

ERVING GOFFMAN'IN BENLİK SUNUMU KURAMI'NA GÖRE RESİMDE OTOPORTRE



SELF PORTRAIT IN PAINTING ACCORDING TO ERVING GOFFMAN'S THEORY OF PRESENTATION OF SELF

Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER*

Berna FİLDİŞ**

ÖZ

Benlik, bireysel ile toplumsalın iç içe geçtiği çok boyutlu bir gerçekliktir. Çoğunlukla 'kişi ve kendilik' merkezli tanımlansa da benliğin oluşum ve gelişim sürecinde toplumsallığın yoğun bir etkisi vardır. Erving Goffman da 'Benlik Sunumu Kuramı'nda benliğin toplum ile olan sıkı bağına odaklanmaktadır. Bu bağı ise bireyin oyuncu, toplumun seyirci olduğu bir tiyatro metaforuyla açıklamaktadır. Ki, Goffman'a göre birey benliğini toplumsal alanda dramatik canlandırma, idealize etme, gizemlileştirme, gerçeklik ve kurmaca olmak üzere dört performansla sergilemektedir. Bu noktada sanat tarihi boyunca pek çok farklı amaçla yapılmış otoportreyi; sanatçının kendine dair farkındalığını, yani benliğini ortaya koymasını sağlayan bir sunum aracı olarak da düşünmek mümkündür. Benliğin oluşumundaki toplumsallıktan yola çıkmak ise ressamın benliğinin toplumsal alan ile geçişken sınırlarını otoportre aracılığıyla keşfetme imkânını sunmaktadır. Bu çerçevede makalede, 'kendilik'in ifade alanı olarak görülen ve yoğun olarak kişiselikle ilişkilendirilen otoportre, Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı bağlamında ele alınacaktır. Otoportrenin kendini somut olarak ortaya koyduğu 16-18. yüzyıllar arasındaki pek çok örnek onun belirlediği dört performans üzerinden yorumlanacaktır. Otoportreye Goffman'ın kuramı ile bakışın sanatın toplumsal boyutu üzerine yeni bir pencere açacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Erving Goffman, benlik, toplum, sanat, otoportre

ABSTRACT

The processes through which art expresses itself in the aesthetic field are evaluated in the context of reflection of social and historical paradigms. It can be said that this parallelism -the simultaneous relationship established between art and sociology or history- is formed spontaneously. The signs that art prefers when expressing itself as an original field of creation are considered as analytical arguments for history and sociology.

* Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5251-4327> ♦ E-mail: foner@bartin.edu.tr

** Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7412-942X> ♦ E-mail: bernafildis@bartin.edu.tr

At the core of this relationship is the moment when art comes into contact with society and the representations created by the forms of contact. Thus, the framework of the subject-society relationship also appears spontaneously. When the artist leads to production with self-consciousness, they symbolize the models of the period in which the individual lives or the relationship between the subject and society. The artist's ways of expressing themselves; at the same time, their efforts to reveal their self can be considered as ways of establishing a relationship with the society to which they belong. These ways create an interdisciplinary field of thinking in which the social and individual phenomenon of the self is expressed by imaginative and symbolic signs and reveals different dimensions of the meanings expressed by the phenomenon of the self. Thus the self is a multidimensional reality in which the individual and the social are intertwined. Although it is mostly defined as centered on "person and selfhood", sociality has an intense effect on the formation and development of the self. Erving Goffman also focuses on the strong ties of the self with society in the Theory of Self-Presentation. He explains this tie with a theatrical metaphor in which the individual is the actor and the society is the audience. According to him, the aim of the actor is to play their role in the best way, and the aim of the audience is to see that their own expectations for the role are met. This means that the individual has the motivation to consciously or unconsciously demonstrate that they have a self that is compatible with society. According to Goffman, an individual demonstrates their self in the social arena with four performances in accordance with the motivation they have. These are dramatic realization, idealization, mystification, reality and contrivance. At this point, it is also possible to think of a self-portrait made for different purposes throughout the history of art as a presentation tool that allows the artist to reveal their awareness of themