ Freud’a dayanarak, psikanalizin ‘bilinçdışının bilimi’ olduğunu savunan, ve öznenin dil üzerinden konumlandırılması ile ilgili görüşleri ile tanınan psikiyatr Jacques Lacan’a göre ise psikanaliz kuramı, dilbilim ve yapısalcılıkla yakın ilişki içindedir. Bu görüş doğrultusunda öznenin temel sorunsalı doğa-kültür karşıtlığından kaynaklanmaktadır. Dil, gerçekliği yeniden üreterek öznenin gerçeklikle, kendisi ve öteki ile olan ilişkisini düzenler. Lacan’a göre simge sisteminin üçlü bir etkisi vardır:

İlk olarak ‘ben’ ile ‘ben olmayanı’; içsel olanla dışsal olanı tanımaya imkân tanımaktadır. İkinci olarak sübjektiviteyi, içselliği, bu içselliğin ifadesi olan söylemden ayırt etme imkânı tanımaktadır. Yani simgenin düzeninin özerk yapısı insanın kendi gerçekliğini de bir mesafe olarak düşünmesine imkân tanımaktadır. İnsan kendi sübjektivitesini, bu sübjektiviteden bağımsız olarak düşünebilme imkânına kavuşur. Bir anlamda bilinçdışını kuran da budur zaten. Üçüncü olarak da simgenin düzeni insanı bir özne olarak diğerleri karşısındaki konumuna yerleştirir. [...] Lacan, öznenin ötekilerle ilişkisinin de dil ile belirlendiğini vurgulamak için şu formülü sıklıkla kullanır: ‘Bir gösteren bir özneyi bir başka gösteren için temsil eder.’²²

Lacan’ın ‘özne’ kavramı belki de en tartışılmaya değer yönünü oluşturur: ‘Özne’, ‘Ben’ değildir. Lacan’a göre, *Ben içi boş bir ‘maske’* dir. Lacan’da özne ile nesne arasına giren simge – dil – sayesinde ‘ben’ ile ‘ben olmayan’ ayrışır. “Öznenin tüm çabası, Oidipus’la girdiği kültürün düzeninde, simgesel düzende yitirmiş olduğu narsistik bütünlüğü, kültürün sunduğu görsel imge metaforlarıyla aramaya, tatmin etmeye çalışmaktır.”²³ Özne dilde, ve bunun bir uzantısı olarak temsilde kavramlaştırılır. Psikanaliz, özne’yi bütünlüğüyle bir birey olarak değil, kendi içindeki çatışmalarla farklı bölümler olarak ele alır. Psikanalizde özne, kendi bütünlüğünü gerçekleştiremeyen, parçalanmış bir nesne statüsündedir ki hakkında bilgi üretilebilsin. Sonuç olarak psikanalizin özneyi götürdüğü nokta; parçalanmış, bölünmüş ve kendisinden yabancılaşmış bir nesnedir. Burada Lacan ve Sartre arasındaki örtük polemliği ortaya koymak açısından, ‘Varoluşçuluk’ ve ‘Sartre’a kısaca değinilecektir.

²¹ Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996, s.40.

²² Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996, s.120.

²³ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.17.

1.3.3. Varoluşçuluk

Varoluşçuluk bir Varlık felsefesidir, bir kanıtlama ve kabullenme felsefesidir, ve Varlığı rasyonelleştirme ve düşünme girişimini reddeder. Varlık, felsefeye çağrı yapan kişisel bir girişimle tecrübe edilebilir. ²⁴

"Varoluşçuluk düşüncesi, kültürel birikimlerin sorgulanmasıyla, tepki olarak ortaya çıkmıştır." ²⁵ Varoluş, varlığın sonsuz ve sınırsız çeşitlilik içinde oluşmasını dile getirir. Varoluşçuluk ise insanın kendi varlığını kendisinin yarattığını ileri süren Heidegger'in öğretileridir. Varoluşçuluk öğretisine göre evrende kendi varlığını kendisi yaratan tek varlık, insandır. İnsandan başka bütün varlıklar, varoluşlarından önce yapılmışlardır. İnsan, kendi kendisini yarattığı için, özgür ve sorumlu olmak zorundadır. "Varoluşçulara göre *varoluş*, nesneyle öznenin birliğidir. Bu birlik, insanın kendi özgür iradesiyle belirlenir." ²⁶ Varoluşçuluk böyle tanımlanmış olsa da, aslında 'gerçek' bir tanımlama yapılamaz. Varoluşçu sayılan Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Jaspers, Sartre, Nietzsche gibi başlıca filozofların üzerinde anlaşıldığı belirli ilkeler yoktur. Varoluşçuluk daha çok bir düşünme biçimine, ortak bir havaya işaret etmektedir.

İki çeşit varoluşçu öğreti vardır: "Birinci çeşit varoluşçular, Hristiyan varoluşçulardır. Katolik mezhebinden Karl Jaspers'le Gabriel Marcel bunlardandır. İkinci çeşit varoluşçular ise tanrıtanımaz varoluşçulardır. Bunlar arasında Heidegger'i, Fransız varoluşçularını ve beni [Sartre'i] sayabilirsiniz. Bu iki kolu birleştiren ortak yan, her ikisinin de şu düşünceyi benimsemiş olmasıdır: 'Varoluş özden önce gelir.' İsterseniz buna, 'Öznellikten hareket etmek gerekir.' de diyebilirsiniz." ²⁷ Yani ilk önce insan vardır, insan dünyaya gelir, var olur; ondan sonra tanımlanıp belirlenir ve özünü ortaya çıkartır. Varoluşçuluğun temel ilkesine göre *insan kendisini nasıl yaparsa öyledir*. Bu insana bir özgürlük alanı tanıdığı gibi, aynı zamanda varoluşunun tüm sorumluluğunu da ona yükler. Ancak insan sadece kendisinden değil, bütün insanlardan sorumludur. Sartre'a göre *kişi kendisini seçerken, gerçekte 'insanı' seçer*. Varoluşçuluk insanı *işle açıklar, eylemle tanımlar, davranışla yargılar*.

²⁴ H.J. Blackham, *Altı Varoluşçu Düşünür*, Türkçesi:Ekin Uşşaklı, Ankara, Dost Kitabevi, 2005, s.152.

²⁵ Dilara Gürler, *Varoluşçuluk Felsefesinin Görsel Yansıması*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1999, s.II.

²⁶ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık 1975, s.336-337.

²⁷ Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, Türkçesi:Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, 2005, s.37.

"Sartre 'özne-nesne' ikiliğini aşma yolunda, 'dünya'yı ve 'Ben'i mutlak aşkın bilincin nesnesi haline getirir. Aşkın bilinç 'dünyanın' ve 'Ben'in anlamının, özünün kurgulandığı yerdir. Böylelikle varoluş felsefenin temeline konmuş olur." ²⁸ Bundan sonra 'bilinç', insanın temel hareket noktasını oluşturur. "Yani insan mutlak bilinç olarak önce bir varoluştur, özünü kendi yaratır, nesnelere statüsünü veren bilincin sağladığı anlamdır, özüdür. Sartre bütün bunlara 'insanın koşulu' der. Bu koşullar içinde de insan mutlak bilinciyle kendinin, 'Ben'in üzerine yükselerek, kendini düşünen-nesne' edinerek, dünyada kendi konumunu belirler." ²⁹ Sartre'a göre, *bilinçdışı mümkün değildir*. Bu süreçte ötekinin rolü ise, *insanın nesne olan kendi varlığının farkına varmasını sağlamasıdır*.

Öz'den uzaklaşma, özneyi nesneleşmeye doğru iter. Maddeci yaklaşımlarda, insan bir nesne olarak düşünülür, varlığını oluşturan nitelikler bütününden ayrılır. Bu insanın bütünlüğünün bozulması, özünden uzaklaşarak kendi varlığına yabancılaşması anlamına gelir. "Bazı düşünürler – örneğin Tillich – varoluşçuluğun çıkışının köklerini makinecilikte buluyorlar. Makinenin üretimde kullanılması birtakım ters sonuçlar doğuruyor: Bir yandan, insan gitgide işlettiği makinenin egemenliği altına giriyor. Özünü, benliğini, bilincini, kişiliğini günden güne yitiriyor. Neredeyse, dönen çarkın bir vidası haline geliyor, nesneleşiyor." ³⁰ Kapitalist toplumlarda kendisine yabancılaşan insanlarda, yeni bir bireycilik ortaya çıkmıştır: birey kendisi ile narsist bir ilişki kurar. Bu bağlamda ötekine düşen rol de, bireyin kendisine hayran seyircisi olmaktır. "Demek ki 'başkası' hem varoluşum, hem de kendimi bilişim için gerekli. Nitekim, benliğimin tanınmasına; beni düşünen, bana karşı ya da benim için bir şeyler isteyen bir özgürlük olarak onun da ortaya çıkarılmasına yol açıyor. Bundan sonra, 'özneler-arası' adını vereceğimiz bir evren buluyoruz karşımızda. İşte bu evren içindedir ki, insan kendinin ve başkalarının ne olduğunu anlıyor." ³¹

İnsan bilinen ve bilinmeyen tüm insanların eylemleriyle kendisini yalnızca ifade etmez, aynı zamanda bireysel olarak daha büyük nesnelliklere, evrensellere, soyut ve somuta, yarattıklarına, her taraftan sızan prematüre rigor mortis'e (ölüm katılığı) karşı sahiciliği için savaş verir. ³²

²⁸ Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996, s.85-86.

²⁹ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.18-19.

³⁰ Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, Türkçesi:Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, 2005, s.10.

³¹ Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, Türkçesi:Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, 2005, s.62.

³² H.J. Blackham, *Altı Varoluşçu Düşünür*, Türkçesi:Ekin Uşşaklı, Ankara, Dost Kitabevi, 2005, s.164.

2. Sanatçının Kendisine Bakışı: Özportre

Birinci bölümde, özportrenin temelini oluşturan kendine bakış ile ilgili belli başlı kavramları inceleyip, bu bağlamda ön plana çıkan özne-nesne kavramlarına ve sanatı etkileyen narsisizm, psikanaliz ve varoluşçuluk gibi alanlarda bu kavramlar etrafındaki tartışmalara değindik. Bu alanlardan alınan bakış açısıyla ikinci bölümde, sanatçının kendisine bakışını ifade eden özportre kavramına etraflıca değinecek, özportrenin ne olduğunu, sanatçılar için önemini, sanatçıların özportre üretme nedenlerini anlamaya çalışacak, ve özportre üretmede kullanılan temel yaklaşım ve yöntemleri inceleyeceğiz.

2.1. Özportre Tanımı

Portre (portrait), bir *kişinin karakterinin ve ifadesinin*, belirli bir sanatsal (çizim/resim, heykel, fotoğraf, grafik, vs.) yöntemle *tanımlanmasına* denir. **Öz** (self) ise, birinci bölümde de detaylı olarak değindiğimiz gibi, bir kimsenin *benliği* ve *manevi varlığını*, kendisini; kişinin özvarlığını ifade eder. **Oto-** (auto-) ise örnek olarak, *kendi kendine* anlamında kullanılır. Bu tanımlar doğrultusunda bakıldığında, sanatçıların kendi kendine, kendi manevi varlıklarına, kendi portreleri yoluyla bakışını tanımlamak için iki farklı kelime kullanılır: özportre (self-portrait) ve otoportre (auto-portrait).

Bu iki kelime arasında kullanım açısından genelde bir farklılık gözetilmemesine rağmen, bileşenlerinin anlamları açısından göndermelerinde, ve dolayısıyla da anlamlarında ufak farklılıklar söz konusudur. "**Otoportre** (fr. auto-portrait), bir kimsenin kendi eliyle yaptığı portresidir." ³³ **Özportre** (ing. self-portrait) ise, sanatçının kendisinin, kendi portresi yoluyla tasviridir. Dolayısıyla 'özportre'de, 'otopotre'yi de içeren daha geniş bir anlam bütünlüğü vardır. Bu tez çalışmasında her iki tanımı da içeren bir kavramdan bahsedilmek amaçlandığından, sanatçının hem içerik hem de yöntem olarak kendisi üzerinden yürüttüğü portre çalışmaları için 'özportre' kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir.

Özportre, sanatçının en kişisel ifade yöntemidir. Kendini yansıtmaya, kendini ifade ve kendini sunma fırsatı; ölümsüzlük şansı veren, kendini analiz

³³ Hakan Çakaloğlu, *Türk Resim Sanatı'nda Otopotre*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2001, s.2.

etmenin en temel yoludur. Sanatın en çarpıcı konularından olan özportre, genelde portrede bildik gelenekleri tekrar etmesinin yanında, karmaşık okumalar da yapılabilecek boyutlar taşır.³⁴ Diğer yandan, otoportre narsist bir dışavurumdur. Meşrulaştırılmış bir teşhirci fantazidir. Estetize edilmiş bir kendini tatmindir. Kristalize edilmiş bir egosantrizm göstergesidir. [...] Otoportre, fotoğrafçının bu deneyimi sadece dış dünya ile değil, kendi kendisiyle de gerçekleştirmesi; sanatçının varlığını nesneleştirmesi hatta fetiş haline getirmesidir. [...] Zaman zaman otoportreler, politik bir radikal tavrın slogan dışavurumu olabilir; sanatçının toplumsal/tarihsel misyonu çerçevesinde bir meydan okuma olanağı şeklinde değerlendirilebilir.³⁵

İlerleyen bölümlerde, özportre üretmenin nedenleri ve yöntemleri incelenecektir. Bu temel üzerinden, 'özportre'nin de sadece kendi özüne dönüp onu tanımlamak mı?' olduğu, yoksa 'sanatçı, başka amaçlar için kendi beden veya imgesini bir araç olarak kullandığında da özportre olarak mı sayılacağı?' tartışılacaktır.

2.2. Özportre Üretme Nedenleri

Sanatçıların birçoğu sanat yaşamları boyunca, özportre türüne ilgi duyup, kendi biçimleri ve temsilleri üzerinden işler üretmişlerdir. Bu bölümde, sanat tarihindeki özportre çalışmalarını üretilme nedenlerine göre iki farklı kategoriye ayıracağız. Bu sınıflandırma aynı zamanda üçüncü bölümde, fotoğrafta özportrelerin kronolojik olarak incelenmesine de temel oluşturacak, dönemlere göre fotografik özportre örneklerinin bu sınıflandırmaya göre temsilcileri incelenecektir.

Sanat tarihine bakıldığında çoğunlukla resimde özportreler öne çıksa da, duvar resimlerinden fotoğrafa gelene kadar sanatçılar, çeşitli yoğunluklarda özportrelerini yapmışlardır. Sanat tarihinde özportrenin doğuşundan günümüze dek gelişimine, bir sonraki bölümde değinilecektir. Bu bölümde özellikle üzerinde durulmak istenen, özportre üretmenin altında yatan psikolojik ve toplumsal nedenlerdir.

³⁴ Liz Rideal, *Self-portraits*, London, National Portrait Gallery Insights, 2005, s.7.

³⁵ Simber Atay, "Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri", *Papirüs Dergisi*, Sayı 24, İstanbul, Şubat 1999, s.11.

*Antropolojik verilere bakıldığında, araştırmacılar, insan vücudunun sanat objesine dönüştürülmesi eyleminin önceden bu yana varlığını sürdürdüğünü belirtiyorlar. İnsan çeşitli durumlara göre varlığını korumak için sürekli araştırmalar yapmakta. Bu açıdan bakıldığında 'vücut insanın ilk ve en doğal enstrümanı'. Vücudun, fiziki deneyimini toplumsal içerik doğrultusunda gerçekleştirmesi, onun sosyal karakterini belirler. Aynı zamanda toplumsal bir imge oluşunun da kanıtıdır.*³⁶

Özportre sadece bireysel bir tercih mi, yoksa bir geleneğin devamı mıdır? Veya bilinmeyene bir yolculuk mu? İlk çağlardan günümüze sanatçılar, birçok farklı nedenden kendilerini, ürettikleri sanatın içine dahil etmişlerdir. "Her sanatsal uygulama gibi özportre de birçok farklı amaca hizmet etmiştir. Sanatçılar kendi benzerlerini, toplumsal merdivenin basamaklarını tırmanmak için, kendi yeteneklerini göstermek ve/veya reklamını yapmak için, kendilerinin tüm yüz ifadelerini ortaya koymak, niyet ve isteklerini uygun bir şekilde örtmek [...] gibi farklı sebeplerden yapmışlardır." ³⁷

Çoğu düşünür özportrenin altında yatan, sanatçıya ait psikolojik ve toplumsal nedenleri kabul etmesine rağmen, bir kısım düşünür bunu pratik nedenlere dayandırmaktadır. Pratik nedenlerin başında, kolay ulaşılabilirlik gelir. "Sıkça öne sürülen bir varsayım, sanatçıların çoğunlukla kendilerini model olarak kullanmalarının sebebinin, en kolay ulaşılabilir, her zaman el altında olan bir figür olduğudur. Bu yaklaşım, en azından özportrelerin bir kısmının, sanatçıların günlük hayatının bir parçası olan pratik çareler olduğunu gösterir." ³⁸ Başka bir modele bağlı kalmaksızın, istedikleri zaman istedikleri şekilde kendi görüntülerini yaratmanın kolaylığı sanatçıları cezbetmiştir. John Szarkowski'ye göre bu bir 'neden'den çok, yöntemsel bir 'avantaj'dır: "Bir sanatçının çalışmasında kendisini konu olarak kullanmasının çok açık olan avantajı kolay ulaşılabilirliğidir. [...] Dezavantajı ise, farklı alanların [özne-nesne] çatışmasını ister istemez su yüzüne çıkartmasıdır." ³⁹

³⁶ Aydan Murtezaoğlu, *Gösteri Olarak Sanat – Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1994, s.56-57.

³⁷ Joseph Leo Koerner, "Self-Portraiture Direct and Oblique", *Self Portrait – Renaissance to Contemporary*, London, National Portrait Gallery, 2005, s.67.

³⁸ Ludmilla Jordanova, "The Body of the Artist", *Self Portrait – Renaissance to Contemporary*, London, National Portrait Gallery, 2005, s.51.

³⁹ John Szarkowski (Afterword), "The Friedlander Self", *Lee Friedlander Self-Portrait*, Rhode Island, D.A.P./Distributed Art Publishers in association with Fraenkel Gallery (San Francisco), 1998, s.99.

Kolay ulaşılabilirliğe ek olarak, sanatçı ile anlatmak istediği arasında bir aracının bulunmaması, aracıdan kaynaklanabilecek anlam kaymalarını engeller.

*Özportre, sanatçının gövdesi ile sanat eserinin gövdesinin özdeşleşmesiyle izleyici ile iletişimin enstrümanı haline geliyor. Özportrenin kendini sanatçılar için ideal kılan en üstün niteliği, sanatçı ile anlatmak istediği arasında bir aracının bulunmaması; böyle olunca sanatçı temsili kendi bedeni üzerinden yaparak, aracıdan doğru gelecek anlatım kaymalarını ve çarpılmalarını yok ediyor ve sadece izleyiciye sunmak istedikleri ile başbaşa kalabiliyor.*⁴⁰

Peki tüm sanat tarihini saran özportrelerin üretilme nedenleri, sadece bu tür pratik çözümlere indirgenebilir mi? Elbette hayır. Pratik nedenlerin, özportrelerin üretimini yaygınlaşmasında kolaylaştırıcı bir rol oynadıkları yadsınamaz, ancak özportre üretme ihtiyacının derinliklerinde, daha farklı nedenler yatmaktadır. "Yapı ve ölçek olarak farklı olmalarına rağmen, bütün özportreler sanatçıların kendi kimliklerinin farklı yönlerini yorumlarının bedensel görünümleridir. Bu sıfatla, sanatçıları sosyal çevreleri ile ilişki içinde ve onun bir ürünü olarak tanımlarlar. [...] Özportreler sanatçıların kimliklerinin önemli yönlerini yansıtır çünkü sanatçılar kendilerini, toplumu ve kendilerinin toplumdaki yerini incelemek için özportreleri kullanmışlardır."⁴¹

Özportre üretme nedenleri kişiselden toplumsala kadar oldukça geniş bir yelpazede incelenebilir. Bu konuda araştırmacılar tarafından çok farklı sınıflandırmalar kullanılmıştır. Burada ise, tezin amaçları doğrultusunda, tüm olası özportre üretme nedenleri, aşağıdaki iki ana başlık altında toplanarak incelenecektir:

- 1- Sanatçının kendisini ortaya koyması (fiziksel ve düşünsel boyut)
- 2- Sanatçının kendisi üzerinden dünyayı yorumlaması (ilişkisel boyut)

Bu sınıflandırma, kişiliğin ve özün temellerinin arandığı ve birinci bölümde Jerrold Seigel'in tanımından alıntıladığımız üç boyutla örtüşmektedir. Sanatçının kendisini ortaya koyması,

⁴⁰ Volkan Dede, "Çağdaş Sanatlarda Fotografik Özportre Kullanımı", *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.24.

⁴¹ Christine Turner, *Photography, Feminism and the Sociology of Knowledge*, University of Toronto Graduate Department of Education Master of Arts Thesis, Toronto, 1996, s.71.

kendi görüntüsünü kullanarak fiziksel ve düşünsel olarak kendi varoluşuna bakmasını, varoluşunu sorgulamasını, bunun bir uzantısı olarak da ölümsüzlük arayışını ifade eder. Sanatçının kendisi üzerinden dünyayı yorumlaması ise, daha çok dünyaya eleştirel bir bakışla politik ve toplumsal bir tavrın, bir kimlik sorgulamasının, sanatçının kendi bedeni üzerinden ortaya konulmasıdır. Özportre üretme nedenleri, bu iki başlık altında aşağıda incelenecektir.

2.2.1. Sanatçının Kendisini Ortaya Koyması

*Otoportre, bir arayışın ardından gelen çok yönlü bir açılmıdır. Bu kavram, ressam ve modeli, bakan ve gören, gören ve görülen gibi kavram çiftlerinin tam kat yeridir. Kesişme noktasıdır. Otoportre, aynı zamanda Batı uygarlığının uğraşa uğraşa sonunu getiremediği ve her dönem başka bir anlam yüklediği 'beden' meselesinin de içinde yer alan bir düğümdür. [...] Özellikle Varoluşçuluk gelince 'ben' kavramı tam bir zelzeleye tutuldu. Kuşkusuz, yüzyıl başında ortaya çıkan psikanalizin işe katkısını ayrıca anmaya bile gerek yok. Bütün bunlardan sonra soru 'ben kimim' ya da 'benim veya benim gerçeği nedir?'e dönüşüyordu. Gerçeğin ve benim hassas dengesi idi otoportre artık.*⁴²

Sanatçının kendisini ortaya koyması; kendi görüntüsünü kullanarak fiziksel ve düşünsel olarak kendi varoluşuna bakmasını, varoluşunu sorgulamasını, bunun bir uzantısı olarak da – kimi durumlarda – kalıcılık ve ölümsüzlük arayışını ifade eder. Burada devreye giren temel iki motivasyon unsuru, 'varoluş' ve 'ölüm/süzlük'tür. Bu iki temel unsurun ele alınması da, sanatçının 'fiziksel' ve 'düşünsel' varlığının ortaya koyulmasıyla olur. Dolayısıyla öncelikle, birinci bölümde ele aldığımız, kişilik/öz'ün fiziksel ve düşünsel boyutlarını kısaca hatırlayalım:

Seigel'e göre, bireylerin **fiziksel**, bedensel varlığı, ihtiyaçlar, dürtüler, ve isteklerin yönlendirdiği duyuşsal varlığa ve insan doğasına dair şeylerden oluşur. Bu seviyede insanın özü, bedenin ihtiyaçlarıyla şekillendirilir; **düşünsel** boyutta ise öz, kendi tavır ve

⁴² Hasan Bülent Kahraman, "Otoportre ve Çok Daha Ötesi", *Radikal Gazetesi*, İstanbul, 8 Temmuz 2004

inançlarının düzenlenmesi ve eylemlerine yön verilmesiyle, kendini gerçekleştirmenin etkin bir aracıdır.

Sanatçının kendisini olduğu gibi ortaya koyması açısından bakıldığında özportreler, kendine bakma ve tanıma arayışının bir sonucu olarak görülebilir. Bu şekilde "Otoportrede sanatçı, kendi insani varlığını kamuya açıklar." ⁴³ Bu açıdan özportreler, **kişilik beyannameleri** olarak tanımlanabilir.

Sanatçının kendisini bir obje gibi izlediği ve yeniden sunduğu özportreleri, "... kendini tanıma, bedensel yabancılaşmanın üstesinden gelme, bedeni biçimsel açıdan irdeleme, değişimi ve psikik durumu verme, kimlik arayışı, şimdiki-geçmiş zamanın incelenmesi, görüntü ve kaydın eşzamanlılığı, elektronik değişim ve kendini aşağılama gibi farklı sınıflamalarda görüyoruz." ⁴⁴ Sanatçının ortaya koyduğu, kamuya açıkladığı bu insani varlığın da birçok farklı boyutu vardır. Sanatçı, kendi yaşamındaki mevcut durumu ve benliğini ortaya koyarak, kendisinin ve bedeninin gerçekliğini yansıtmayı, ruhunu betimlemeyi, bir günlük tutar gibi kendi özel dünyasındaki yaklaşımları somutlaştırmayı, bedenindeki değişimi belgelemeyi, psikolojik ifadesini yansıtmayı ve bu yolla kendisiyle yüzleşmeyi amaçlar.

"Çok iyi biliyoruz ki, sanatçı resmini çizerken kendi kendini de oluşturur; eserinin bütünü hayatıyla birleşir, hayatına karışır." ⁴⁵ Bu bakış açısıyla, özportre üretimini tetikleyen *öz* ve *ben*le ilgili tüm bu nedenleri, **narsist dışavurum** ihtiyacı olarak tanımlamak da mümkündür. "Özportre, birinin kendisine olan ilgisi [...] veya narsisizmin profesyonel uygulamaya dönüşmesine hizmet eder." ⁴⁶ Birinci bölümde de değindiğimiz gibi narsisizm, genelde insanın kendisini sevmesi ile ilişkilendirilir. Freud'a göre Narsisizm, insanın bakışının nesnesinin kendi bedeni olmasıdır; Lacan bunu 'ayna evresi' ile açıklar. Bu kavram, aynı zamanda bakma ve bakılmadan haz duyma ile de yakından ilişkilidir.

"Narsisizmi olumlu bir gelişim sembolü, dış dünya ile etkileşime geçmede özün sağlıklı bir bileşeni olarak gören öz-psikolojisi, sanatçının iç ve dış dünya ile mücadelesi konusunda

⁴³ Hakan Çakaloğlu, *Türk Resim Sanatı'nda Otoportre*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2001, s.6.

⁴⁴ Deniz Derman, "Narsisizm ve Video", *Gösteri Dergisi*, Sayı 145, İstanbul, Aralık 1992, s.96.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, Türkçesi:Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, 2005, s.67.

⁴⁶ Joseph Leo Koerner, "Self-Portraiture Direct and Oblique", *Self Portrait – Renaissance to Contemporary*, London, National Portrait Gallery, 2005, s.67.

kapsamlı bir bakış açısı sunar. Özellikle sanatçılar arasında narsist dengenin bir ögesi olarak yaratıcılık, yaratıcı bireye kendini onarması/yenilemesi için özel bir yöntem sunar.”⁴⁷ Böyle bir yaklaşımdaki sanatçı, sanatsal yaratıcılığı aracılığıyla kendisiyle bütünleşme sağlamaya çalışırken, bir yandan da izleyiciye yaşamının ve yaşadığı dönemin bir kronolojisini sunar. Yani özportreler, bir anlamda **görsel günlük** olarak ele alınabilirler.

“Özportre günlüğe benzetilebilir: içindeki duygu ve ilişkilerin açıklanıp analiz edilebileceği, kişisel bakış açısını yansıtan kayıtlar. Özportreler bu bağlamda sanatçının sosyal durumlara karşı tutumunu gösterir.”⁴⁸ Bir günlük olarak özportrede sanatçı, belirli bir zamanda kendisini, ya yalnız olarak ya da hayatındaki insan ve ilişkilerle beraber kaydeder. Bu tür özportreler kişisel bir yaklaşımın yanında, giyim, ortam ve çevredeki insanlarla beraber, dönemle ilgili bir belge niteliği de taşır.

Özportrelerin sanatçı ve çevresi ile ilgili belge olma niteliğinin bir uzantısı olarak görülen bir başka neden de, kendi benliği/varlığı ile ilgili topluma **kalıt bırakma**, ölüme direnme; bir tür ölümsüzlük arayışıdır. Sanatçı kendi **suretini** yaratır ve geride bunu bırakır. “Suret nedir? Bir insan öldüğünde kendisini tanıyanlara bir boşluk, bir uzam bırakır: Bu uzamın sınırları vardır ve ardından yas tutulan her kişi için farklıdır. Bu sınırları olan uzam kişinin benzeyiştir, *suretidir* ve canlı bir portre yapmaya çalışan ressamın aradığı şeydir. Bir suret, geride görünmez biçimde bırakılan şeydir.”⁴⁹ Bu anlamda özportre, sanat tarihine kişisel bir iz bırakma amacını da taşır.

Antikçağ'da kısa ömründen ötürü 'vakitsiz ölüm'ü simgeleyen Nergis çiçeği, nemli yerlerde büyümesi nedeniyle, su ve verimlilik sembollerine bağlanarak 'ölüm-uyku-yeniden doğuş' düşüncesini de beraberinde getirir. Otoportreler ve yeryüzüne suretini kazımanın diğer yolları da, egosantrizmin ve ölümlülüğe direnmenin göstergesi değil midirler? Tam olarak ölümsüzlük aracı sayılmasalar da, zamana karşı yüzün ve gövdenin

⁴⁷ Dean Zuelsdorf, *Implications of Creativity, Artistic Expression, and Psychological Cohesion: The Self-Portrait as a Reparative Selfobject of Egon Schiele*, The Chicago School of Professional Psychology Clinical Dissertation for the degree of Doctor of Psychology, Chicago, 1995, s.iv.

⁴⁸ Liz Rideal, *Self-portraits*, London, National Portrait Gallery Insights, 2005, s.43.

⁴⁹ John Berger, *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, Türkçesi:Bülent Somay, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s.36.

*korunması isteğini taşırlar. Eski Mısır'dan günümüze dek uzanan bir tür 'kaybolmama', 'yokolup gitmeye karşı çıkma' mücadelesidir bu.*⁵⁰

Özportre, tüm zamanlarda benliği yansıtmada en uygun araç olma işlevini hiç yitirmemiştir. Yukarıda sayılan çeşitli nedenlerle yapılan ve sanatçının kendisini ortaya koyan özportreler, izleyiciye sanatçının benliğini sunarlar. Oysa burada dikkat edilmesi gereken farklı bir ikilem daha vardır: özportreleri değerlendiren, aslında izleyici değil, öncelikli olarak sanatçının kendisidir. Burada sanatçı sanatının hem öznesi, hem nesnesi, hem de birinci dereceden izleyicisidir.

*Öz-portreler doğaları gereği içe bakan resimlerdir. [...] Başka bir deyişle, seyirci paradoksal biçimde gözetlenen bir nesne oluverir resmi portrelerde. Oysa özportrelerde seyirci ile imge arasında daha büyük bir metaforik mesafe vardır. Sonuçta kendi portresini yapan ressamın işi tamamen kişiseldir; hatta bazen seyirci neredeyse alakasız bir duruma düşebilir. Özportreler herhangi bir müşterinin değil bizzat ressamın kendi kaygılarına cevap verir. Özportrenin birincil seyircisi bizzat kendi kendisini işleyen ressamdır – 'yaratılan' kendisini seyreden birisi olarak. Normalde üreticiyle tüketici arasındaki mesafe burada ortadan kalkar.*⁵¹

2.2.2. Sanatçının Kendisi Üzerinden Dünyayı Yorumlaması

Sanatsal bir çalışmanın özportre olduğunun düşünülmesi için şu kriterlere uyması gerekir: odak noktası, sanatçının gerçek kimliğini saklamaya çalışmayan görsel bir tasvirinin yaratılmasıdır. Brilliant'a göre, bu özel alanın altında başka ideolojik bağlar yoktur. Ancak Brilliant'ın tanımı bazı soruları akla getiriyor. Sanatçının kasıtlı bir şekilde hem yaratıcı, hem de işin modeli olduğu bir sanatsal çalışma, özportre dışında birşey olarak kategorize

⁵⁰ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.3.

⁵¹ Richard Leppert, *Sanatta Anlamların Görüntüsü – İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Türkçesi:İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.212.

*edilebilir mi? Neden bazı sanatçılar bu yapıda işler üretiyorlar ve ne elde etmeyi amaçlıyorlar?*⁵²

“Özportreler sadece sanatçıların nasıl görüldüğünü değil, kendilerini ve etraflarındaki dünyayı nasıl yorumladıklarını da belgeler.”⁵³ Sanatçının kendisi üzerinden dünyayı yorumlaması, kendi görüntüsünü kullanarak toplumu, toplumsal rolleri ve toplumun içinde kendi rolünü sorgulamasını ifade eder. Burada en temel iki unsur, ‘toplum’ ve ‘kimlik’dir. Bu iki temel unsurun ele alınması da, sanatçının *ilişkisel*, yani *toplumsal* varlığının ortaya koyulmasıyla olur. Dolayısıyla öncelikle, birinci bölümde ele aldığımız, kişilik/öz’ün ilişkisel boyutunu kısaca hatırlayalım:

Seigel’e göre, *ilişkisel* boyut, sosyal ve kültürel etkileşim, insanlara ortak kimlikler, insanları belirli tanım, sınıflandırma ve ifade şekilleriyle derecelendiren bağ ve ilişkilerden kaynaklanır. Bu bağlamda insanın kendisini, toplumla ve diğerleriyle ilişkileri oluşturur ve şekillendirir.

Sanatçıların otobiyografik çalışmalara yönelmesinin altındaki düşünceler karmaşıktır. Birçok özportrenin kendini tatmin amacıyla, yani kişisel sebeplerle yapıldığı söylenebilir. Ancak bunun dışında birçok farklı sebepten özportreler üretilmektedir. Bu açıdan “kimlik ve onun temsilini belirli [...] tarihi, kültürel ve toplumsal kavramlar bağlamında incelemek önemlidir.”

54

Sanatçılar bu bağlamda şimdiki ve geçmiş zamanı kendi bedenleri üzerinden incelemenin yanında, kendi kimliklerini sorgulamayı, kendilerinden ve bedenlerinden yabancılaşmalarını ve kimlik arayışlarını yansıtmayı, yeniden bir kimlik yaratmayı, kendi bedenleri üzerinden yeni hikayeler kurgulamayı, sanat ve sanatçılar, ve onların daha geniş dünya içindeki rollerini ve genel olarak toplumsal rolleri sorgulamayı amaçlar. Bu tür bir yaklaşım, özportrede sanatçının kendisinin ve bedeninin bir eleştiri aracı olarak kullanılmasını getirir. Özportrede beden, toplumsal ve politik amaçlarla nesneleştirilir.

⁵² Christine Turner, *Photography, Feminism and the Sociology of Knowledge*, University of Toronto Graduate Department of Education Master of Arts Thesis, Toronto, 1996, s.53.

⁵³ Liz Rideal, *Self-portraits*, London, National Portrait Gallery Insights, 2005, s.8.

⁵⁴ Anniina Suominen, *Writing with Photographs, Re-constructing Self: An Arts-Based Autoethnographic Inquiry*, The Ohio State University Department of Art Education Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Ohio, 2003, s.30.

Aslında kendi içine – özüne bakarak toplumu ve toplumun içinde kendi yerini anlamaya çalışan, kimliğini sorgulayan sanatçı, kendisi üzerinden ötekine varmakta, bir yandan da aynadaki öteki üzerinden kendisini bulmaktadır. İşte bu geçişli ilişki özportreleri çok farklı okuma ve anlamlara açık kılmaktadır. O zaman burada yöntem ve içerik olarak özportre olmasına rağmen, yaptığı göndermelerden doğan farklı okuma olasılıkları sebebiyle, özportreden doğan başka bir kategoriden bahsetmek mümkündür. Buradan yola çıkarak, özportrenin sınırlarının genişlemesi, çağdaş bir yorumla sanatçının bedeninin ve özportrenin bir **performans**, hatta bir **eylem** öznesi – ve aynı zamanda nesnesi – olarak ele alınabilmesi mümkündür.

*Kendi kendinden yola çıkarak, kendi benine eğilen sanatçı, anlaşılabilme ve nesnel olabilme gibi kaygılar ve ikilem içinde olabilir. Ama sanatçı, kendinden yola çıkarak aslında insanı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. Başka bir deyişle, sanatın insan merkezli olarak bir kendini tanıma biçimi, dolayısıyla da içinde yaşanılan toplumun ve öteki ile kurulacak ilişkinin bir incelemesi olduğu söylenebilir. Özelliğin arayışındaki sanatçı aynı zamanda hakikatin de arayışındadır.*⁵⁵

Bu noktada önemli olan, sanatsal işlerde sanatçının kendi bedenine **eklenen hikaye**dir. Bu tür çalışmaların genellikle, sanatçının kendi bedeni ve varoluşunu aşan dertleri, söylemleri vardır. Bölüm 2.2.1.'de gördüğümüz kişisel ve psikolojik yaklaşımların yanısıra, özportrelerde görünenin ötesinde toplumsal ve daha politik meselelere de uzanıldığı görülür. "Bu noktada özportrenin gerçeklikle ilişkisine baktığımızda, fotoğraf ortamı için iddia edilenlerin tersine bu alanda nesnellik ve gerçekliğin minimum olduğunu görüyoruz. Evet, bir gerçeklik – beden – var ama doğruluğu yok; çünkü sunulan bedenin gerçekliği değil, onun hayali ve ucuna eklenen hikaye."⁵⁶ Sanatçıların kendilerinden yola çıkarak toplumu tanımladıkları, ve eleştirdikleri bu tür çalışmalar, ortaya koydukları tavırdan aldıkları güçle, belgesel çalışmalardan daha gerçekçidirler. 'Öz'den yola çıkarak insanoğlunun iç yapısı incelenir ve kültürel ifadelerinin anlamı araştırılır; bu yolla birey ve toplum açıkça sergilenmiş olur.

⁵⁵ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniv. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.115.

⁵⁶ Volkan Dede, "Çağdaş Sanatlarda Fotografik Özportre Kullanımı", *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.25.

"Temsil, bir *stratejinin* görsel olarak canlandırılmasıdır." ⁵⁷ Sanatçının kendi bedenini ortaya koyarak toplumsal bir yorum veya eleştiride bulunması, bedenin kendi temsili üzerinden sanat aracılığıyla **politik**leşmesini gösterir. Burada bedenin politikleşmesinde, mutlaka Foucault'yu da hatırlamak gerek: Foucault, insanların bedeni bir söylem madeni olarak kullanarak, nasıl bilgiye sahip olduklarını ve bunu yönettiklerini; görseller, genellikle onları üretenlerin asla niyetlenmediği amaçlarla kullanılabileceğini gösterdi. "Düşüncelerimizi iletmek veya davranışlarımızı etkilemek için kullanıldığında, beden fotoğraflarının tümü potansiyel olarak *'politik'* tir." ⁵⁸

Bedenin ucuna eklenen hikayeler ve toplumsal-politik bir tavırla aslında özportreler, sanatçının **kimlik** sorgulamaları ve arayışlarına da çok uygun bir zemin oluşturur. Kimlik, *insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerin tümünü ifade eder. Kimlik sadece doğal değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsaldır.* Dolayısıyla sanatçı kendisini ve toplumu incelediği gibi, toplum içinde kendi yerini ve konumunu, toplumsal ve kültürel yapılarla ilişkisini de sergiler ve sorgular. "Özportreler yapanlarına sanatsal gelenekleri, ustalarının ve atalarının etkisini, hamiler, diğer sanatçılar, aile ve arkadaşlarla ilişkilerini keşfetme imkanı verir. Böylece özportreler sanat ve sanatçılar, ve onların daha geniş dünya içindeki rolleri hakkındaki tartışmalara dahil olur." ⁵⁹

Otoportreler bir yansıtmadır. Yansıtma olunca, salt kendi yüzü değil, dönemin gidişatı ve koşullarının sınırlı bir izi otoportrelerde görülebilir. [...] Önceleri benzetme amaçlı yapılan otoportre, süreç içinde bireyin kendi toplumsallığını sorguladığı, kendi kimliğini incelediği yapıtlar haline dönüşür. [...] Günümüz koşullarında otoportre, salt kendi yüz ifadesi olmaktan çıkmıştır (ki böylelikle bir sınırlılık ortadan kaldırılır.) Sanatçının yaşantı içeriğini açıklayan bir anlatım dili olmaktadır. [...] Geleneğin bir şekilde değişmesi, ardıl kuşaktaki genç ressamların otoportredeki kimlik arayışlarını yoğunlaştırır. [...] Her ne kadar; otoportrede bireysel bir yaşantının içeriği izleyiciye sunuluyorsa da, sonuçta, ortaya konan yapıt, sanatçının kimliği olmaktadır. Kimlik, sanatçının içinde yaşadığı dünyanın

⁵⁷ Richard Leppert, *Sanatta Anlamların Görüntüsü – İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Türkçesi:İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.219.

⁵⁸ William A. Ewing, *The Body – Photoworks of the Human Form*, London, Thames and Hudson, 1998, s.324.

⁵⁹ Ludmilla Jordanova, "The Body of the Artist", *Self Portrait – Renaissance to Contemporary*, London, National Portrait Gallery, 2005, s.43.

*değişken koşullarında, kendi sosyal ve ekonomik ilişkiler dizgesinin kaçınılmaz bir sonucudur.*⁶⁰

2.3. Özportre Üretim Yöntemleri

Sanatçıların özportre üretim nedenleri kadar yöntemleri de çeşitlilik gösterir: özportrenin ilk ortaya çıktığı tarihlerden günümüze, nedenler kadar yöntemlerde de büyük değişim ve dönüşümler olmuştur. Temelde özportre ile yapılan en önemli iş, özne ve nesne arasındaki aracı ve mesafeyi kaldırarak özneyi kendisine döndürmektir. Sanat tarihinde böyle bir yaklaşımla yapılan pek çok resim, heykel, fotoğraf, vs. vardır. Sanatçılar, plastik sanatların her alanında özportre üretmişlerdir. Ancak bu farklı alanların ötesinde, tüm özportrelerde ortak olan bazı temel yaklaşım, yöntem ve özellikler vardır. Bu bölümde farklı yaklaşım ve yöntemler üç ana başlık altında incelenecektir.

İnsanın kendisine en yakın olan, en iyi bildiği 'nesne', yine kendisidir. Kendi kendini izleme eğiliminin Narkissos'tan bu yana olduğu bilinmektedir. Bu eğilim, aynanın bulunması, bunu takiben fotoğrafın keşfi ve sonrasında teknolojik gelişmeler doğrultusunda kayıt olanaklarının gelişmesi ile farklı boyutlara taşınmıştır. Ancak kendini izlemenin temelinde yatan motivasyon aslında hiç değişmemiştir. Sanatçılar, kendi bedenlerini biçimsel açıdan irdelemek, değişimini ve psikik durumunu saptamak, kendilerini tanımak, kimlik arayışı ve bedensel yabancılaşmayı aşmak, ve kendi bedenleri üzerinden geçmişini ve yaşadığı zamanı incelemek; özetle kendilerini izlemek için kendi bedenlerini yansımaları üzerinden incelemişlerdir.

Özportre üretimde kullanılan yöntemler, çok farklı şekillerde sınıflandırılabilir. Bu tez kapsamında farklı bir sınıflandırma ortaya koyulacaktır. Ancak öncesinde, genel anlamda görsel sanatlarda bedene yaklaşımla ilgili bir sınıflandırma örneğine bakmak, konunun boyutlarıyla ilgili bir fikir verecektir. William A. Ewing'in 'The Body' (Beden) isimli kitabında, özellikle fotoğraflar üzerinden yaptığı sınıflandırma şu şekildedir: "1. *Parçalar*: parçalar halinde beden; 2. *Vücutlar*: tam çıplak vücut geleneği; 3. *İncelemeler*: bilimsel keşif ve araştırmalar diyarı; 4. *Et*: savunmasız, ölümlü beden; bedensel gerçekliğe vurgu; 5. *Üstün*

⁶⁰ Hakan Çakaloğlu, *Türk Resim Sanatı'nda Otoportre*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2001, s.147.

Yetenek: fiziksel kondüsyonun doruklarında beden; dans ve sporlar; 6. *Eros*: cinsel arzu nesnesi olarak beden; 7. *Yabancılaşma*: ezilmiş ve mağdur beden; 8. *İdoller*: idealize edilmiş beden; 9. *Ayna*: fotoğrafçının kendi bedenine çevrilmiş fotoğraf makinası; 10. *Politik*: Mücadele eden anlam ve değerlerin mekanı olarak beden; 11. *Başkalaşma*: dönüşen beden; 12. *Zihin*: rüya, hayal ve saplantıların diyarı beden.”⁶¹

Yukarıda Ewing’in bedene yaklaşımını gördük. Konuyu özportre özelinde ele aldığımızda ise durum biraz daha farklıdır:

*Benimsenen kavramsal ve görsel stratejiler çok çeşitlidir ancak üç temel yaklaşıma göre düşünmek faydalı olabilir. Birincisi, doğrudan fotoğraf denen, fotoğrafçının mevcut bir durumu aynen fotoğrafladığı durumlar vardır; sonra bir oyuncunun (veya fotoğrafçının kendisinin) eleştirel olarak incelemek amacıyla klişe rolleri oynadığı, teatral veya kurgulanmış çalışmalar vardır; üçüncü olarak bulunmuş görselleri parçalayıp yeniden birleştiren çalışmalar vardır; ve son olarak imge ve metinlerden oluşan sentetik çalışmalar vardır.*⁶²

Birinci bölümde değindiğimiz gibi, ayna ve yansıtma, kendi içinde birçok farklı anlam açılımını da barındırmaktadır. Beden ise, tarih boyunca estetik ve gücün odak noktası olması özelliğini hep korumuştur. Dolayısıyla bu tez kapsamında, özportre üretmedeki yaklaşım ve yöntemler aşağıdaki çerçevede incelenecektir.

- 1- Aynada Sanatçı
- 2- Beden Kullanımı
 - a. Sanatçı ve Çevresi
 - b. Çıplak Beden
 - c. Parçalı Beden
 - d. Kılık Değiştirme
- 3- Bedenin Yokluğu

Bu başlıklar, farklı açılardan incelenecek ve temelinde yatan farklı boyutlara değinilecektir.

⁶¹ William A. Ewing, *The Body – Photoworks of the Human Form*, London, Thames and Hudson, 1998, s.31.

⁶² William A. Ewing, *The Body – Photoworks of the Human Form*, London, Thames and Hudson, 1998, s.332.

2.3.1. Aynada Sanatçı

*Sanatçının kendi portresini yapmasına başlangıçta yardımcı olan en önemli araç elbette ayna ve aynanın yansıtma özelliği idi.*⁶³

Ayna ve yansıma, kendine bakmanın, kendini izlemenin en temel ögesidir. Birinci bölümde narsisizm ve ayna-yansıma konularına, ve bunların psikolojik temellerine, özellikle Jacques Lacan'ın 'Ayna Evresi' olarak tanımladığı döneme bakarak değinmiştik. Bu bölümde ise, özportre bağlamında sanatçıların ayna ile olan ilişkisini inceleyeceğiz.

*İnsanlar – özellikle de sanatçılar – çok eski zamanlardan beri kendi yansımalarının cazibesine kapılmışlardır. Bilimadamlarına göre sadece insanlar ve şempanzeler aynadaki görüntülerini farkedebilirler. Ancak büyük, deformasyona sebep olmayan, yassı cam aynaların Venedik'te üretimi ancak 16. yüzyılın başlarında başlayabilmiştir.*⁶⁴

İnsanın kendi yansıması ile karşılaşmasının ilk örneği, Narkissos'un hikyesidir. "Fotoğraf ile ayna arasındaki ayrıma hiç kimse Narkissos denli ısk tutamaz. Bir başka deyişle Narkissos'un acıklı sonu, kendi görüntüsü ile, duyarlı levha yerine ırmakta karşılaşmasının öyküsüdür esasen. Narkissos kendisine değil, kendisiyle karıştırdığı 'öteki'ne aşık olmuştur. Sudaki aksine; bu yanılsamanın keşfi, kısa sürede ölümle noktalanacak sonun başlangıcıdır artık – ben, sevgiliden artakalan boşluktur. Özseverliğin Narkissos'a atfedilme nedeni, aynada ben ile doldurabileceğimiz bu boşluğun varlığından bizi haberdar etmesidir."⁶⁵

Narkissos'un mitolojik hikyesinde hayat bulan yansıma, ancak 16. yüzyıla gelindiğinde bugünkü anlamda bildiğimiz aynaya taşınabilmiştir. Sanatsal gelenekte özportre üretiminin gözle görülür bir şekilde artmasına sebep olan bu gelişme, bireyselliğin de yükseldiği bir döneme denk gelmiştir. Aynanın toplumsal ve sanatsal gelişimdeki bu anlamdaki rolüne üçüncü bölümde, tarihte özportrenin gelişimine bakarken daha detaylı olarak değinilecektir. Burada daha çok, özportre üretme yöntemi olarak ayna kullanımı ve bunun sanatçıdaki psikolojik temellerine bakacağız.

⁶³ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.32.

⁶⁴ Liz Rideal, *Self-portraits*, London, National Portrait Gallery Insights, 2005, s.23.

⁶⁵ Mehmet Ergüven, "Fotoğraf: Gizemli Kayıt", *Sanat Dünyamız*, Sayı 84, İstanbul, Yaz 2002, s.181.

"Aynadaki yansımanıza bakmak kendinizi incelemenin bir yoludur: eğer yeterince uzun süre yapılabilirse, kendi ruhunuz üzerine düşüncelere dalabilirsiniz. Bu bize özportre yapan sanatçılara yaklaşıırken bazı bakış açıları verir: bilinçli bir şekilde duygu ve kişisel geçmişin katmanlarını aktarırken kişiliğin ve yeteneğin karmaşık taraflarını nasıl anlatırsın?" ⁶⁶ Özportre çalışmalarında ayna, sanatçının kendi bedenini görmesinin ötesinde, **kendi benliğine ulaşması**nın da bir yolu olarak kullanılır. Sanatçı, aynadaki görüntüsü üzerinden farklı psikolojik ifadelerini keşfedip bu çalışmasına 'kendi gözünden' – aslında birazdan da değineceğimiz gibi 'ayna'nın ve 'öteki'nin gözünden – aktarır. Sanatçı, varlığını ve ruhunun ifadesini ilk defa ayna üzerinde iki boyutlu bir yüzey üzerinde görür, ve daha sonra resim, fotoğraf, vs. aracılığıyla bu iki boyutluluğu aktarır.

Sanatçı, yansıyan imge ve üretilen özportre arasındaki geçişli ilişki konusunda çok temel ve önemli bir soru ortaya çıkıyor. [...] Özportrenin tedavi edici fonksiyonu, ayna ve aynanın sanatçıyla 'sırdış, gerçeği söyleyen, deforme edici, arkadaş ve düşman' olarak ilişkisi ve 'doğum, ümit, olasılık' sorunsallarıyla ilgilidir. ⁶⁷

Aynada sanatçının varlığında öne çıkan en önemli unsur **bakış**tır. Burada çok katmanlı bir bakma söz konusudur. Sanatçı, aynada kendisine bakar, ve kendisini, kendi bakışının bir sonucu olarak çalışmasına aktarır. Yani özne olan sanatçı, aynanın geçişli fonksiyonu sonucu kendisini bir nesne olarak ele alıp, sanatsal çalışma yüzeyine aktarır. İkinci katman ise, sanatsal çalışma öncelikle sanatçının kendisinin, sonra da izleyicinin bakışına maruz kaldığında ortaya çıkar. "Bakışla başlamak gerekirse: Eğer özportrenin temel nosyonunu ele alacak olursak, bizim baktığımız, sanatçının aynada gördüğüdür." ⁶⁸ Burada bakanla bakılanın birliği devreye girer.

Otoportre konusunda ressam aynada çok farklı bir hesaplasmaya girer. Yüz burada bakanla bakılan ve aynada yansıyan, sonuç ayrı bir suret. [...] Otoportrede seyredilenle seyreden aynı kişidir. Seyredilen bakıldığını bilerek

⁶⁶ Liz Rideal, *Self-portraits*, London, National Portrait Gallery Insights, 2005, s.77.

⁶⁷ Dean Zuelsdorf, *Implications of Creativity, Artistic Expression, and Psychological Cohesion: The Self-Portrait as a Reparative Selfobject of Egon Schiele*, The Chicago School of Professional Psychology Clinical Dissertation for the degree of Doctor of Psychology, Chicago, 1995, s.57.

⁶⁸ T.J. Clark, "The Look of Self-Portraiture", *Self Portrait – Renaissance to Contemporary*, London, National Portrait Gallery, 2005, s.57.

*yeni maskeler takınırken, seyreden ilk defa görmüş olmanın verdiği yabancılaşmayla, kendi benini ülküselleştirme tuzağına düşer.*⁶⁹

İnsanın en yakından bildiği kişi kendisidir, ama bu, yine en çok kendisini merak edip, görme ve tanıma isteğini engellemez. Bu istek, insanın kendisi ile ilgili bir 'ikilik' ve 'ikilem'e götürür, çünkü kimse doğrudan doğruya kendi yüzünü göremez, her zaman bir aracıya ihtiyaç duyar. Yüzünü ancak bir yansıtıcı yüzey – ayna – aracılığıyla görebilen insan, kendi özportresini yaparken de aynaya düşen ve aslında kendisi olan '**öteki**'nin görüntüsünü oluşturmaktadır. "Narkissos'un öyküsü de bize yansıyan ve yansıtan ikileminin çaresizliğini açıklar. İkilemin ortadan kalkması ancak yansıyan ile 'ayna/su'yun çakışması yani Narkissos'un suya düşüp boğulmasıyla gerçekleşebilirdi."⁷⁰ Burada, yansıyan – yansıtan ikilemi, bakanla bakılanın aynı kişi olması – yani özne ve nesnenin bir olması – durumunda ortaya çıkan ötekilik kavramına değinmek gerekir.

*Yansımada, yansıyan, bize geri dönen kendi görüntümüzle olan garip bir ilişkidir söz konusu olan. [...] Sanatçı, her insan gibi kendinde gördüğü 'öteki'ni ortaya çıkararak, bunun 'özne'sinin kendisi olduğunu saptamaya çalışır. Sanatçı 'ben' ve 'öteki'nin ayrıştırılması sürecinde, 'kendini bilme', 'kendini anlamlandırma' yoluyla, kendi yaralarını gösterir ve kendini iyileştirir. Yapıtının 'nesnesi' haline gelerek narsist anlatının üzerine gider, yansıma ve geri dönüşün baskısını üzerinden atmaya çalışır.*⁷¹

Özportrenin en temel problematiklerinden biri olan 'ötekilik' kavramı, 'ben' dışında kalan nesneler dünyasını ifade eder. Bir bakışın nesnesi haline gelen öznenin aynadaki yansıması, kendisinin dışındadır artık. Özne olan sanatçının aynada yansımasının oluşması sürecinde, özne olan 'ben' ile yansıtılan – yani nesne olan – 'öteki'nin birbirinden ayırdedilmesi, yani özne ile nesnenin ayrımının farkedilmesi önemlidir.

İnsan ile ayna arasındaki ilişki, Narkissos'un sudaki yansımasıyla kurduğu ilişkinin devamıdır. Bu ilişkinin çok farklı boyutları tarih boyunca insanlığın önemli bir bileşeni

⁶⁹ Özlem Gök, *Surat Görüntüleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2003, s.26.

⁷⁰ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.2.

⁷¹ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniv. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.100.

olmuştur. Özportre, sanatçının aynadaki yansımısını kullanarak kendisini ifade ettiği en önemli alanlardandır. Sanatçı bu şekilde yaşamla sanat arasında ilişki kurar ve kendi sanatının nesnesi olur. Sanatçının özportrelerde kendini nesneleştirmesinin, aynadaki yansımalar dışında daha farklı şekilleri, yolları ve boyutları vardır. Bir sonraki bölümde, bu bağlamda özellikle bedenin kullanımının farklı boyutları incelenecektir.

2.3.2. Beden Kullanımı

*Kültür, dil, din... ne olursa olsun; insan bedeni ve onun hareketliliği oluşumundan itibaren evrensel merak unsuru, ilgi odağı. Bu durumu, günümüzün hareket, hız ve zaman kavramlarıyla değerlendirdiğimizde, anatomiden video sanatına insan bedeninin ele alınış sürecini ve sanat nesnesine dönüşümünü kavramak kolaylaşıyor. Başka bir ifadeyle sanat, düşünceleri, sesi, eylemleri, görüntüsü ile ilginç bir malzeme olan insanı keşfedip, iletişim kurmak, fikirlerini açıklamak adına 'obje' olarak kullandı.*⁷²

İnsan bedeni, ilk çağlardan beri sanatın başlıca konularından birisi olmuştur. Bedenin biçimsel açıdan incelenmesi, geçirdiği evrelerin görüntülenmesi, psikolojinin beden üzerindeki etkilerinin gözlenmesi, beden üzerinden dünyanın ve sistemin yorumlanması ve eleştirilmesi, sanatı ve sanatçıları hep meşgul etmiştir. Bu amaçlarla üretilen özportrelerde de sanatçının kendi bedeni, hep farklı bir yaklaşımla ele alınmış ve farklı bir yöntemle ortaya konmuştur. Bu noktada "bedenin belirli bölümleri, kafa, yüz, ellerle birlikte özellikle gözler büyük önem taşır."⁷³ Birçok sanatçı özellikle yüz ve ifadelerine odaklanmıştır. "Beden, yüz, çevre-objeler-atmosfer içinde belki en çarpıcısı yüzdür. Yüz odak noktasıdır."⁷⁴

"Yüz okuma karşısındakinin yüzünden, yüzün parçalarından çeşitleme yaparak sınıflamaya çalışma geleneği, bütün bir sanat tarihini uğraştıran bir sorun olarak görülür."⁷⁵

⁷² Aydan Murtezaoğlu, *Gösteri Olarak Sanat – Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1994, s.4.

⁷³ Ludmilla Jordanova, "The Body of the Artist", *Self Portrait – Renaissance to Contemporary*, London, National Portrait Gallery, 2005, s.51.

⁷⁴ Hakan Çakaloğlu, *Türk Resim Sanatı'nda Otoportre*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2001, s.6.

⁷⁵ Özlem Gök, *Surat Görüntüleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2003, s.1.

Özportresini yapan sanatçılar için yüz her zaman gizemini korumuş, sanatçıların kendi yüzleri, her zaman farklı bir şekilde yeniden yaratılmıştır. Sadece yüz değil, yüzle beraber bedeninin tümü, özportrelerde birçok farklı şekilde kendisine ifade alanı bulmuştur.

*Genellikle kişisel karakter bağlamında anlaşılan kimlik çok soyut, hatta yarı-ruhsal bir şeydir. Tam anlamıyla fiziksel bedene ait değildir. Dolayısıyla, kimliği görünür kılma – aslında nesnel olarak somutlaştırma – göreviyle karşı karşıya kalan portrelerin, fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak 'istihdam' etmeleri gerekir; çünkü beden, fiziksel-olmayanın yansıtılabileceği tek yüzeydir.*⁷⁶

"Sonuç olarak toplumsal yapılar insanı birey olarak ortaya çıkarmıştır. Ancak birey olma; insani niteliklerin kayboluşu, insan bedeninin öznel kişiliğinin bu yapı içinde yokolması, farklılığın yitirilişi ve aynılaşıma pahasına gerçekleşmiştir. Bedenin buradaki önemi, bir yandan toplumsalla özel olanı buluşturan özelliğe sahip oluşu, diğer yandan da dil, din, kültür, politika, toplum ve ahlak değerleri ne olursa olsun görüntüsü, hareketiyle insanın ilgisini çekmesiydi."⁷⁷ Özportrelerde beden, hem fiziksel olanı, hem de bedeninin arkasındaki bireysel ve toplumsal mesajları ortaya koyar. Beden, özportrelerde birçok farklı şekilde kullanılarak imgeye dönüştürülür. Bu bölümde, bedeninin hangi yaklaşım ve yöntemlerle imgeye dönüştürüldüğü, sanatçının kendi bedenini nasıl nesneleştirdiğini inceleyeceğiz.

2.3.2.1. Sanatçı ve Çevresi

İkinci bölümde, sanatçıların özportre üretme nedenlerini iki ana başlık altında toplamıştık. Bu bakış açısına göre sanatçıların, çok genel hatlarıyla, ya kendilerini ortaya koymak, ya da kendileri üzerinden dünyayı yorumlamak için özportre ürettiklerine değinmiştik.

Sanatçıların kendilerini ortaya koymak üzere ürettikleri özportrelerde kullandıkları yöntemlerin başında da, kendi bedenlerini, **mevcut yaşam** ortamları içinde aynen görüntülemek gelir. Bunların bir kısmında sanatçıları yakın çevreleri ile beraber de görmek

⁷⁶ Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü – İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Türkçesi:İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.201.

⁷⁷ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.28.

mümkündür. Mevcut yaşamın ve sosyal çevrenin görüntülendiği bu çalışmalar, sanatçıların kendileri ve çevreleri ile ilişkilerindeki duruş ve duygularının bir kaydı, yani sanatçının **günlüğü** gibidir. Ancak, her günlükte olduğu gibi, bu özportrelerin de 'gerçek'le ne kadar ilişkili olduğu hiçbir zaman net değildir. Bunlar, sanatçının 'ben'ine öznel bir bakıştır.

Sanatçının kendi yaşamını görüntülemesi, Batı'daki bireyin doğuşuyla koşuttur, çünkü özportrelerin özne ve nesnesi aynı kişidir. Anniina Suominen, kendi hayatını yazdığı ve görselleştirdiği çalışmasıyla ilgili şöyle der: "Kendi dünyamı yazarak ve görselleştirerek, öteki insanlarla kurduğum ilişkiler içinde kendimi toplumsal açıdan anlamaya çalışıyorum. Bir anlamda bu fotoğraflarla kendimi yeniden yaratıyorum, ve bunun temelinde de geçici içsel dalgalanmalarım yatıyor. Fotoğraf yüzeyinde fiziksel bedenler yaratarak düşüncelerimi parçalara bölerek ayrı ayrı analiz etmeye çalışıyorum." ⁷⁸

Bazı sanatçıların kendisini olduğu gibi belgelemesi, tüm sanat yaşamları boyunca devam etmiştir. Bunun en iyi örneklerinden birisi, çocukluğundan yaşlılığına dek tüm yaşamını özportreleri ile belgelemiş olan Rembrandt van Rijn (1606-1669)'dir. Bu tür özportreler, aynı zamanda ölüme direnme ve kendisini tüm yaşam izleriyle tarihe bir kalıt olarak bırakma gibi alt nedenleri de içinde barındırır.

1



2



3



Resim 1 – Rembrandt van Rijn (1606-1669), 'Self-Portrait with Plumed Beret' (Tüylü Bere ile Özportre), yağlıboya resim, 1629

Resim 2 – Rembrandt van Rijn (1606-1669), 'Self-Portrait' (Özportre), yağlıboya resim, 1640

Resim 3 – Rembrandt van Rijn (1606-1669), 'Self-Portrait with Two Circles' (İki Halka ile Özportre), yağlıboya resim, 1665-9

⁷⁸ Anniina Suominen, *Writing with Photographs, Re-constructing Self: An Arts-Based Autoethnographic Inquiry*, The Ohio State University Department of Art Education Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Ohio, 2003, s.31-32.

*Uzun bir kariyer boyunca bir sanatçının başarılı özportreleri, onun sanatsal gelişimi kadar fiziksel gelişimini de gösterir. Buna ek olarak, ölümlü onun kesinliği karşısında her özportre, yaratıcısının gözünde belki sonuncu olacaktır.*⁷⁹

2.3.2.2. Çıplak Beden

Sanatçının kendisini olduğu gibi ortaya koymasının bir diğer yöntemi de, kendi çıplak bedenini görüntülemesidir. Ancak bu tür çalışmaların çok farklı okumaları da yapılabilir. Bunun bir ayağı sanatta tam **çıplak vücut geleneği**ne dayanırken, diğer yandan sanatçının bedeninin cinsel **arzu nesnesi** olarak sunulması da söz konusudur. Ayrıca, sanatçının çıplak bedeninin bir "**acı çekme mekanı** olarak"⁸⁰ sunulduğu özportreleri de bu gruba dahil etmek gerekir. Tüm bu yaklaşım ve yöntemler arasında özellikle sanat tarihinin büyük bir kısmını kaplayan, 'kadın bedeninin sanatta arzu nesnesi olarak sunulması' konusuna kısaca değineceğiz.

Tarihte özellikle feminizmin yükseldiği dönemlerde pek çok kadın, çalışmalarında otobiyografi ve kişisel kimlikle ilgili sorunları keşfetmeye yönelmiştir. Bu eğilimin görsel sanatlardaki yansıması ise, yazın alanındaki otobiyografiler kadar çok olmasa da, sanat tarihinde kadın sanatçıların kendilerini çıplak olarak görüntüledikleri özportrelerine, özellikle feminizmin yükseldiği dönemlerde rastlanır.

John Berger kadın ve kadınlığın toplumsal düzen içindeki yerini şu şekilde tanımlamıştır:

Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. [...] Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu

⁷⁹ Liz Rideal, *Self-portraits*, London, National Portrait Gallery Insights, 2005, s.67.

⁸⁰ Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londra, Thames and Hudson, 2001, s.18-19.

*öğretilmiştir ona. Böylece kadın içindeki **gözleyen** ve **gözlenen** kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar. [...] Erkekler **davrandıkları** gibi, kadınlarsa **göründükleri** gibidirler. Erkekler kadınları seyredeler. Kadınlarsa seyretilişlerini seyredeler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.⁸¹*

Çıplak kadın bedeninin görsel olarak sunulmasının altındaki en önemli unsurlardan birisi 'ötekilik' kavramıdır. Lacan ve takipçileri, öznenin dilde, ve bunun bir uzantısı olarak temsilde nasıl kavramlaştırıldığı ile ilgili psikoanalitik açıklamalarla ilgilenmişlerdir. Lacan tarafından kadınlara tayin edilen yer eksiklik, 'ötekilik'tir. Lacan'ın görüşüne göre kadın konuşmaz, 'hakkında konuşulur'. Dil ve güçle ilgili olan bu ötekilik durumu, nesne olmayı kabul etmektense söz sahibi olan özne rolünü üstlenmek isteyen kadın sanatçıya önemli mücadele alanları yaratır. Aynı zamanda Lacan'ın görüşleri, baskın söylemler bağlamında kadının konumunu aydınlatmakla ilgilenen feministler için önemini kanıtlamış ve birçok kadın çağdaş sanatçının çalışmalarının teorik temelini oluşturmuştur.

Feminizmin, kadınların hayatlarını keşfetmeye odaklandığına bakılırsa, bedenin düzen ve acılarını göstermeye, kadınsal deneyimlerin yeni anlatımlarını oluşturmaya, performans aracı ve etkinliğin öznesi olan bedenle gösteri mekanı olan kadın bedeni arasındaki ilişkileri araştırmaya çalışan kadınlar için performans, fotoğraf ve video sanatının başlıca araç haline gelmesi şaşırtıcı değildir. Eleştirmen John Berger 'Bir kadın sürekli kendisini izlemelidir' derken, Simone de Beauvoir'ın 'İkinci Cinsiyet'indeki (1949) 'kadınlara kendilerini ölçme aracı olarak öğretilen ayna görüntüleri ve yansımalar kısmen kadınlığı oluşturur' gözlemine göndermede bulunur.

82

Kadın bedeninin 'çıplak olarak sunulması' ile 'çıplak olarak görülmesi', birbiriyle aynı gibi düşünülse de, aslında aralarındaki ayrımı farketmek gerekir. Çıplak kadın bedeninin fiziksel

⁸¹ John Berger, *Görme Biçimleri*, Türkçesi:Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2002, s.46-47.

⁸² Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Londra, Thames & Hudson, 1996, s.361-362.

olarak olduğu gibi sunumu, kadının bedensel olarak olduğu gibi algılanması demektir. "Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. (Vücudun nesne olarak görülmesi nesne olarak kullanılmasına yol açar.)" ⁸³

Sanat tarihinde bedenin çıplak olarak sunumu ve nesneleştirilmesi, daha çok kadın bedeninde görülse de, özellikle 20. yüzyılda erkek bedeninin çıplak sunumunun da örnekleri mevcuttur. Bu örnekler genellikle, erkeklerin toplumsal rollerinin sorgulanması ve klişeleşmiş güçlü erkek imgesinin ve söyleminin eleştirilmesini amaçlar.

2.3.2.3. Parçalı Beden

Özportre üreten sanatçıların bir kısmı, çalışmalarına kendi bedenlerini parçalar halinde dahil etmeyi seçerler. Parçalı beden kullanılan özportrelerde izleyicinin, sanatçının bütün bedenini görmesine olanak tanımayan bir yaklaşımla, örneğin bedenin çeşitli bölümleri saklanarak, arkaya katlanarak, örtülerek, kadrajın dışına taşırılarak veya ana gövde bölümleri parçalanmış gösterilerek çalışma oluşturulur. Bunun altında yatan psikolojik ve toplumsal nedenler, aslında bu tür yaklaşım ve yöntemlerin yoğunlaştığı tarihsel dönemlerin sosyal koşulları ve genel toplumsal dönüşümlerle de ilgilidir.

Parçalanmış beden ve bunun temsilleriyle ilgilenen başlıca eleştirmenlerden Linda Nochlin'e göre, moderniteyi belirleyen en temel unsur parçalanmadır. "Uzun süredir bölünmüş, parçalar halinde beden ve modern dönemdeki görsel temsillerde bunların değişken anlamları ile ilgileniyorum. Konunun geniş anlamı ve sosyal, psikolojik, hatta metafizik bölünmüşlüğün modern deneyimi belirler gözükmesi farketmez – genelde moderniteyi bizzat belirleyen ve 19. yüzyılda evrensel olarak hissedilen, **bütünlüğün kaybı**, bağlantıların kırılması, kalıcı değerın yıkımı veya **parçalanması**dır." ⁸⁴

Modernitenin belirleyici unsurlarından biri olarak tanımlanan parçalanma – ve dolayısıyla parçalanmış beden – birçok farklı şekilde yorumlanmış ve zaman zaman karşıt görüşlerin çatıştığı bir alan haline dönüşmüştür.

⁸³ John Berger, *Görme Biçimleri*, Türkçesi:Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2002, s.54.

⁸⁴ Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londra, Thames and Hudson, 2001, s.23-24.



Resim 4 – Vincent van Gogh (1853-1890), 'Self-Portrait with Bandaged Ear' (Bandajlı Kulak ile Özportre), yağlıboya resim, 1889

Gerçeküstücü yazar Georges Bataille, sanatın iyileşmeyen bir yaradan doğduğunu belirtir. "Bataille'e göre başını kesme – bizim örneğimizde kendini parçalama – sanatsal girişim için ön şarttır. Vincent van Gogh (1853-1890)'un kendi bedenine yaptıklarını birçok sanat tarihçisi utanç olarak niteler ve onun resimdeki büyük başarısını gölgelediğini düşünürken, birçok çağdaş sanatçı bunu bir performans olarak niteleyebilir ve bu nedenle sanatsal üretiminin bir parçası olarak görebilir. Bataille'in Van Gogh'la ilgili okuması da, kendi bedenini parçalamanın sanatsal yaratıcılığı azaltmaktan çok, ona esin kaynağı olduğu yönündedir.⁸⁵

Burada, parçalı bedenın ortaya çıkmasında fotoğraf ve beden arasındaki ilişkiye de dikkat çekmekte fayda vardır. Sanatsal ifadenin bir parçası olarak bedenın parçalanması, sanat ve edebiyatta 19. yüzyıl gerçekçiliğinin bir yansıması ve yeni fotoğraf ortamıyla ilişkilidir. Görüleni olduğu gibi kaydeden, dolayısıyla gerçeklikle ilişkili olduğu düşünülen fotoğraf, o dönemde 'sanat' kategorisine henüz girememişti. Fotoğrafın, belirli bir anda kadraja ne giriyorsa onu aldığı, bütünlüklü bir kompozisyon olup olmadığına, veya insan figürlerinin fotoğraf kadraji tarafından tuhaf bir biçimde kesilip kesilmediğine dikkat edilmediği görüşü hakimdi.

⁸⁵ Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londra, Thames and Hudson, 2001, s.49-51.

Yirminci yüzyılda bölünmüş bedenın kaderine gelecek olursak, beden parçaları ve bedenın bölünmesi günümüz sanatında merkezî ve çok işlevli bir yer işgal etmesine rağmen, bu ancak en temel şekliyle ifade edilebilir. Bir taraftan, dışı bedensel parçalar gerçeküstücü üretimde olağanüstülüğün işaretidir. [...] Diğer taraftan, parçalanmış bebeklerin korkutucu fotoğrafları şeklinde biraraya getirilmiş kadın bedeni parçaları, Fransız gerçeküstücü grupla ilişkide olan Alman sanatçı Hans Bellmer'in işlerinde cinselliğın ve bedenın tek bir varlık olarak sorgulandığı bir alan yaratılmasına hizmet eder.⁸⁶

Modernitenin bir uzantısı olarak postmodern dönem de, öznenin parçalanması ile belirlenir. Postmodernist üretimde, parçalılık yeni ve farklı bir şekilde sınırları aşan formları ele alır. Özellikle, yukarıda da parçalanma ile karşılıklı ilişkisine değindiğimiz fotoğraf alanında, kadın ve erkek cinsel organları fetişize edilir, izleyiciye **fetiş nesne** olarak sunulur. Postmodern beden, özellikle bu tür bir yaklaşımla özportre üreten sanatçıların durduğu yerden bakıldığında, tek bir '**bölünmüş beden**' olarak tasarlanmaktadır: tek, kesin cinsiyetli nesne kavramı bu çalışmalarla sorgulanır.

Sanayi toplumlarının yaşamakta olduğu sorunlar, herşeyi mekanizasyona indirgemek, araçsal aklın egemen olması, insan-nesne ilişkisinde insanın nesneleşmesi, meta fetişizmi ve bunların sonucunda yabancılaşma ve öznenin yitilmesi söz konusudur. Modernizmin büyük temaları olan kaygı, yabancılaşma, yalnızlık, toplumsal/kültürel rahatsızlıklar (hastalıklar) postmodernizmde değişime uğramıştır. Öznenin yabancılaşması yerini öznenin parçalanmasına bırakmıştır. Postmodern düşünürler, öznenin, nesnenin, tarihselin ve gerçeğın yitirilmesine bağlı olarak bugün ve gelecek hakkında karanlık bir tablo çizmektedirler. Bugün 'gösteri' toplumunda kişi kendi görüntüsünü aramaktadır.⁸⁷

⁸⁶ Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londra, Thames and Hudson, 2001, s.53.

⁸⁷ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniv. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.118.

Modernizmle beraber insan varlığı, bedeni, özü ve bilinci parçalanır. Parçalanmış beden, özneyi bir nesne statüsüne indiren psikanalizde de görüldüğü gibi, 'Ben'den yabancılaşır. Özne olan 'ben/beden', parçalanmış ve dolayısıyla dönüşmüş görüntüleriyle nesneleşir.

2.3.2.4. Kılık Değiştirme

*İnsanın kendisiyle, başka insanla, nesneyle, toplumla, dille olan ilişkisinde yabancılaşması; başka bir kişi ya da nesnede kendini konumlayarak tanıma ve kendi gerçekliğini bulma sürecini başlatır.*⁸⁸

Sanatçılar, yabancılaşmanın bir sonucu olarak, özellikle kendi bedenleri üzerinden dünyayı yorumlamak için kendilerini başka bir kişinin yerine koyarak sanatsal çalışmalarının nesnesi haline gelirler. Bu tür çalışmalar, genellikle sanatçının kendisini veya toplumsal rolleri eleştirel olarak incelemek amacıyla klişe rolleri oynadığı, teatral veya kurgulanmış çalışmalardır. Sanatçı özportresinde kendisini, oluşturduğu yeni roller ve yeni bir maske ile görüntüler. Genellikle politik bir tavırla üretilen bu tür çalışmalar, bir anlamda performans olarak da değerlendirilebilir.

Sanatçının kendisini farklı bir kılıkta sanat nesnesi olarak sunmasının temelindeki iki önemli unsur, **yabancılaşma** ve **sentez kimlik** olgularıdır. Varoluşçuluğun da bağdaştırıldığı terk edilmişlik, yalnızlık, bunaltı, hiçlik bireyi öznedenden uzaklaşarak yabancılaşmaya yöneltir. Buradaki süreç, kendi gerçekliğini bulmak adına nesnelleşmek, kendini yitirme ile kendini bulmak olarak tanımlanabilir. Çağdaş bireyin yalnızlığı, yabancılaşması, kayıtsızlığı ve iletişimsizliği; ironik bir yaklaşımla sanatçının kendi bedeni üzerinden farklı, zaman zaman abartılı kılıklarla farklı toplumsal rollere bürünülerek ifade edilir.

⁸⁸ Aydan Murtezaoğlu, *Gösteri Olarak Sanat – Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1994, s.8.

2.3.3. Bedenin Yokluğu

Özportrenin doğuşundan günümüze kadar yerleşmiş anlayışa göre, bir sanatsal çalışmanın özportre olabilmesi için, içinde mutlaka sanatçının bedeni, veya çağdaş anlayışa göre, en azından bedeninin bir parçasının bulunması gerekir. Sanat tarihindeki özportrelerin hemen hemen hepsi, bu anlayışa göre üretilmiştir. Ancak özellikle 20. yüzyılda teknolojik gelişmeler ve sanat anlayışındaki değişim ve dönüşümlerle beraber, bu tanımın dışında kalan bir özportre üretme yöntemi daha görülmeye başlanmıştır. Bunlar, sanatçı tarafından özportre olarak isimlendirilmesine rağmen, içinde sanatçının bedeninin tümü veya bir parçasını içermeyen çalışmalardır.

Bu tür bir yaklaşımla üretilen özportrelerde temel unsur, '**bedenin yokluğu**'dur. Peki sanatçının bedenini veya aynadaki yansımını içermeyen bu çalışmalar nasıl olur da özportre olur? Burada öncelikle güvenilmesi gereken, sanatçının kendisidir. Sanatçı çalışmasına 'özportre' ismini verir ve izleyicinin o çalışmada kendisini farklı bir yöntemle bulmaya yönlendirmeyi amaçlar. İzleyiciye düşen ise, sanatçının bedensel veya ruhsal varlığının izlerini, semboller veya işaretler yoluyla sürmektir.

Sanatçının beden imgesinin veya aynadaki yansımalarının çalışmanın içinde olmadığı özportre örneklerine, daha sık olarak fotoğrafta rastlanır. Bu çalışmalarda sanatçı çalışma yüzeyi üzerine kendine dair bir iz, bir sembol bırakır. Bu genellikle sanatçının bedensel varlığının bir kopyası olarak algılanan gölgesi veya silüeti, veya çeşitli yaşamsal deneyimlerinin izlerini taşıyan nesneler veya durumların görüntülerinden oluşur.

Fotoğrafta bu yöntemle özportre üreten Anniina Suominen'in kendisine yaklaşımı, bedenin çalışmanın içinde varolmadığı özportrelerin üretilmesindeki unsurları aslında kısaca açıklar:

Kültürel kimliğim ve kendimle ilgili algımdaki değişimleri incelemek amacıyla hayatımı fotoğraflıyorum. Çoğu fotoğraf kişisel mekanlar, nesneler, detaylar ve ilişki içinde olduğum insanları içeriyor. Fiziksel olarak benim bedenim neredeyse hiçbir fotoğrafta yer almıyor. Benliğimi oluşturmamda önemli rol oynadığını düşündüğüm etrafımdaki mekan ve nesneleri buldum, ve bu fotoğrafların eleştirel olarak analizi; kimlik

*oluşturma, mevcut yaşam ortamı ve kültürün karmaşıklığı konusundaki farkındalığımı artırdı.*⁸⁹

Birinci bölümde, Özportre üretiminin temelinde yatan bazı temel kavramların tanımlarını ve bunların çeşitli dşnrlar tarafından nasıl ele alındığını incelemiştik. Buradan alınan bakış açısıyla ikinci bölümde, özportrenin ne olduğuna, sanatçıların neden ve nasıl Özportre ürettiklerine bakıp, bunları oluşturan temel unsurları inceledik. nc – ve son – bölümde ise, sanat tarihi içinde özportrenin yerine kısaca değindikten sonra, fotoğrafın icadından günümüze fotoğrafta Özportre örneklerini inceleyip, bunların gelişim ve dönüşümünü, üretilme neden ve yöntemlerini, ve sanat tarihindeki yerlerini tartışacağız.

⁸⁹ Anniina Suominen, *Writing with Photographs, Re-constructing Self: An Arts-Based Autoethnographic Inquiry*, The Ohio State University Department of Art Education Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Ohio, 2003, s.70-71.

3. Fotoğrafta Özportre

*Geçtiğimiz yüzeili yılda fotoğraf, görsel iletişimin en yaygın aracı oldu, ve modern zamanlardaki beden kavramının şekillendirilmesinde diğer tüm mecralardan daha etkili oldu.*⁹⁰

İlkçağlardan günümüze dek insanın, özellikle de sanatçının kendisine olan ilgisi, hiç tükenmeden canlılığını korumuştur. Bu ilgi, zaman içinde farklı boyutlar kazanarak gelişmiş, tarihin her döneminde birey, toplum ve bireyin toplum içindeki konumuna göre kendine farklı ifade yöntemleri yaratmıştır. Sanatçılar içinse, kendini ifade etmenin başlıca yöntemlerinden birisi özportreler olmuştur.

Özportre, ilkel dönemlerin mağara resimlerinden günümüzün teknolojik gelişmeleri ile şekillenen fotoğraf ve dijital üretim ortamlarına kadar, biçim ve yöntem değiştirerek gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Genelde ifade araçlarının değişmesine dayalı olan özportrenin temelindeki unsurlar aslında ilk dönemlerdeki ile oldukça benzerdir. Sanatçılar ya kendilerini ortaya koymak, ya da kendileri üzerinden çevrelerindeki dünyayı yorumlamak için, veya her iki amacı da içerecek şekilde özportreler üretmişlerdir. Toplumsal yapıda, sanatçının ve bireyin toplum içindeki konumundaki dönüşüm doğrultusunda zaman içinde bunların ağırlıklarında değişimler gözlenmiştir. Bu değişimlerde bireysel ve toplumsal dönüşümlerin yanısıra, sanatsal üretim alanlarındaki değişim ve teknolojik gelişmelerin sunduğu yeni olanaklarla gelen açılımların da etkisi büyüktür. "Son 500 yıldaki büyük tarihsel değişimlerle ilgili görüş, bireyselliğin büyüdüğü yönündedir. İster mal, haklar, toplumsal ve politik organizasyonlar, tüketicilik; ister psikoloji veya duygularla ilgili olsun; bu süre boyunca iç gözlem, kendiyle ilgilenme ve bireysel özgürlüğün toplumsal olarak onaylanması ciddi derecede gelişmiştir."⁹¹

Antik Çağ'dan beri felsefeciler 'kendi kendini tanı' (Sokrates) deyiminden ve bu felsefeden yola çıkarak 'gerçek' ve 'öznellik', kendi kendini tanıma biçimi ve tarihi üzerine eğildiler (Nietzsche, Foucault, vb.). Antik Çağ'da Sokrates'in tüm felsefi çabasını insan ve insan yaşamı üzerine

⁹⁰ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.7.

⁹¹ Ludmilla Jordanova, "The Body of the Artist", *Self Portrait – Renaissance to Contemporary*, London, National Portrait Gallery, 2005, s.45.

yoğunlaştırdığını biliyoruz. Hristiyanlıkla birlikte oluşturulan yeni bir söylemde ise bu kez Tanrı mutlak özne olarak tüm ilişkilerin merkezinde yer almıştı. Ortaçağ'da egemen olan Tanrı'nın söylemiyle oluşan anonimlik, bugün yoğun iletişim ilişkileri ve iletişim araçlarının ilettikleriyle birlikte yeni bir anonimliğe dönüşüyor. Yani bireyi/özneyi ortadan kaldıran, 'kitleyi' öne çıkaran düşünüş ve davranış biçimleriyle 'medya', kişi yerine düşünüyor, eleştiriyor ve karar veriyor. Başka bir açıdan bakarsak da narsisizm olgusunun giderek yaygınlaştığı kültürlerde/toplumlarda 'bireycilik' mantığı da aşırı bir uca sürüklenerek, bireyin kendinden başka hiçbir şeyle ilgilenmediği, ötekinin yok sayıldığı bir durumla karşılaşmaktayız.⁹²

İlk dönemlerde sanatçıların ağırlıklı olarak kendi varoluşlarını ortaya koymak amaçlı ürettikleri özportreler daha sık görülürken, zaman içinde, özellikle de 20. yüzyılda sanatçıların kendi kimliklerini ve etraflarındaki dünyayı yorumlamak, eleştirmek, ve hatta yeniden kurgulamak için ürettiği özportrelerde gözle görülür bir artış olmuştur. Bunda, teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan yeni toplumsal düzen ve sanatsal ifade araçlarının çeşitlenmesinin, kendi yapılarını da eleştirel bir şekilde ele alma özelliklerinin büyük etkisi vardır. Fotoğraf, bu bağlamda özportre üreten sanatçılar açısından önemli bir konuma yerleşmiştir. "Fotoğrafın sanatsal bir dışavurum, bilimsel ve teknik uygulamalarda bir araç olarak kullanılmasının yanısıra, en etkin kullanım alanlarından biri, insanı insana anlatma, çağdaş insanlık sorunlarına eğilme ve bu sorunlar konusunda bilinç uyandırma işlevidir."⁹³ Bu bölümde de, kısaca özportrenin doğuşu ve gelişimine bakıldıktan sonra fotoğrafta özportreler, fotoğrafın icadından günümüze kadar olan örnekleri üzerinden incelenecektir.

Fotoğraf, birebir doğaya bağlı olsa da sahte bir nesnellığe sahiptir. Tarafsız olduğu sanılan mercek, gerçekliği sayısız değişikliğe uğratma yeteneğine sahiptir; çünkü görüntünün özellikleri, her seferinde, fotoğrafı çeken kişinin görme biçimi ve ortaklarının istekleri tarafından belirlenir. Başka bir deyişle fotoğrafın önemi, sadece bir yaratım olmasından değil, bundan daha

⁹² Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniv. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.117.

⁹³ Merter Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", *Toplumbilim Dergisi – Fotoğraf Özel Sayısı*, Sayı 19, İstanbul, Mart 2006, s.17.

*önemlisi, düşüncelerimizi yönetmek ve davranışlarımızı düzenlemek amacıyla başvurulacak en etkili yöntem olmasından kaynaklanır.*⁹⁴

Sanatçı için özportrelerde fotoğrafın kullanılmasının önemi, fotoğrafın ilk ortaya çıktığı günden beri gerçekliğin göstergesi olarak inandırıcı olduğunun düşünülmesidir. "Fotoğraftaki görüntü durağandır; aynı zamanda hafif, üretimi ucuz, taşınması, toplanması ve saklanması kolaydır. Birşeyi fotoğraflamak ise ona sahip olmak demektir, insanları simgesel olarak sahip olunabilen nesnelere dönüştürmek demektir."⁹⁵ Sanatçı, fotoğraf aracılığıyla kendi bedeninin gerçekliğini görüntüye dönüştürerek varoluşunu kanıtlar; kendi kendinin gerçekliğini gözlemler, tanımlar, narsist bir yaklaşımla sunar ve sorgular. Fotoğrafi çeken – yani etken özne –, poz veren ve fotoğrafı çekilen – yani edilgen nesne – aynı kişi, yani sanatçının kendisidir. Burada gözlenen ve gözleyen öznelerin deneyimi, gözlenen nesne boyutuna taşınır.

Fotoğrafın gerçekliği, canlı olanı aynen hareketsiz yüzey üzerine kaydetmesinden kaynaklanır. Ancak burada da canlı olanla gerçek olan arasındaki ikilem söz konusudur. İcat edildiği yıllarda fotoğrafın kişisel olmayan, nesnel bir görüntü sunduğu düşünülüyordu; ancak aynı nesnenin fotoğrafının farklı şekillerde çekilebiliyor olması, fotoğrafın yalnızca gerçekliği belgeleyen bir araç olmadığını, aynı zamanda o nesneye öznel bir bakışı da içerdiğini gösterir. Yani fotoğraf, nesnel gerçekliğin öznel yorumudur.

Hareketsiz oluşu, anı durdurma özelliğiyle fotoğraf da, gerçek ve canlı olanın sorgulanmasında, özne/nesne ilişkisinde, önce kolaj ve fotomontajlar halinde, ardından dolaysız bir ifade dili olarak sanatçılar tarafından benimsendi. Çünkü fotoğrafta, zaman ve mekan manipüle edilerek herşey gerçek gibi gösterilebilirdi. Fotoğraftaki özne/nesne ilişkisi teknolojik gelişim sürecinin sanata yansımada Video Sanatı olarak karşımıza çıktı. Sanatçı burada da bedenini işinin nesnesi ve öznesi haline getirirken; video ona kendini gözlemleyebilme olanağını sağlamış oldu. Böylece insan, bedenini farklı yönlerden izleyip kendini tanımlayabilecekti. Kendini izlemek her ne kadar narsistik bir yapıyı ve kendine hayran olmayı gündeme getirse bile;

⁹⁴ Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Türkçesi:Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007, s.9.

⁹⁵ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.67.

bu işler aynı zamanda sanatçının kendi kendisiyle bir hesaplaşması olarak radikal bir nitelik de taşımaktaydı.⁹⁶

Fotoğrafçıların özportre üretmeye yönelmelerinin, zaman içinde içgüdüsel bir geleneği sürdürme eğilimi olmaktan çok, bilinçli bir tercih olduğu görülmektedir. Çünkü "Fotoğrafta özportre, içeriği gereği gelişi güzel çekilecek bir şey değil, ancak kendisiyle derdi olanların, kendinden yola çıkarak bir eser üretmek isteyen inadıyla gerçekleştirilebilecek bir şey."⁹⁷

En düz okumayla, canlı bir yüzeyi gösteren özportre, aslında bu yüzeyin altındaki gerçek, gerçekdışı, hayal edilen, yaşanmış, kurgulanmış, özlenen, kaybedilen, unutulmaya çalışılan pek çok olguyu izleyiciye sunan bir fotoğraf alanı oluyor. Her insanın kendine dair söyleyeceği ve kendini kullanarak anlatacağı pek çok farklı şey olduğundan bu farklılıklar her özportrede bambaşka hikayeler olarak karşımıza çıkıyor.⁹⁸

Bu bölümde, özportrenin ilk örneklerinin görüldüğü ilk çağlardan Rönesans'a, Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar özportre üretiminin nasıl gelişip dönüştüğü incelenecektir. Öncelikle fotoğrafın icadına kadar olan dönemde özportrenin gelişimine bakılacak, sonrasında fotoğrafın özportre geleneğini nasıl ele aldığı, yorumladığı ve sanatçıların fotoğrafı özportre üretirken hangi bağlamlarda kullandığı incelenecektir.

⁹⁶ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.40-41.

⁹⁷ Handan Saatçioğlu, "Aynada Kendime Baktığımda", *Geniş Açılı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.44.

⁹⁸ Ed., "Dosya: Fotoğrafta Özportre", *Geniş Açılı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.17.

3.1. Özportre Üretimine Tarihsel Bir Bakış

İlk çağlardan günümüze dek insanın, özellikle de sanatçının kendisine olan ilgisi, hiç tükenmeden canlılığını korumuştur. Bu ilgi, zaman içinde farklı boyutlar kazanarak gelişmiş, tarihin her döneminde birey, toplum ve bireyin toplum içindeki konumuna göre kendine farklı ifade yöntemleri yaratmıştır. Sanatçılar içinse, kendini ifade etmenin en güzel yöntemlerinden birisi özportreler olmuştur.

Figüratif anlatımın bir biçimi olan 'otoportre'nin, çağlar boyunca sanatçıların nesnel gerçekliğe gösterdikleri farklı yaklaşımlara paralel çeşitlemeler içinde kesintisiz bir zincir halinde yüzyılımıza uzandığını görüyoruz. Otoportreleri yaptıran dürtü veya gereksinimler çağlar boyunca temelde fazla değişmese de, yansıtma yöntemleri – ya da sanatçının 'biçem'e bakışı – değişikliklere uğramıştır. Otoportreler, daima, hem yapıldıkları çağın hem de ait oldukları sanatçı bireyin kişisel ve içinde yaşadığı ortama özgü niteliklerini taşımış ve yansıtmışlardır.⁹⁹

Bu bölümde, özportrenin ilk örneklerinin görüldüğü ilk çağlardan Rönesans'a, Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar, fotoğraf dışındaki sanatsal alanlarda özportre üretiminin nasıl gelişip dönüştüğü incelenecektir. Fotoğrafta özportre üretiminin temelini oluşturan tarihi ve sosyal koşullarla, genel sanat tarihi içinde özportre geleneğinin gelişimi konusunda yapılacak olan bu özet giriş, fotoğrafta özportreleri incelerken daha doğru bir analizin kapılarını açacaktır.

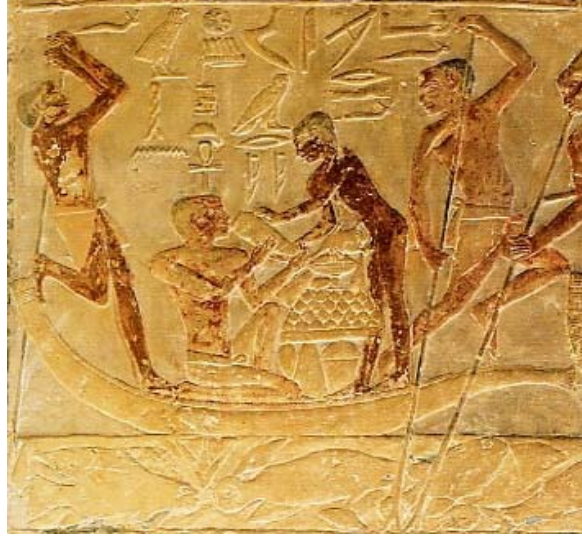
3.1.1. Özportrenin Ortaya Çıkışı

Bilinen en eski 'kendi kendini resimleme', Sakkara'da Ptahhotep'te bulunur. M.Ö. 2350'de bir mezarı süsleyen sanatçı cesur bir yenilikçi sayılabilir, çünkü geleneksel Mısır sanatının katı kurallarına rağmen şartları zorlamıştır. [...] Bütün diğer hareketli figürler içinde, hareket etmeyen bir figürün üstünde sanatçının ismi bulunur: Ni-an-kh-Ptah.¹⁰⁰

⁹⁹ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.15.

¹⁰⁰ Julian Bell (int.), *Five Hundred Self-Portraits*, London, Phaidon, 2000, s.6-7.

Tarihte bilinen ilk özportre örneği, Mısır'daki bir duvar resmindedir. "Bu ilk örneğin sahibine ne kadar benzediğinin fazla bir anlamı yoktur. Her zaman olduğu gibi, burada da betimlemedeki naturalizmin derecesi yapabilmekten ziyade zamanın ve yapanın isteklerine bağlıdır. Otoportre tarihçesinde, portre ile sahibi arasındaki dış benzerliğin önemslenmediği örnekler farklı zaman dilimlerinde karşımıza çıkacaktır." ¹⁰¹



Resim 5 – Ni-Ankh-Ptah (tarihler bilinmiyor), 'Self-Portrait, Kneeling in a Boat' (Teknede Diz Çökmüş Olarak Özportre), duvar resmi/rölyef, M.Ö. 2350

M.Ö. 2350 yılına ait olan ilk özportrenin ardından, yine Mısır'da, milattan önce yapılmış birkaç duvar resminde sanatçının suret ve izlerine rastlanmıştır, ancak bunlar çok sınırlı sayıdadır. Bundan sonra özportre, **Ortaçağ**'da Yunanistan'da heykelerde ve çoğunlukla da Avrupa'daki kiliselerde karşımıza çıkar. 8. yüzyıldan 14. yüzyıla dek, katedrallerin süslemelerini yapan heykeltıraşlar ve ressamlardan bazıları, betimledikleri sahnelerde kendilerini de bir köşede resmederler, rölyeflere başlarını işlerler, kiliselerde din adamlarının oturduğu bölümleri süsleyen ustalar kendilerini de bunun bir parçası haline getirirler, kitap ressamı kitaplara kendi suretlerini iz olarak bırakırlar. Bu dönemde kilise ressamı dışında ressamın bazıları – az da olsa – özportre yapmayı tercih etmişlerdir. Bunlardan ilk akla gelen isim, ünlü Ortaçağ ressamı Jan van Eyck (1390-1441)'dir.

¹⁰¹ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.6.



Resim 6 – Jan van Eyck (1390-1441), 'Portrait of a Man (self-portrait?)' (Bir Adamin Portresi (özportre?)), yağlıboya resim, 1433

*Ortaçağda insanlar, dini otoritenin kendisini kuvvetle hissettirdiği bir ortamda, toplumsal düzen içindeki görevlerini yerine getirerek yaşamışlardır. Kişi ancak bu topluluk içindeki işleviyle ön plana çıkmakta; isminden çok usta-hoca-öğrenci-rahip-şövalye gibi nitelemelerle anılmaktadır. Bu da, ortaçağda bireysellikten bahsedilemeyeceğinin göstergelerinden biridir. Bu genel özellik, felsefeye, edebiyata ve sanat dallarına da yansımıştır.*¹⁰²

Ortaçağ'da çeşitli yöntemlerle – çoğunlukla da dini betimlemelerin arasındaki – bu özportre örnekleri çok az sayıdadır. Bunlar belirli bir özportre geleneğinden çok, bireysel bir tercih olarak yapılmış, münferit örnekler olarak değerlendirilmelidir. Özportrenin bu dönemde çok az sayıda görülmesinin başlıca sebebi, dinin oldukça baskın olduğu Ortaçağ'da bireyselliğin henüz gelişmemiş olmasıdır. Aslında insanın kendisine olan ilgisi, kendisini anlama ve varoluşunu ortaya koyma çabası, doğasının bir parçasıdır. Ancak Ortaçağ gibi baskıcı, toplumdaki her kişinin aynı özelliklere sahip olmasının doğal karşılandığı, farklı özelliklere sahip olmanın ve bireyselliğin reddedildiği bir ortamda, bunun su yüzüne çıkması neredeyse imkansız olmuştur. Dolayısıyla birkaç sanatçının istisnai olarak bu akımın dışında davranmış olması, dönemin genel yapısıyla ilgili gerçeği değiştirmez.

¹⁰² Elvan Günay, *Ortaçağ Sonu ve Rönesans'ta Bireysellik ve Otoportreler*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1997, s.194.

“Erken Rönesans’ta, birey olma duygusunun uyanışı, kutsal resimlere ressamların kendilerini de katmalarına yol açmış ve gerçek anlamda ‘otoportreler tarihi’nin başlamasına neden olmuştur. Rönesans’a kadar kendi kendini betimlemelerin belirli sınırlar içinde kullanıldığına dikkati çekmeliyiz.”¹⁰³ Ortaçağ’dan Rönesans’a geçişteki önemli fark, birdenbire gerçekleşmemiştir. Bu, yıllarca süren bir değişimin sonucudur. Bir sonraki bölümde, sanat tarihinde özportrenin dönüm noktası olarak tanımlanan Rönesans döneminden itibaren özportre üretiminin nasıl gelişip dönüştüğü, ve bunun altında yatan nedenler incelenecektir.

3.1.2. Rönesans’tan Fotoğrafa Özportre

*Rönesans’ta, çeşitli alanlarda yaşanan büyük gelişmeler, hem birbirleriyle bağlantılı, hem de karşılıklı etkileşim içindedir. Bunların hepsi bir bütündür ve bireyselliğin gelişiminde önemli rol oynamışlardır.*¹⁰⁴

Ortaçağ’ın baskıcı ortamı, kendi içinden bunun karşısında duran bir dönemi doğurmuştur. İki dönem arasında keskin bir geçiş yoktur; yüzyıllar içindeki dönüşümün önemli bir kavşağıdır sadece **Rönesans**. Ortaçağ’ı takibeden bu dönem, Avrupa’da yaklaşık olarak 14. yüzyıldan 17. yüzyıla dek sürmüştür. Dönemin en belirleyici özelliği, yaşamın her alanında bir ‘yeniden doğuş’un yaşanmasıdır. Doğanın yeniden keşfedildiği bu dönem, perspektif ve ışık gibi iki önemli buluşu da içerir.

Bu dönemde, gelişen **bireycilik** le beraber, sanatın ve sanatçının toplumdaki yeri ve önemi de değişmiştir. Bireycilik, bireyin toplumsal rolünü ve gücünü öne çıkarmayı hedefliyordu. Portre de yapılış amacına uygun olarak saygın kişinin – imparatorun, tüccarın ya da bağış yapanın önemini vurguluyor, toplumsal yararlılığını betimliyordu. “Rönesans’ta doğuşundan itibaren özportre alanı farklı amaçlar taşımıştır: sanatçıyı, bir zanaatçı yerine, entelektüel

¹⁰³ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.8.

¹⁰⁴ Elvan Günay, *Ortaçağ Sonu ve Rönesans’ta Bireysellik ve Otoportreler*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1997, s.194.

seçkinlerin önemli bir parçası olarak göstermek, ve bir şekilde yaratım anını ben, yani sanatçının, bir soyluya dönüşüm anını yakalamak.”¹⁰⁵

Rönesans sırasında ortaya çıkan, Tanrı-merkezli dünya görüşünden insan-merkezli dünya görüşüne dönüş, kuzey Avrupa’da 17. yüzyılda güç kazanmıştır. İnsan doğasının bireysellik teorisine göre, bireyin ihtiyaçlarının en iyi şekilde karşılanması, ancak bireye kişisel hedeflerini gerçekleştirme özgürlüğü ve sorumluluğu verildiğinde gerçekleşebilir. Kendine belirli hedefler koyma ve bunları elde etmeye çalışma sürecinin, bağımsız ve kendine değer vermeyi geliştirdiği, ve toplumun geneli için de faydalı sonuçlar verdiği düşünülmektedir. Bu doğrultuda bireycilik felsefesi özgüven, mahremiyet ve diğerlerine saygı ilkelerine dayanmaktadır. ¹⁰⁶

Özellikle sanatçının bireyselliğini ön plana çıkarttığı bu dönemde, özportre üretimi çok belirgin bir şekilde artmıştır. Hatta birçok kaynakta, Rönesans, özportrenin doğduğu dönem olarak nitelendirilmektedir; çünkü ilk defa bu dönemde sanatçılar yaygın ve sistematik bir şekilde özportrelerini yapmaya başlamışlardır. “Kesin olan birşey, **15. yüzyılda** [...] özportrenin, Batı sanatının kenarlarından merkezine kaydığıdır. Bu değişimde etkili olan birçok faktör vardır: pratikte, basit seviyede Venedik’te daha büyük boyutta ve yassı aynaların üretilir olması.” ¹⁰⁷

Bireyselliğin geliştiği bu dönem, toplumun her alanında farklı bir uyanışın da işaretçisidir. Bu değişiklikler, artık daha bağımsız bir şekilde düşünen ve üreten bir sanatçı kitlesinin doğmasını sağlamıştır. “Özportre sanatı, 16. yüzyıl Avrupa’sında otobiyografi çalışmalarıyla beraber gelişmiştir. Feodal sistemin son bulması, bağımsız aile yapısının gelişmesine yol açmıştır. Bu, kendini yansıtmayı mümkün kılan bir gelişmedir. [...] Okuryazarlık ve bağımsızlık, özportrenin temelini oluşturan ‘kendini gözlemleme’yi mümkün kıldı. Bireyler artık kendileri ve toplumları hakkında yeni şeyler öğrenebiliyor ve fikirlerini

¹⁰⁵ Anthony Bond, “Performing the Self?”, *Self Portrait – Renaissance to Contemporary*, London, National Portrait Gallery, 2005, s.31.

¹⁰⁶ Christine Turner, *Photography, Feminism and the Sociology of Knowledge*, University of Toronto Graduate Department of Education Master of Arts Thesis, Toronto, 1996, s.56.

¹⁰⁷ Julian Bell (int.), *Five Hundred Self-Portraits*, London, Phaidon, 2000, s.6-7.

yansıtabiliyorlardı.”¹⁰⁸ Rönesans döneminde sanatçılar – özellikle ressamalar – insana yönelmiş, onun derinliğinde kendini aramış, süreç içinde kendi iç gerçeğine yönelmiştir.

Diğer yandan, Ortaçağ’dan Rönesans’a geçişte **16. yüzyıl** ortalarına kadar sanatçılar, kendilerini, dinsel kompozisyonlar içinde göstermeye devam etmişlerdir. Ancak bunların sayısı zaman içinde azalmış, sanatçıların kendilerini tek başlarına resmettikleri özportreleri 16. yüzyılın başlarında artık ağırlık kazanmıştır. Ancak henüz bu dönemde özportreden anlaşılan, sanatçının görüldüğü gibi resme aktarılması, **sanatçının kendisini olduğu gibi ortaya koymasıdır**.

Avrupa sanatında özportrenin doğduğu ülke İtalya olarak kabul edilir. İtalyan Yüksek ve Geç Barok otoportrelerinin miktarı çok fazladır. 16. yüzyılda özportre sanatı, İtalya’dan Kuzey Avrupa’ya, Alman sanatçı Albrecht Dürer (1471-1528) tarafından getirilmiştir. “Albrecht Dürer’in otoportreleri Kuzey Rönesans’ının en tanınmış örneklerindendir. Dürer’in kendi görüntüsünü tipik Hristiyan dış görünüşüyle çakıştırması ilginçtir.”¹⁰⁹



Resim 7 – Albrecht Dürer (1471-1528), ‘Self-Portrait’ (Özportre), yağlıboya resim, 1500

¹⁰⁸ Christine Turner, *Photography, Feminism and the Sociology of Knowledge*, University of Toronto Graduate Department of Education Master of Arts Thesis, Toronto, 1996, s.55-56.

¹⁰⁹ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.10.

17. yüzyılın başında duygu ve düşüncelerin görünmeyen yanını yakalamaya çalışan sanatçılar, birincil ifade yöntemi olarak genellikle yüzü kullanıyorlardı. Bunun sonucunda Hollanda'da oldukça popüler olan özportre, o dönemde gittikçe artan sayıda sanatçı tarafından uygulanıyordu. Ancak bunlardan hiçbirisi, Rembrandt van Rijn (1606-1669) kadar çok sayıda özportreyi, farklı ifade derinlikleri ile üretmedi. Oldukça deneysel davranan Rembrandt, insan duygusunun potansiyelleri üzerine çalışmak için sürekli kendisini kullandı. "Rembrandt tüm zamanların en önemli otoportre ustası olarak tanımlanmaktadır. Yüzden fazla boyanmış, çizilmiş, kazınmış otoportresi vardır." ¹¹⁰



Resim 8 – Rembrandt van Rijn (1606-1669), 'Self-Portrait' (Özportre), yağlıboya resim, 1657

Hollanda'dan bir diğer ressam Rembrandt van Rijn (1606-1669), Avrupa sanat tarihinde otoportre konusunda en fazla çalışma üretmiş ressamlardan biridir. Uzun bir döneme yayılmış otoportreler dizisinde Rembrandt bu ifade aracını farklı amaçlarla kullanmıştır. [...] Yirmili yaşlarda yaptığı otoportrelerde Rembrandt'ın [...] başlangıçtaki arzusu kendi iç dünyasını görünür kılmak değil, insan duygularını ansiklopedik bir yaklaşımla listelemektir. Orta yaş döneminde [...] kendisini bir soylu olarak ya da bir dilenci olarak farklı toplumsal statülerde resmetmiştir. [...] Teatral bir kurgu ya da oryantal dekor ve kostümler içinde kendini resmettiği tuvaler de incelemenin anatomiden toplumsal dokulara kaydığı bu döneme aittir.

¹¹⁰ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.12.

*Rembrandt'ın ilerlemiş yaşlarında yaptığı otoportreler bir tür içe dönüşü belgelemektedir.*¹¹¹

"17. yüzyılın bu akılcı felsefesi, **18. yüzyıkda** da sürdürülür. Ancak bu kez, kültür alanının bütün dallarında aklı egemen kılmak için. Böylece doğa bilimlerine paralel olarak kültür alanları da, bilimsel bir nitelik kazanmaya başlar. Ve 18. yüzyılda akla dayalı entellektüel bir kültür doğar. Akla dayanacak entellektüel bir kültürle ve akla beslenecek güvenle, geleneklerin boyunduruğundan kurtulunacağına ve böylece insan özgürlüğü ile mutluluğunun artacağına inanılır."¹¹² Bu gelişmeler doğrultusunda özportre uygulamalarında zaman içinde farklılıklar gözlenmesi önemlidir, çünkü 18. yüzyılın ikinci yarısında özportrelerin özel statüsü, oldukça geniş bir şekilde anlaşılmıştır. İspanyol ressam Francisco Goya (1746-1828), 18. yüzyılın özportre üreten en önemli ressamlarından.



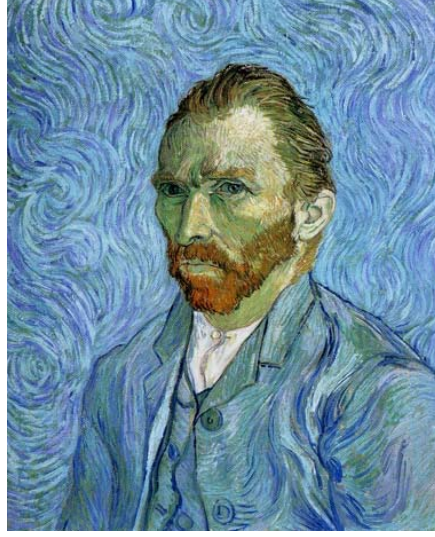
Resim 9 – Francisco Goya (1746-1828), 'Self-Portrait, Plate I of *Los Caprichos*' (Özportre, *Kaprisler*'in I. Levhası), yağlıboya resim, 1797-8

Toplumsal yapıdaki her değişim, özneyi ve beraberinde sanatsal anlatım biçimlerini etkiler. XIX. yüzyılda, modern kapitalizmin ve makinelerin hüküm sürdüğü dönemde, sadece portrelerdeki yüzler değişmekle kalmadı, sanat yapınının üretilme biçimleri de değişti. Sanat, anlatım biçimlerini, o

¹¹¹ Halil Altındere, *Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999, s.34.

¹¹² Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003, s.22-23.

*güne kadar bilinmeyen bir şekilde değiştirmeye başladı. Böylece, mekanik gelişmeyle birlikte, sanatta daha ileri tarihlerde yaşanacak evrim üzerinde büyük etkisi olan bir dizi yöntem geliştirildi.*¹¹³



Resim 10 – Vincent van Gogh (1853-1890), 'Self-Portrait' (Özportre), yağlıboya resim, 1889

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özportrenin öneminin yükseldiği dönemi takiben, **19. yüzyıl**da da bu gelenek biraz farklılaşarak devam etmiştir. 19. yüzyılın en önemli özportre üreten ressamı, Hollanda'lı ressam Vincent van Gogh (1853-1890)'dur. Van Gogh, kendi yüzü ve bedeni üzerinden kişisel varoluş sorunlarına özportreleriyle tepkisini göstermiştir. 19. yüzyılda fotoğrafın sanat ortamında özportre üretimine getirdiği yenilik, bir sonraki bölümde tartışılacaktır.

Rönesans'a damgasını vuran merak ve bilgilenme isteği, teknik ve ekonomik gelişmelerin de sağladığı olanaklar doğrultusunda insanlarda, dünyaya açılma arzusunu doğurmuştur. [...] Önceleri, belki masum denilebilecek nedenlerle başlayan coğrafi keşifler, sonuçta kapitalizmin gelişmesine, sömürgelerin oluşmasına ve köle ticaretinin yapılmasına neden olmuştur. [...] Diğer taraftan Rönesans ile birlikte insan, bir topluluğa ait olmanın verdiği güvenden yoksun kalmıştır. Artık tek başınadır ve kendi kaderini, kendisi belirleyecektir. Dolayısıyla insan, dini de sorgulamaya

¹¹³ Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Türkçesi:Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007, s.8.

*başlamış; Ortaçağ'daki itaatin yerini şüphecilik ve akıl ile sorgulama almıştır. [...] Bireyselliğin gelişimi ile gerçekçiliğin gelişimi arasındaki paralellik dikkat çekicidir.*¹¹⁴

İlk işaretleri 14. yüzyılda görülen Rönesans'tan, 19. yüzyılın başlarında fotoğrafın icadına kadar olan dönemde özportrelerin gelişimi konusuna kısaca değindik. Özellikle Rönesans'la beraber bireyselliğin yükselişi, özportrelerin üretilme neden ve yöntemlerini önemli bir şekilde değiştirmiş, ve 19. yüzyıla kadar olan yolunu ve yönünü de belirlemiştir. Bu bölümde, fotoğrafın icadına kadar olan dönemdeki özportre geleneğine bakılmıştır. Bir sonraki bölümde ise, 20. yüzyılda fotoğraf dışındaki alanlarda – aslında genel olarak sanatsal akımlar çerçevesinde – özportrelerin tarihçesine, bireysellik ve toplumsal dinamiklerle ilişkisine, bu bağlamda değişim ve dönüşümüne kısaca değinilecektir.

3.1.3. 20. Yüzyılda Özportre

Özportrenin doğduğu dönem olarak kabul edilen Rönesans'ta, özportre alanı resim üzerinden şekillenmişti. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğrafın da devreye girmesiyle, alanda dönüşüm hızlandı, ancak yine de 20. yüzyıla kadar özportre üretiminin temel aracı yine resimdi. İnsanın varoluşundan bu yana, toplumsal yapılanma sürecinde gelişen sorunların merkezinde konumlanan beden, 20. yüzyılda görsel sanatlarda da farklı bir boyut kazandı. Bu bölümde, 20. yüzyıl ortamında fotoğraf dışındaki, ancak fotoğrafı etkileyen sanatsal alanlarda, sanatçıların kendilerini sanatlarının nesnesi haline getirmelerine, ve bu alandaki gelişme ve dönüşümlere değineceğiz.

19. yüzyılın sonu, sanatta içe dönük anlatımın yoğunlaştığı bir dönemdir. "XIX. yüzyılın son çeyreğinde, sanattaki içe dönük anlatımı Post-Empresyonistler ve Nabi'ler yansıttılar. Psikolojik iç dünya ile ilgili yaşamın, dış yaşantımızı etkileyen önemli bir kaynak olduğuna bu sıralarda inanılması, elbette önemli gözlemlere ve bilimsel deneylere dayanıyordu. Düşünürler ve sanatçılar bu gerçek iç yaşam kaynağının önemini anlayarak maddi dünyayı küçümsemeye bile başlamışlardı."¹¹⁵ Rönesans'ta kaynağını bulan bireyselleşmenin devamı

¹¹⁴ Elvan Günay, *Ortaçağ Sonu ve Rönesans'ta Bireysellik ve Otoportreler*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1997, s.196.

¹¹⁵ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003, s.68.

olarak bu dönemin resimlerindeki bu içe kapanış uzun sürmez ve toplum ile bireydeki ruhsal birikimler, yeni sanatsal anlatım patlamalarına zemin hazırlar.

20. yüzyıl ise, hem gelişen teknoloji, hem de toplumsal dönüşümün etkisiyle, geçmişteki tüm dönemlerden farklı bir yapıya sahiptir. Rönesans özportrenin doğduğu dönemse, 20. yüzyıl özportrelerin en büyük dönüşümü yaşadığı bir dönemseldir. "20. yüzyıla dek hiçbir çağda yansıtmanın çok yönlülüğü bu kadar zorlanmamıştır. Doğa anlatımının bir biçimi olan 'otoportre' betimlemesi de bu değişimlerden payını almıştır." ¹¹⁶

20. yüzyılda sanatın modern dönemi, üç ana eğilim doğrultusunda şu şekilde özetlenebilir: "Sanat 1900-1970 tarihleri arasında daha önce hiç görülmemiş bir hızla değişmiş ve modernleşmiştir. Bu gelişimi ve bu gelişime bağlı olarak da modernizmi başlıca üç aşamaya ayırmak mümkündür: 1) Gerçekliğin temsiline sorgulanışı: Cezanne, Kübizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük, 2) Sunulamayanın sunuluşu (soyutlama): Soyut Dışavurumculuk, Suprematizm, Konstrüktivizm, Minimalizm, 3) Sunuşun reddi (estetik sürecin terk edilmesi) Kavramsalılık." ¹¹⁷ 1980'lerden sonra ise, modernizmin içinden doğan postmodernist döneme geçiş, ve bu doğrultuda sanatın temsilde önemli değişiklikler söz konusudur.

19. yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yer alan **Empresyonizm**'de sanatçılar, alışageldiğimiz yansıtma yöntemlerinden, nesnelerin belleğimizde yerleşmiş olan kalıplaşmış imgelerinden ve bizde uyandırdıkları duygulardan arınmış 'salt izlenimleri' yansıtmayı amaçlıyordu. Nesneleri kavramlarından sıyrıp renk ve ışığın oluşturduğu bir doku olarak yeniden yaratıyorlardı. Bu bağlamda 19. yüzyılın sonlarında özportre üreten van Gogh'un ardılı olan özportreler görülür. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bu yaklaşıma bir tepki olarak doğan **Ekspresyonizm** (Dışavurumculuk) ise sanatı, sanatçının en içsel duygularıyla algıladığı varlığın – özellikle de kendi varlığının – dışavurumu olarak görüyordu. Bu yaklaşımda sanatçı için "en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın bıraktığı izlenimler 'o'nun süzgecinden geçirilerek dışavurulur. Sanatçının kendisini merkez aldığı bu yaklaşım içinde [...] otoportreyi vazgeçilmez bir tema olarak bol miktarda işlemeleri çok

¹¹⁶ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.15.

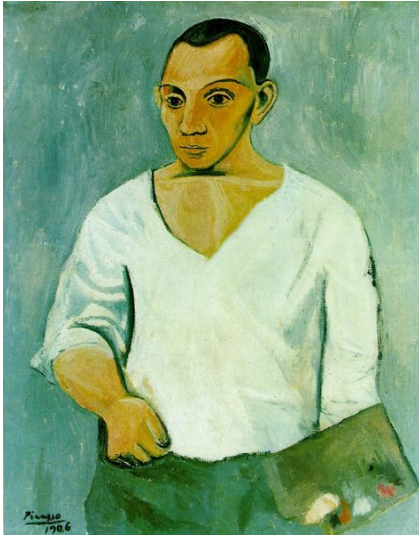
¹¹⁷ Nur Aral, *Postmodernist Süreçte Fotoğrafın Yeri Önemi ve Postmodern Fotoğrafı*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s.23.

doğal görülmektedir.”¹¹⁸ Bu döneme Avusturyalı sanatçı Egon Schiele’nin (1890-1918) özportreleri örnek verilebilir.

Resim 11 - Egon Schiele (1890-1918), 'Self-portrait with Chinese Lantern Fruit' (Çin Fener Meyvesi ile Özportre), yağlıboya resim, 1912



Kübizm'de sanatçılar, nesnelerin düşünsel hacmiyle ilgileniyorlardı. Kübizmle birlikte sanatın anlatım yöntemi nesnel gerçekliğin yansıtılmasından çok, nesnesiz soyutlamaları içermektedir. Bu yaklaşımla sıkça figür ve portre çalışılmasına rağmen, bu akım çerçevesinde özportre üretimi oldukça sınırlıdır. Kübizm'in kurucularından İspanyol Pablo Ruiz Picasso (1881-1973)'nin farklı zamanlarda ürettiği özportreleri de, yaklaşım olarak çok farklı eğilimler gösterir.



Resim 12 – Pablo Picasso (1881-1973), 'Autoportrait à la Palette' (Palette Özportre), yağlıboya resim, 1906

¹¹⁸ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.16-17.

Bunu takip eden dönemde, Futuristler ve ardından soyut sanatta özportre üretimi çok fazla rağbet görmemiştir. "Ritm ve renk tınısı peşinde olan Orfist'ler ve devingenliği arayan Futurist'ler için de benzer şeyler söylenebilir. [...] 'Otoportre', giderek doğadan uzaklaşan/bağımsız insan yaratısı soyut biçimlerle uğraşan **Soyut sanatın**, Süprematizmin, Konstrüktivist sanatın ve bugünlere uzanan çeşitli kavramsal yaklaşımların ilgi alanı dışında kalmıştır. Bu anlayışlarda, yansıyan ve yansıtılan sorunsalı yerini bambaşka tasalara bırakmıştır." ¹¹⁹ Soyutlamada özportrenin sınırlı yeri, **Dadaizm** ve **Sürrealizmde** (Gerçeküstücülük) farklı bir boyut kazanmıştır.

Bilinçaltının karanlık dünyasını, düşlerimizi günışığına çıkarmayı amaçlayan Sürrealizm; bunu ancak bilincin işe karışmayacağı bir 'otomatizm'le gerçekleştirebileceğinden, nesnelerin bilinçaltımızda yer etmiş görüntüleriyle – yani geleneksel anlatım biçimleriyle – yetinir. Modernist gelişmelere ilgisiz kalır. ¹²⁰

Birçok psikolojik alanın irdelenmeye tabi tutulduğu Sürrealizm akımı içinde, İngiltere doğumlu Meksikalı yazar ve sürrealist ressam Leonora Carrington (1917-), 1938 tarihli özportresinde, kendisini çocukluk düşlerinden kalan fetiş hayallerle doldurduğu kapalı bir mekanda resmetmiştir.



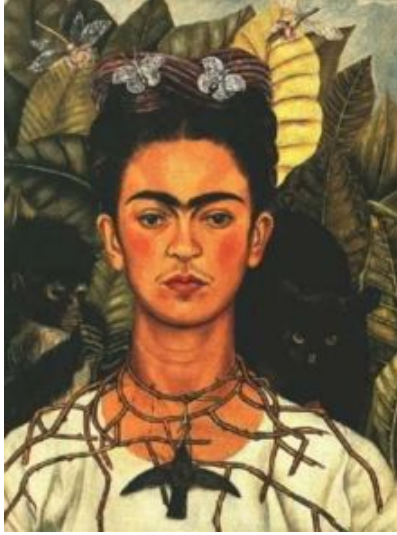
Resim 13 – Leonora Carrington (1917-), 'Self-Portrait' (Özportre), yağlıboya resim, 1938

¹¹⁹ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.18.

¹²⁰ Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.18.

Bu dönemde resimlerini kendi yaşamından öğelerle oluşturan bir diğer Meksikalı ressam da Frida Kahlo (1907-1954)'dur. 'Dikenli Kolye ve Sinekkuşu ile Özportre' (1940) adlı çalışmasında Kahlo, çektiği fiziksel ve ruhsal acıları sembolik bir şekilde ortaya koymaktadır. Kahlo, tüm yaşamı boyunca oldukça çok sayıda özportre üretmiştir. Özportrelerinde ayna, yansıma ve kendi içindeki ikilik ve ikilemleri de ortaya koyar. Bu özportrelerde çok belirgin bir 'Ben' vardır. Sanatçı, kendi özel dünyasındaki yaklaşımlarını, pişmanlıklarını, kızgınlıklarını veya endişelerini somutlaştırmanın bir yöntemi olarak özportreyi kullanmıştır. Kahlo ve benzeri sürrealist sanatçıların özportrelerinde açık bir şekilde 'kendi/öz'leri vardır.

14



Resim 14 – Frida Kahlo (1907-1954), 'Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird' (Dikenli Kolye ve Sinekkuşu ile Özportre), yağlıboya resim, 1940

15



Resim 15 – Frida Kahlo (1907-1954), 'The Broken Column' (Kırık Omurga), yağlıboya resim, 1944

Frida Kahlo'nun 'Kırık Omurga' (1944) tablosunda olduğu gibi, Leonora Carrington da 'Özportre' (1938) tablosunda, kadın sanatçının varoluşun ikiliği – kişinin gözlemci ve gözlenen olması – üzerinde durmak için ayna kullanımını pekiştirir. 'İkinci Cinsiyet'te (1949) Simone de Beauvoir, kadınlık durumunun anahtarı olarak ayna imgesini ele alır. Bununla, kadınların kendi görüntüleri ile, erkeklerin de kendi imgelerinin bir kadının yansımasında büyütülmüş haliyle ilgilendiklerini ileri sürer. Kahlo, kendi bedeninin gerçekliğini keşfetmek ve onun incinebilirliğini ortaya koymak için resmi bir araç olarak kullanır; çoğu zaman da gerçeklik bir ikiliğin içinde yok olup gider: gerçekliğin içsel algısına karşı dış kanıtlar. Gerçeküstücü

*harekette kadın sanatçıların işlerindeki kendi imgeleri, kurgu sosyal varlıkla içsel hayatın şiddetli güçleri - ki Gerçeküstücülük bunu bilinçli aklın kontrolünü yıkacak devrimci bir araç olarak görür - arasında bir diyalogun odak noktasıdır.*¹²¹

Gerçeküstücülük, I. Dünya Savaşı sonrasında 1920'lerin ortasında Dada hareketinden doğmuştur. Dada, yaşamla sanatın bütünleştiği, sanatın toplumsal sorunlara yönelik eylemlere yöneldiği bir hareket getirir. Bu hareket, 20. yüzyılın ikinci yarısında beden sanatı ve performansın müjdeleyicisi sayılabilir. Bu bağlamda 20. yüzyılın ortalarına gelirken özne-nesne sorununa bakış ve özportrelerin üretilme neden ve yöntemleri de dönüşmeye başlamıştır.

*Özne-nesne süreci ise Dada ile farklı bir boyut kazandı. Terkedilmişlik, hiçlik bireyi ironiye dolayısıyla öznenen uzaklaşarak yabancılaşmaya yöneltti. Buradaki süreç, kendi gerçekliğini bulmak adına nesnelleşmek, kendini yitirme ile kendini bulmaydı. Dada, bu tavrı ile ardından gelen sanatsal üretimlere de temel oluşturdu. Nitekim happening, performans, video-art'da görüldüğü gibi, sanatçı başka türe, kimliğe geçerek adak olur, şaman olur, beden ve yüz analizi yapıp kendini yeniden sunar. Özne-nesne arasındaki dönüşüm, madde-düşünce arasında eylem başlatma, kendine mal etme gibi tüm bu çabalar iletişim kurma amacını taşıyordu.*¹²²

Bu bağlamda Fransız sanatçı Marcel Duchamp (1887-1968)'ın kendisini sanatına dahil etme şekli, geçmiş dönem özportre geleneğinden oldukça farklı bir yöne doğru sistematik bir çalışmanın ilk örneği olarak önemlidir.

¹²¹ Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Londra, Thames & Hudson, 1996, s.314.

¹²² Aydan Murtezaoğlu, *Gösteri Olarak Sanat – Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1994, s.66-67.



Resim 16 - Marcel Duchamp (1887-1968), 'Rose Sélavy', Fotoğraf: Man Ray, Sanat Yönetmeni: Marcel Duchamp, fotoğraf, 1921

*Rönesans geleneği ortamında alana şeklini yağlıboya tablolar verdi. Ancak yirminci yüzyılın ortasına gelindiğinde, sanatçının izleyiciye yaratıcılığını acil aktarma ihtiyacı, farklı ifade yöntemleri buldu. Performans sanatı, özel olarak da performans yapan bedenin, sanatçı ve işbirlikçi olarak izleyicinin beden ve zihni arasındaki ilişkiyi zaten araştıranlara karşı, benzer yaratıcı güç tanımlarını harekete geçirdiği görülür.*¹²³

II. Dünya Savaşı sonrasında teknolojik gelişmelerin yaygınlaşması, toplumun birçok alanında bir 'montaj anlayışı'nı ortaya çıkartmıştır. Toplumsal yapıdaki bu gelişmeden etkilenen sanat alanında da 'Montaj Sanatı' olarak adlandırılan bir akımın doğmasına sebep olmuştur. "Montaj, bildiğimiz gibi, endüstride birbirinden farklı fakat birbirleriyle ilişkili parçaların birleştirilip takılabilmesi ve istendiğinde herhangi birinin yedekleriyle değiştirilebilmesidir. Montaj olarak nitelendirilen sanat ise, nesnelerin parçalanışından çıkarılan öğelerin birbirlerine yabancılaştırılmasından oluşan bir kompozisyona dayanmaktadır. Ancak nesnelerin parçalanışı ile ortaya çıkan öğelerin kompozisyonu sırasında onların gerçekteki fonksiyonlarının yitirilmesi söz konusudur."¹²⁴ Montaj sanatında

¹²³ Anthony Bond, "Performing the Self?", *Self Portrait – Renaissance to Contemporary*, London, National Portrait Gallery, 2005, s.39.

¹²⁴ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003, s.112.

nesnenin kendi görüntüsünün yerini alması ve nesnenin kendi asli işlevine yabancılaştırılması söz konusudur.

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesini izleyen 1950'li ve 1960'lı yıllarda toplumsal yapıda önemli değişiklikler olmuştur. Bu dönemde yalnız kalabalıklar üretilmiş ve meşrulaşmıştır. Üretim ve tüketimle beraber insanın da metalaştığı, öznenin toplumsal yapı ve sistem içinde nesneleştiği bir dönemdir bu. **1960'lar**, toplumsal yapıda olduğu kadar görsel sanatlarda, sanatçının yeni arayışlara yoğun olarak girmesi ve temsil olanaklarının genişlemesi açısından bir dönüm noktasıdır. "1960'larda pek çok kavramın içiçe geçtiği bir süreç başlar. Sanat objesi özenle seçilip oluşturulan değil, varolanın konum değiştirmesiyle ortaya konmaya başlar." ¹²⁵ Bu dönemin belirleyicisi, sanatta kavramsal yönelimlerin ortaya çıkmasıdır.

Nitekim 60'lı ve 70'li yıllarda sanat, özgürlüğün yeni anlamını beden ilişkili olarak sorgulamış; beden ve akıl arasındaki karmaşık ilişkileri irdelemişti. Beden, önce stereotip nesne olarak ele alınıp ardından 70'li yılların 'beden sanatı', bedeni tüm canlılığıyla sergileyerek insanın nesne düzeyinde algılanmasına, klişeleşmeye karşı çıkmıştı. ¹²⁶

1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan **Kavramsal Sanat**, 1970'lerde **Body Art** olarak bilinen beden sanatını doğurmuştur. Beden sanatında sanatçı, kendi bedeninin imgesini değil, bedeninin kendisini sanatının odağına yerleştirmiştir. "Body Art [Beden Sanatı], Performans ve Happening'lerin çıkış noktasını oluşturur. Sanatçılar çoğu zaman halkın önünde bir eylem gerçekleştirir ve fotoğraflar ya da bir video bandı bu eylemin izlerini muhafaza eder. Body Art genel olarak mazoşist itkiler ya da manevi bir anlayışla motive olsa da çok farklı biçimlerde gösterir kendini." ¹²⁷

¹²⁵ Dilara Gürler, *Varoluşçuluk Felsefesinin Görsel Yansıması*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1999, s.203.

¹²⁶ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.28.

¹²⁷ Halil Altındere, *Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999, s.48.

17



18



Resim 17 – Yves Klein (1928-1962), 'Leap into the Void' (Boşluğa Atlayış), *performans/fotoğraf*, 1960
Resim 18 – Joseph Beuys (1921-1986), Amerika'dan Hoşlanıyorum, Amerika da Benden Hoşlanıyor, René Block Galerisi, New York, *performans/fotoğraf*, 1974

Performans ve Happeningler, kavramsal sanatçılar tarafından ortaya atılmış bir tür olmasına rağmen, 'performans' bir gösteri biçimi olarak da kendini göstermiştir. 1970'lerden günümüze sadece performans alanında yoğunlaşan ya da farklı sanat disiplinleri ile performansı bağdaştıran sanatçılar belirmiştir. Bu alanda genellikle sanatçı kendi bedenini sanat nesnesine dönüştürür. Bu anlamda performans sanatının öncüleri sayılabilecek Avrupalı görsel sanatçıların başında Fransız sanatçı Yves Klein (1928-1962) ve Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-1986) gelir. Joseph Beuys'un aksiyonlarında sanatçı, tüm yaşamı ile sanatın nesnesi olur. Beuys'un eylemlerinde, insanın varlığını koruyabilmesi ve sürdürebilmesinin temeli, özne-aksiyon-nesne döngüsüne dayanır.

20. yüzyılın başında sanatçılar, bireyi ve toplumu gerçekliğin arayışında incelemek amacıyla kendilerini kullanmışlardır. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise sanatçılar, toplumsal sorunların bireydeki yansımasını ele alırken, insanın nesnelleşmesi, yabancılaşmasıyla birlikte öznenin yokoluşuna da tepki göstermişlerdir. "XX. yüzyılın son çeyreğiyle beraber siyasal mücadele sınıf temelli olmaktan çıkarak daha mikro öznelere yönelmiştir. Burada işçi sınıfının yanısıra sömürülen diğer toplumsallıklar ön plana çıkmaya başlamıştır. Kimlik siyaseti olarak tanımlanan bu anlayışta, toplumsal cinsiyet, etnik köken gibi temalar işlenmektedir. Söz konusu arayışlar beyaz heteroseksüel bir erkek öznenin egemen olageldiği Batı sanatına kadının ve batı-dışı toplumlardan gelen insanların söz söyleme

talebini dillendirmeleriyle biçimlenmiştir.”¹²⁸ Performanslarında kendi bedenini kullanarak toplumsal rolleri eleştiren Amerikalı performans sanatçısı Carolee Schneemann (1939-) bu yaklaşıma örnek olabilecek çalışmalar üretmiştir.

19



Resim 19 – Carolee Schneemann (1939-), 'Interior Scroll' (İçsel Tomar), *performans/fotoğraf*, 1975

20



Resim 20 – Orlan (1947-), 'Estetik ameliyat performansı', *performans/fotoğraf*, 1993

1990’larda fotoğraf ve video aracılığıyla üretilen performanslarda bedenin farklı bir şekilde kullanımına uç bir örnek de Fransız sanatçı Orlan (1947-)’dır. Orlan, kendi yüzü ve bedeni üzerinde yaptığı değişikliklerle, ortaya yeni bir özportre anlayışı atmış; kendi yüzünde ve bedeninde estetik cerrahi ile yaptırdığı ameliyatlara, fotoğraf ve video ile kaydederek, bunları bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. Kendi vücudunu bir araştırma ve geliştirme alanı olarak kullanarak, kendisine yeni bir beden ve 'ben' tasarlar. Bu yaklaşımı ilk defa uygulayan bir sanatçı olarak Orlan, 21. yüzyıl sanatını tanımlayan sosyal değişim tutumunun öncüsü sayılabilir.

1980 sonrasında modernizmin içinden gelişen **postmodernizm** ise, bir bireyin kişiliğini sabit bir özellikler kümesinden çok bir performans olarak görmeyi önerir. Bu tür bir düşünce şekli, sanatçıları kendilerini veya başka bir kişiyi canlandırdıkları çalışmalar yapmaya itmiştir. Çoğunlukla fotoğrafta ortaya çıkan bu tür çalışmalarda sanatçılar, hayali veya kurgusal

¹²⁸ Halil Altındere, *Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999, s.42-43.

rollere bürünürler; 'doğru' veya 'gerçek' bir öz arama peşinde değildirler. Ayrıca özportre yapma süreçlerinde sanatçılar, temsil süreçlerini de eleştirirler. Bu yaklaşım, fotoğrafta 1960 sonrası özportre örnekleri incelenirken detaylı olarak irdelenecektir.

*20. yüzyılda belirgin olarak aklın egemenliği altında biçimlenen bireysel yaşam, özellikle 60'lı yılların sonunda hem artistik pratiğin hem de sanat yapının geleneksel kavramlar kapsamında yeniden sorgulanmasına neden olmuştur. [...] Sanat bundan böyle; görüntüsü, düşüncesiyle ilginç bir malzeme olarak keşfettiği insanı iletişim kurmaya, fikirleri açıklamaya yarayan bir obje olarak kullandı. Sanat-düşünce ilişkisinin plastiğin sınırlarından kurtulmasıyla aynı döneme rastlayan pek çok çalışmada, sanatçılar bedeni bir ifade dili; insanı da konuşan, düşünen ve davranan özne olarak kullandılar.*¹²⁹

Bu bölümde, 20. yüzyılda fotoğraf dışındaki alanlarda, genel olarak sanatsal akımlar çerçevesinde, özportrelerin tarihçesine, bireysellik ve toplumsal dinamiklerle ilişkisine, bu bağlamda değişim ve dönüşümüne kısaca değinilmiştir. Özellikle 20. yüzyılda teknolojik gelişmelerle beraber farklı ifade araçlarının ve yöntemlerinin ortaya çıkmış olması, fotoğrafın da diğer alanlarla ilişkisini güçlendirmiştir. Toplumsal gelişmeler ve genel sanat alanındaki değişimler, fotoğrafı da çok yakından etkilemektedir. Bu anlamda, bu bölümde değinilen özportreye sanatsal yaklaşımlar, bir sonraki bölümde fotoğrafın icadından günümüze özportrelerin incelenmesine ışık tutacaktır.

¹²⁹ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.25-26.

3.2. Fotoğrafta Özportre Örneklerinin İncelenmesi

*19. yüzyılda burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, anlayış biçimlerinin de yer değiştirmesine neden oldu. Tekniğin gelişmesiyle birlikte sanayinin de gelişmesi ve sanayideki ilerlemenin bilim alanında büyük gelişmelere destek olması, ekonomide rasyonel biçimlerin yaratılmasını gerekli kılıyordu. Bunun sonucunda doğanın temsil edilme biçimi değişti ve bu değişiklik her alana yansdı. Yeni bir gerçeklik bilinci yeşeriyor, doğanın değerlerine daha önceden verilmediği kadar değer veriliyordu. Bunun sonucunda sanatta nesnellığe doğru bir yönelim baş gösterdi ve fotoğrafın temelleri de bu yönelimle örtüştü.*¹³⁰

Bir önceki bölümde de gördüğümüz gibi, Rönesans özportrenin doğduğu dönem olarak kabul ediliyor. Rönesans'ta sanatçıların hayatına giren özportre, takibeden yüzyıllarda da bir gelenek ve çok kapsamlı bir ifade yöntemi olarak sürdürülmüştür. 19. yüzyılın ilk çeyreğine gelindiğinde, *camera obscura*'dan fotoğraf makinasına geçişte bu gelenek, yepyeni işlevler ve anlamlar kazanarak fotoğrafa da geçmiştir.

*Birkaç on yıl içinde 'camera obscura' birçok alet ya da görsel seçenekten biri olmaktan çıkar, görmenin kavranabildiği ve temsil edilebildiği tek yer haline gelir. Her şeyin ötesinde artık yeni bir öznellik modelinin ortaya çıktığına, yeni bir öznellik etkisinin hakim olduğuna ilişkin bir işarettir bu. 'Camera obscura' ilk olarak bir bireyselleştirme sürecini gerçekleştirir; yani gözlemciyi çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış ve özerk biri olarak tanımlar.*¹³¹

Her teknolojik gelişme, beraberinde kavramın yeniden kurgulanmasını da getirir. Fotoğrafın gerçekliği yansıtma biçimi ve çoğaltılabilirliği, sanatçı ile nesneler arasındaki ilişkiyi ele alışı bakımından, portre – ve özellikle de sanatçıların kendilerini ilgilendiren kısmıyla – özportre için oldukça yaratıcı ve uygun bir ifade yöntemidir. "Barthes için fotoğraf, özne ve nesne,

¹³⁰ Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Türkçesi:Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007, s.67-68.

¹³¹ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri – On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, Türkçesi:Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s.52.

insan ve şeyler arasındaki ilişkiyi gösteren bir yöntemdir.”¹³² Bu açıdan sanatçılar da fotoğrafik özportrelerin anlam zenginliğini ve gücünü, fotoğrafın *resmi* olarak icat edildiği 1839 yılından itibaren anlamış, ve bu alanda çalışmalar üretmişlerdir.

*Fotografinin icadı oldukça büyük zaman dilimini kapsar ve pek çok önemli ismi bünyesinde barındırır. Bu gerçek gözönünde tutulduğunda fotografinin bulunmaktan çok evrimleştiğini söylemek daha doğru olacaktır. [...] Fotografi bugün kullandığımız biçimini 19. yüzyılın sonlarında almıştır. Oysa oluşturulan bir görüntünün sabirleştirilmesi fikri ve bu konuda yapılan çalışmalar aynı yüzyılın başına dek uzanır.*¹³³

İcadından bugüne, özellikle de 20. yüzyılda fotoğrafta özportre üretimi büyük oranda artmıştır. “Fotoğrafın bir yüzyıldan fazla bir süredir beden üzerinde derin etkileri vardır. Fotoğraf kuşkusuz insanlığın hizmetinde olmasına rağmen, aynı derecede de sorunun kaynağı olmuştur. [...] Fotoğraf aracılığıyla, bedenin sunumu ve bakımıyla ilgili fikirler yayılır ve hızlı bir şekilde tüketilir.”¹³⁴ İlk dönemlerde sanatçıların ağırlıklı olarak kendi varoluşlarını ortaya koymak amaçlı ürettikleri özportreler daha sık görülürken, zaman içinde, özellikle de 20. yüzyılda sanatçıların kendi kimliklerini ve etraflarındaki dünyayı yorumlamak, eleştirmek, ve hatta yeniden kurgulamak için ürettiği özportrelerde gözle görülür bir artış olmuştur. Bunda, teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan yeni toplumsal düzen ve sanatsal ifade araçlarının çeşitlenmesinin; fotoğrafın, sanat ve sanatçının kendi yapısını da eleştirel bir şekilde ele almasını kolaylaştırmasının büyük etkisi vardır. Fotoğrafta özportrelerin kendini temsil etmenin ötesine geçerek çağın eleştirisini getiren yorumları, en güçlü ifade yöntemine dönüşür. Ancak son dönemlerde sayıları artan bu tür *politik* özportrelerin temelleri de, yine fotoğrafın icat edildiği yıllara dayanır. Bu durum, fotoğrafın yapısından kaynaklanmaktadır.

¹³² Randi L. Polk, *(Un-)Framing Vision: Text and Image From the New Novel to Contemporary Expressions of Identity*, The Ohio State University Department of French and Italian Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Ohio, 2005, s.59.

¹³³ Nur Aral, *Postmodernist Süreçte Fotografinin Yeri Önemi ve Postmodern Fotografi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s.36.

¹³⁴ William A. Ewing, *The Body – Photoworks of the Human Form*, London, Thames and Hudson, 1998, s.10.

"Otoportre geleneği hem temsil ifade yönünden, hem de fotoğrafın kullanımı ile teknik yönden değişmiş olur." ¹³⁵ Fotoğraf, bu bağlamda özportre üreten sanatçılar açısından önemli bir konuma yerleşmiştir. Elbette fotografik özportrelerdeki bu dönüşüm, sadece temsil ve içerikle değil, toplumsal yapı ve görsel kültürdeki değişim sonucu, imgeleri ve onların altında yatan gerçekleri anlamlandırma biçimimizle de yakından ilgilidir.

Bir imgenin anlamlandırılması da, herşey gibi, zaman içinde dönüşür. Bir kişi veya olayın temsili değişmese de, zaman, izleyicinin onu görme şeklini değiştirir. İzleyicinin mevcut algısı, onun (görsel) kültürüyle ilgilidir. İmgeleri ve görsel kültürdeki yerleri anladıkça, görsel dünyanın üyeleri olarak daha aydınlanmış oluruz. İmgeler düşüncelerimizi kontrol ederler. Bir görüntünün artık sadece içinde görülen nesneden ibaret olmadığını kabul etmemiz gerekir. Bize sunulan imgenin ötesine gitmeliyiz, onu çözümlemeli, ve dünyayla ilgili anlayışımızı nasıl anlamlandıracağına ve ona katkıda bulunacağına karar vermeliyiz. Böyle yaparak, görsel dünyada izleyici olduğumuzu kabul eder, görsel anlayışımızı geliştirmeye çalışırız. ¹³⁶

Bu süre içinde fotoğrafta özportrelerin üretilme yöntemlerinde, özellikle de teknolojik gelişmeler doğrultusunda sayısal ve içerik olarak büyük değişiklikler olmuştur, ancak değişmeyen şey, sanatçının özportresini fotoğraf aracılığıyla üretmesinin altında yatan nedenlerdir. "Tek malzemenin fotoğrafçının kendi görüntüsü olduğu bu fotoğraflarda [özportrelerde], fotoğrafçının fotoğrafa hakimiyeti maksimum olduğundan, fotoğrafçının hayatı, fotoğrafa bakışı, etkilendiği akımlar, döneminin sosyal koşulları diğer fotoğraflarda olduğundan daha belirgin okunuyor. Bu yüzden özportrelere kronolojik olarak bakıldığında, fotoğraf tarihinin dönemsel geçişleri çok net hissediliyor." ¹³⁷ Bu tez kapsamında da son bölümde, fotoğrafın icadından günümüze (1839-2007) fotoğrafta özportre üretimi, örnekler üzerinden incelenecektir. 150 yılı aşan bu süre; fotoğraf ve sanattaki gelişmeler doğrultusunda, bireyselleşme ve toplumsal yapıdaki dönüşüm ışığında üç döneme ayrılarak

¹³⁵ Hakan Çakaloğlu, *Türk Resim Sanatı'nda Otoportre*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2001, s.144.

¹³⁶ Randi L. Polk, *(Un-)Framing Vision: Text and Image From the New Novel to Contemporary Expressions of Identity*, The Ohio State University Department of French and Italian Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Ohio, 2005, s.202.

¹³⁷ Elif Küçüksayraç, "Fotoğrafta Özportreye Kronolojik Bir Bakış", *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.18.

ele alınacaktır: **1)** 1840-1900: Fotoğrafta İlk Özportre Örnekleri, **2)** 1900-1960: Özportrenin Dönüşümü, **3)** 1960 Sonrası: Çağdaş Sanatta Fotografik Özportreler.

Burada izlenecek yöntem, fotografik özportre örneklerini, ikinci bölümde özportre üretme yöntemlerinde değindiğimiz başlıklar çerçevesinde incelemek olacaktır. Bu başlıkları hatırlayalım: **1)** Aynada Sanatçı, **2)** Beden Kullanımı (Sanatçı ve Çevresi, Çıplak Beden, Parçalı Beden, Kılık Değiştirme), **3)** Bedenin Yokluğu.

Fotoğrafın icadından günümüze dünyadan sanat tarihine geçmiş 100 özportre örneği, tezin sonunda ekler bölümünde kronolojik olarak sıralanmıştır. Ancak bunların hepsi üçüncü bölüm içinde incelenmeyecektir. Bu sanatçılardan, özportre üretimi belirgin bir süreklilik taşıyan, sistematik olarak kendisini ve bedenini sanatının nesnesi olarak kullanmış olan sanatçılar, yukarıda belirtilen başlıklar çerçevesinde, diğerlerinin de birer temsilcisi olarak ele alınacaktır.

3.2.1. 1840-1900: Fotoğrafta İlk Özportre Örnekleri

*Fotoğraf icat olduğunda portre ve dolayısıyla otoportre geleneği fotoğraf içerisinde yoğun olarak kullanılmaya başlanır. İlginç olan ise, ticari bir nesne olarak ortaya çıkan fotoğrafa, kısa süre içerisinde estetik boyutların yüklenmesidir. Portre çeken ticari stüdyoların yanısıra portre ve otoportre ile estetik arayışlar içerisinde olan fotoğrafçılar, fotoğrafı, hem bir meta hem de sanatsal ifadelerin yüklendiği bir nesne olarak kullanır.*¹³⁸

Fotoğraf tarihinin bilinen ilk özportresi, Amerikalı fotoğrafçı Robert Cornelius (1809-1893) tarafından 1839 yılında üretilmiştir. Cornelius, Philadelphia'da kurduğu Daguerrotip Stüdyosu'nda ilk önce kendi özportresini çekmiştir. Ancak bundan daha ilginç bir *ilk ironik* ve **kurgusal** fotografik özportre, 1840 yılında Fransa'da Hippolyte Bayard (1801-1887) tarafından üretilmiştir.

21



22



Resim 21 – Robert Cornelius (1809-1893), 'Autoportrait' (Otoportre), *fotoğraf*, 1839

Resim 22 – Hippolyte Bayard (1801-1887), 'Self-Portrait as a Drowned Man' (Boğulmuş bir Adam Olarak Özportre), *fotoğraf*, 1840

Hippolyte Bayard, fotoğrafta doğrudan pozitif yöntemini bulan kişidir. Ancak bu buluşu hükümet tarafından destek görmez; Fransız hükümeti onun yerine Louis Jacques

¹³⁸ Nezaket Tekin, *Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2002, s.8.

Daguerre'in 'daguerreotype' yöntemini desteklemeyi tercih eder. Bunun üzerine Bayard, fotoğrafın gerçekleri gösterme özelliğinden yola çıkarak kendisini boğulmuş bir adam olarak fotoğraflar. Bu ilk kurgusal özportrede fotoğrafçı, kendisini yarı çıplak, sanki ölü gibi bir duvara yaslanmış bir şekilde görüntüler. Bu şekilde Bayard, kendisine yapılan haksızlığı protesto etmek ve duyduğu kızılgınlığı ve kızgınlığı göstermek için kendisini ölüymüş gibi sunar. Fotoğrafın arkasına eklenmiş bir de metin vardır: "Gördüğünüz ceset Mösyö Bayard'ındır." Bayard'ın 1840 tarihli bu özportresi sıradan bir fotografik kayıt değil, yirminci yüzyılda kullanımı çok yaygın olacak, '**sanatçının bedenini sahne olarak kullanması**'nın da bir habercisidir adeta." ¹³⁹ "Böylece 19. yüzyılın ilk yarısında, henüz fotoğrafik saptamanın icadı aşamaları yaşanırken, otoportre türünün, fotoğrafçının tartıştığı herhangi bir problematiğin estetize edilmesi sürecinde orijinal bir işlev yüklenerek kullanılabileceği ortaya çıkar!" ¹⁴⁰

19. yüzyılın ilk yarısında, fotoğraf icat edildiğinde, teknik zorluklar ve karmaşık kimyasal süreçler sebebiyle çok az sayıda üretilebiliyordu, dolayısıyla da değerliydi. Ancak ilerleyen yıllar durumu değıştirdi. Fotoğrafın icadından 50 yıl sonra, artık birçok teknik ve kimyasal sürecin kolaylaşması, fotoğrafın yaygın bir şekilde kullanılmasına, yaygınlaşmasına olanak sağladı. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, fotoğraf yaygınlaşmış, bu alanda çalışanların sayısı artmıştı. "Sonuçta fotoğraf, icadının on beşinci yılında herkes tarafından bilinir olmuştu." ¹⁴¹ Yaygınlaşmasıyla beraber, gerçeklikle özdeşleştirilen ve artık kolay ulaşılabilir olan fotoğraf, insanların hiçbir zaman doğrudan göremedikleri kendilerini görmek için de önemli bir araç halini aldı. Bu sebeple portre fotoğrafçılığı çok hızlı bir şekilde gelişmiş, herkes kendi yüzlerinin/bedenlerinin birer suretini çıkartabilmek için stüdyolara gider olmuştur. "1850 yılında, fotoğraf üretimin %95'lik kısmını **portre fotoğrafları** oluşturur." ¹⁴²

142

Fotoğrafın bu dönemde portre aracılığıyla yoğun olarak üstlendiği işlevsel rolün bir diğer boyutu da, 19. yüzyılda Avrupa'daki kolonyalist akıma hizmet etmesidir. Avrupalıların diğer ülke ve insanlar üzerinde himaye kurmaya başladıkları 19. yüzyıl, kitlesel kolonyalist yayılma dönemi olarak tanımlanabilir. Bu dönemde Avrupalıların '**öteki**'ni yaratmalarında fotoğrafın

¹³⁹ Elif Küçüksayrac, "Fotoğrafta Özportreye Kronolojik Bir Bakış", *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.18.

¹⁴⁰ Simber Atay, "Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri", *Papirüs Dergisi*, Sayı 24, İstanbul, Şubat 1999, s.10.

¹⁴¹ Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Türkçesi:Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007, s.27.

¹⁴² Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Türkçesi:Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007, s.32.

da içsel bir araç olarak rolü önemlidir. Fotoğrafta yansıtılan konular, kontrol eden bir bakışın nesnesi haline gelen bedenler 'öteki' olarak tanımlanır. Kolonyalizmde 'öteki', fotoğrafın nesnesi haline gelmiştir.

Diğer yandan fotoğraf üzerinden 'öteki'nin yaratılmasının bir başka boyutu, **toplumsal cinsiyet** konusudur. 19. yüzyılın ikinci yarısında, insan bedenini sınıfsal ve davranışsal olarak tanımlamanın bir yöntemi olarak kullanılmasıyla yanısıra fotoğraf, toplumsal cinsiyet ve erotik bedeni yaratmada da kullanıldı. Bunlar daha çok sanatsal niyetlerle üretilen fotoğraflarda görüldü. Portre fotoğrafının yaygınlaşmaya başladığı yıllarda birçok erkek fotoğrafçı, model olarak kadınları kullanıyor, ve üstelik kadınların fotoğrafın konusu, bir anlamda nesnesi olmaya daha uygun olduklarını düşünüyordu. "Psikoanalitik teori, bu düşüncenin neden böyle gelişmiş olabileceğine dair bazı olası açıklamalar sunar. [...] Erkekler, kadın bedeninin bir parçasından veya bedenle ilgili bir nesneden yola çıkarak, veya bedeninin tümü üzerinden fetiş yaratabilirler. [...] Bu bakışla erkekler, kadın bedeninin kendisine ait herhangi bir anlamı reddederler. Böylece kadın da erkek için 'öteki' rolünü üstlenmeye zorlanmış olur: bu yolla kalıplaşmış 'ötekilik' üretilir." ¹⁴³

İşte böyle bir ortamın içinden ve ona karşı eleştirel bir tavırla ortaya çıkan **ilk kadın fotoğrafçı özportresi**, Amerikalı kadın sanatçı Frances Benjamin Johnson (1864-1952)'a aittir. "Özportrede bir kadın tarafından 'cinsiyet' karamının ilk keşfi de fotoğrafla olur, Frances Benjamin Johnson'un çarpıcı fotoğraf karesi ile... Başında bir erkek kepi, bir elinde sigara, diğerinde bira bardağı ile, ilk kez tam anlamıyla – giysilerinden tutumuna kadar – erkeksi bir kadın özportresidir fotoğraftaki." ¹⁴⁴ Bu dönemde, fotoğraflarda erkek fotoğrafçılar tarafından bakışın nesnesi haline getirilen çıplak kadın fotoğraflarına karşılık kadın fotoğrafçılar, kendi bedenlerini tutucu toplumun geleneksel değerleriyle doğrudan çatışma içinde olan bir tavırla sunarlar. Geleneksel kadın tiplemesine karşılık bu yeni kadın tipi içki ve sigara içer, kitap okur ve sağlıklı, sportif bir hayat sürer. Aynı yıllarda, kendisi ve arkadaşlarını erkek politikacı kılığında fotoğraflayarak sunan Amerikalı kadın fotoğrafçı Alice Austin (1866-1952) de benzer bir tavır sergiler. Kadın sanatçılar, kültürel bir işaret olan giyimlerini değiştirerek, toplumsal roller ve toplumda kadının yerini sorgularlar.

¹⁴³ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.20.

¹⁴⁴ Burcu Kaya - Deniz Yalım, "Güzellik, Acı ve Bazı Şeyler... Yüzyıllar Boyunca Kendi Aynalarında Kadın Sanatçılar", *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.38.

23



24



Resim 23 – Frances Benjamin Johnson (1864-1952), 'Self-Portrait' (Özportre), *fotoğraf*, 1896

Resim 24 – Alice Austin (1866-1952), 'Julia Martin, Julia Bredt, and Self Dressed Up as Man' (Julia Martin, Julia Bredt ve Ben Erkek Kılığında), *fotoğraf*, 1891

Gerçeği yansıtmaya gücüyle fotoğraf, 19. yüzyılda daha çok işlevsel olarak kullanılmış, fotoğraf bu dönemde bir sanat dili olarak gelişmemiştir. Ancak yine de bu dönemde, kendisini olduğu gibi yansıtan veya kendini tanıma ve anlama amaçlı fotografik özportrelerin yanısıra, resimle fotoğraf arasında kalarak sanata kaymaya çalışan veya günümüzün *performans* tanımı içine girebilecek nitelikte özportreler üretilmiştir. "Geleneksel işlevinin ötesinde, mizansene dayalı otoportre esprilerinin kökeni, 19. yüzyıla uzanmaktadır." ¹⁴⁵ Bunların başında, **ilk performans özportre** örneklerinden olan Amerikalı sanatçı F.Holland Day (1864-1933)'in çalışmaları gelir. Day çalışmalarında sürekli olarak dini sahnelerin canlandırılması, özellikle de İsa'nın yaşamından sahnelerin canlandırılmasında, narsist bir yaklaşımla kendi bedenini kullanır.

"F.Holland Day'in [...] 1898'de hazırladığı 'Yedi Son Söz' serisi, İsa'nın ölmeden önce söylediği sözleri tasvir eder. [...] Kendisi bu çalışmayı otoportre olarak adlandırmasa da, canlandığı karakterle (İsa'yla) bütünleştiğini söyleyebiliriz." ¹⁴⁶ Kendi bedenini kullanarak ürettiği bu çalışmada Day'in hem resim geleneğinden gelen dinsel tasviri devam ettirmesi,

¹⁴⁵ Simber Atay, "Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri", *Papirüs Dergisi*, Sayı 24, İstanbul, Şubat 1999, s.10.

¹⁴⁶ Nezaket Tekin, *Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2002, s.7-8.

hem de çağının ilerisinde *yönetmense*l bir tavırla kendisini sergilemesi, resimden fotoğrafa sancılı geçişinin olduğu yıllarda ilgi çekici ve sıradışıdır.



Resim 25 – F.Holland Day (1864-1933), 'Seven Last Words' (Yedi Son Söz), *fotoğraf*, 1898

*Yakın plan kendi yüzünün fotoğraflarından oluşan son derece etkileyici 'Son Yedi Söz' serisi, gerek düşünce gerek biçim (kadro, yakınlık, vs.) açılarından, çağının ilerisindedir. [...] Burada bir 'aktör' olarak Day, İsa'nın kimliğine bürünmüştür, onun rolünü oynamaktadır; aynı zamanda, kesinlikle yönetmense*l tavırda bir fotoğrafçıdır (kurgu, hikaye, mizansen, kostüm, aksesuar, hepsi onun sorumluluğundadır).¹⁴⁷



Resim 26 – Edward Steichen (1879-1973), 'Self Portrait with Palette and Brush' (Fırça ve Paletli Özportre), *fotoğraf*, 1901

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, fotoğrafın yaygınlaşmasıyla beraber profesyonel fotoğrafçılar ve bilimadamları, kendi fotoğraflarını geniş kitleler tarafından üretilen

¹⁴⁷ Nazif Topçuoğlu, "Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetmensel Tavrı", *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.45.

fotoğraflardan ayırmak için artık daha yüksek fotografik standartlar oluşturma göreviyle karşı karşıyaydılar. Bunu, fotoğrafın sanatsal olasılıklarını ortaya çıkartıp bunlarla uğraşarak başardılar. Fotoğrafın sanat olarak ele alınışı ve kullanılışı bu şekilde ilk **Piktoryalizm** ile olur. Netliği bozulmuş, baskı sırasındaki müdahalelerle resme benzetilmeye çalışılmış 'piktoryel/resimsi' fotoğraflar üreterek, sıradan ve gerçekçi fotoğraf çeken halktan farklılaşmayı amaçlayan Piktoryalist akıma, 1900'lü yılların başında çektiği özportresiyle Amerikalı fotoğrafçı Edward Steichen (1879-1973) örnek verilebilir.

*Birçok profesyonel fotoğrafçı, kendi kişiliklerinin fotoğrafın içine girmesini sağlayan fotografik yöntemler oluşturmaya çalıştı. Artık fotoğrafçılar, sanatçının izini taşımayan, dünyanın objektif/nesnel kopyalarını oluşturmakla ilgilenmiyorlardı; dünya hakkında kendi öznel izlenimleriyle ilgili düşüncelerini geliştirmeye başlamışlardı.*¹⁴⁸

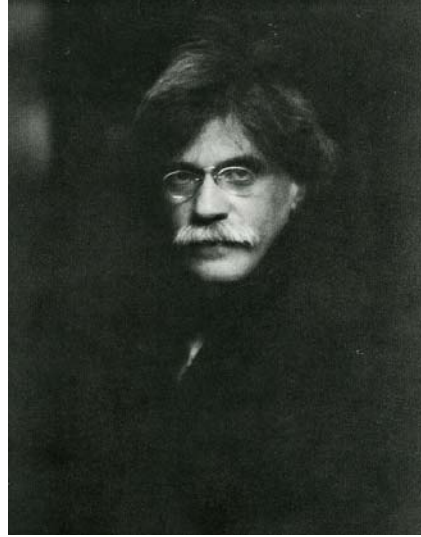
19. yüzyıl, teknolojik gelişmeler ve toplumsal değişim açısından önemli bir dönemdir. Sanat alanı da, yüzyılın ilk çeyreğinde fotoğrafın icadıyla büyük bir değişime uğramıştır. Fotoğrafla beraber, sanatçıların kendilerine bakış yöntemleri de değişmiş, boyutları farklılaşmıştır. Bunun etkileri 19. yüzyılın sonlarına doğru daha yaygın olarak görülse de, bu dönemde üretilen az sayıdaki özportreler, 20. yüzyılda sanatçıların kendilerini algılayışlarının ve ifade yöntemlerinin habercisidirler. Fotoğrafın icadından itibaren, sanatçılar resimdeki özportre geleneğinin sınırlarıyla yetinmeyip, kurgusal ve eleştirel, 20. yüzyılın performans ve politik yaklaşımdaki beden kullanımlarını öngören çalışmalar üretmişlerdir. Burada da görüldüğü gibi, "Fotoğraf masum bir araçtan çok, toplumu yapılandıran etken bir yöntemdir."¹⁴⁹

¹⁴⁸ Christine Turner, *Photography, Feminism and the Sociology of Knowledge*, University of Toronto Graduate Department of Education Master of Arts Thesis, Toronto, 1996, s.34.

¹⁴⁹ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.10.

3.2.2. 1900-1960: Özportrenin Dönüşümü

19. yüzyılın sonunda Piktoryalizmle birlikte fotoğrafçılar, halkın ürettiği fotoğrafların ötesinde sanatsal fotoğraflar ürettiler. Ancak zaman içinde bazı fotoğrafçılar, fotoğrafta Piktoryalist geleneğin kendini tekrar ettiğini ve sınırlayıcı olduğunu düşünmeye başladılar. Bu düşünceler doğrultusunda 20. yüzyılın başında **'Photo-Secession'** grubu kuruldu. "Photo-Secession" hareketi, Piktoryalist gelenekten doğmuştur. Lideri Alfred Stieglitz'in amacı, tüm dünyada fotoğrafın güzel sanatların bir dalı olarak algılanmasını sağlamaktır."¹⁵⁰ Bu dönemdeki doğrudan fotoğraf yaklaşımı ile, ABD'de fotoğrafın modernist çerçevesi oluşturulmaya başlanmıştır. Ancak bu yaklaşımın Avrupa'ya yayılması zaman alacaktır. Doğrudan fotoğraf yaklaşımının öncüsü Amerikalı fotoğrafçı Alfred Stieglitz (1864-1946)'ın özportresi, bu dönemin yaklaşımını özetler gibidir.



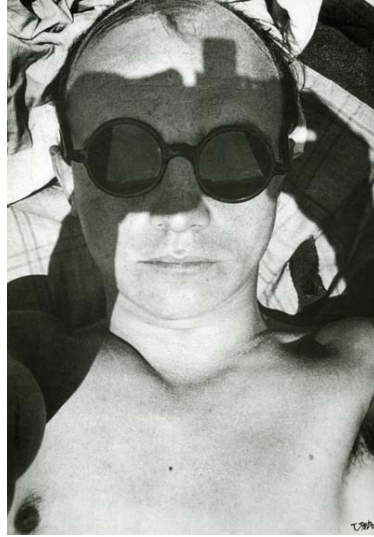
Resim 27 – Alfred Stieglitz (1864-1946), 'Self-Portrait' (Özportre), *fotoğraf*, 1907

1910'lara gelindiğinde, fotoğrafta devrim niteliğindeki yeni yapılanma, bir yandan da fotoğrafı modernizmin ilkeleri ile buluşturuyordu. Fotoğraf artık özerkti, sanatsal yaklaşımlara kaymak zorunda değildi. Bu dönemin sanatçıları sanat yapmakla çok ilgilenmemişler, daha çok nesnel gerçekliği olabildiğince yansıtabilmenin kaygısını taşımışlardır. Bu, **modern fotoğrafın** doğduğu dönemdir.

¹⁵⁰ Christine Turner, *Photography, Feminism and the Sociology of Knowledge*, University of Toronto Graduate Department of Education Master of Arts Thesis, Toronto, 1996, s.35.

*Sanat tarihi ve dolayısıyla fotoğraf tarihi içerisinde modernist fotoğrafı dönemi 1910'larda, fotoğrafın icadından beri süregelen ve sanat fotoğrafını baskısı altında tutan 'resimsel tavır'a bir başkaldırı olarak doğmuştur. Modern fotoğrafı için fotoğraf sanatının kendine has biçim dilini oluşturarak onun sanat dünyası içinde özerkliğini kazanmasını sağlamak ve fotoğrafının kendine özgü teknik özelliklerini estetik bir potada eriterek tamamen özgür bir yapı ile izleyicinin karşısına çıkabilmek ana ilkelerdir.*¹⁵¹

Fotoğraf ve modernizm beraber büyümüşlerdir. Teknolojik gelişmelerin bir ürünü olan fotoğraf, endüstriyel bir ürün olarak modern dönemi ve endüstrileşmeyi temsil eder. Modernist yaklaşımın ve yeni fotoğraf eğiliminin özellikle Almanya'da Bauhaus altında vücut bulması 1920'li yıllara rastlar. Bauhaus, diğer alanlarda olduğu gibi, fotoğraf alanında da önemli bir etki oluşturmuştur. Alman fotoğrafçı Umbo (Otto Umbehr) (1902-1980)'in kumsalda **fotoğraf makinası ile özportresi**, bu tavrın içinden çıkmış bir çalışmadır.



Resim 28 – Umbo (Otto Umbehr)
(1902-1980), 'Self-portrait on the Beach' (Kumsalda Özportre) *fotoğraf*, 1927-30

Umbo'nun kendini ve işini sorgulayan fotoğrafları o kadar etkili olur ki, daha sonraki yıllarda bu fotoğraflarla anılmasını sağlar. Özportresinde Umbo, bir parçası olarak gördüğü fotoğraf makinesiyle ilişkisini özetler.

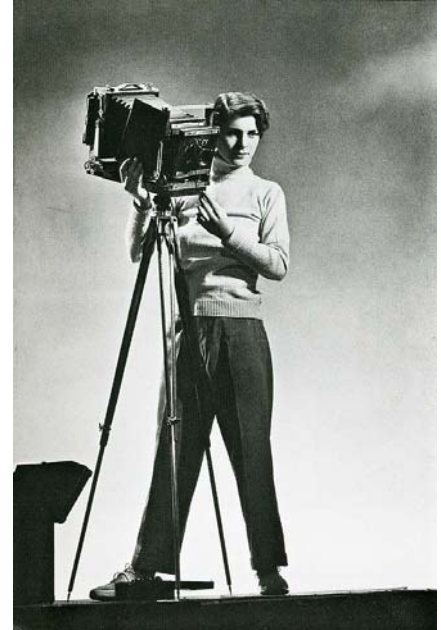
¹⁵¹ Nur Aral, *Postmodernist Süreçte Fotoğrafının Yeri Önemi ve Postmodern Fotoğrafı*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s.34.

*Kumsalda yatariken çektiği bu fotoğrafta gözünde kapkara güneş gözlükleri vardır ve güneşle arasına giren fotoğraf makinesinin gölgesi gözlerinin tamamını kaplamıştır. Bu fotoğrafla Umbo, kumsalda güneşlenirken bile elinde olan fotoğraf makinesinin onda nasıl bir görsel izolasyona yol açtığını vurgular.*¹⁵²

Yine aynı dönemde; kendisini fotoğraf makinası ile fotoğraflayarak kendisini, kimliğini ve işini sorgulayan kadın fotoğrafçılar da vardır. Bunlara Alman kadın fotoğrafçı Ilse Bing (1899-1998) ve Amerikalı kadın fotoğrafçı Margaret Bourke-White (1904-1971) örnek gösterilebilir.



Resim 29 – Ilse Bing (1899-1998), 'Self-Portrait with Mirrors' (Aynalarla Özportre), fotoğraf, 1931



Resim 30 – Margaret Bourke-White (1904-1971), 'Self-Portrait with Camera' (Fotoğraf Makinası ile Özportre), fotoğraf, 1933

1910'larda modernist fotoğrafçıların özportrelerine baktığımızda, resimsel tavırdan uzaklaşmış, yalın, gerçeği olduğu gibi yansıtan, müdahale edilmemiş fotoğraflar görürüz.

¹⁵² Elif Küçüksayraç, "Fotoğrafta Özportreye Kronolojik Bir Bakış", *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.21.

Ancak özportrenin her dönemde önemli bir yaratıcılık alanı olması sebebiyle, kendini olduğu gibi ortaya koymaya dayanan bu yaklaşım içinden de farklı yorumlar çıkmıştır. Genellikle ressamların, bu dönemde fotoğrafı kullanarak kendilerini ve ruh hallerini, farklı yöntemlerle ortaya koydukları görülür. Bunlara örnek olarak sürekli kendisini sanatının nesnesi olarak kullanmayı seçen Avusturyalı ressam Egon Schiele (1890-1918) ve Polonyalı avangard ressam, yazar ve fotoğrafçı Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939) gösterilebilir.

Schiele, **fotoğraf için rol yapmayı** benimser ve 1920 sonrası avangard tavra yakın bir yaklaşımla işler üretir. Fotoğraf aracılığıyla gerçek veya doğal bir öz ortaya koymaya çalışmaz. Schiele, özün ve cinsiyetin sadece performans aracılığıyla gerçekleştirilebileceğini savurarak fotoğraf makinası önünde rol yapar. Witkiewicz'in tavrı ise, ruhun çalkantılarının görülebildiğine inandığı yüzüne yakın plandan odaklanmak olmuştur. Bu iki sanatçı, dönemin modernist akımı içinden çıkmış, ancak avangard yaklaşımlarıyla çağlarının ilerisinde bir öngörüyle çalışmışlardır.



Resim 31 – Egon Schiele (1890-1918), 'Untitled' (İsimsiz), *fotomontaj*, 1914

Resim 32 – Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), 'Self-portrait' (Özportre), *fotoğraf*, 1913



1920'lerde I. Dünya Savaşı'nın sonuçları ile birlikte, sanatta ve fotoğrafta imgenin yıkıma uğratıldığı bir dönemdi. Avangard sanatsal gelişmeler de bu dönemde ortaya çıkmıştır. 1918'de Dada hareketiyle beraber, yıkıma uğratılmış, **tahrip edilmiş imgeler**, bir başkaldırı ögesi olarak kullanılmaya başlandı. Fotomontaj da ilk olarak Dada hareketi içinde vücut bulmuştu. 1920'lerde fotomontaj yöntemiyle kendi özportrelerini üreten fotoğrafçılara, yalın ve soyut çalışmalarıyla Alman fotoğrafçı John Heartfield (Helmut Herzfeld) (1891-1968) ve İngiliz fotoğrafçı John Havinden (1908-1987) örnek gösterilebilir.

33



Resim 33 – John Heartfield (Helmut Herzfeld) (1891-1968), 'John Heartfield and Police Commissioner Zörgiebel' (John Heartfield ve Polis Müdürü Zörgiebel), *fotomontaj*, 1929

34



Resim 34 – John Havinden (1908-1987), 'Self-portrait' (Özportre), *fotomontaj*, 1930

*Fotoğrafın icadının ilk günlerinden başlayan özportre pratikleri bugüne kadar sürekli evrilerek ve kendine yeni yeni anlamlar ve yaklaşımlar ekleyerek geldi. Ama bu yaklaşımların ve anlatımların çeşitlenmesinde en büyük etki, belki de kritik avangardların ve klasik Batı sanatının çizdiği sınırların dışına çıkmak isteyen sanatçıların özportredeki anlatım potansiyelini ve onda yüklü olan etkileme gücünü fark etmesi sayesinde oldu. Doğası gereği çok fazla doğurgan ve yoğun imgelem sunan bir araç olan özportre pratiklerinin derinleştirilmesi konusunda bu sanatçıların etkileri hiç kuşkusuz ki yadsınamaz.*¹⁵³

¹⁵³ Volkan Dede, "Çağdaş Sanatlarda Fotografik Özportre Kullanımı", *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.24.

1920’lerde ortaya çıkan bu avangard tavrın bir boyutu da, sanatçıların **kadın ve erkek kimliklerini** kendi bedenleri üzerinden sorgulama şekillerindeki çarpıcı değişimdi. Bu bağlamda Fransız sanatçı Marcel Duchamp (1887-1968)’ın kendisini sanatına dahil etme şekli, geçmiş dönem özportre geleneğinden oldukça farklı bir yöne doğru sistematik bir çalışmanın ilk örneği olarak önemlidir.



Resim 35 - Marcel Duchamp (1887-1968), 'Rose Sélavy', Fotoğraf: Man Ray, Sanat Yönetmeni: Marcel Duchamp, *fotoğraf (ve etiket)*, 1921

Marcel Duchamp’ın sanatçı olarak kurguladığı ve kılığına girdiği kadın Rose Sélavy, fotoğrafçı Man Ray tarafından fotoğraflanır. “Bu fotoğrafların birinde Marcel Duchamp, makyajlı ve kadın kıyafetiyle Rose Sélavy olarak poz verir. Bir başka fotoğrafta ise yine kadın kılığında, Rigaud parfüm şişesinin üzerindeki Troyalı Güzel Helen’e gönderme yapan ‘Belle Haleine’ olur.”¹⁵⁴ Bu fotoğrafı Man Ray çekmesine rağmen, Marcel Duchamp sanatçı olarak kendisi kurguladığı için, işin hem üreteni – öznesi, hem de konusu – nesnesi sayılabilir.

Duchamp’ın kadın kılığına girmesi, bir yanıyla, dönemin değişen kadın ve erkek tipinin ironik bir yansımasıdır. Dönem itibarıyla, ağır ve sık kıyafetler içindeki ve edilgen konumdaki kadından, erkek giysilerini kullanan ve

¹⁵⁴ Nezaket Tekin, *Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2002, s.12.

*aktifleşen kadınların normları tersine çevirme çabası ve erkeğin kendi kimliğini sorgulaması söz konusudur.*¹⁵⁵

Duchamp'ın kılık değiştirip kadın olarak kendisini sunduğu gibi, bu dönemde, kadın fotoğrafçıların da erkek kılığında kendilerini sunarak toplumsal rolleri eleştirdikleri ve toplum içinde kadın rolünü sorguladıkları görülür. Aslında böyle bir tavrın ilk örnekleri, 19. yüzyılda fotoğrafın icadından sonra – bir önceki bölümde değindiğimiz gibi – Frances Benjamin Johnson ve Alice Austin'de görülmüştür. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ise bunlar, sayıları artarak ve bazı sanatçılarda sistematik ve sürekli olarak bu tavırda işler üreterek varlık bulur. Bu yaklaşımın 20. yüzyılın başlarındaki ilk örneği, Amerikalı kadın sanatçı Louise Deshong-Woodbridge'in (1880-1910lar arası aktif) 1910 yılında kendisini bir madenci kılığında fotoğrafladığı çalışmasıdır.



Resim 36 – Louise Deshong-Woodbridge (1880-1910lar arası aktif), 'Self-Portrait as Miner' (Madenci Olarak Özportre), *fotoğraf*, 1910

Deshong-Woodbridge burada kolaj yöntemiyle kendi fotoğrafını bir madencinin bedenine yapıştırarak, kendisini ve bedenini, bir kadın olarak yapabileceği işler üzerinden yeniden tanımlar. Fotoğraf oldukça gerçekdışı ve hayal ürünüdür. Üstüne üstlük kesme-yapıştırma işi gizlenmek yerine izleri bariz şekilde ortada bırakılmıştır. Kadın imgeleri ve kadının toplumsal rolü konusunda bir canlandırma olan bu fotoğraf, 1910 yılında sergilediği tavrı,

¹⁵⁵ Nezaket Tekin, *Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2002, s.13.

Alice Austin'ın arkadaşlarıyla beraber erkek politikacıların kılığına girdiği 1891 tarihli fotoğrafının takipçisidir.

*Yirminci yüzyıl kadın sanatçıları, artık geleneklerin onlara yüklediği kimlikleri korkusuzca sorgulayabilen; önyargısız ve açık bir biçimde varolabilen insanlar olarak çıkar karşımıza. Özportre, varlığın bir kanıtı olmaktan çıkıp varlığın sorgulanması, yeniden yorumlanması haline dönüşür. Artık önemli olan kadının kendini topluma kabul ettirmesi değil, yeni kimliğini tanıması ve onu ifade etmesidir; güzellik kalıplarına, olması gereken rollere göre değil, acısı ve çirkin yönleriyle olduğu gibi. Ve böylece bu yüzyılın özportrelerinde sıkça rastlanan nüfer, cinsel kimliği ve ihtirasları sorgulayan, betimleyen eserler; bir bakıma artık gitgide erkeğin dünyasına giren kadının karşılaştığı problemleri ve kendini olduğu gibi, hiçbir kısıtlamaya maruz bırakmadan yansıtmaya çabasıdır.*¹⁵⁶

37



Resim 37 – Claude Cahun (1894-1954), 'Autoportrait' (Otoportre), fotoğraf, 1928

38



Resim 38 – Claude Cahun (1894-1954), 'Self-Portrait (in Barbe Bleu Costume)' (Barbe Bleu Kostümü ile Özportre), fotoğraf, 1929

20. yüzyılın ilk çeyreğinde kadın kimliğinin kılık değiştirerek sorgulanmasının en önemli temsilcisi, Fransız kadın fotoğrafçı Claude Cahun (1894-1954)'un çalışmalarıdır. Cahun,

¹⁵⁶ Burcu Kaya - Deniz Yalın, "Güzellik, Acı ve Bazı Şeyler... Yüzyıllar Boyunca Kendi Aynalarında Kadın Sanatçıları", *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.41.

1920'lerden başlayarak ölümüne dek sürekli özportre çalışmaları üretir. Bu çalışmalarında, erkeksi bir görünümle simgesel olarak toplumdaki erkek iktidarına göz diker, iktidarı ele geçirdiğini göstermek ister. Feminist lezbiyen bir sanatçı olarak, yaşamıyla sanatını bütünleştiren Cahun için cinsiyetlerin yer değiştirmesi bir varoluş sorunudur. Cahun, kendi bedeni üzerinden oluşturduğu görüntülerle, kadınların yaşadığı ikilik durumlarını gözler önüne serer ve sorgular. Bu tavırla toplumun kadınlık ve cinsiyet konusundaki sabit fikirlerini yıkmaya çalışır. Özportrelerinde tek bir Cahun bulunamaz; Cahun sürekli kendi bedeni, yüzü, giysisi ve duruşuyla görüntüsünü çoğaltarak, dönüştürerek kendini tanınmaz hale getirir.

Cahun'un eserleri, onları yarattığı dönemden yıllar sonra keşfedilmiş ve tartışılmıştır. Bu da erkek egemenliğinin yirminci yüzyılın ilk yarısında henüz azımsanamayacak derecede etkili olduğunun bir başka kanıtıdır. Özportrelerinde Cahun, bedenini değil, toplumun ve geleneklerin bu bedene verdiği kimliği vurgular. İnsanların onu ve diğer kadınları yerleştirdiği kategorileri yıkmak içindir çabaları. Kolaj ve fotomontaj çalışmalarıyla müthiş bir vücut performansı sergiler ve kamuflaj teknikleriyle, çeşitli kostüm, makyaj ve maskelerle oynaması istenilen tüm rollerden sıyrılarak bambaşka kimliklere bürünür. Bu fotoğraflarda bilinçli bir narsistlik, bir umursamazlık sezilir. Bu umursamazlık dış dünyaya, diğer insanlara karşıdır. [...] Kılıktan kılığa girdiği fotoğraflarında, olabildiğince iç dünyasına girmeye çalışır, cinsiyetini sorgular ve bu sorgulamanın sonucu, özportrelerinde cinsiyetlerin arasındaki buzları eriterek, 'cinsiyetsiz' kimliğiyle ortaya çıkar.¹⁵⁷

20. yüzyılın başlarında, **çıplak beden** fotoğraflarının, kadın ve erkek kimliklerinin görsel kültürde kurgulanması açısından önemi büyüktür. 1910'lar, 1920'ler ve 1930'lardaki nü fotoğraflar, o dönemde yükselmekte olan cinsel özgürlük akımının bir parçasıydılar. Bu dönemde kendi çıplak bedenini doğadaki formlarla bütünleşmiş olarak fotoğraflayan Amerikalı kadın fotoğrafçı Anne W. Brigman (1869-1950) bu yaklaşımı tüm çalışmalarında benimsemesiyle önemlidir. 20. yüzyılın ilk yarısında, kadın ve erkek fotoğraçları, modernizmi ve görsel kültürü, kendi çıplak bedenleri üzerinden şekillendirdiler. "Özellikle yirminci

¹⁵⁷ Burcu Kaya - Deniz Yalım, "Güzellik, Acı ve Bazı Şeyler... Yüzyıllar Boyunca Kendi Aynalarında Kadın Sanatçıları", *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.41.

yüzyılda sanatçılar kendilerini kişisel olmayan, dinamik, kozmik olana yaklaştırmak isterler. Modern özportredeki mesajlar genellikle şöyledir: 'Ben sadece bir enstrüman; bir aracım; büyük resimde bir parça; gözlenmek için bir fazla nesne daha.'¹⁵⁸ Bu dönemde çıplak beden fotoğrafları aracılığıyla insanlar öznelliklerinden, yaşam ve canlılıklarından, ruh ve özlerinden uzaklaştırılarak sadece bedene indirgenip nesneleştirildiler. Dolayısıyla izleyen için fotoğrafın nesnesi olan beden, artık 'öteki'ydi.



Resim 39 - Anne W. Brigman (1869-1950), 'The Soul of the Blasted Pine' (Yanmış Çamın Ruhu), *fotogravür*, 1907

Fotoğrafla yaratılan bu ötekilik, ya kadın fotoğrafçıların kendi çıplak bedenleri, ya da erkek fotoğrafçıların kadınları model olarak kullanıp çıplak olarak fotoğrafladıkları çalışmalar üzerinden kurgulanıyordu. Çıplak kadın bedenlerini deforme eden aynalarda fotoğraflayan Macar fotoğrafçı André Kertész (1894-1985) de bu gruba örnek gösterilebilir.



Resim 40 – André Kertész (1894-1985), 'Self-Portrait' (Özportre), *fotoğraf*, 1933

¹⁵⁸ Julian Bell (int.), *Five Hundred Self-Portraits*, London, Phaidon, 2000, s.8.

Kertész'in bu fotoğraf serisi, kadın bedeni üzerinde erkek fotoğrafçının hakimiyetini gösterir. Bu seriden bir fotoğrafta, aynada sadece çıplak kadın model değil, Kertész'in kendisi de tripodun üzerinde fotoğraf makinası ile gözükür. Kadın model çıplaktır ve deforme edilmiştir, Kertész ise giyiniktir ve bedeni net ve düzgündür; sadece kafası biraz bulanıktır. Kertész karanlıktadır ve aydınlıkta duran modele bakmaktadır. Model *edilgen* olarak bedenini göstermek için oradadır, Kertész ise *etken* olarak işini yürütmektedir. "Bu fotoğrafta Kertész modeline hakim ve onu yönlendiren sanatçı olarak ya da kadın vücudunu kontrol altına almış, ona dilediğince şekil vermiş bir narsist olarak okunabilir."¹⁵⁹

Diğer yandan modeliyle aynı karede kendisini de fotoğraflayan bir diğer fotoğrafçı Alman Hans Bellmer (1902-1975)'dir. Ancak Bellmer'in yaklaşımı, Kertész'inkinden biraz farklıdır. Bu fotoğrafta Bellmer'in modeli netken, kendi görüntüsü siliktir; bu şekilde modelinin görüntüsünün önünde geçmez. Model bir kadın kukladır ve Bellmer'in hayal gücünün bir ürünüdür. Bu fotoğrafta etken olan erkek fotoğrafçı değil, net ve tavır gösteren duruşuyla kadının kuklasıdır.

Resim 41 – Hans Bellmer (1902-1975), 'Self-Portrait with the Doll' (Oyuncak Bebekle Özportre), *fotoğraf*, 1934



Kadın bedenini ötekileştirme yaklaşımına karşı sanatta eleştirel tavır da kısa sürede ortaya çıkmıştır. Temelleri 19. yüzyılın sonlarında atılan politik bedenin doğuşu bu dönemdedir. Claude Cahun'un benzeri bir yaklaşımla, Fransız bir başka kadın fotoğrafçı, Florence Henri (1893-1982) özportrelerinde erkek bakışını yıkmak için kılık değiştirmenin gücünden faydalanmıştır. Buradaki düşünce, bir kadın olan Henri'nin kendisini giyinmiş olarak göstererek, görsel sanatlarda erkek kimliğinin giyinmiş olarak oluşturulmasına göndermede bulunur. Heteroseksüel erkek bedeni fotoğraflarda çok az açıkça gösterilir. Kertész'in yaklaşımında da görüldüğü gibi genellikle varlığı, gücü aracılığıyla ima edilir – genellikle de kadınlar ve bedenleri üzerindeki gücü.

¹⁵⁹ Elif Küçüksayraç, "Fotoğrafta Özportreye Kronolojik Bir Bakış", *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.22.

42



Resim 42 – Florence Henri (1893-1982), 'Self-Portrait' (Özportre), *fotoğraf*, 1928

43



Resim 43 – Herbert Bayer (1900-1985), 'Self-Portrait' (Özportre), *fotomontaj*, 1932

Heteroseksüel çıplak erkek bedeni için sanatsal bir duruşu kendi bedeni üzerinden kurgulayan erkek sanatçılara, Avusturyalı grafik sanatçısı ve fotoğrafçı Herbert Bayer (1900-1985) gösterilebilir. Bayer'ın fotomontaj özportresi, bedeni parçalaması açısından sıradışı ve önemlidir. Bayer, Bellmer'in kukla fotoğraflarındaki gibi bedenin yapay ve plastik görünmesine sebep olur. Bayer'ın bedeni montaj sürecinde doğallıktan çıkmış gibi görünür. Montaj ve kolaj, fotografik temsilin gerçekçiliğini doğallıktan uzaklaştırır ve yapıbozuma uğratar. Kolaj, geleneksel bakış açısının dayandığı imgeleri yıkmayı amaçlar. Bayer'ın çalışmasında, ayna kullanımıyla yeni bir tür perspektif yapısı da kurulur.

*II. Dünya Savaşı'nın ardından gelen fotoğrafının rönesans yılları önceki kazanımları yadsınamış, fotoğrafının avangard sanat akımlarıyla olan ilişkilerinin meyvelerini toplamış aynı zamanda bunların üstüne daha düşsel bir bakış açısı eklemiştir. Bu dönemde pek çok fotoğrafçı için fotoğrafı bir dışavurum, bir zihinde canlandırma, uzamın mantıkdışı yapılanışı olarak ve katı dökümanter snapshot'tan arındırılarak içselleştirilmiş görüntülerle anlamlandırılır.*¹⁶⁰

¹⁶⁰ Nur Aral, *Postmodernist Süreçte Fotoğrafının Yeri Önemi ve Postmodern Fotoğrafı*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s.79.

1950'lere gelindiğinde, ekonomik ve toplumsal koşulların değişmesiyle beraber, fotoğraf tarafından tanımlanan beden de değişmeye başladı. Sanatçılar kendi bedenlerini, zamanın baskın ideolojisini sorgulayacak veya zayıflatacak, onu farklı bakış açılarıyla sergileyecek şekilde fotoğraflarında yoğun olarak kullanmaya başladılar. Performansa dayalı sanatsal yaklaşımların ve bunların fotoğraf aracılığıyla sunumunun artması da, bu dönemdeki gelişmelerin bir sonucu olarak, 1960'lı yıllardan itibaren sanat alanındaki büyük değişimin öncüsü olacaktır. Bu yaklaşımla üretilen fotografik özportre örnekleri, 1960 sonrasında yoğun bir şekilde görüldüğünden, bir sonraki bölümde incelenecektir.

Fotoğraf, birçok farklı katmanda anlamlar içerebilen bir alandır. Fotoğrafta öznel yaklaşımlar, 20. yüzyılda yapılmış bir keşif değildir. Bu yaklaşımın temelleri, ilk fotografik özportre örneklerinden itibaren görülür. Ancak bu yaklaşımın yaygınlaşıp sanat ortamını biçimlendirmeye başlaması, ancak 20. yüzyılda mümkün olabilmektedir. 20. yüzyıl fotoğrafta yeni bir dönemin başlangıcıdır. "Fotoğraf, ister Roland Barthes mitolojisinin, ister Jean Baudrillard simulakrumunun başat örneği olarak olsun, 1960'lı yıllarda tarihsel ya da estetik nesne kimliğini ardında bırakıp kuramsal bir nesne haline gelmiştir."¹⁶¹ 1960'lardan itibaren daha yoğun olarak sergilenecek olan bu yaklaşımın temelleri ise, ABD ve Avrupa'da 1920'lerde atılmıştır.

Bu bölümde, 20. yüzyılın başlangıcında, fotoğrafa yön veren coğrafyalarda, fotografik özportrelerdeki yaklaşım ve dönüşüm, bu dönemde özportre üreten fotoğrafçıların çalışmaları üzerinden incelendi. Bir sonraki – ve son – bölümde ise, genel sanat ortamının, fotoğrafın ve fotoğrafta özportrelerin yepyeni anlamlarla yeniden tanımlandığı ve yaygınlaştığı 1960 sonrasında günümüze, çağdaş sanat ortamı içinde fotoğrafta özportreler incelenecektir.

¹⁶¹ Rosalind E. Krauss, "Fotoğraf'ı Yeniden Keşfetmek", Türkçesi:Kemal Atakay, *Sanat Dünyamız*, Sayı 84, İstanbul, Yaz 2002, s.151.

3.2.3. 1960 Sonrası: Çağdaş Sanatta Fotografik Özportreler

II. Dünya Savaşı sonrası, tüm dünyada hem toplumsal ve ekonomik, hem de sanatsal alanda büyük değişimlerin yaşandığı, 20. yüzyılın başlarında temelleri atılan bazı anlayışların yeşermesi için uygun bir ortam oluşmuştur. Endüstrileşme ve teknolojinin hızlı gelişimi, üretimdeki artışla beraber gelir ve yaşam seviyesinin yükselmesine, ve tüketimin de artmasına sebep olmuştur. Özellikle ABD ve Avrupa'da savaş sonrasındaki yeni düzen, tüketime dayalı bir anlayış üzerine kuruludur. Yaşam şeklindeki bu önemli değişimler, zamanla toplumsal kültürün bir parçası olmuş ve hayatın her alanı gibi sanatı da etkilemiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda etkisi daha net olarak hissedilen bu tüketime dayalı anlayış sonucu, sanat da hayatın içinde tüketilebilir bir nesne olarak algılanmaya başlanmıştır. Böyle bir ortam içinde ABD'de '**Pop-Art**' sanat akımı doğar. Bu akımda en önemli vurgu, kitle iletişim araçları ve görsel kültür üzerindedir.



Resim 44 – Andy Warhol (1928-1987), 'Self-Portrait' (Özportre), *fotoğraf/afiş*, 1986

1960'lı yıllarda Pop-Art'ın öncüsü Amerikalı sanatçı Andy Warhol (1928-1987)'dur. Sanatın farklı alanlarında çalışmalar yürüten Warhol, çalışmalarını 'seri üretim' mantığına dayandırır ve çalışmalarını afiş olarak çoğaltarak sunar. Bu, sanatçının içinden doğduğu tüketim toplumuna tepkisi ve eleştirisidir. "Andy Warhol, başvurduğu 'çoğaltma' veya 'imge tekrarı' yöntemiyle bilinçli olarak imgelerini sıradan kompozisyon elemanları durumuna indirger ve

onları herhangi bir anlamdan uzaklaştırır. Warhol bu yöntemle kendi imgesini de görüntülemiştir.”¹⁶²

“Özellikle Pop-Art akımının ardından dünyadaki sosyo-ekonomik sürecin yönüyle doğru orantılı olarak kültür ve sanat alanlarında da yavaş yavaş çok farklı bir çizgi hakim olmaya başlamış, bu farklı çizgi fotografik üretimi de anlamlandırma, kullanma ve oluşum süreci bağlamında etkilemiştir.”¹⁶³

19. yüzyılın ilk yarısında fotoğrafın ortaya çıkışından 2000’li yıllara kadar fotoğrafta beden temsiline bakıldığında, özellikle 1960’lardan sonra sanatçının kendisini fotoğrafın nesnesi haline getirdiği fotografik özportrelerin oranı gözle görülür bir şekilde artmıştır. “1960 ve 70’lerde sanatsal alandaki en büyük keşif bedenin sanatsal ifadelerde bir araç olarak yer almasıdır.”¹⁶⁴ 1960’ların başındaki sanat, sanat nesnesinin kendisini sorgular, ve genellikle performans ve kavramsal sanatı daha geleneksel konularla birleştirir.

*1960’ların çalkantılı ortamında, fotoğraf ve beden, kültür ve sanatın tanımlanmasında çok daha büyük roller üstlendiler. Fotoğraf, çağın ‘şimdi ve burada’ ruhunu ifade etmek için mükemmel bir araçtı, ve çoğunlukla çok kişisel bir yapıda, yeni neslin belirleyici bir işareti olarak kabul edildi. Televizyonun doğrudan iletişim yöntemi, ucuz 35mm. fotoğraf makinelerinin ulaşılabilirliğinin artması, ve fotoğrafın sanat okulları yerine üniversitelerde okutulmaya başlanması gibi gelişmeler, 1960’ların nesline, etraflarındaki dünyanın kaydını oluşturmak için ve kendilerini ifade etmenin bir yöntemi olarak kendi fotoğraflarını çekmelerinin yolunu açıyordu. Ancak 1960’ların sonunda fotoğraflı dergilerin yerini televizyona bırakması, iş alanı ve izleyici anlamında haber fotoğrafçılığına talebi düşürdü. Bir nesil önce olsa kitle iletişim idealleri doğrultusunda hareket edecek olan genç fotoğrafçılar, fotoğrafı daha çok bir kişisel ifade yöntemi olarak kullanıp nesne-temelli çalışmalara yöneldiler.*¹⁶⁵

¹⁶² Mürvet Can Ayan, *Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991, s.22.

¹⁶³ Nur Aral, *Postmodernist Süreçte Fotoğrafın Yeri Önemi ve Postmodern Fotoğrafı*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s.86.

¹⁶⁴ Nezaket Tekin, *Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2002, s.20.

¹⁶⁵ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.113.

Bu dönemde özellikle kendi bedenini sanatının nesnesi haline getirerek, farklı yaklaşımlarla sadece özportre üreten fotoğrafçılar oluştu. Bu yaklaşımı benimseyen fotoğrafçılar, kendilerini narsisizm ve gösteriş yorumlarına açarken, aslında tek yapmak istedikleri, kendi varoluşlarını olduğu gibi ortaya koymak ve kendi bedenleri üzerine ilgi toplamak değil; daha politik bir yaklaşımla, kendi varlıkları veya genel insanlıkla ilgili daha derin sorgulamalara gitmekti. '**Beden sanatçıları**' kendi bedenlerine, istenilen şekle sokulabilen bir hazır malzeme olan heykel malzemesi gibi davrandılar.

1960'ların başında ortaya çıkan bedensel yaklaşımların en iyi örneklerinden birisi, Amerikalı sanatçı Robert Morris (1931-)'in 1962 tarihli 'I-Box' (Ben Kutusu) isimli çalışmasıdır. Burada I şeklindeki küçük, tahta kutunun kapısının açılmasıyla izleyici içeriye davet edilir. Morris'in ilk dönem bedensel çalışmalarından biri olan 'I-Box' (Ben-Kutusu)'nda, sanatçı kendi bedenini çıplak olarak 'I' (ben) şeklinde bir kapının arkasına konumlandırarak, kendin olmak ve bunun ne dereceye kadar gerçekleştirilebileceği ile ilgili görsel ve dilsel belirsizlikler üzerinde oynar.



Resim 45 – Robert Morris (1931-), 'I-Box' (Ben-Kutusu), *fotoğraf*, 1962

Resim 46 – Bruce Nauman (1941-), 'Self Portrait as a Fountain' (Çeşme Olarak Özportre), *fotoğraf*, 1966



Morris'le benzer bir tavır içinde işler üreten, çok farklı malzemelerle çalışan ancak birçok çalışmalarında fotoğrafın oldukça büyük ağırlığı olan Amerikalı sanatçı Bruce Nauman (1941-) da kendi bedenini çalışmalarının odak noktasına oturtmuştur. Nauman, 60'lı

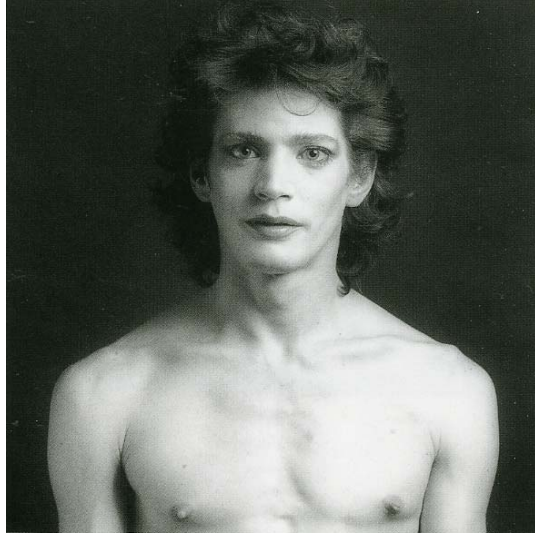
yılların sonunda fotoğraf ve video ile kaydettiği performanslarıyla 'Body Art' (Beden Sanatı) akımının öncülerindendir. 1966 tarihli 'Self Portrait as a Fountain' (Çeşme Olarak Özportre) isimli çalışmasında, kendi bedenini, heykellerin geleneksel motiflerine gönderme yapacak şekilde ağzından şu fışkırtırken fotoğraflamıştır. "Bu figür Barok dönemin kent meydanlarını süsleyen çeşmelerindeki küçük melek ve erkek figürlerini anımsatır, bu çeşmeler yaşam kaynağının sembolleridir. Nauman'ın portresi de yaşam akışının sanatçı tarafından sağlanan kaynağının ironisini taşır. [...] Sanatçının bedeni sanat eserinin kendisi haline gelir. Üstelik ağzın standart işlevinin dışında farklı bir eylemle, sanatçının konuşmak yerine göndermeler yapan bir eylemi tercih etmesi de nesneye dönüşün işaretidir." ¹⁶⁶

47



Resim 47 – Jürgen Klauke (1934-), 'Physiognomien' (Fizyonomi) serisinden, *fotoğraf*, 1972-3

48



Resim 48 – Robert Mapplethorpe (1946-1989), 'Self-Portrait' (Özportre), *fotoğraf*, 1980

Nauman gibi fotoğraf makinasının önünde rol yaparak kendi bedenini dönüştüren bir diğer sanatçı da, 1970'lerdeki çalışmalarıyla Alman fotoğrafçı Jürgen Klauke (1934-)'dir. Klauke fotoğraflarında kendisini kadınsı-erkek görüntüsüyle sunarken, toplumdaki kalıplaşmış rollere karşı tavır almıştır. "1950'lerin baskıcı ortamının tersine, 1960'lardaki beden kültürü bir **cinsel özgürlük** atmosferi yarattı." ¹⁶⁷ Böyle bir ortamda yaptığı performans ve fotoğraf çalışmalarının çoğunda, toplumdaki cinsel rol dağılımı ve cinsel özgürlük konusuna

¹⁶⁶ Nezaket Tekin, *Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2002, s.18-19.

¹⁶⁷ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.118.

odaklanmıştır. Cinsellik kavrayışında beden üzerine çalışmalarında, Klauke genellikle kendi bedenini kullanmıştır.

1970'lerde Klauke'nin fotoğraftaki tavrı, 1980'lere gelindiğinde Amerikalı fotoğrafçı Robert Mapplethorpe (1946-1989)'un cinsellikle ilgili özportrelerinde farklı bir boyut kazanır. Mapplethorpe, 1970'lerden itibaren kendi çevresindeki insanları ve kendisini çıplak olarak fotoğraflayarak, fotoğrafik imgeyi değiştirmeyi amaçlıyordu. "Mapplethorpe'un fotoğrafları, 1980'lerin politik ve toplumsal endişe ortamı kapsamında ele alınmalıdır. [...] Mapplethorpe'un işleri, sanat ve pornografi arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, pornografi üzerine genel söylemi yeniden su yüzüne çıkartmıştır." ¹⁶⁸

Çalışmalarının en başından beri Mapplethorpe bilinçli veya bilinçsiz olarak, karşılıklı kutuplar arasındaki zıtlıkları çözmeye çalışmıştır: düzen ve düzensizlik, muhalefet ve kabul, anarşi ve idealizm. ¹⁶⁹

Diğer yandan 1970'lerde bazı fotoğrafçılar özportrelerinde fotoğraf makinasının veya resmin olanaklarından faydalanarak özportrelerini bir **dönüşüme** tabi tutarak sunmuşlardır. 1960'ların sonlarında başladığı çalışmalarıyla Avusturyalı sanatçı Arnulf Rainer (1929-) ve 1970'lerin ortasındaki 'Photo-Transformations' (Foto-Dönüşümler) serisi ile Amerikalı sanatçı Lucas Samaras (1936-) bu yaklaşımın en önemli örneklerini vermişlerdir. Bu çalışmalar, erkek bedeninin dönüşüme uğramış bir sunumu olarak Nauman ve Klauke ile temelde benzerlik gösterse de; *fotoğrafın kendisini dönüştürerek* gerçekleştirilmeleri açısından, Nauman ve Klauke'nin *fotoğraf makinası önünde kendi bedenini dönüştürme* tavrından ayrılır.

İçsel olanın farklı yöntemlerle dışa vurulduğu özportrelerin ilk örneklerini, 20. yüzyılın başında – 1910'larda – Egon Schiele ve Stanislaw Ignacy Witkiewicz'in çalışmalarında görmüştük. 20. yüzyılın ikinci yarısında bu tavrın bir devamı olarak Rainer, fotoğraftaki belgesel gerçekliğin izlerini silmek için özportrelerini manipüle eder. 1960'ların sonlarında ürettiği 'Face Farces' (Yüz Tuhaflikları) serisinde, istasyonlardaki fotoğraf kabinlerinde yalnızken kendi yüzünü fotoğraflamıştır. Bu şekilde yakaladığı farklı yüz ifadelerinde

¹⁶⁸ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.158.

¹⁶⁹ Germano Celant, "Mapplethorpe as Neoclassicist", *Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition: Photographs and Mannerist Prints*, Berlin, Deutsche Guggenheim, 2004, s.37.

Rainer'ın içsel dürtü ve duyguları olduğu gibi ortaya konur. Çarpıcı yüz ifadelerinin altındaki duyguların en iyi şekilde anlatılması için Rainer resmin olanaklarından faydalanarak özportrelerini manipüle eder. Samaras ise, farklı şekillerde fotoğrafladığı kendi bedeninin görüntülerini, geliştirme ve baskı sürecinde manipüle ederek özportrelerini dönüştürür.

49



Resim 49 – Arnulf Rainer (1929-), 'Angst' (Korku) – 'Face Farces' (Yüz Tuhaflıkları) serisinden, fotoğraf ve yağlıboya, 1969-73

50



Resim 50 – Lucas Samaras (1936-), 'Still Life' (Ölü Doğa), manipüle edilmiş polaroid baskı, 1978

1970'lerin ortasındaki 'Photo-Transformations' (Foto-Dönüşümler) ile Samaras kendisini ve başkalarını sx-70 film ile fotoğraflar, ve filmi basınç ve ısı ile manipüle ederek şekil ve renkleri değiştirir, ve doğal olmayan sonuçlar üretir. Samaras'ın 'Photo-Transformations' (Foto-Dönüşümler)'i sanat/hayat arasındaki ikiye bölünmeyi siler; fotoğraflar bir stüdyoda değil, sanatçının New York'da küçük apartman dairesinde çekilmişlerdir; bu sebeple fotoğrafçının özel yaşamının detayları sanatına karışır.¹⁷⁰

Beden sanatının bir diğer boyutu da, sanatçıların **bedenlerinin doğa ve doğal olan nesnelerle ilişkisini** araştırdıkları özportrelerdir. Bu yaklaşımın temellerini, 20. yüzyılın ilk yıllarında, kendi çıplak bedenini vahşi doğadaki ağaçlarla bütünleşmiş olarak fotoğraflayan kadın sanatçı Anne W. Brigman'da görmüştük. Bu yaklaşım, 20. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşmış, ve bazı fotoğrafçılar için sanat yaşamlarının önemli bir bölümünde

¹⁷⁰ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.138-139.

benimsenecek bir tavır halini almıştır. Finlandiyalı fotoğrafçı Arno Rafael Minkkinen (1945 -), 1970'lerden beri bu tür bir yaklaşımla kendi bedenini doğadaki formlarla bütünleşmiş olarak veya uyum içinde fotoğraflar. Fotoğrafçı, geniş doğal mekanlarda yeni bir ruhsal yaklaşım arayışı içindedir. Ruhunun derinliklerinden gelen sesi dinleyerek, içindekini dışarıya çıkartarak bedenini şekillendirir.



Resim 51 – Arno Rafael Minkkinen (1945 -),
'Kuopio, Finland' (Kuopio, Finlandiya), *fotoğraf*, 1987

Kendi bedenlerinin doğa ile ilişkisini sürekli irdeleyen, ve bunu bir performans olarak kurgulayan iki önemli fotoğrafçı; Alman sanatçı Dieter Appelt (1935-) ve Kübalı kadın fotoğrafçı Ana Mendiata (1948-1985)'dir. "Dieter Appelt'in 1976'dan beri yaptığı seyahatlerinde oluşturduğu fotoğraflarda kendi bedeni ve doğa, çalışmasının ana malzemeleridir." ¹⁷¹ 1970'lerden beri sürdürdüğü bu çalışmalarında Appelt'in doğaya yerleştirilmiş bedeni, fotoğrafın nesnesi olur. Ancak burada Appelt kendi içsel varlığını değil, mekanın tarihsel izleri üzerinden insalık tarihinin bireylerini temsil etmektedir. Mekana özgü bu çalışmalarla sanatçının bedeni, doğa ve mekanın ruhunu yeniden canlandırmaktadır.

Ana Mendiata ise, ülkesi Küba'dan ayrılıp ABD'de yaşayan bir sanatçı olarak, farklı bir kültürel bakış açısı sunmaktadır. Ana Mendiata feminizm, beden sanatı, mekana özgü toprak sanatı ve performans sanatı alanının kesiştiği bir noktada durur. "Mendiata, bedenini kan ve toprak gibi temel doğal maddelerle ilişkilendirmek için *santeria* (ülkesi Küba'da yaygın olan, Afrika ve Amerika'daki dinlerin kültürel bir karışımı)' geleneklerini kullanır. Meksika ve Iowa'da 1973 ve 1980 arasında 'Silueta' serisinde doğal ortamlarda kendisini

¹⁷¹ Nezaket Tekin, *Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2002, s.20.

fotoğraflamıştır.”¹⁷² Bu çalışmasında toprakta kendi bedeninin izini çıkartıp, çevresini barut, taş ve çiçeklerle belirleyip; veya kendisini bez parçaları ile sarılmış olarak çamur ve taşlar arasına gömerek fotoğraflar. Fotoğrafta sadece beden ve toprak arasındaki etkileşimin izleri kalır. Çalışması kadın bedeni ile toprak arasında, Batı sanatındaki geleneksel görüşü ortadan kaldıran güçlü tanımlamalar yapar.

52



53



Resim 52 – Dieter Appelt (1935-), 'Erinnerungsspur' (Belleğin İzleri), *fotoğraf*, 1978

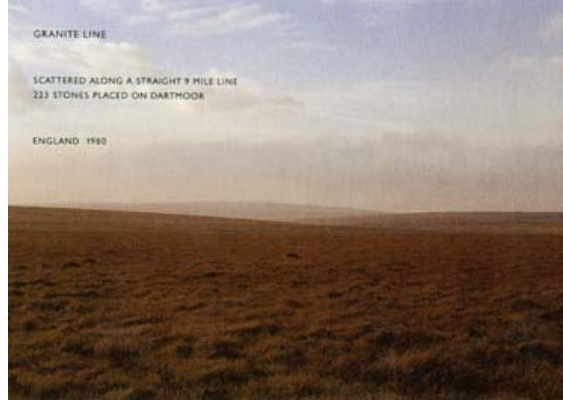
Resim 53 – Ana Mendiata (1948-1985), 'from the *Silüeta* series' (*Silüetler* serisinden), *fotoğraf*, 1976

Mendiata'nın, doğada kadın bedeninin silüetlerini bırakan çalışmaları, fotoğrafta özportrenin bambaşka bir boyutunu akla getirir: **bedenin yokluğu**. Sanatçıların, fotoğraf karesinde kendi bedenlerini göstermeden ürettikleri bu tür özportrelerde, sadece bedenin ve varlığın izleri veya deneyim ve yaşanmışlıkları sunulur. Bu tür dolaylı anlatımlar içeren fotografik özportre örnekleri, özellikle 1980'lerden sonra daha sık görülmeye başlanmıştır.

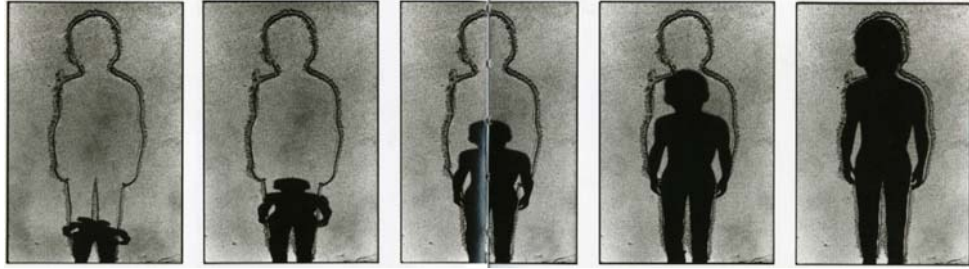
İngiliz fotoğrafçı Richard Long (1945-) ve Hollandalı sanatçı Michel Szulc-Krzyzanowski (1949-)'nin 1980'lerdeki özportre çalışmalarında, kendi bedenleri yoktur, ama izleri üzerinden onların varlığına ulaşmak mümkündür. Michel Szulc-Krzyzanowski kendisinin temsilini gölgesi üzerinden kurgularken Richard Long, fotoğraflarda kendisi gözükmeden manzara fotoğrafları çeker. Kimsenin olmadığı alanlarda yaptığı yürüyüşlerin rotasını,

¹⁷² John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.131.

mesafe ve sürelerini fotoğraf üzerine yazarak, kendisinin de orada varolduğunu öne sürer. Bu da fotoğrafta farklı bir tür performans olarak ele alınabilir.



Resim 54 – Richard Long (1945-), 'Granit Line (Scattered along a straight 9 mile line 223 stones placed on Dartmoor)' (Granit Çizgi – Dartmoor'da 9 millik düz bir çizgi boyunca 223 taş serpildi), *fotoğraf*, 1980



Resim 55 – Michel Szulc-Krzyzanowski (1949-), 'Punta Boca', *fotoğraf*, 1984

Fotoğrafın teknik gelişimi aynı zamanda fotoğraf sanatçılarının sanatsal dışavurumlarında yeni olanaklar sağlar. Üstelik sadece fotoğrafçıların değil sanatın farklı disiplinlerinde çalışan sanatçıların malzemesi haline gelir fotoğraf. Nasıl ki endüstri devrimiyle yeni sanat akımları ve avangard işler ortaya çıkmışsa, özellikle 1960 sonrasında bilimin, teknolojinin sınır tanımaz ilerleyişi karşısında sanatçılar da kendi duyarlılıklarını ve tepkilerini farklı yöntemlerle ortaya koyarlar. Kısaca bahsetmek gerekirse: 1960'larda kitle iletişim araçlarını ve tüketim çılgınlığını, adını aldığı popüler nesneleri konusuna dahil eden Pop-Art; fotografik görüntüleri tuvale aktaran Foto-gerçekçiler; basit ve yalın formları tercih eden Minimalistler; 1959'da öncülüğünü Alan Kaprow'un yaptığı gösteri sanatı de diyebileceğimiz Happening'ler; doğa içerisinde yapılan düzenlemeleriyle Toprak sanatı;

*kelimeleri sanat nesnesi olarak kullanan Sözcük sanatı; sanatçının ya da onun seçtiği kişilerin eylemlerinin uygulandığı Performanslar; bir takım yerleştirmelerle üç boyutlu düzenlemeler yapılan Enstalasyonlar; ve bahsettiğimiz tüm bu etkinlikleri kapsayan, sanat nesnesinin ya da etkinliğinin vurgulanmak istenen bir kavramın aracı olduğunu benimseyen Kavramsal sanat gibi hareketler sanatçıların yeni dışavurum yöntemleri olur. Fotoğraf da bu etkinlikler içerisinde bazen sanat nesnesinin bir parçası, bazen de etkinliğin belgelenmesinde bir kayıt, kanıt olarak kalır.*¹⁷³

1960'lerden itibaren ortaya çıkan bu farklı sanatsal yaklaşımlardan belki de en önemlisi, 2000'li yılların sanatını hala biçimlendirmeye devam eden **performans sanatı**dır. 20. yüzyılda, özellikle de 1950-60'lardan sonra performans sanatının gelişmesiyle birlikte, özellikle sanatçıların kendi bedenlerini çeşitli sebeplerle ve farklı form ve kılıklarda yapıtlarında kullanmaları yaygınlaştı. Bu artış resim ve heykel gibi geleneksel yöntemlerde kendisini gösterdiği gibi, teknolojinin de gelişmesiyle video gibi yeni yöntemlerde de kendisini sıkça göstermeye başladı.

"Fotoğrafın beden ve performans sanatı ile ilişkisi belirsizdir. Çoğunlukla, performanslar canlı ve o anda deneyimlenmek üzere tasarlanırlar, ancak fotoğraf bu olayların belgelenmesinde önemli bir rol üstlenir. Bu fotoğraflar zamanla performansların kendisi yerine geçmeye başlamışlardır. Ayrıca, bu performansların fotoğraf gibi çok sıradan ve ucuz bir yöntemle, ve oldukça özensiz, sıradan bir şekilde belgeleniyor olması, performans sanatının geleneksel olarak sanatla hayat arasında varolan hiyerarşiyi yıktığı tartışmasını güçlendirir." ¹⁷⁴ Dolayısıyla fotoğraf ve performans arasındaki ilişkiden doğan iki tür özportre olduğu söylenebilir. Birincisi, sanatçının yalnız olarak sadece fotoğraflanmak üzere fotoğraf makinası önünde kurgusal performanslarının *kayıtları* olan fotoğraflar; ikincisi, izleyicinin katılımına açık performansların belgelenmesi için kullanılan *kanıt* fotoğraflar. Her iki durumda da fotoğrafın görevi, geçici ve tek olan performansın kalıcılığını sağlamaktır.

Kendi bedenini kullanarak performans yapanlar, sınırlı bir sürede kısıtlı sayıda insan kitlesine ulaşma şansı olan performanslarını video ve fotoğraf aracılığıyla belgeleyip, sonrasında

¹⁷³ Nezaket Tekin, *Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2002, s.17.

¹⁷⁴ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.128.

bunları çeşitli yerlerde sergilemeyi tercih eder oldular. Dolayısıyla video sanatının gelişimine paralel olarak, fotoğraf da özellikle sanatçının kendi bedenini kullandığı sanatsal işlerde kalıcılık için başvurulan başlıca yöntemlerden oldu. Elbette bu, beraberinde şöyle bir soruyu da getirdi: Performansın bir uzantısı, hatta bir belgesi olarak bir başkası tarafından çekilen fotoğraflar özportre midir? İki farklı bakış açısına göre bu soruya farklı cevaplar verilebilir: teknik olarak bakıldığında, fotoğrafı çeken sanatçının kendisi olmadığından bunun bir özportre olmadığı söylenebilir. Ancak diğer yandan o sahneyi kurgulayan, performansı yapan, ve fotoğrafın çekilmesini isteyen, hatta nereden nasıl çekileceğine bile zaman zaman karar veren sanatçı, bunları düşünüp tasarladığı, yani tüm kurgunun sahibi olduğu için işin tümüyle sahibidir. 19. yüzyıl geleneksel sanatsal yapıları açısından, hatta modernist bir yaklaşımla bakıldığında deklanşöre basanı sanatçı sayabilecekken, artık sanatsal ifade tamamen değişmiştir. Postmodernist bir dünya içinde, önemli olan bir sanatsal işi düşünmek ve onu belirli bir bağlam içinde sunmak üzere tasarlamaktır.

Postmodernizm fotoğrafçılara bir tarzdan çok stratejik olanaklar sunar. Bunlardan birisi, Modernizmin yüksek derecede saf yapısalcı dilini kullanmaya devam etmek, ama bunu daha öz-bilinciyle, beden tasvirlerini araştırarak yapmak – örneğin çağdaş toplumsal, ekonomik, ve politik söylemleri kullanarak. Bu yaklaşımın bir sonucu olarak postmodern fotoğrafçılar tabu olan konulara girmeye başlarlar. 1970’lerde sanat alanında da etkin olmaya başlayan postmodernist dönemin yüksek – popüler kültür sınırlarını yıkan, çoğulculuğa ve yeniden üretime kucak açan tavrı, fotoğrafın diliyle örtüşmüştür. Fotoğraf icadından bu yana ilk defa sanatsal üretimde bu kadar ön plandadır. “Fotografinin yepyeni bir sanat dili oluşu, kolayca ulaşılabilir ve çoğaltılabilirliği, nesnel gerçeklikle kurduğu doğrudan ilişki ve günümüz kültürel yapılanmasının en temel unsurlarından biri olma özelliğiyle postmodern söylemin en önemli yaratı alanlarından biri haline gelmiştir.”¹⁷⁵ Ayrıca postmodernizmde, sanatsal disiplinlerin ayrımı ortadan kalkmıştır. Bu bağlamda fotoğrafın icadından beri söz konusu olan, fotoğrafın sanat olup olmadığı sorusu artık anlamını yitirmiştir. Artık önemli olan, fotoğrafın görsel kültürün oluşturulmasında nasıl kullanıldığıdır.

*Postmodernizm terimi, Modernizmin birleşmiş (ama tek parça olmayan) geleneklerinin yıkımını tanımlamak için kullanıldı. [...] Modernizm tarafından şekillendirilen ve ona muhalif olan **feminist** uygulamalar ile baskın kültürel*

¹⁷⁵ Nur Aral, *Postmodernist Süreçte Fotografinin Yeri Önemi ve Postmodern Fotoğrafı*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003, s.138.

*yapılar arasındaki karmaşık ilişkiler, son zamanların eleştirel yazınının genel konusu oldular. Postmodernizmin, yeni tarzlar keşfetmek yerine mevcut temsiller üzerine kurulduğu ve genelde imgelerini kitle iletişim araçları veya popüler kültürden türettiği gerçeği, bu imgelerde cinsel ve kültürel farklılıkların üretim ve güçlendirilme yollarına dikkatleri çekti. Postmodernizm içinde bazı kritik uygulamaların ortaya çıkışı eleştirmenleri, medya görüntülerinin kadını nasıl konumlandığına ve toplumsal sistemin, güç ve sahip olma ile ilgili kültürel mitleri bu görüntülerle nasıl güçlendirdiğine bakmaya yönlendirdi. 1970'lerin sonu ve 1980'lerde, birçok kadın ve erkek sanatçı, görüntülerin kültürel olarak nasıl kodlandığını ortaya koyarak ve ataerkil düzen içinde kadınlar ve azınlıkların 'öteki'lik durumunu tekrar tartışmaya açarak, dili ataerkil düzenin merkezinden uzaklaştırmaya çalıştılar. Bu stratejilerin bir kısmı feminist, diğerleri de daha genel bir Postmodernist söylemin parçasıydılar.*¹⁷⁶

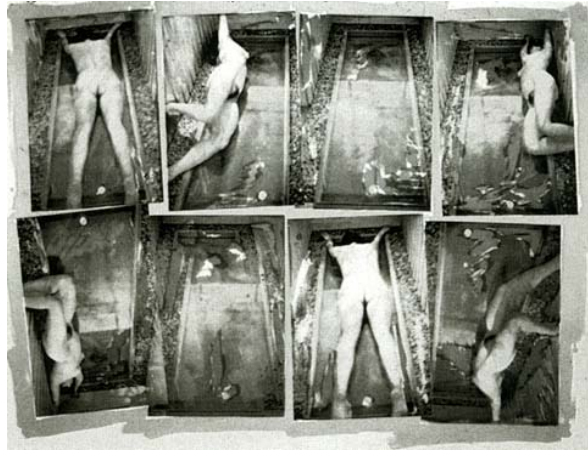
1960'lardaki cinsel özgürlük ve toplumsal hareketlere rağmen, kadınların sanattaki rolü ve nesneleştirilmeleri, o dönemin sonlarına dek değişmeden kaldı. Ancak 1970'lerde, kısmen medeni haklar ve savaş karşıtı hareketlerin de etkisiyle, bir kadın hareketi doğmuştur. İlk defa sanat dünyasında oldukça çok sayıda kadın öne çıktı, ve erkekler tarafından üretilen işlerde içerik ve yöntem olarak etkili oldular. Kadın sanatçılar, geleneksel yöntemlerden (resim, heykel) farklı olarak erkek egemen sanatsal gelenekle ilgisi olmayan performans, beden, ve video sanatı gibi yeni yöntemleri kullanarak bunlara öncülük ettiler. Kendi bedenlerini bir araç ve konu olarak kullanarak, ve daha önceki sanatçıların gözardı ettiklerini hissettikleri kadına özgü deneyimleri araştırarak, kendi bedenleri üzerinde gerçek ve temsili kontrol elde ettiler. Bunun bir devamı olarak 1980'lerin postmodern fotoğrafçılığı, özellikle kadın sanatçıların işlerinin üzerine kuruludur. Bazı kadın sanatçılar politik işler üretirken, bazıları felsefi ve teorik modelleri benimser, ve bir kısmı da hala sezgisel çalışmalar yapmaya devam eder. Dönemin diğer feminist fotoğrafları toplumsal cinsiyet, cinsel eğilimler, ırk, fotoğrafın yeniden ele alınması, bedenin işle ve diğer toplumsal meselelerle ilişkisi ile ilgilidir.

1980 sonrası sanat ve fotoğraf alanını şekillendiren performans sanatı, postmodernizm ve feminizm üçgenin kesiştiği noktada birçok kadın sanatçının özportreleri bulunmaktadır.

¹⁷⁶ Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Londra, Thames & Hudson, 1996, s.380-382.

Daha önce de değinildiği gibi, bu çalışmalar 19. yüzyıldan devralınan geleneksel özportre yaklaşımının oldukça dışındadır. Ancak çağdaş sanatlar içinde artık fotografik özportreler de değişmiş, farklı amaçlar ve yöntemleri benimsemiştir. Bu açıdan 1980'lerden itibaren dönemin belirleyicisi olan ve kendi bedenini sürekli çalışmalarında kullanan bazı kadın sanatçılar bu bölümde incelenecektir.

Feminist sanat deyince ilk akla gelen isimlerden birisi olan Amerikalı kadın performans sanatçısı Carolee Schneemann (1939-), 1960'ların sonlarından itibaren sürekli kendi bedeniyle çalışmıştır. Dönemin feminizmiyle tutarlı bir şekilde cinsiyetini agresif bir şekilde ortaya koyan Schneemann, kendi çıplak bedenini solo performanslarında, multimedya etkinliklerinde ve enstelasyonlarında kullanır ve bu performansları sürekli fotoğraf ve video ile kaydeder. Sanatçının izleyici karşısında tek seferlik performanslarının sanat nesnesine dönüşen kanıtı, performansın belgesi olan fotoğraflardır.



Resim 56 – Carolee Schneemann (1939-), 'Forbidden Actions - Museums' (Yasaklanmış Eylemler - Müzeler), *performans/fotoğraf*, 1979

Schneemann'ın izleyiciye açık bir şekilde gerçekleştirdiği performanslarının tersine, bazı fotoğrafçılar da, Robert Morris ve Bruce Nauman'da gördüğümüz yaklaşımın bir benzerini göstererek, fotoğraf makinasının önünde yalnız olarak performanslar gerçekleştirirler. Bu yaklaşımın bir örneği, 1970'lerden ölümüne dek çalışmalarında sürekli kendi bedenini kullanan Amerikalı kadın fotoğrafçı Hannah Wilke (1940-1993)'dir.



Resim 57 – Hannah Wilke (1940-1993), 'SOS Stratification Object Series' (SOS Katmanlaşan Nesne Serisi), *fotoğraf*, 1974-82

Hannah Wilke, Carolee Schneemann'ın performans sanatında olduğu gibi, kadın bedeninin politikasının merkezinde fotoğraflar üretmek için kendi bedenini kullandı. 1970'lerin başından 1993 yılında ölümüne dek ürettiği fotoğraflarda, kadın bedeninin medya ve sanatta temsili ile ilgilendi. Wilke'nin çalışmaları genellikle afişlerde veya kitap ve dergilerde yer aldı. Wilke özportrelerinde, geleneksel olarak kadına atfedilen narsisizmi, kılık değiştirip abartarak taklit etti. "Erken dönem çalışmalarında Wilke, vücudunu çiğnenmiş sakızlarla kapladıktan sonra çektiği fotoğraflarından oluşan serisiyle, beden ve performans sanatını birleştirmiştir. Bu süreç, erkek bakışı altında kadın bedeninin psikolojik olarak fetişleştirilmesine fiziksel ve görsel bir şekil verir. Wilke sakız şeklini stratejik olarak kullanmıştır: erkeklerin dikkatli bakışlarından kaçmak için bir kılık değişimi, ve fetişin dayandığı bastırmayı çözmek için psikolojik bir yöntem. Benzer olarak 1970'lerin sonları ve 1980'lerin başında, Wilke genel olarak çıplak olarak kendi fotoğraflarını çekti ve altlarına yazılar ekleyerek, geleneksel temsillerin hem kadın bedeni hem de her iki cinsten izleyicinin üzerindeki etkilerini yeniden düşünmelerini sağlamayı amaçladı. Wilke'nin son projesi, iki yıl boyunca kendisini ölüme sürükleyen lenf kanseri hastalığı boyunca kendi bedenini fotoğraflamaktı." ¹⁷⁷

Diğer yandan 1970'lerde kadın sanatçılardan bazıları, özportrelerde sıkça ifade bulan incinebilirlik ve ölümlülük üzerine çalışmalar yapıyorlardı. Amerikalı kadın fotoğrafçı Francesca Woodman (1958-1981) 1970'lerden 1981'de intihar ederek ölümüne dek, kendi bedenini sürekli çıplak ve savunmasız bir şekilde fotoğrafladı. Ancak Woodman'ın rüya gibi

¹⁷⁷ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.130.

yansımalarını çekerkenki motivasyonu, kendine olan aşkı değil; tersine, kendi bedeninin bir hayalet veya fetişist arzu nesnesi olması korkusu idi. Özellikle Woodman'ın 1978 tarihli 'Self-Deceit # 1, Rome' (Kendini Kandırma # 1, Roma) isimli özportresinde aynada yansıma ve bakma/bakılma ikilemi ön plana çıkar.



Resim 58 - Francesca Woodman (1958-1981), 'Self-Deceit # 1, Rome' (Kendini Kandırma # 1, Roma), fotoğraf, 1978

Çıplak kadın bedeni ve incinebilirliği, aynada yansıma ve kadının ötekileştirilmesi konuları, 1980'lerde de kadın fotoğrafçıların gündeminden inmemiştir. Fas kökenli Fransız sanatçı Florence Chevallier (1955-) ve İngiliz sanatçı Helen Chadwick (1953-1996)'in özportreleri, bu yaklaşımın 1980'lerdeki önemli örnekleridir. Florence Chevallier, kendi çıplak bedenini konu ettiği fotoğraflarında, bedenin özünü durağan ve çizilmiş formlarda değil, onun hareketliliğinde ve farklı formlar alabilme özelliğinde arar. Buradaki içsel yaklaşımı Chadwick de benimsemiştir. Dönemindeki diğer sanatçılar gibi Chadwick de, büyük toplumsal bedenin – politik bedenin – anlaşılmasına giden yolun, kendi bedeninin çıplak sunumu üzerinden kendisini tanıma ve derinliklerine inmeden geçtiğine inanır.

59



Resim 59 – Florence Chevallier (1955-), 'Nude Self-Portrait' (Çıplak Özportre), *fotoğraf*, 1985

60



Resim 60 – Helen Chadwick (1953-1996), 'Vanitas II' (Kendini Beğenmişlik), *fotoğraf*, 1986

1980'lerde postmodern bir fotoğrafçı olarak kadın bedeninin temsiline farklı bir şekilde yaklaşan Amerikalı çağdaş kadın fotoğrafçı Nan Goldin (1953-)'e burada değinmek gerekir. Goldin'in fotoğraflarının konusu genellikle içinde yaşadığı ortamda çevresinde bulunan insanlar ve onların arasında kendisidir. Özellikle yakın çevresinde bulunan travesti ve transseksüelleri anlatan fotoğrafları, çağdaş toplumsal cinsiyet rollerinin değişkenliğini cüretkârca ortaya koyar. Goldin de bu fotoğraflarda sıkça görünür. Goldin'in özportreleri, onun hayatındaki zor zamanların günlüğü gibidir. Ancak, her günlükte olduğu gibi, bu fotoğrafların da 'gerçek'le ne kadar ilişkili olduğu hiçbir zaman net değildir. Bu fotoğraflar daha çok Goldin'in çevresiyle ilişkilerinde kendi konumuyla ilgilidir.



Resim 61 – Nan Goldin (1953-), 'Nan One Month After Being Battered' (Nan Yumruklandıktan Bir Ay Sonra), *fotoğraf*, 1984

*Postmodern sanatçılar [...] kendini ifade ve açığa çıkarma yeri olarak kendi bedenlerini kullanırlar. Psikoanalitik ve feminist teoriler doğrultusunda postmodernizm, bir bireyin kişiliğini sabit bir özellikler kümesinden çok bir performans olarak görmeyi önerir. Bu tür bir düşünce şekli, fotoğrafçıları kendilerini veya başka bir kişiyi canlandırdıkları çalışmalar yapma konusunda cesaretlendirmiştir. Bunların çoğu hayali veya kurgusal rollere bürünürler; 'doğru' veya 'gerçek' bir öz arama peşinde değildirler. Ayrıca özportre yapma süreçlerinde sanatçılar, temsil süreçlerini de eleştirirler.*¹⁷⁸

Kadın bedeninin temsiliinde 19. yüzyılın sonlarında ilk tekil örnekleri görülen, kadın fotoğrafçıların farklı kılıklarda özportrelerini çekmeleri, 1970'ler ve 1980'lerde bambaşka bir boyut kazanmıştır. Elbette bu konuda ilk akla gelen isim, genellikle fotografik özportrelerin gelişiminde bir dönüm noktası olarak değerlendirilen Amerikalı fotoğrafçı Cindy Sherman (1954-)'dır.

62



63



Resim 62 – Cindy Sherman (1954-), 'Untitled Film Still # 13' (İsimsiz Film Karesi # 13), *fotoğraf*, 1978

Resim 63 – Cindy Sherman (1954-), 'Untitled Film Still # 84' (İsimsiz Film Karesi # 84), *fotoğraf*, 1980

Sherman, 1970'lerden beri bütün çalışmalarını fotografik özportre olarak üretir. Sherman'ın fotoğrafları, toplumsal cinsiyetin değişkenliğini ortaya koyar ve doğal, dış etkilerden arınmış bir kadın cinselliğinin varolma olasılığını öne sürer. Bunu, Batı kültürünün film ve reklamlar

¹⁷⁸ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.150.

aracılığıyla tüketimimiz için oluşturduğu görüntülerin arkasındaki 'gerçek' bir kadın kurgusunu fotoğraflayarak yapar. 1978'de kendi bedenini reklam ve filmlerdeki kadın imgelerinin yerine koymaya başlar. Bunların çoğu 1950 ve 1960'lardan kalma görüntülerdir; bunlar Sherman'ın kadınlığın psikoanalitik anlamını bir rol olarak ortaya koymasına olanak verirler – ki bu rol de kadını değişmez ve dengeli bir kimlik olarak sabitlemek isteyen erkek arzusunun temsilidir. Fotoğrafları hep özportre olmasına rağmen, hiçbir zaman birey olarak Cindy Sherman ile ilgili birşey ortaya koymazlar. Yüzyıllardır kadın bedenini nesneleştiren ve fetişize eden bir sanat tarihi geleneği içine kendisini konumlandırma, veya protez kullanımı, beden taklitleri ve teatral illüzyonlar kullanarak bedenin yapısını bozan gerçek dışı durumları derinlemesine araştırma esasına dayanan son dönem çalışmalarında, onun görüntüsü bir tasarı ve reddin nesnesi olur.

Sherman, 1970'lerde ürettiği 'Untitled Film Stills' (İsimli Film Kareleri) serisinde, kendisini farklı kıyafetler, peruklar, makyaj ve pozlar içinde fotoğraflar. "Sherman, ideolojik anlamda klişeleri deşifre edip, herşeyi paramparça edip yıkarak, yalan ve sahte olana dikkatimizi çekmek ister."¹⁷⁹ 1970'lerin ve 1980'lerin kültürel ortamında özportreler üreten Sherman'ın çalışmaları, bu dönemin genel eğilimin bir yansıması gibidir. Bu seriden sonra feministlerle iletişimi güçlenmiştir. Sherman'ın fotoğrafları postmodernizm, feminizm ve kavramsal sanatın kesiştiği noktada durur. Sherman bu duruşuyla toplumda kadının yerini tarif ve idare eden toplumsal düzeni sorgular.

Sherman 1970'lerin ortasından 1990'a kadar ürettiği 'Untitled Film Stills' (İsimsiz Film Kareleri) – [1975-1980] ve 'History Portraits' (Tarihi Portreler) – [1988-1990] serilerinde fotoğraflarının nesnesi olarak sürekli kendi bedenini kılık değiştirerek kullanır. Ancak 1991'den sonra 'Civil War' (İç Savaş) ve 'Sex Pictures' (Seks Fotoğrafları) serilerinde, kendisinden çok mankenler ve beden parçaları ile fotoğraflarını oluşturmaya başlamıştır.

¹⁷⁹ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.92.



Resim 64– Cindy Sherman (1954-),
'History Portraits – Untitled # 225'
(Tarihi Portreler – İsimli # 225),
fotoğraf, 1990

Sherman, hem fotoğrafçı hem de kendi fotoğraflarının modeli olarak, yaratan ve yaratılan arasındaki sınırlarla oynamaktadır. İzleyici onun fotoğraflarıyla, keşfedilmemiş bir bölgenin dinamikleri içinde bulur kendisini. Ayrıca onun fotoğrafları, yoğun bir duygusal ve sezgisel seviyeden iletişime geçer. Belki de bunun sebeplerinden biri, fotoğraflarında ortak kadınsal belleğin derinliklerini inceleyerek, kadın izleyicisine ortak deneyimlerinin görsel temsilini sunmasıdır. Mesela fotoğraflarındaki kadınların çoğu, savunmasız durumlarda fotoğraflanmışlardır. Genellikle yalnız olduklarının bilincinde ancak fotoğrafçı dışında birisi tarafından da izlenildiğinin farkında olduklarından tedirgin bir haldedirler. Bir bütün olarak ele alındığında, Sherman'ın fotoğrafları kışkırtıcı, büyüleyici ve zorlayıcıdır.¹⁸⁰

Sherman'ın 1970'lerden başlayarak sergilediği, kılık değiştirerek özportre üretme tavrı, bir erkek fotoğrafçı tarafından da 1980'lerde farklı bağlamlarda benimsenmiştir: Japon sanatçı Yasumasa Morimura (1951-). Sanatçı, Japonya'da doğup büyümüş olmasına rağmen Batı

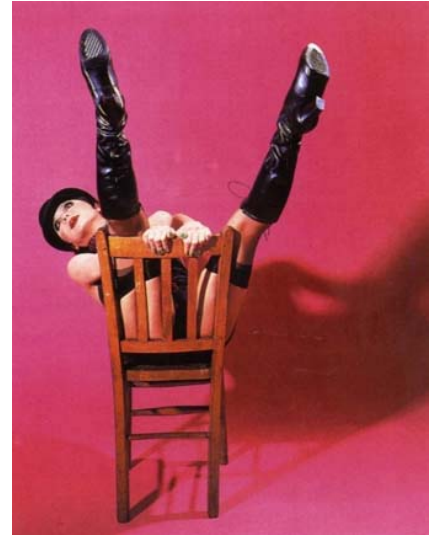
¹⁸⁰ Christine Turner, *Photography, Feminism and the Sociology of Knowledge*, University of Toronto Graduate Department of Education Master of Arts Thesis, Toronto, 1996, s.9-10.

kültüründen çok etkilenmiştir. "Özportrenin en temel problematiklerinden biri olan 'ötekilik' kavramına, Doğu-Batı düzleminden bakarak çok farklı boyutlar katar."¹⁸¹



Cindy Sherman'ın bir ardılı olarak Morimura da, sinema yıldızlarının kılıklarına girerek veya sanat tarihinden sahneler kendi bedenini yerleştirerek özportreler üretir. Sherman için söz konusu olan sorular, Morimura'nın çalışmaları için de geçerlidir: bu fotoğraflar özportre olarak sanatçının kendisini mi, yoksa etrafındaki dünya, kişiler ve olaylarla ilgili yorumunu mu yansıtır?

Resim 65 – Yasumasa Morimura (1951-), 'Doublannage (Dancer I)', fotoğraf, 1989



Resim 66 – Yasumasa Morimura (1951-), 'Self-Portrait (Actress) / After Liza Minelli 1' (Özportre (Aktris) / Liza Minelli'den sonra 1), fotoğraf, 1996

*Morimura açık bir şekilde çok yüzlü bir aktördür, ama sonuçta sadece rol yapmakta, bir karaktere bürünmektedir. Gerçek Morimura kimdir? O bir muamma olarak kalır; çelişkili bir şekilde bu onu varoluşsal olarak gerçek kılar, ancak genellikle kendisini gerçek olmayan sanat aracılığıyla nesnelleştirir. Her rol onun karakterinin başka bir boyutudur.*¹⁸²

¹⁸¹ Volkan Dede, "Çağdaş Sanatlarda Fotografik Özportre Kullanımı", *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.25.

¹⁸² Donald Kuspit, "Art's Identity Crisis: Yasumasa Morimura's Photographs", *Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura.*, New York, Aperture Foundation, 2003, s.10.

Morimura, sadece sanatçı olarak değil, kendisi de çelişkili bir konumdadır: Kendisini soyut bir şekilde ifade etmek için sanatı kullanır, ancak bunu yaparken de kendisinden özellikle uzaklaşmış gözükür. Bu demektir ki, ayrılmaz bir parçası olduğu sanatın dışında durup, sanki kendisini performans yaparken dışarıdan seyreder gibidir. Morimura çalışmalarında sanat tarihinin başyapıtlarının içinde kendisini yerleştirerek bunlarla diyaloga girer. Buradaki amaç basit bir taklit yaratmak değil, bu başyapıtları; sanatsal üretim, kılık değiştirme ve rol yapma süreçlerinde yeniden yorumlamaktır. Morimura, sürekli özportre üretme sebebini şöyle açıklamaktadır: "Bir sanatçı fotografik bir özportre ürettiğinde, hem konuyu vizörden görmeye, hem de konunun kendisi olmaya – kendisini izlenen tarafına koymaya – hazır olmalıdır. Bu 'izlenen konumu' dikkatle ele alınmadığı sürece, fotografik özportre olması mümkün değildir. Ben, izlenmenin cazibesine kapıldığım için sürekli özportreler çekmeye devam ediyorum."¹⁸³



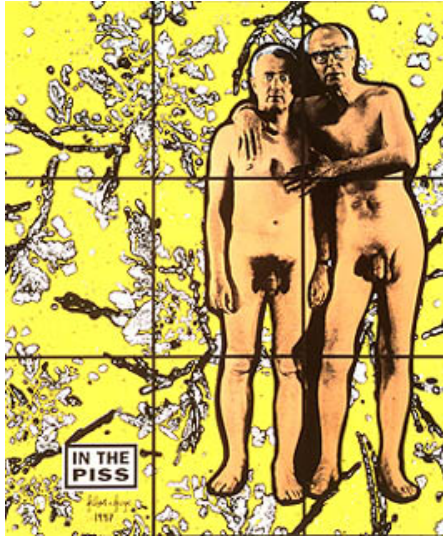
Resim 67 – Shirin Neshat (1957-),
'Seeking Martyrdom' (Şehit Olmayı
Bekliyorum), fotoğraf üzerine
mürekkep, 1995

Amerika'da yaşayan İran kökenli bir kadın sanatçı olarak Shirin Neshat (1957-) da, çalışmalarında kendi bedenini kullanarak, Batı-Doğu bağlamında farklı bir yaklaşım sergiler. 1990'larda ürettiği özportrelerinde "Shirin Neshat, Ortadoğu'dan ve İslami bir ülkeden nasıl sunumlar çıkacağına örneğidir. Neshat, bölgenin koşullarına da bağlı olarak bedenini daha

¹⁸³ Yasumasa Morimura, "About My Work", *Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura.*, New York, Aperture Foundation, 2003, s.116.

politik bir anlatımın öznesi yapar; İslamiyet ve ataerkil düzenin kadınlar için çizdiği kimliği mahkum eden ve kadınlar için güçlendirme talebinde bulunan işler çıkarır.”¹⁸⁴

20. yüzyılda, özellikle de 1970-80’lerden itibaren fotografik özportre alanına kadınlar tarafından getirilen yenilikler doğrultusunda, bazı erkek sanatçılar da toplumsal değerlerin üretilmesinde kendi (erkek) bedenlerinin rolünü dikkate almaya başladılar. Bu dönemde performans temelli çalışmalarında kendisini kullanan ve ‘canlı heykel’ kavramını sanatsal çalışmalarına yerleştiren İngiliz sanatçı grubu (çift) Gilbert & George (Gilbert Proesch, İtalya, 1943- & George Passmore, İngiltere, 1942-)’un yeri önemlidir. Aslında iki heykel sanatçısı olan Gilbert & George, 1960’ların sonunda, toplumsal düzenin mantıksal yapısına karşı durdukları performans ve happening’lerle isimlerini duyurdular. Gilbert & George’u farklı kılan en önemli neden, onların bir çift olarak, **sanatsal nesneyi üreten değil, sanat nesnesi olan** bir tavır sergilemeleridir.



Resim 68 – Gilbert & George (Gilbert Proesch, 1943 & George Passmore, 1942), 'In the Piss' (İşerken), fotomontaj, 1997

Gilbert ve George’un karşı çıktıkları ve kendilerini içi boşaltılmış heykeller olarak sunmalarındaki amaç, düşünce yoksunluğuyla mekanize olmuş

¹⁸⁴ Volkan Dede, “Çağdaş Sanatlarda Fotografik Özportre Kullanımı”, *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.27.

*işlemsel hale gelmiş insanın dayanıksız ve boşlukta sonsuz aynılık içinde sürdürdüğü yaşamına tepkiyi dile getirmektir.*¹⁸⁵

20. yüzyılda postmodernizmle beraber parçalanmış görüntü ve bunun bir uzantısı olarak da bedenin parçalanması sanatta, ve özellikle de fotoğrafta önemli bir yere oturdu. Diğer yandan da feminist akımlar çerçevesinde kadın sanatçıların çalışmalarının yoğunlaşmasıyla, sanatta heteroseksüel ve yaşlı erkek bedeninin temsilleri oluşmaya başladı. 1980'lerin sonundan itibaren fotoğraf çekmeye başlayan İngiliz fotoğrafçı John Coplans (1920-2003) bu yaklaşımın en önemli örneğidir. "Erkek bedeni üzerine çalışan Coplans özportrelerinde ağırlıklı olarak yaş estetiğini sorguluyor."¹⁸⁶



Resim 69 – John Coplans (1920-2003),
'Self-Portrait (Back with Arms Above)'
(Özportre, Kollar Yukarıda bir Şekilde Sırt),
fotoğraf, 1984

John Coplans, 19. yüzyılın ortalarına kadar varolan, heteroseksüel erkek bedeninin görsel kültürde temsil edilmemesi gerektiğine dair tabuları yıkar. Coplans kendi bedenini fotoğraflamaya 1984'te, 64 yaşındayken başlar. [...] Bedenini deforme ederek ve göğsündeki beyaz kılları, nasırlı ayaklarını, kalınlaşmış ayak tırnaklarını yakından fotoğraflayarak yaşına dikkat çeker.

¹⁸⁵ Bülent Şangar, *Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.80.

¹⁸⁶ Özge Baykan, "Parçalı Erkek Estetiği", *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.32.

*Bu açıkça acımasız kendini fotoğraflamaya rağmen, erkek kontrol hakkını unutmaz: burada başka bir insan, dışarıdan içeriye bakan kimse yoktur. Bir erkeğin, özellikle de yaşlıca bir erkeğin, bedenini göstererek, geleneğin bastırıldığı şeyler görünür kılınır: bakışın nesnesi olarak fiziksel, çıplak erkek yapısı.*¹⁸⁷

1980'lerden itibaren kadınlar, fotoğrafta kendi bedenlerini kullanarak kendi varlıklarından çok, toplumsal yapı ve toplumda kadına biçilen rolleri sorgulamışlardır. Kimlik kavramının yükselen bir değer olarak algılanmasıyla beraber, bazı erkek fotoğrafçılar da aynı yaklaşımı benimseyerek fotografik özportreler üretmişlerdir. Sonuçta 2000'lere gelindiğinde, ister fotoğraf, ister farklı bir disiplinden olsun, birçok çağdaş sanatçı çalışmalarını kendi bedenleri üzerinden kurgulamaya başlamıştır. Daha önce de değinildiği gibi, bunda feminist akımın yükselişi, postmodernizm süreci, beden sanatı ve performansların doğmasının büyük etkisi vardır. Bu karşılıklı etkileşim sonucunda 21. yüzyılın başında fotografik özportreler, artık geleneksel anlamda bildiğimiz, resimden devralınan özportre değildir. Özportre artık, kendi derinliklerinde toplumu arayan, toplumsal yapıyı sorgulayarak kendini bulan sanatçıların vazgeçilmez bir ifade ve sorgulama aracıdır.

*Geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır.*¹⁸⁸

¹⁸⁷ John Pultz, *Photography and the Body*, London, The Everyman Art Library, 1995, s.160.

¹⁸⁸ John Berger, *Görme Biçimleri*, Türkçesi:Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2002, s.33.

Sonuç

Özportre, ilk çağlardan beri sanatçıların en önemli kendini ifade yöntemi olmuştur. Bunun başlıca sebebi, özne olarak sanatçının kendisini, bedeninin imgesi üzerinden nesneleştirip daha iyi tanıma ve anlama isteğidir. Diğer yandan özportreler ilk ortaya çıktıkları zamanlardan beri, narsist bir yaklaşımın ürünleri olarak değerlendirilirler. Ancak narsisizm, tek başına özportreleri tanımlamaya yeterli bir unsur değildir. Özportre, kişinin kendi varoluşunun fiziksel ve düşünsel boyutu kadar, toplumsal boyutuyla da ilgilidir.

İlk özportrenin M.Ö. 2350 yılında üretilmesinden bu yana neredeyse 5000 yıl geçmiştir. Bu süre içinde özportrelerin yıldızı, hiçbir zaman 17. yüzyılda Rönesans'ta olduğu kadar parlamamıştır. 'Yeniden doğuş' olan Rönesans'ın getirdiği özgürlük ve bireyselleşme ortamında, özportreler de en derin bireysel ifadelerin aracı olmuştur. Ancak bu dönemde resmin olanakları ile sınırlı olan özportre üretimi, sanatçının fiziksel ve düşünsel varlığının dışavurumundan öteye geçememiştir. Bireyselleşme ile özdeşleştirilen özportrenin, tam da bu dönemde narsisizm ve varoluşçuluğun temellerine dayandığı fikri yerleşmiştir.

Özportrelerin 'ikinci yeniden doğuşu' ise, teknolojik gelişmeler doğrultusunda sanat ortamının dönüşmesiyle 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu dönemde fotoğrafın icat edilmesi, ve bunu takip eden dönemde kitle iletişim araçlarının doğuşu ile diğer sanatsal üretim olanaklarının gelişmesi, özportrenin toplumsal derinliklerinin keşfedilmesi için uygun bir ortam hazırlamıştır. Daha önceden 'bireysellik'le özdeşleştirilen özportre, artık 'gerçeklik' olmuştur. Dolayısıyla özportreye yüklenen görevler de genişlemiş ve çeşitlenmiştir. Özportreler – özellikle de fotoğraf aracılığıyla üretilenler – artık sadece sanatçının kendi varlığını ortaya koyduğu bir alan değil, kendi varlığı üzerinden etrafındaki dünyayı kaydettiği ve yorumladığı bir araç olmuştur. Özportrenin sanatçının kendisini, toplumu ve toplum içinde kendi yerini anlamasına olanak sağlayan yapısı, 20. yüzyılın hızla dönüşen sanat ortamında, bireysel temellerini kaybetmeden kendisine daha *politik* bir konum edinmesini sağlamıştır. Gerçeklikle özdeşleştirilen fotoğraftaki özportrelerse, bireysel ve toplumsal tavrın kesiştiği noktada yer alır.

21. yüzyıla gelindiğinde fotoğraf, etkinliği ve görsel kültürdeki yeri ile, özportre üretmek için başlıca araç olma özelliğini artık kazanmıştır. Bunun sebepleri, fotoğrafta özportrelerin doğuşundan günümüze dönüşümü; beden, performans, feminizm ve postmodernizm

çerçevesinde incelenerek ortaya koyulmuştur. Fotografik özportrelerin üretilme neden ve yöntemlerinde zaman içinde değişiklikler gözlense de, günümüzdeki özportre anlayışının temelleri, fotoğrafın icat edildiği ilk yıllarda, fotoğrafın sanata ve yaşama getirdiği gerçekçi yaklaşıma dayanır. Fotoğraf, diğer hiçbir sanatsal disiplinin olmadığı kadar özportre üretimine uygun bir alandır. Sadece sanatçının kendi varlığını ortaya koyması açısından değil, kendi bedeni üzerinden etrafındaki dünyayı yorumlaması açısından da 19. yüzyılın ilk çeyreğinden bu yana sanatçılara yaratıcılığın kapılarını aralamıştır.

Fotoğraf özneyi nesne, hatta bir müze nesnesi haline dönüştürmüştür. [...] Fotoğraf, benim ne özne, ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hissedenden özne olduğum o gizli anı temsil eder.”¹⁸⁹

Fotografik özportrelerde özne-nesne arasındaki ilişki, çağımızda artık farklı bir şekilde ele alınmalıdır. Geleneksel portre yaklaşımında, *fotoğrafı çeken sanatçı etken, ona poz veren model ise edilgen*dir. Özportrede de sanatçı hem etken özne, hem de edilgen nesne olur. Çoğu zaman aynadaki yansılarda vücut bulan bu ikilik, sanatçının 'bakışın nesnesi' haline gelmesi ve 'öteki'leştirilmesiyle de pekiştirilir. Ancak 20. yüzyılda, özellikle de performans ve beden sanatının devreye girdiği 1960'lardan itibaren, fotoğrafta öznenen nesneye geçiş süreci farklı bir şekilde işler. Performans sanatının, fotoğrafın gerçeklik ve yaşamla yakın ilişkisini içselleştirmesi ve fotoğrafın performansı kapsamıyla beraber, nesne artık poz vermemekte, fotoğraf makinasının önünde performansını sergilemektedir. Nesne edilgen konumundan bu şekilde kurtulur.

19. yüzyılın başında fotoğraf icat edildiği ilk zamanlarda, az sayıda da olsa üretilen kurgusal özportreler, ancak çağımızın postmodernist ortamında performans olarak tanımlanabilmiştir. Günümüzde ise hem bedensel ve düşünsel, hem de toplumsal sorgulamaların yaratıcı mekanı olan özportreler, çok sayıda fotoğrafçı ve çağdaş sanatçının sahnesi olmuştur.

Fotoğrafçılık, esas itibarıyla bir gösteri sanatıdır.”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Roland Barthes, *Camera Lucida – Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Türkçesi:Reha Akçakaya, İstanbul, AltıKırkBeş Yayın, 1996, s.24.

¹⁹⁰ Nazif Topçuoğlu, "Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetimsel Tavır", *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.51.

Kaynakça

Kitaplar:

1. Barthes, Roland, **Camera Lucida – Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, AltıKırkBeş Yayın, 1996.
2. Bell, Julian (int.), **Five Hundred Self-Portraits**, London, Phaidon, 2000.
3. Berger, John, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2002.
4. Berger, John, **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Türkçesi: Bülent Somay, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.
5. Blackham, H.J., **Altı Varoluşçu Düşünür**, Türkçesi: Ekin Uşşaklı, Ankara, Dost Kitabevi, 2005.
6. Bond, Anthony & Woodall, Joanna (Ed.), **Self Portrait – Renaissance to Contemporary**, London, National Portrait Gallery, 2005.
7. Celant, Germano & Ippolitov, Arkady, with Vail, Karole, **Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition: Photographs and Mannerist Prints**, Berlin, Deutsche Guggenheim, 2004.
8. Chadwick, Whitney, **Women, Art, and Society**, Londra, Thames & Hudson, 1996.
9. Chadwick, Whitney (Ed.), **Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation**, Massachusetts, MIT Press, 1998.
10. Crary, Jonathan, **Gözlemcinin Teknikleri – On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.
11. Cruz, Amada & Smith, Elizabeth A.T. & Jones, Amelia, **Cindy Sherman Retrospective**, Museum of Contemporary Art Chicago & The Museum of Contemporary Art Los Angeles, London, Thames & Hudson, 2000.
12. Estin, Colette & Laporte, Hélène, **Yunan ve Roma Mitolojisi**, Ankara, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2005.
13. Ewing, William A., **The Body – Photoworks of the Human Form**, London, Thames and Hudson, 1998.
14. Freund, Gisèle, **Fotoğraf ve Toplum**, Türkçesi: Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007.
15. Friedlander, Lee, **Self-Portrait**, Rhode Island, D.A.P./Distributed Art Publishers in association with Fraenkel Gallery (San Francisco), 1998.

16. Gombrich, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2002.
17. Hançerlioğlu, Orhan, **Düşünce Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1974.
18. Hauser, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Türkçesi: Yıldız Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995.
19. Kahraman, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005.
20. Koetzle, Hans-Michael, **Photo Icons – The Story Behind the Pictures Volume 1 (1827-1926)**, Cologne, Taschen, 2002.
21. Kuspit, Donald (Intr.), **Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura.**, New York, Aperture Foundation, 2003.
22. Leppert, Richard, **Sanatta Anlamların Görüntüsü – İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Türkçesi: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002.
23. Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Prof.Dr.Cevat Çapan ve Prof.Dr.Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.
24. Mißelbeck, Reinhold, **Photographie des 20. Jahrhunderts – Museum Ludwig Köln**, Köln, Taschen, 2001.
25. Nochlin, Linda, **The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity**, Londra, Thames and Hudson, 2001.
26. Pultz, John, **Photography and the Body**, London, The Everyman Art Library, 1995.
27. Pultz, John, **The Body and The Lens – Photography 1939 to the Present**, London, Perspectives Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1995.
28. Rideal, Liz, **Self-portraits**, London, National Portrait Gallery Insights, 2005.
29. Sartre, Jean-Paul, **Varoluşçuluk**, Türkçesi: Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, 2005.
30. Seigel, Jerrold, **The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century**, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
31. Sherman, Cindy, **The Complete Untitled Film Stills**, New York, The Museum of Modern Art, 2003.
32. Sontag, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, AltıKırkBeş Yayın, 1999.
33. Sturken, Marita & Cartwright, Lisa, **Practices of Looking – An Introduction to Visual Culture**, New York, Oxford University Press, 2001.

34. Topçuoğlu, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.
35. **The Photography Book**, London, Phaidon Press Limited, 2000.
36. Tura, Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.
37. Turani, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003.
38. Weiermair, Peter & Matt, Gerald (Ed.), **Japanese Photography – Desire and Void**, Vienna, Edition Stemmler, 1997.
39. Yalom, Irvin, **Varoluşçu Psikoterapi**, Türkçesi: Zeliha İyidoğan Babayiğit, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001.

Makaleler:

40. Adams, Timothy Dow, "Introduction: Life Writing and Light Writing; Autobiography and Photography", **The Purdue Research Foundation**, Volume 40, Number 3, 1994, p.459-492.
41. Akoğul, Merih, "Özportrelerinin Işığında Fotoğrafçının Ruhsal Kimliği", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.28-29.
42. Atay, Simber, "Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri", **Papirüs Dergisi**, Sayı 24, İstanbul, Şubat 1999.
43. Başkan, Özge, "Parçalı Erkek Estetiği", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.30-33.
44. Clark, T.J., "The Look of Self-Portraiture", **The Yale Journal of Criticism**, New Haven, Volume 5, Issue 2, Spring 1992, p.109.
45. Crimp, Douglas, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, İstanbul, Yaz 2002, s.121-129.
46. Dalton, Jennifer, "Look At Me: Self-Portrait Photography After Cindy Sherman", **A Journal of Performance and Art**, Volume 22, Number 3, September 2000, p.47-56.
47. Davidov, Judith Fryer & Goodyear, Frank H., Review of "Women's Camera Work: Self/Body/Other in American Visual Culture", **American Studies International**, Washington, Volume 38, Issue 1, February 2000, p.102-103.
48. DeCarlo, Tessa, "The Artist Exposed", **Wall Street Journal (Eastren Edition)**, New York, November 22, 1996, p.A12:1

49. Dede, Volkan, "Çağdaş Sanatlarda Fotografik Özportre Kullanımı", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.24-27.
50. Derman, Deniz, "Narsisizm ve Video", **Gösteri Dergisi**, Sayı 145, İstanbul, Aralık 1992.
51. Ergüven, Mehmet, "Fotoğraf: Gizemli Kayıt", **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, İstanbul, Yaz 2002, s.181-187.
52. Guimond, James, "Auteurs as Autobiographers: Images by Jo Spence and Cindy Sherman", **Modern Fiction Studies**, The Purdue Research Foundation, Volume 40, Number 3, 1994, p.573-591.
53. Jones, Amelia, "Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation", **Art Journal**, Volume 56, Issue 4, Winter 1997, p.11-18.
54. Jones, Amelia, "The 'Eternal Return': Self-portrait Photography as a Technology of Embodiment", **Signs**, Volume 27, Number 4, Summer 2002, p.947-978.
55. Kahraman, Hasan Bülent, "Otoportre ve Çok Daha Ötesi", **Radikal Gazetesi**, İstanbul, 8 Temmuz 2004.
56. Kaya, Burcu & Yalım, Deniz, "Güzellik, Acı ve Bazı Şeyler... Yüzyıllar Boyunca Kendi Aynalarında Kadın Sanatçılar", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.34-42.
57. Krauss, Rosalind E., "Fotoğraf'ı Yeniden Keşfetmek", Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, İstanbul, Yaz 2002, s.151-163.
58. Küçüksayraç, Elif, "Fotoğrafta Özportreye Kronolojik Bir Bakış", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.18-23.
59. Lacan, Jacques, "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in the psychoanalytic experience", **Identity: A Reader**, London, Sage Publications, 2002, s.44-50.
60. Loewenberg, Ina, "Reflections of Self-portraiture in Photography", **Feminist Studies**, Volume 25, Number 2, Summer 1999, p.398-406.
61. Oral, Merter, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", **Toplumbilim Dergisi – Fotoğraf Özel Sayısı**, Sayı 19, İstanbul, Mart 2006, s.17-24.
62. Riches, Harriet, "A Disappearing Act: Francesca Woodman's Portrait of a Reputation", **Oxford Art Journal**, Volume 27, Issue 1, 2004, p.95-113.
63. Rundell, J.F and Mennell, S.J (eds.), "Introduction: Civilization, Culture and The Human Self-Image", **Culture and Civilization: Classical and Critical Readings**, Routledge, London, 1998, p.1-35.

64. Saatçioğlu, Handan, "Aynada Kendime Baktığımda", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, s.44-47.
65. Slemmons, Rod, "A Photographer Who Disrupts the Normal Rules", **The Chronicle of Higher Education Washington**, Volume 35, Issue 40, June 14, 1989, p.B44.
66. Slemmons, Rod, "Searching for the Elusive: The Photographs of Lee Friedlander", **USA Today New York**, Volume 118, Issue 2536, January 1990, p.54-64.
67. Soutter, Lucy, "The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography", **Afterimage**, Volume 26, Issue 5, Mar/April 1999, p.8-10.
68. Wall, Jeff, "Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları", Türkçesi: Tuncay Birkan, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, İstanbul, Yaz 2002, s.164-173.
69. Woodward, Richard B., "Documenting an Outbreak of Self-Presentation", **New York Times**, 22 January 1989, p.A31.
70. Yalım, Deniz, "Dokunmak Yeryüzüne... Ana Mendieta'nın Doğaya Adanmış Silüetleri", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 13, İstanbul, Eylül/Ekim 2000, 52-55.

Tezler:

71. Altındere, Halil, **Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999.
72. Aral, Nur, **Postmodernist Süreçte Fotoğrafının Yeri Önemi ve Postmodern Fotografi**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003.
73. Ayan, Mürvet Can, **Çağdaş Sanatçının Kendine Yaklaşımı "Otoportre"**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul, 1991.
74. Çakaloğlu, Hakan, **Türk Resim Sanatı'nda Otoportre**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2001.
75. Gök, Özlem, **Surat Görüntüleri**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2003.

76. Günay, Elvan, **Ortaçağ Sonu ve Rönesans'ta Bireysellik ve Otoportreler**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1997.
77. Gürler, Dilara, **Varoluşçuluk Felsefesinin Görsel Yansıması**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1999.
78. Murtezaoğlu, Aydan, **Gösteri Olarak Sanat – Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1994.
79. Polk, Randi L., **(Un-)Framing Vision: Text and Image From the New Novel to Contemporary Expressions of Identity**, The Ohio State University Department of French and Italian Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Ohio, 2005.
80. Suominen, Anniina, **Writing with Photographs, Re-constructing Self: An Arts-Based Autoethnographic Inquiry**, The Ohio State University Department of Art Education Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Ohio, 2003.
81. Şangar, Bülent, **Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996.
82. Tekin, Nezaket, **Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2002.
83. Turner, Christine, **Photography, Feminism and the Sociology of Knowledge**, University of Toronto Graduate Department of Education Master of Arts Thesis, Toronto, 1996.
84. Zuelsdorf, Dean, **Implications of Creativity, Artistic Expression, and Psychological Cohesion: The Self-Portrait as a Reparative Selfobject of Egon Schiele**, The Chicago School of Professional Psychology Clinical Dissertation for the degree of Doctor of Psychology, Chicago, 1995.

Sözlükler:

85. Hançerlioğlu, Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1975.
86. **Redhouse İngilizce-Türkçe Sözlük**, İstanbul, Milliyet Yay., 1992.
87. **Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı 534, Ankara, 1977.

Resim Listesi

Metin içinde kullanılan resim ve fotoğrafların listesi:

Resim # – Sanatçının Adı Soyadı (Doğum-Ölüm tarihleri), 'Resim veya Fotoğrafın Orijinal Adı' (Türkçesi), *yöntemi*, tarihi

Resim 1 – Rembrandt van Rijn (1606-1669), 'Self-Portrait with Plumed Beret' (Tüylü Bere ile Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1629.....	37
Resim 2 – Rembrandt van Rijn (1606-1669), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1640	37
Resim 3 – Rembrandt van Rijn (1606-1669), 'Self-Portrait with Two Circles' (İki Halka ile Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1665-9	37
Resim 4 – Vincent van Gogh (1853-1890), 'Self-Portrait with Bandaged Ear' (Bandajlı Kulak ile Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1889.....	41
Resim 5 – Ni-Ankh-Ptah (tarihler bilinmiyor), 'Self-Portrait, Kneeling in a Boat' (Teknede Diz Çökmüş Olarak Özportre), <i>duvar resmi/rölyef</i> , M.Ö. 2350.....	51
Resim 6 – Jan van Eyck (1390-1441), 'Portrait of a Man (<i>self-portrait?</i>) (Bir Adamın Portresi (<i>özportre?</i>)), <i>yağlıboya resim</i> , 1433.....	52
Resim 7 – Albrecht Dürer (1471-1528), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1500..	55
Resim 8 – Rembrandt van Rijn (1606-1669), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1657	56
Resim 9 – Francisco Goya (1746-1828), 'Self-Portrait, Plate I of <i>Los Caprichos</i> ' (Özportre, <i>Kaprisler</i> 'in I. Levhası), <i>yağlıboya resim</i> , 1797-8.....	57
Resim 10 – Vincent van Gogh (1853-1890), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1889	58
Resim 11 - Egon Schiele (1890-1918), 'Self-portrait with Chinese Lantern Fruit' (Çin Fener Meyvesi ile Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1912	61
Resim 12 – Pablo Picasso (1881-1973), 'Autoportrait à la Palette' (Paletle Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1906.....	61
Resim 13 – Leonora Carrington (1917-), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1938	62
Resim 14 – Frida Kahlo (1907-1954), 'Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird' (Dikenli Kolye ve Sinekuşu ile Özportre), <i>yağlıboya resim</i> , 1940	63
Resim 15 – Frida Kahlo, 'The Broken Column' (Kırık Omurga), <i>yağlıboya resim</i> , 1944	63

Resim 16 - Marcel Duchamp (1887-1968), 'Rose Sélavy', Fotoğraf: Man Ray, Sanat Yönetmeni: Marcel Duchamp, <i>fotoğraf</i> , 1921	65
Resim 17 - Yves Klein (1928-1962), 'Leap into the Void' (Boşluğa Atlayış), <i>performans/fotoğraf</i> , 1960	67
Resim 18 - Joseph Beuys (1921-1986), Amerika'dan Hoşlanıyorum, Amerika da Benden Hoşlanıyor, René Block Galerisi, New York, <i>performans/fotoğraf</i> , 1974.....	67
Resim 19 - Carolee Schneemann (1939-), 'Interior Scroll' (İçsel Tomar), <i>performans/fotoğraf</i> , 1975	68
Resim 20 - Orlan (1947-), Estetik ameliyat performansı, <i>performans/fotoğraf</i> , 1993	68
Resim 21 - Robert Cornelius (1809-1893), 'Autoportrait' (Otoportre), <i>fotoğraf</i> , 1839.....	74
Resim 22 - Hippolyte Bayard (1801-1887), 'Self-Portrait as a Drowned Man' (Boğulmuş bir Adam Olarak Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1840	74
Resim 23 - Frances Benjamin Johnson (1864-1952), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1896	77
Resim 24 - Alice Austin (1866-1952), 'Julia Martin, Julia Bredt, and Self Dressed Up as Man' (Julia Martin, Julia Bredt ve Ben Erkek Kılığında), <i>fotoğraf</i> , 1891.....	77
Resim 25 - F.Holland Day (1864-1933), 'Seven Last Words' (Yedi Son Söz), <i>fotoğraf</i> , 1898	78
Resim 26 - Edward Steichen (1879-1973), 'Self Portrait with Palette and Brush' (Fırça ve Paletli Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1901	78
Resim 27 - Alfred Stieglitz (1864-1946), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1907	80
Resim 28 - Umbo (Otto Umbehr) (1902-1980), 'Self-portrait on the Beach' (Kumsalda Özportre) <i>fotoğraf</i> , 1927-30	81
Resim 29 - Ilse Bing (1899-1998), 'Self-Portrait with Mirrors' (Aynalarla Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1931.....	82
Resim 30 - Margaret Bourke-White (1904-1971), 'Self-Portrait with Camera' (Fotoğraf Makinası ile Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1933	82
Resim 31 - Egon Schiele (1890-1918), 'Untitled' (İsimsiz), <i>fotomontaj</i> , 1914.....	83
Resim 32 - Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), 'Self-portrait' (Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1913	83
Resim 33 - John Heartfield (Helmut Herzfeld) (1891-1968), 'John Heartfield and Police Commissioner Zörgiebel' (John Heartfield ve Polis Müdürü Zörgiebel), <i>fotomontaj</i> , 1929	84
Resim 34 - John Havinden (1908-1987), 'Self-portrait' (Özportre), <i>fotomontaj</i> , 1930	84

Resim 35 - Marcel Duchamp (1887-1968), 'Rose Sélavy', Fotoğraf: Man Ray, Sanat Yönetmeni: Marcel Duchamp, <i>fotoğraf (ve etiket)</i> , 1921	85
Resim 36 – Louise Deshong-Woodbridge (1880-1910lar arası aktif), 'Self-Portrait as Miner' (Madenci Olarak Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1910.....	86
Resim 37 – Claude Cahun (1894-1954), 'Autoportrait' (Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1928.....	87
Resim 38 – Claude Cahun (1894-1954), 'Self-Portrait (in Barbe Bleu Costume)' (Barbe Bleu Kostüm ile Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1929	87
Resim 39 - Anne W. Brigman (1869-1950), 'The Soul of the Blasted Pine' (Yanmış Çamın Ruhu), <i>fotogravür</i> , 1907	89
Resim 40 – André Kertész (1894-1985), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1933	89
Resim 41 – Hans Bellmer (1902-1975), 'Self-Portrait with the Doll' (Oyuncak Bebekle Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1934.....	90
Resim 42 – Florence Henri (1893-1982), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1928	91
Resim 43 – Herbert Bayer (1900-1985), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>fotomontaj</i> , 1932.....	91
Resim 44 – Andy Warhol (1928-1987), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>fotoğraf/afiş</i> , 1986	93
Resim 45 – Robert Morris (1931-), 'I-Box' (Ben-Kutusu), <i>fotoğraf</i> , 1962	95
Resim 46 – Bruce Nauman (1941-), 'Self Portrait as a Fountain' (Çeşme Olarak Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1966.....	95
Resim 47 – Jürgen Klauke (1934-), 'Physiognomien' (Fizyonomi) serisinden, <i>fotoğraf</i> , 1972-3	96
Resim 48 – Robert Mapplethorpe (1946-1989), 'Self-Portrait' (Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1980..	96
Resim 49 – Arnulf Rainer (1929-), 'Angst' (Korku) – 'Face Farces' (Yüz Tuhaflikları) serisinden, <i>fotoğraf ve yağlıboya</i> , 1969-73.....	98
Resim 50 – Lucas Samaras (1936-), 'Still Life' (Ölü Doğa), <i>manipüle edilmiş polaroid baskı</i> , 1978	98
Resim 51 – Arno Rafael Minkinen (1945 -), 'Kuopio, Finland' (Kuopio, Finlandiya), <i>fotoğraf</i> , 1987	99
Resim 52 – Dieter Appelt (1935-), 'Erinnerungsspur' (Belleğin İzleri), <i>fotoğraf</i> , 1978	100
Resim 53 – Ana Mendiata (1948-1985), 'from the <i>Siluetta</i> series' (<i>Silüetler</i> serisinden), <i>fotoğraf</i> , 1976.....	100
Resim 54 – Richard Long (1945-), 'Granit Line (Scattered along a straight 9 mile line 223 stones placed on Dartmoor)' (Granit Çizgi – Dartmoor'da 9 millik düz bir çizgi boyunca 223 taş serpildi), <i>fotoğraf</i> , 1980.....	101
Resim 55 – Michel Szulc-Krzyzanowski (1949-), 'Punta Boca', <i>fotoğraf</i> , 1984	101

Resim 56 – Carolee Schneemann (1939-), 'Forbidden Actions - Museums' (Yasaklanmış Eylemler - Müzeler), <i>performans/fotoğraf</i> , 1979	105
Resim 57 – Hannah Wilke (1940-1993), 'SOS Stratification Object Series' (SOS Katmanlaşan Nesne Serisi), <i>fotoğraf</i> , 1974-82	106
Resim 58 – Francesca Woodman (1958-1981), 'Self-Deceit # 1, Rome' (Kendini Kandırma # 1, Roma), <i>fotoğraf</i> , 1978	107
Resim 59 – Florence Chevallier (1955-), 'Nude Self-Portrait' (Çıplak Özportre), <i>fotoğraf</i> , 1985	108
Resim 60 – Helen Chadwick (1953-1996), 'Vanitas II' (Kendini Beğenmişlik), <i>fotoğraf</i> , 1986	108
Resim 61 – Nan Goldin (1953-), 'Nan One Month After Being Battered' (Nan Yumruklandıktan Bir Ay Sonra), <i>fotoğraf</i> , 1984.....	108
Resim 62 – Cindy Sherman (1954-), 'Untitled Film Still # 13' (İsimsiz Film Karesi # 13), <i>fotoğraf</i> , 1978.....	109
Resim 63 – Cindy Sherman (1954-), 'Untitled Film Still # 84' (İsimsiz Film Karesi # 84), <i>fotoğraf</i> , 1980.....	109
Resim 64– Cindy Sherman (1954-), 'History Portraits – Untitled # 225' (Tarihi Portreler – İsimsiz # 225), <i>fotoğraf</i> , 1990	111
Resim 65 – Yasumasa Morimura (1951-), 'Doublannage (Dancer I)', <i>fotoğraf</i> , 1989	112
Resim 66 – Yasumasa Morimura (1951-), 'Self-Portrait (Actress) / After Liza Minelli 1' (Özportre (Aktris) / Liza Minelli'den sonra 1), <i>fotoğraf</i> , 1996.....	112
Resim 67 – Shirin Neshat (1957-), 'Seeking Martyrdom' (Şehit Olmayı Bekliyorum), <i>fotoğraf üzerine mürekkep</i> , 1995	113
Resim 68 – Gilbert & George (Gilbert Proesch, 1943 & George Passmore, 1942), 'In the Piss' (İşerken), <i>fotomontaj</i> , 1997	114
Resim 69 – John Coplans (1920-2003), 'Self-Portrait (Back with Arms Above)' (Özportre, Kollar Yukarıda bir Şekilde Sırt), <i>fotoğraf</i> , 1984	115

Ekler: Başlangıcından Günümüze Fotoğrafta 100 Özportre Örneği

Fotoğraf 1	137
Robert Cornelius (1809-1893), ABD, 'Autoportrait' (Otoportre), 1839	137
Fotoğraf 2	137
Hippolyte Bayard (1801-1887), Fransa, 'Self-Portrait as a Drowned Man' (Boğulmuş bir Adam Olarak Özportre), 1840	137
Fotoğraf 3	138
David Octavius Hill (1802-1870), İskoçya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1843	138
Fotoğraf 4	138
Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), İsveç, 'Self-Portrait' (Özportre), 1857	138
Fotoğraf 5	139
Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) (1820-1910), Fransa, 'Self-Portrait, Turning' (Dönen Özportre), 1865	139
Fotoğraf 6	139
Thomas Eakins (1844-1916), ABD, 'Thomas Eakins Carrying a Woman' (Thomas Eakins bir Kadını Taşıırken), 1885	139
Fotoğraf 7	140
Alice Austin (1866-1952), ABD, 'Julia Martin, Julia Bredt, and Self Dressed Up as Man' (Julia Martin, Julia Bredt ve Ben Erkek Kılığında), 1891	140
Fotoğraf 8	140
Frances Benjamin Johnson (1864-1952), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1896	140
Fotoğraf 9	141
F.Holland Day (1864-1933), ABD, 'Crucifixion' (Çarmıha Germe), 1896	141
Fotoğraf 10	141
Edward Sheriff Curtis (1868-1952), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1899	141
Fotoğraf 11	142
Kate Matthews (1870-1956), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1900	142
Fotoğraf 12	142
Edward Steichen (1879-1973), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1898	142
Fotoğraf 13	143
Charles Dodgson (Lewis Carroll) (1832-1898), İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1856-60	143
Fotoğraf 14	143
Alfred Stieglitz (1864-1946), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1907	143

Fotoğraf 15	144
Anne W. Brigman (1869-1950), ABD, 'The Hamadryads' (Ağaç Perileri), 1907.....	144
Fotoğraf 16	144
Louise Deshong-Woodbridge (1880-1910lar arası aktif), ABD, 'Self-Portrait as Miner' (Madenci Olarak Özportre), 1910.....	144
Fotoğraf 17	145
Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), Polonya, 'Self-portrait' (Özportre), 1913	145
Fotoğraf 18	145
Egon Schiele (1890-1918) , Avusturya, 'Untitled' (İsimsiz), 1914.....	145
Fotoğraf 19	146
Max Ernst (1891-1976), Almanya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1920	146
Fotoğraf 20	146
Marcel Duchamp (1887-1968), Fransa/ABD, 'Rose Sélavy', Fotoğraf: Man Ray, Sanat Yönetmeni: Marcel Duchamp, 1921.....	146
Fotoğraf 21	147
Jaques-Henri Lartigue (1894-1986), Fransa, 'Self-Portrait, Rouzat' (Özportre, Rouzat), 1923.....	147
Fotoğraf 22	147
Walker Evans (1903-1975), ABD, 'Self-Portrait, Juan-les-Pins, France' (Özportre, Juan-les-Pins, Fransa), 1927	147
Fotoğraf 23	148
UMBO (Otto Umbehr) (1902-1980), Almanya, 'Self-portrait on the Beach' (Kumsalda Özportre), 1927-30.....	148
Fotoğraf 24	148
Florence Henri (1893-1982), Fransa/ Almanya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1928.....	148
Fotoğraf 25	149
Claude Cahun (1894-1954), Fransa, 'Que me veux-tu?' (Benden ne istiyorsun?), 1928 ...	149
Fotoğraf 26	149
John Heartfield (Helmut Herzfeld) (1891-1968), Almanya, 'John Heartfield and Police Commissioner Zörgiebel' (John Heartfield ve Polis Müdürü Zörgiebel), 1929	149
Fotoğraf 27	150
Martin Munkacsı (1896-1963), Macaristan, 'Self-Portrait' (Özportre), 1930.....	150
Fotoğraf 28	150
John Havinden (1908-1987), İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1930	150
Fotoğraf 29	151

André Kertész (1894-1985), Macaristan, 'Self-Portrait with Carlo Rim' (Carlo Rim ile Özportre), 1930	151
Fotoğraf 30	151
Ilse Bing (1899-1998), Almanya, 'Self-Portrait with Mirrors' (Aynalarla Özportre), 1931 ..	151
Fotoğraf 31	152
Oskar Schlemmer (1888-1943), Almanya, 'Self-Portrait with Mask and Co-ordinate Grid System (Sun) in Front of Mythical Figure' (Maske ve Koordinatlı Kesişen Hatlar Sistemi (Güneş) ile Hayali Şekil Önünde Özportre), 1931.....	152
Fotoğraf 32	152
Raoul Hausmann (1886-1971), Avusturya, 'Self-portrait' (Özportre), 1931	152
Fotoğraf 33	153
Herbert Bayer (1900-1985) , Avusturya/ ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1932.....	153
Fotoğraf 34	153
Wanda Wulz (1903-1984), İtalya, 'I + Cat' (Ben + Kedi), 1932.....	153
Fotoğraf 35	154
Margaret Bourke-White (1904-1971), ABD, 'Self-Portrait with Camera' (Fotoğraf Makinası ile Özportre), 1933	154
Fotoğraf 36	154
Hans Bellmer (1902-1975), Almanya/Fransa, 'Self-portrait with Doll' (Oyuncak Bebekle Özportre), 1934	154
Fotoğraf 37	155
Andre Breton (1896-1966), Fransa, 'Autoportrait, or L'écriture automatique' (Özportre veya Otomatik Yazma), 1938	155
Fotoğraf 38	155
Angus McBean (1904-1990), İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1947	155
Fotoğraf 39	156
Weegee (Arthur Fellig) (1899-1968), ABD, 'Self-Portrait as a Talent Scout' (Yetenek Avcısı Olarak Özportre), 1950-2	156
Fotoğraf 40	156
Yves Klein (1928-1962), Fransa, 'Leap into the Void' (Boşluğa Atlayış), 1960	156
Fotoğraf 41	157
Robert Morris (1931-), ABD, 'I-Box' (Ben-Kutusu), 1962	157
Fotoğraf 42	157

Meret Oppenheim (1913-1985), İsveç/Almanya, 'X-Ray of M.O.'s Skull' (M.O.'nun Kafatası Röntgeni), 1964	157
Fotoğraf 43	158
Günter Brus (1938-), Avusturya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1964	158
Fotoğraf 44	158
Jasper Johns (1930-), ABD, 'Souvenir 2' (Hatıra 2), 1964	158
Fotoğraf 45	159
Andy Warhol (1928-1987), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1964	159
Fotoğraf 46	159
Lee Friedlander (1934-), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1964	159
Fotoğraf 47	160
Bill Brandt (1904-1983), İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1966	160
Fotoğraf 48	160
Bruce Nauman (1941-), ABD, 'Studies for Holograms' (Hologram Çalışmaları), 1970.....	160
Fotoğraf 49	161
Dennis Oppenheim (1938-), ABD, 'Reading Position for Second Degree Burn, Stages 1 and 2' (İkinci Derece Yanıklar için Okuma Pozisyonu, Aşama 1 ve 2), 1970	161
Fotoğraf 50	161
Arnulf Rainer (1929-), Avusturya, 'Strauch + Zack' (Çalılık + Sap-Saman), 1971	161
Fotoğraf 51	162
William Wegman (1943-), ABD, 'Reading Two Books' (İki Kitap Okumak), 1971	162
Fotoğraf 52	162
Jürgen Klauke (1934-), Almanya, 'Physiognomien' (Fizyonomi) serisinden, 1972-3	162
Fotoğraf 53	163
Duane Michals (1932-), ABD, 'Self-portrait as the Other' (Başkası Olarak Özportre), 1973	163
Fotoğraf 54	163
Andrzej Rozycki (1942-2004?), Polonya, 'Icarus - A Photographic Project of Picture Enlivening' (Icarus - Resim Canlandırma Fotoğraf Projesi), 1974.....	163
Fotoğraf 55	164
Hannah Wilke (1940-1993) , ABD, 'SOS Stratification Object Series' (SOS Katmanlaşan Nesne Serisi), 1974-82.....	164
Fotoğraf 56	164
Robert Cumming (1943-), ABD, 'Leaning Structures' (Eğri Duran Yapılar), 1975.....	164
Fotoğraf 57	165

Ana Mendiata (1948-1985), Küba, from the Silueta series' (Silüetler serisinden), 1976 ...	165
Fotoğraf 58	165
Dieter Appelt (1935-), Almanya, 'Der Augenturm' (Göz Kulesi), 1977	165
Fotoğraf 59	166
Cindy Sherman (1954-), ABD, 'Untitled Film Still # 6' (İsimsiz Film Karesi # 6), 1977 ...	166
Fotoğraf 60	166
Lucas Samaras (1936-), Yunanistan/ABD, 'Photo-Transformation' (Foto-Dönüşüm), 1978	166
Fotoğraf 61	167
Carolee Schneemann (1939-), ABD, 'Forbidden Actions - Museums' (Yasak Hareketler - Müzeler), 1979.....	167
Fotoğraf 62	167
Jeff Wall (1946 -), Kanada, 'Double Self-Portrait' (Çift Özportre), 1979.....	167
Fotoğraf 63	168
Francesca Woodman (1958-1981), ABD, 'New York', 1979-80	168
Fotoğraf 64	168
Richard Long (1945-), İngiltere, 'Granit Line (Scattered along a straight 9 mile line 223 stones placed on Dartmoor)' (Granit Çizgi – Dartmoor'da 9 millik düz bir çizgi boyunca 223 taş serpildi), 1980	168
Fotoğraf 65	169
Robert Mapplethorpe (1946-1989), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1980	169
Fotoğraf 66	169
Rossella Bellusci (1947-1981), İtalya, 'Autoportrait I' (Otoportre I), 1980	169
Fotoğraf 67	170
Anne Noggle (1922-2005), ABD, 'Self Image' (Özportre), 1981.....	170
Fotoğraf 68	170
Helmut Newton (1920-2004), Almanya, 'Selbstporträt mit Frau und Model' (Karım ve Model ile Özportre), 1981	170
Fotoğraf 69	171
Judy Dater (1941-), ABD, 'Ms. Cling-Free' (Bayan Cling-Free), 1982.....	171
Fotoğraf 70	171
Nan Goldin (1953-), ABD, 'Nan One Month After Being Battered' (Nan Yumruklandıktan Bir Ay Sonra), 1984	171
Fotoğraf 71	172
Michel Szulc-Krzyzanowski (1949-), Hollanda, 'Punta Boca', 1984	172

Fotoğraf 72	172
Roger Vulliez (1946-), Fas/Fransa, 'Self-Portrait' (Özportre), 1984	172
Fotoğraf 73	173
Florence Chevallier (1955-), Fas/Fransa, 'Nude Self-Portrait' (Çıplak Özportre), 1985....	173
Fotoğraf 74	173
Alain Fleischer (1944-), Fransa, 'Le Couteau et la Cuillère' (Bıçak ve Kaşık), 1985	173
Fotoğraf 75	174
Marta Maria Perez Bravo (1959-), Küba, 'Knife from the Conceive series' (Bıçak - Gebelik serisinden), 1985-86.....	174
Fotoğraf 76	174
Helen Chadwick (1953-1996), İngiltere, 'Vanitas II' (Kendini Beğenmişlik), 1986.....	174
Fotoğraf 77	175
Carrie Mae Weems (1953-), ABD, 'Mirror Mirror' (Ayna Ayna), 1987.....	175
Fotoğraf 78	175
Annette Messager (1943-), Fransa, 'Mes Tophées' (Hatıralarım), 1987	175
Fotoğraf 79	176
Brian Griffin (1948-), İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1988	176
Fotoğraf 80	176
Katharina Sieverding (1944-), Çek Cumhuriyeti, 'The Look at the Sun at Midnight' (Gece Yarısı Güneşe Bakış), 1988.....	176
Fotoğraf 81	177
Jo Brunenberg (1949-), Hollanda, 'Studio dei muscoli del braccio - from the serieses Immagini Scoperte' (Kol Kasları Çalışması - Keşfedilmiş İmgeler serisinden), 1989	177
Fotoğraf 82	177
Guerilla Girls (1985 - kuruluş), ABD, 'Do women have to be naked to get in the Met. Museum?' (Kadınlar Met. Müzesine girmek için çıplak mı olmak zorunda?), 1989.....	177
Fotoğraf 83	178
Michiko Kon (1955-), Japonya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1990.....	178
Fotoğraf 84	178
Richard Hamilton (1922-), İngiltere, 'Four Self-Portraits' (Dört Özportre), 1990.....	178
Fotoğraf 85	179
Jo Spence (1934-1992), İngitere, 'Getting Older' (Yaşlanmak), 1990.....	179
Fotoğraf 86	179

Jeff Koons (1955-), ABD, 'Ilona on Top (Rosa Background) - from the Made in Heaven series' (Ilona Üstte (Kırmızı Fon) - Cenneten Çıkma serisinden), 1990	179
Fotoğraf 87	180
Arno Rafael Minkinen (1945 -), Finlandiya, 'Fosters Pond', 1992.....	180
Fotoğraf 88	180
John Coplans (1920-2003), İngiltere/ABD, 'Self Portrait (Upside Down No. 7)' (Özportre, Başaşağı No. 7), 1992.....	180
Fotoğraf 89	181
Matuschka (1954-), ABD, 'Beauty out of Damage' (Hasardan Güzellik), 1993.....	181
Fotoğraf 90	181
Shirin Neshat (1957-), İran/ABD, 'Rebirth' (Yeniden Doğmak), 1994	181
Fotoğraf 91	182
Gloria Heilman-C (1961-), ABD, 'Self-Portrait, from the Enquirer Series' (Enquirer serisinden Özportre, 1995-6	182
Fotoğraf 92	182
Sarah Lucas (1962-), İngiltere, 'Fighting Fire with Fire' (Ateşi Ateşle Söndürmek), 1996 .	182
Fotoğraf 93	183
Yayoi Kusama (1929-), Japonya, 'Dots Obsession' (Nokta Takıntısı), 1996.....	183
Fotoğraf 94	183
Yasumasa Morimura (1951-), Japonya, 'Self-Portrait (Actress) / White Marilyn' (Özportre (Aktris) / Beyaz Marilyn), 1996	183
Fotoğraf 95	184
Gerhard Richter (1932-), Almanya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1996.....	184
<i>[yağlıboya ile flu fotoğraf taklidi]</i>	184
Fotoğraf 96	184
Harry Borden (1965-), ABD/İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1998	184
Fotoğraf 97	185
Elina Brotherus (1972-), Finlandiya, 'This is the first day of the rest of your life II' (Bugün Geri Kalan Hayatının İlk Günü II), 1998.....	185
Fotoğraf 98	185
Gilbert & George (Gilbert Proesch, İtalya & George Passmore, İngiltere) (1943-) & (1942-), İngiltere, 'Nineteen Ninty Nine' (Bin Dokuz Yüz Doksan Dokuz), 1999	185
Fotoğraf 99	186

Tracey Emin (1963-), İngiltere, 'The Last Thing I said to you is don't leave me here. 1' (Sana söylediğim son şey beni burada bırakmamandı), 2000	186
Fotoğraf 100	186
Sam Taylor-Wood (1967-), İngiltere, 'Self Portrait in a Single Breasted Suit with Hare' (Tek Göğüslü bir Takım Elbise içinde Tavşanla Özportre), 2001	186



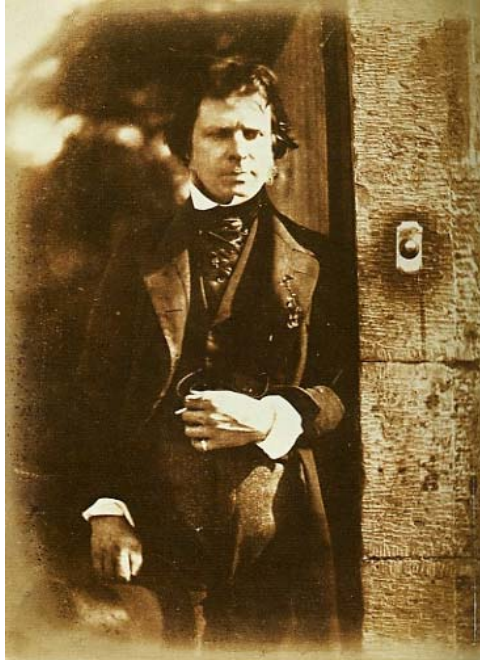
Fotoğraf 1

Robert Cornelius (1809-1893), ABD, 'Autoportrait' (Otoportre), 1839



Fotoğraf 2

Hippolyte Bayard (1801-1887), Fransa, 'Self-Portrait as a Drowned Man' (Boğulmuş bir Adam Olarak Özportre), 1840



Fotoğraf 3

David Octavius Hill (1802-1870), İskoçya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1843



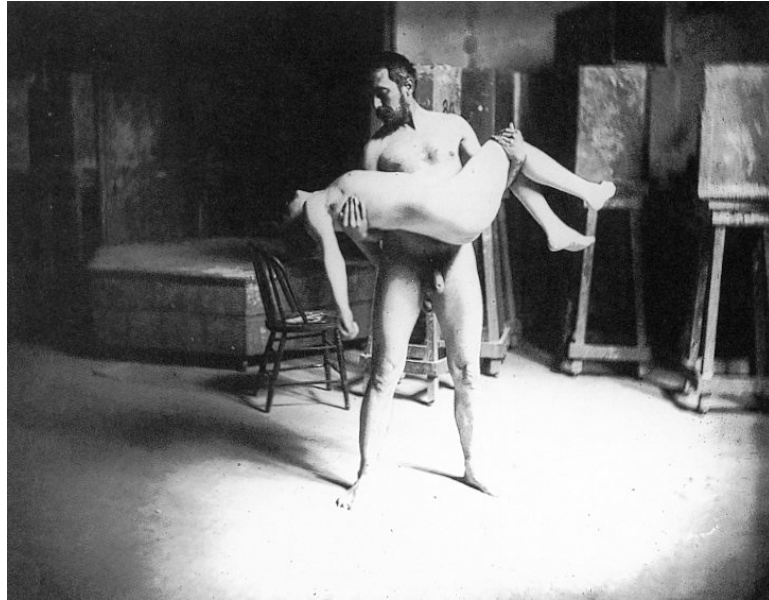
Fotoğraf 4

Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), İsveç, 'Self-Portrait' (Özportre), 1857



Fotoğraf 5

Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) (1820-1910), Fransa, 'Self-Portrait, Turning' (Dönen Özportre), 1865



Fotoğraf 6

Thomas Eakins (1844-1916), ABD, 'Thomas Eakins Carrying a Woman' (Thomas Eakins bir Kadını Taşıırken), 1885



Fotoğraf 7

Alice Austin (1866-1952), ABD, 'Julia Martin, Julia Bredt, and Self Dressed Up as Man' (Julia Martin, Julia Bredt ve Ben Erkek Kılığında), 1891



Fotoğraf 8

Frances Benjamin Johnson (1864-1952), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1896



Fotoğraf 9

F.Holland Day (1864-1933), ABD, 'Crucifixion' (Çarmıha Germe), 1896



Fotoğraf 10

Edward Sheriff Curtis (1868-1952), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1899



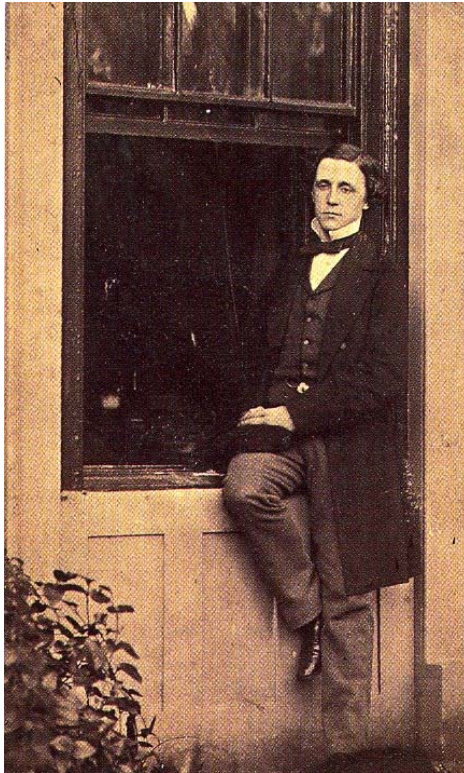
Fotoğraf 11

Kate Matthews (1870-1956), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1900



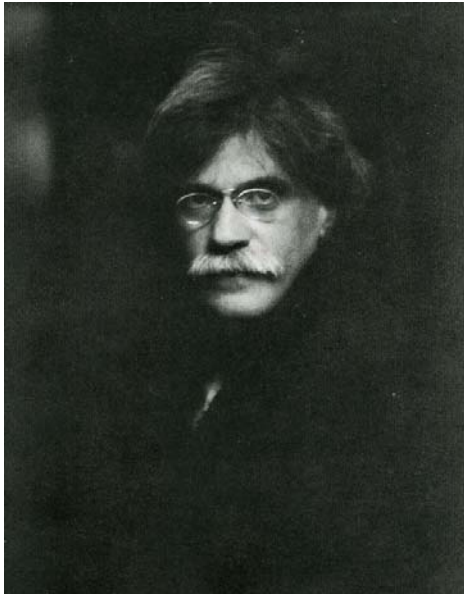
Fotoğraf 12

Edward Steichen (1879-1973), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1898



Fotoğraf 13

Charles Dodgson (Lewis Carroll) (1832-1898), İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1856-60



Fotoğraf 14

Alfred Stieglitz (1864-1946), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1907



Fotoğraf 15

Anne W. Brigman (1869-1950), ABD, 'The Hamadryads' (Ağaç Perileri), 1907



Fotoğraf 16

Louise Deshong-Woodbridge (1880-1910lar arası aktif), ABD, 'Self-Portrait as Miner' (Madenci Olarak Özportre), 1910



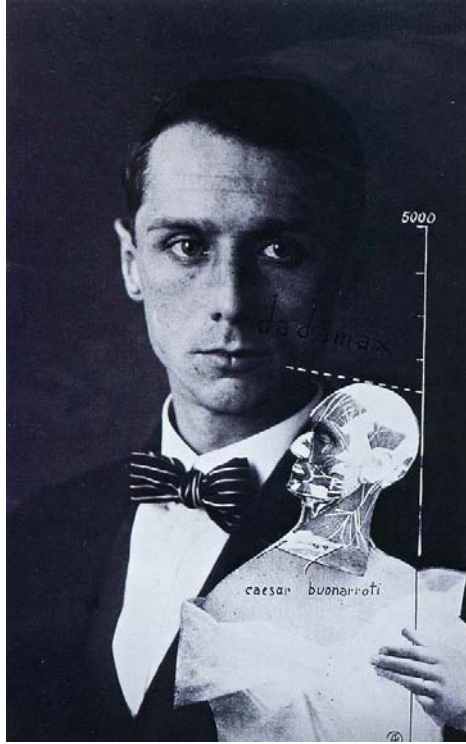
Fotoğraf 17

Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), Polonya, 'Self-portrait' (Özportre), 1913



Fotoğraf 18

Egon Schiele (1890-1918) , Avusturya, 'Untitled' (İsimsiz), 1914



Fotoğraf 19

Max Ernst (1891-1976), Almanya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1920



Fotoğraf 20

Marcel Duchamp (1887-1968), Fransa/ABD, 'Rose Sélavy', Fotoğraf: Man Ray, Sanat Yönetmeni: Marcel Duchamp, 1921



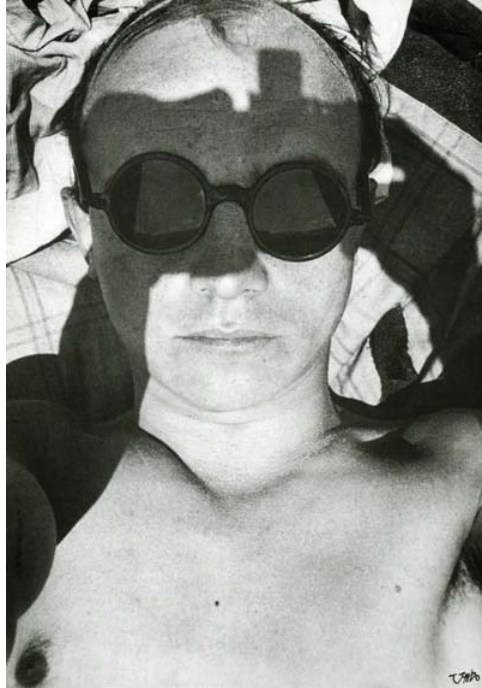
Fotoğraf 21

Jaques-Henri Lartigue (1894-1986), Fransa, 'Self-Portrait, Rouzat' (Özportre, Rouzat), 1923



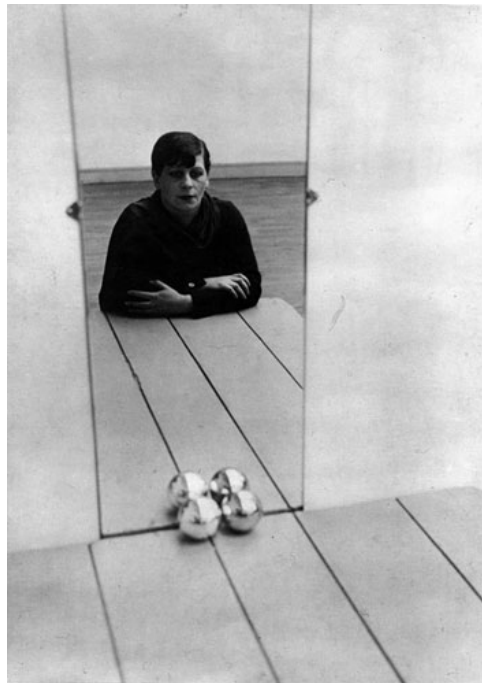
Fotoğraf 22

Walker Evans (1903-1975), ABD, 'Self-Portrait, Juan-les-Pins, France' (Özportre, Juan-les-Pins, Fransa), 1927



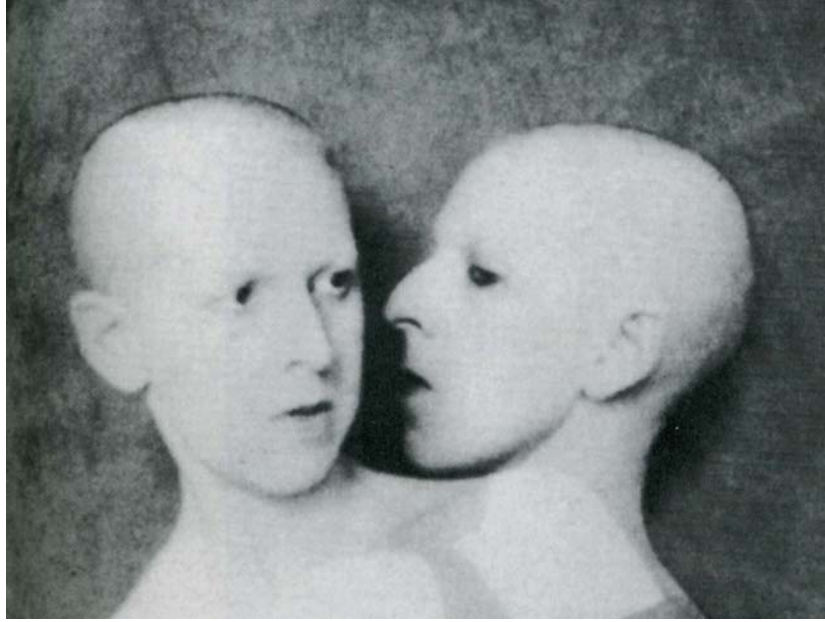
Fotoğraf 23

UMBO (Otto Umbehrr) (1902-1980), Almanya, 'Self-portrait on the Beach' (Kumsalda Özportre), 1927-30



Fotoğraf 24

Florence Henri (1893-1982), Fransa/ Almanya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1928



Fotoğraf 25

Claude Cahun (1894-1954), Fransa, 'Que me veux-tu?' (Benden ne istiyorsun?), 1928



Fotoğraf 26

John Heartfield (Helmut Herzfeld) (1891-1968), Almanya, 'John Heartfield and Police Commissioner Zörgiebel' (John Heartfield ve Polis Müdürü Zörgiebel), 1929



Fotoğraf 27

Martin Munkacsi (1896-1963), Macaristan, 'Self-Portrait' (Özportre), 1930



Fotoğraf 28

John Havinden (1908-1987), İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1930



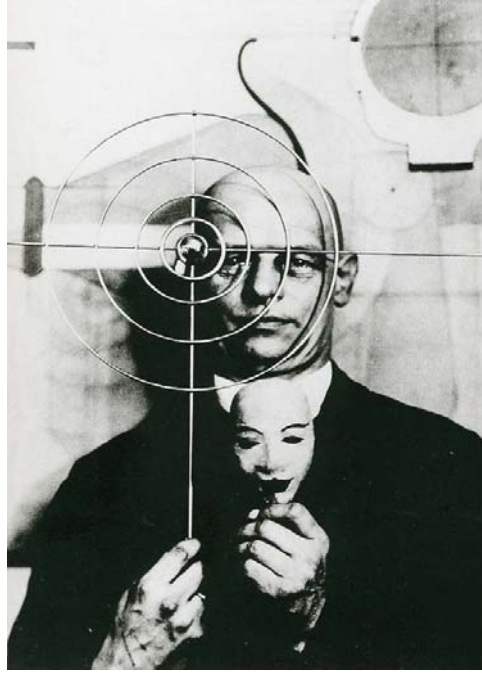
Fotoğraf 29

André Kertész (1894-1985), Macaristan, 'Self-Portrait with Carlo Rim' (Carlo Rim ile Özportre), 1930



Fotoğraf 30

Ilse Bing (1899-1998), Almanya, 'Self-Portrait with Mirrors' (Aynalarla Özportre), 1931



Fotoğraf 31

Oskar Schlemmer (1888-1943), Almanya, 'Self-Portrait with Mask and Co-ordinate Grid System (Sun) in Front of Mythical Figure' (Maske ve Koordinatlı Kesişen Hatlar Sistemi (Güneş) ile Hayali Şekil Önünde Özportre), 1931



Fotoğraf 32

Raoul Hausmann (1886-1971), Avusturya, 'Self-portrait' (Özportre), 1931



Fotoğraf 33

Herbert Bayer (1900-1985) , Avusturya/ ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1932



Fotoğraf 34

Wanda Wulz (1903-1984), İtalya, 'I + Cat' (Ben + Kedi), 1932



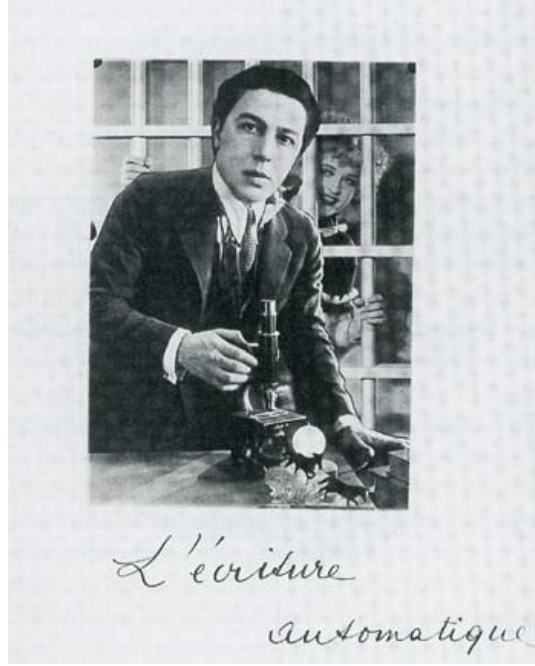
Fotoğraf 35

Margaret Bourke-White (1904-1971), ABD, 'Self-Portrait with Camera' (Fotoğraf Makinası ile Özportre), 1933



Fotoğraf 36

Hans Bellmer (1902-1975), Almanya/Fransa, 'Self-portrait with Doll' (Oyuncak Bebekle Özportre), 1934



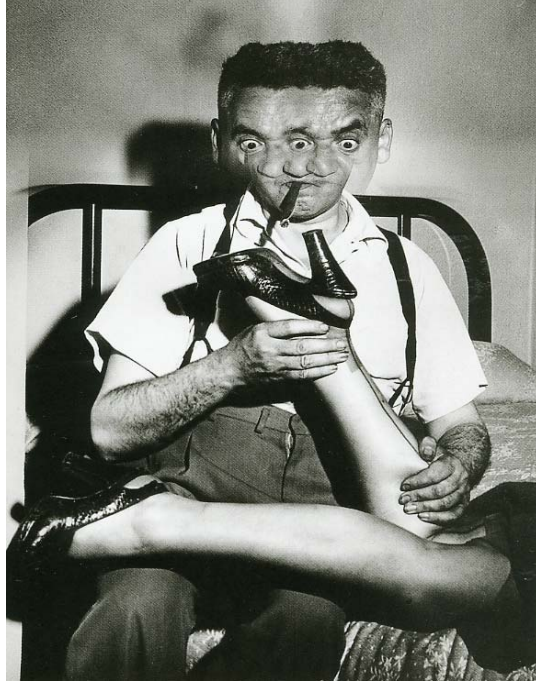
Fotoğraf 37

Andre Breton (1896-1966), Fransa, 'Autoportrait, or L'écriture automatique' (Özportre veya Otomatik Yazma), 1938



Fotoğraf 38

Angus McBean (1904-1990), İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1947



Fotoğraf 39

Weegee (Arthur Fellig) (1899-1968), ABD, 'Self-Portrait as a Talent Scout' (Yetenek Avcısı Olarak Özportre), 1950-2



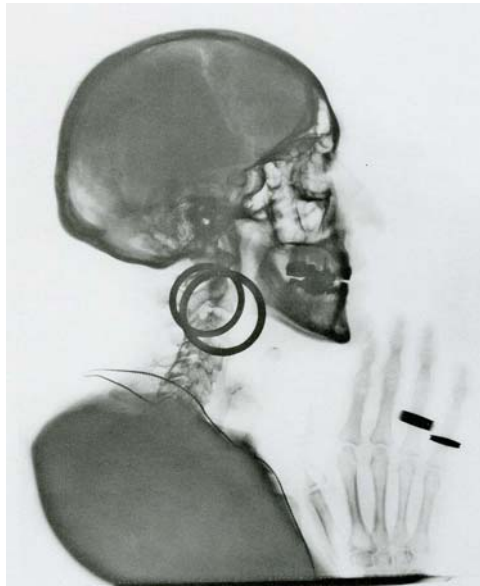
Fotoğraf 40

Yves Klein (1928-1962), Fransa, 'Leap into the Void' (Boşluğa Atlayış), 1960



Fotoğraf 41

Robert Morris (1931-), ABD, 'I-Box' (Ben-Kutusu), 1962



Fotoğraf 42

Meret Oppenheim (1913-1985), İsveç/Almanya, 'X-Ray of M.O.'s Skull' (M.O.'nun Kafatası Röntgeni), 1964



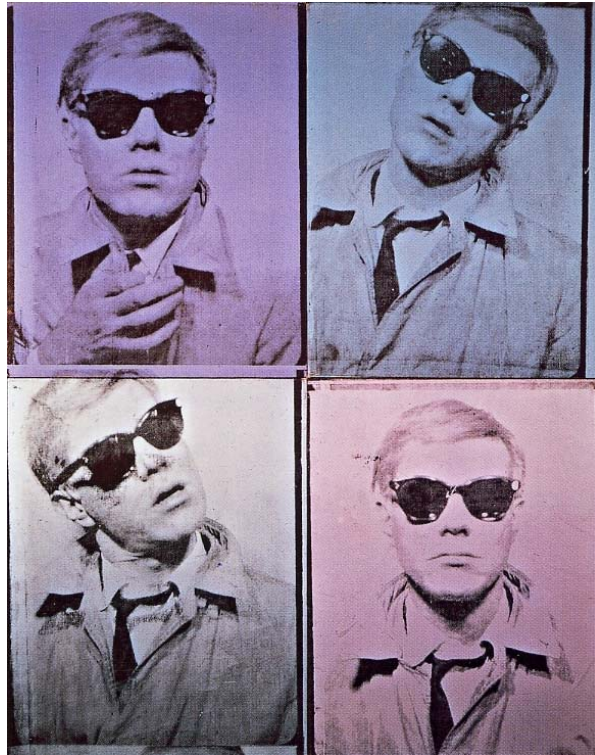
Fotoğraf 43

Günter Brus (1938-), Avusturya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1964



Fotoğraf 44

Jasper Johns (1930-), ABD, 'Souvenir 2' (Hatıra 2), 1964



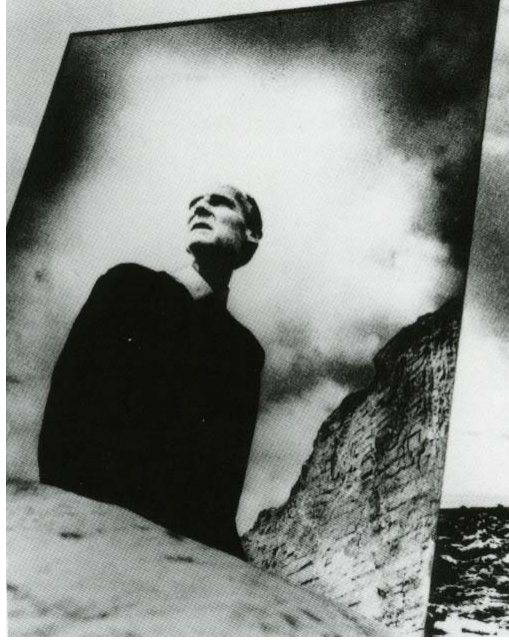
Fotoğraf 45

Andy Warhol (1928-1987), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1964



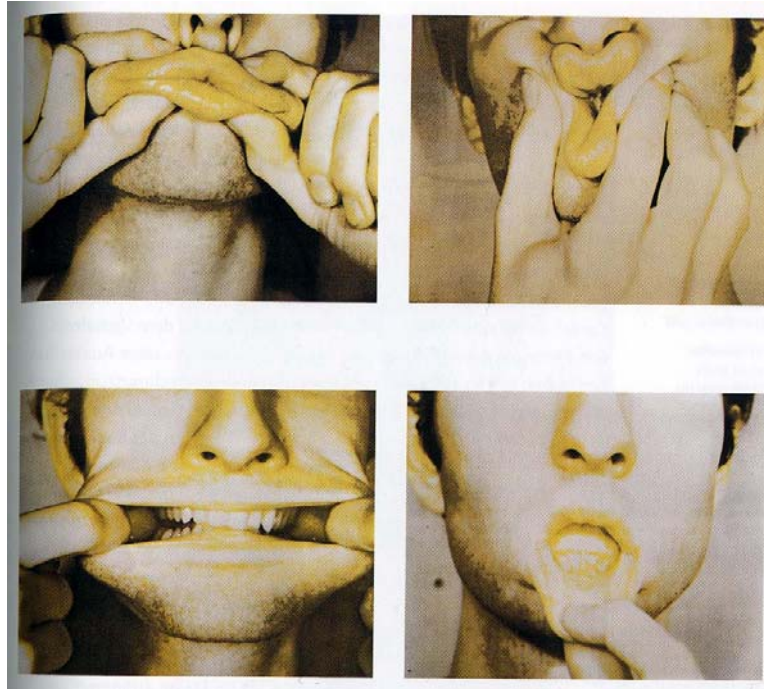
Fotoğraf 46

Lee Friedlander (1934-), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1964



Fotoğraf 47

Bill Brandt (1904-1983), İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1966



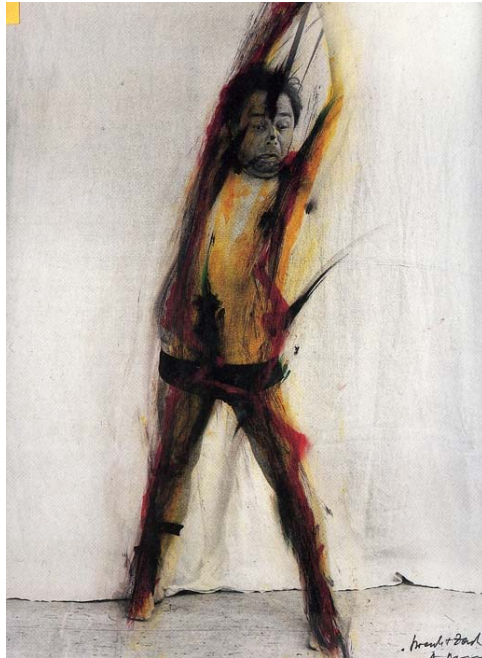
Fotoğraf 48

Bruce Nauman (1941-), ABD, 'Studies for Holograms' (Hologram Çalışmaları), 1970



Fotoğraf 49

Dennis Oppenheim (1938-), ABD, 'Reading Position for Second Degree Burn, Stages 1 and 2' (İkinci Derece Yanıklar için Okuma Pozisyonu, Aşama 1 ve 2), 1970



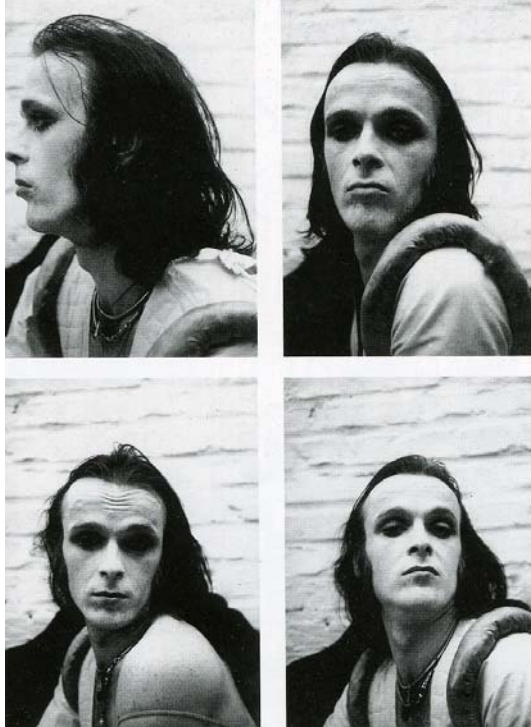
Fotoğraf 50

Arnulf Rainer (1929-), Avusturya, 'Strauch + Zack' (Çalılık + Sap-Saman), 1971



Fotoğraf 51

William Wegman (1943-), ABD, 'Reading Two Books' (İki Kitap Okumak), 1971



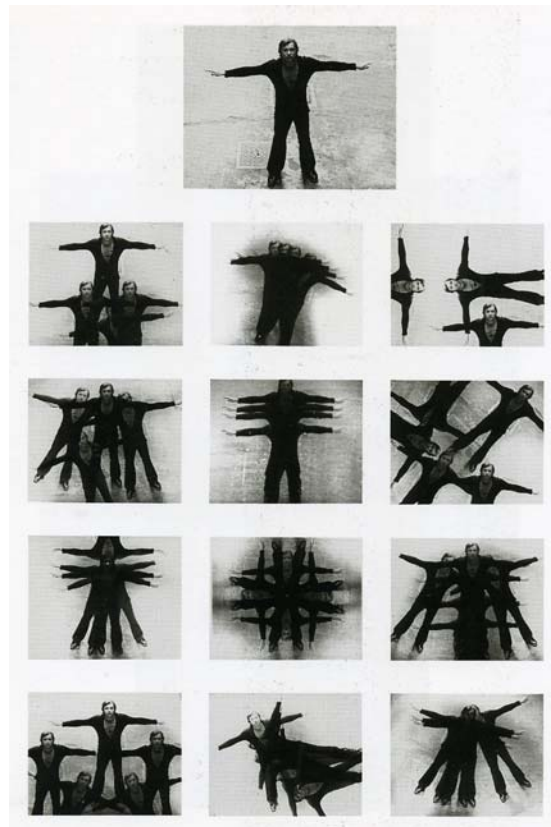
Fotoğraf 52

Jürgen Klauke (1934-), Almanya, 'Physiognomien' (Fizyonomi) serisinden, 1972-3



Fotoğraf 53

Duane Michals (1932-), ABD, 'Self-portrait as the Other' (Başkası Olarak Özportre), 1973



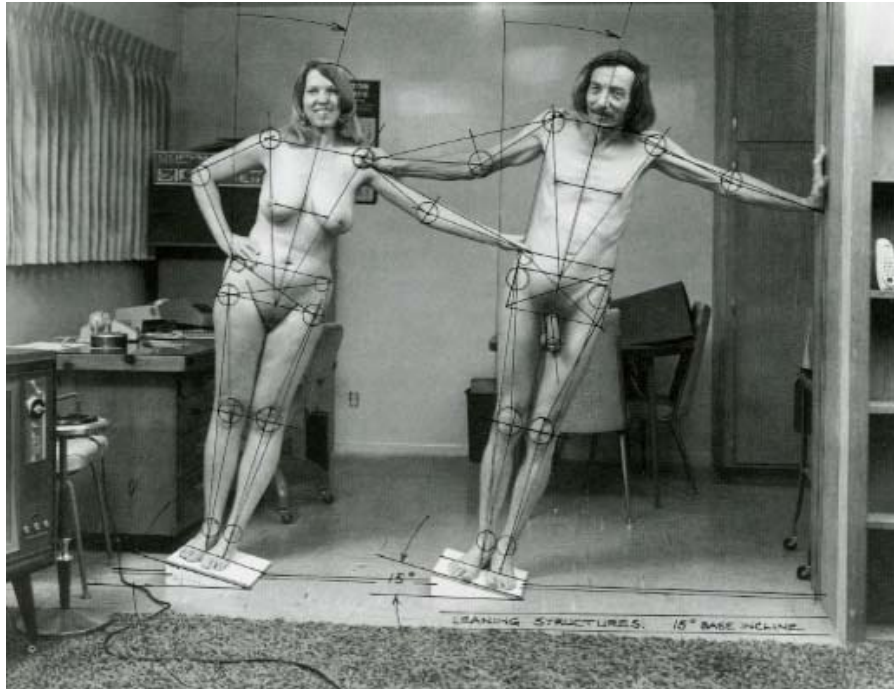
Fotoğraf 54

Andrzej Rozycki (1942-2004?), Polonya, 'Icarus - A Photographic Project of Picture Enlivening' (Icarus - Resim Canlandırma Fotoğraf Projesi), 1974



Fotoğraf 55

Hannah Wilke (1940-1993) , ABD, 'SOS Stratification Object Series' (SOS Katmanlaşan Nesne Serisi), 1974-82



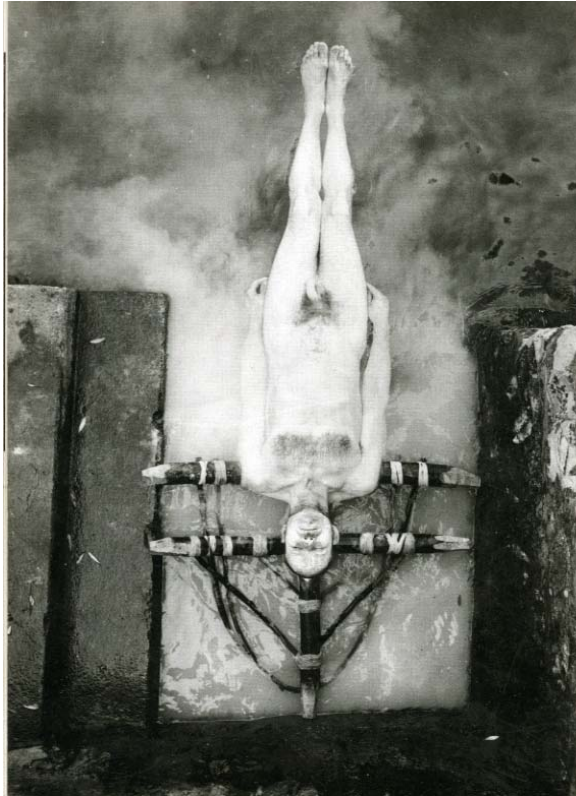
Fotoğraf 56

Robert Cumming (1943-), ABD, 'Leaning Structures' (Eğri Duran Yapılar), 1975



Fotoğraf 57

Ana Mendiata (1948-1985), Küba, from the Silueta series' (Silüetler serisinden), 1976



Fotoğraf 58

Dieter Appelt (1935-), Almanya, 'Der Augenturm' (Göz Kulesi), 1977



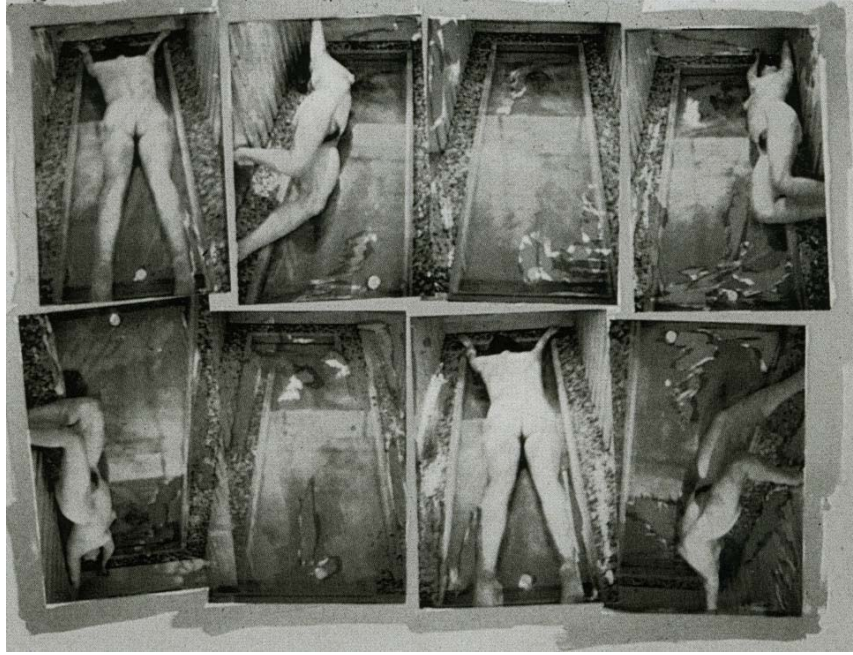
Fotoğraf 59

Cindy Sherman (1954-), ABD, 'Untitled Film Still # 6' (İsimsiz Film Karesi # 6), 1977



Fotoğraf 60

Lucas Samaras (1936-), Yunanistan/ABD, 'Photo-Transformation' (Foto-Dönüşüm), 1978



Fotoğraf 61

Carolee Schneemann (1939-), ABD, 'Forbidden Actions - Museums' (Yasak Hareketler - Müzeler), 1979



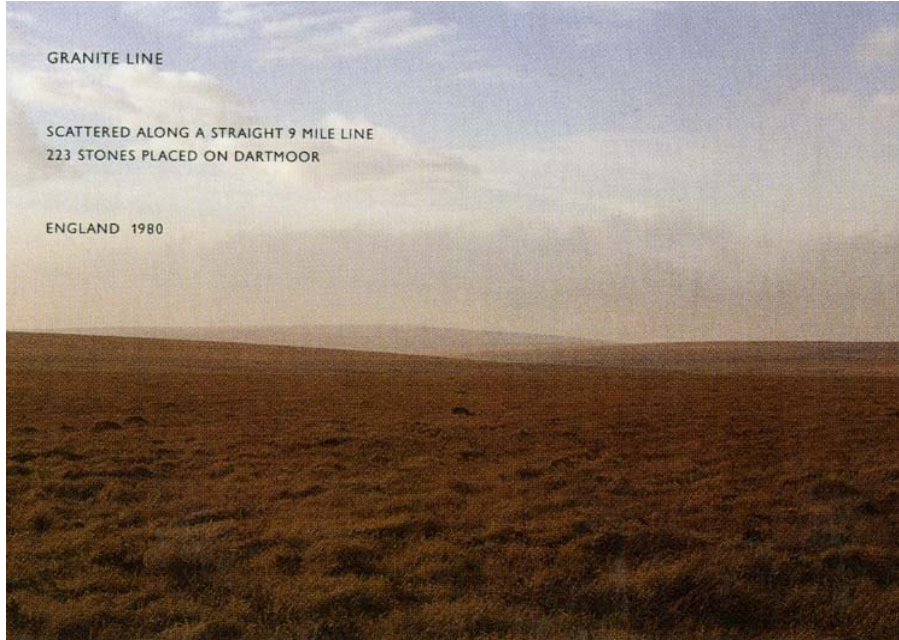
Fotoğraf 62

Jeff Wall (1946 -), Kanada, 'Double Self-Portrait' (Çift Özportre), 1979



Fotoğraf 63

Francesca Woodman (1958-1981), ABD, 'New York', 1979-80



Fotoğraf 64

Richard Long (1945-), İngiltere, "Granit Line (Scattered along a straight 9 mile line 223 stones placed on Dartmoor)" (Granit Çizgi – Dartmoor'da 9 millik düz bir çizgi boyunca 223 taş serpildi), 1980



Fotoğraf 65

Robert Mapplethorpe (1946-1989), ABD, 'Self-Portrait' (Özportre), 1980



Fotoğraf 66

Rossella Bellusci (1947-1981), İtalya, 'Autoportrait I' (Otoportre I), 1980



Fotoğraf 67

Anne Noggle (1922-2005), ABD, 'Self Image' (Özportre), 1981



Fotoğraf 68

Helmut Newton (1920-2004), Almanya, 'Selbstporträt mit Frau und Model' (Karım ve Model ile Özportre), 1981



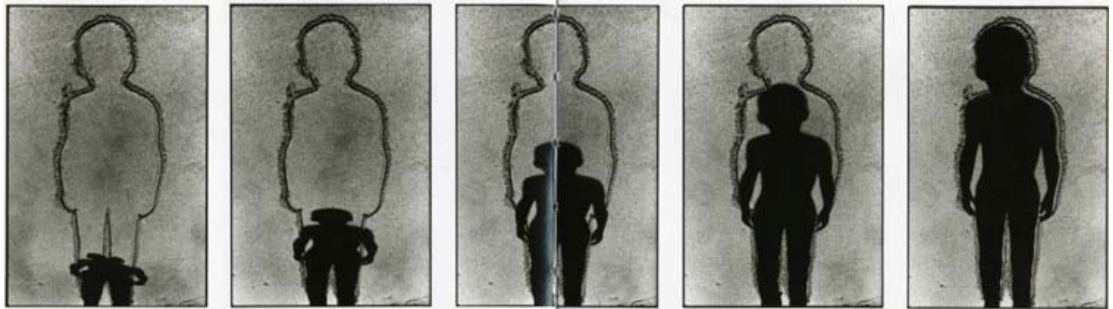
Fotoğraf 69

Judy Dater (1941-), ABD, 'Ms. Cling-Free' (Bayan Cling-Free), 1982



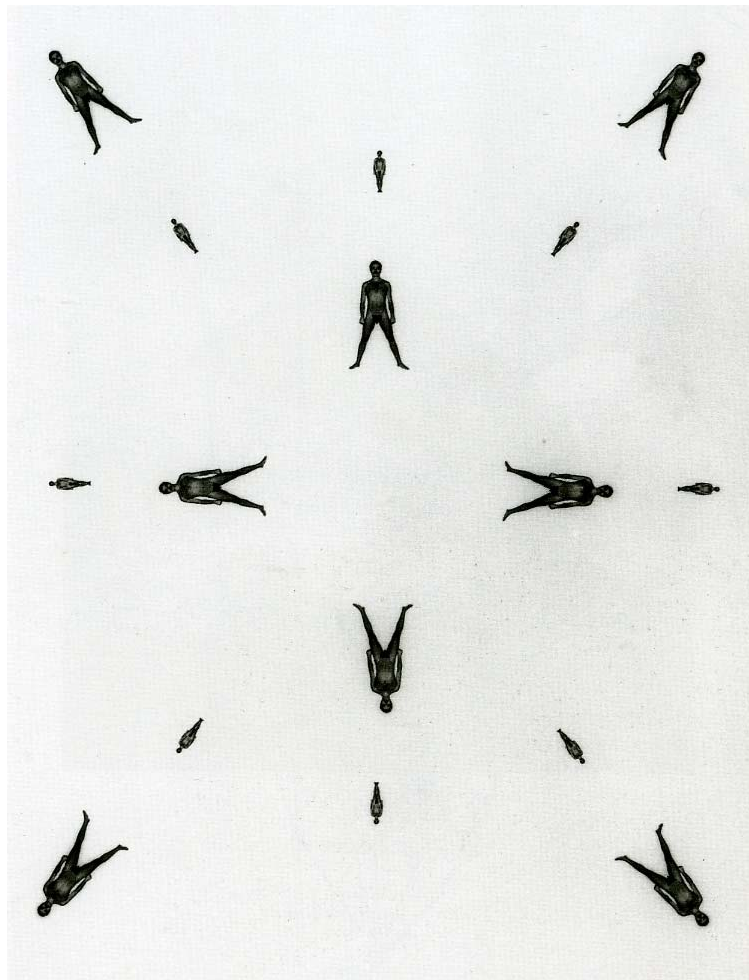
Fotoğraf 70

Nan Goldin (1953-), ABD, 'Nan One Month After Being Battered' (Nan Yumruklandıktan Bir Ay Sonra), 1984



Fotoğraf 71

Michel Szulc-Krzyzanowski (1949-), Hollanda, 'Punta Boca', 1984



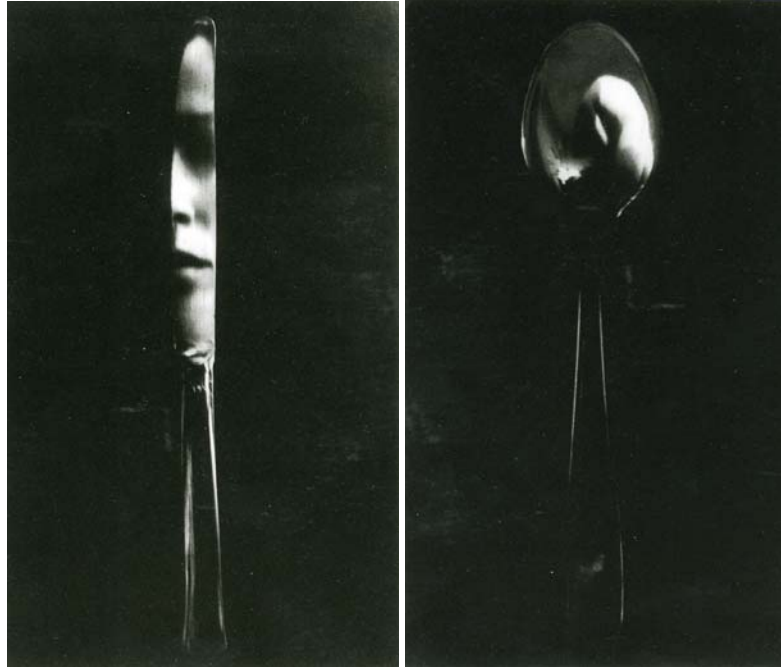
Fotoğraf 72

Roger Vulliez (1946-), Fas/Fransa, 'Self-Portrait' (Özportre), 1984



Fotoğraf 73

Florence Chevallier (1955-), Fas/Fransa, 'Nude Self-Portrait' (Çıplak Özportre), 1985



Fotoğraf 74

Alain Fleischer (1944-), Fransa, 'Le Couteau et la Cuillère' (Bıçak ve Kaşık), 1985



Fotoğraf 75

Marta Maria Perez Bravo (1959-), Küba, 'Knife from the Conceive series' (Bıçak - Gebelik serisinden), 1985-86



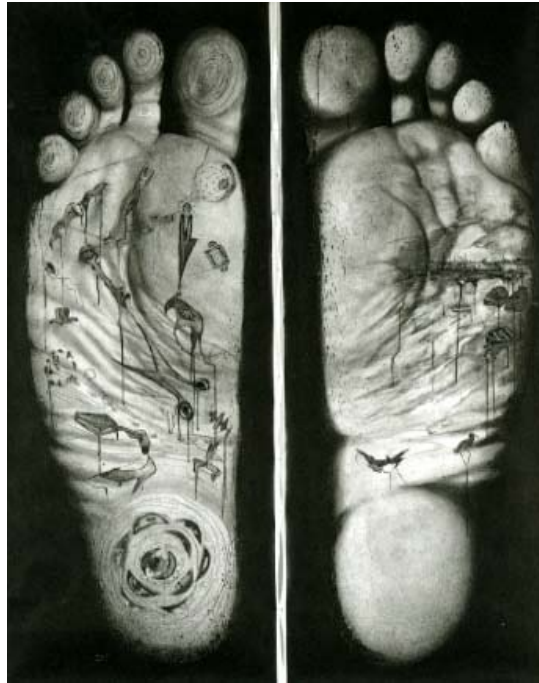
Fotoğraf 76

Helen Chadwick (1953-1996), İngiltere, 'Vanitas II' (Kendini Beğenmişlik), 1986



Fotoğraf 77

Carrie Mae Weems (1953-), ABD, 'Mirror Mirror' (Ayna Ayna), 1987



Fotoğraf 78

Annette Messenger (1943-), Fransa, 'Mes Tophées' (Hatıralarım), 1987



Fotoğraf 79

Brian Griffin (1948-) , İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1988



Fotoğraf 80

Katharina Sieverding (1944-), Çek Cumhuriyeti, 'The Look at the Sun at Midnight' (Gece Yarısı Güneşe Bakış), 1988



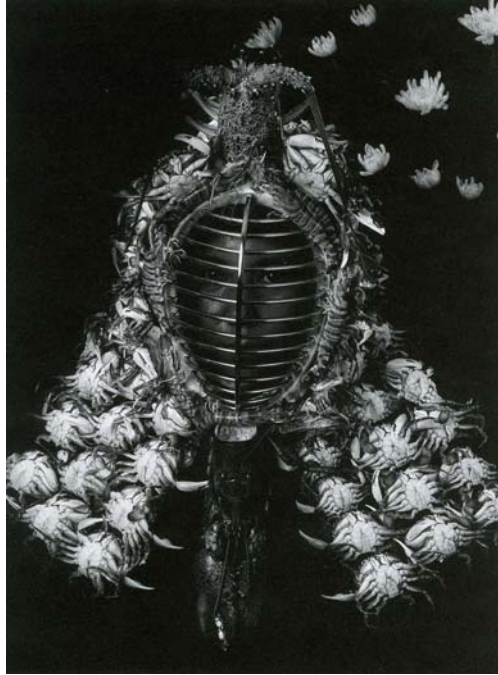
Fotoğraf 81

Jo Brunenberg (1949-), Hollanda, 'Studio dei muscoli del braccio - from the serieses Immagini Scoperte' (Kol Kasları Çalışması - Keşfedilmiş İmgeler serisinden), 1989



Fotoğraf 82

Guerilla Girls (1985 - kuruluş), ABD, 'Do women have to be naked to get in the Met. Museum?' (Kadınlar Met. Müzesine girmek için çıplak mı olmak zorunda?), 1989



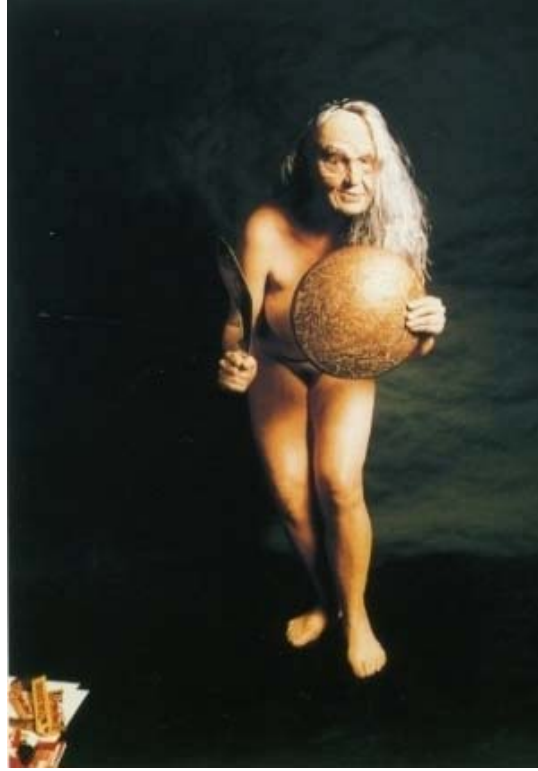
Fotoğraf 83

Michiko Kon (1955-), Japonya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1990



Fotoğraf 84

Richard Hamilton (1922-), İngiltere, 'Four Self-Portraits' (Dört Özportre), 1990



Fotoğraf 85

Jo Spence (1934-1992), İngitere, 'Getting Older' (Yaşlanmak), 1990



Fotoğraf 86

Jeff Koons (1955-), ABD, 'Ilona on Top (Rosa Background) - from the Made in Heaven series' (Ilona Üstte (Kırmızı Fon) - Cenneten Çıkma serisinden), 1990



Fotoğraf 87

Arno Rafael Minkinen (1945 -), Finlandiya, 'Fosters Pond', 1992



Fotoğraf 88

John Coplans (1920-2003), İngiltere/ABD, 'Self Portrait (Upside Down No. 7)' (Özportre, Başaşağı No. 7), 1992



Fotoğraf 89

Matuschka (1954-), ABD, 'Beauty out of Damage' (Hasardan Güzellik), 1993



Fotoğraf 90

Shirin Neshat (1957-), İran/ABD, 'Rebirth' (Yeniden Doğmak), 1994



Fotoğraf 91

Gloria Heilman-C (1961-), ABD, 'Self-Portrait, from the Enquirer Series' (Enquirer serisinden Özportre, 1995-6



Fotoğraf 92

Sarah Lucas (1962-), İngiltere, 'Fighting Fire with Fire' (Ateşi Ateşle Söndürmek), 1996



Fotoğraf 93

Yayoi Kusama (1929-), Japonya, 'Dots Obsession' (Nokta Takıntısı), 1996



Fotoğraf 94

Yasumasa Morimura (1951-), Japonya, 'Self-Portrait (Actress) / White Marilyn' (Özportre (Aktris) / Beyaz Marilyn), 1996



Fotoğraf 95

Gerhard Richter (1932-), Almanya, 'Self-Portrait' (Özportre), 1996
[yağlıboya ile flu fotoğraf taklidi]



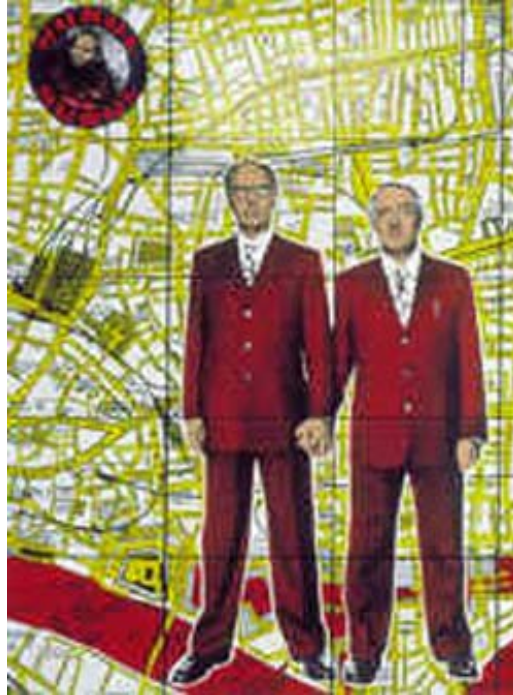
Fotoğraf 96

Harry Borden (1965-), ABD/İngiltere, 'Self-Portrait' (Özportre), 1998



Fotoğraf 97

Elina Brotherus (1972-), Finlandiya, 'This is the first day of the rest of your life II' (Bugün Geri Kalan Hayatının İlk Günü II), 1998



Fotoğraf 98

Gilbert & George (Gilbert Proesch, İtalya & George Passmore, İngiltere) (1943-) & (1942-), İngiltere, 'Nineteen Ninty Nine' (Bin Dokuz Yüz Doksan Dokuz), 1999



Fotoğraf 99

Tracey Emin (1963-), İngiltere, 'The Last Thing I said to you is don't leave me here. 1' (Sana söyledığım son şey beni burada bırakmamandı), 2000



Fotoğraf 100

Sam Taylor-Wood (1967-), İngiltere, 'Self Portrait in a Single Breasted Suit with Hare' (Tek Göğüslü bir Takım Elbise içinde Tavşanla Özportre), 2001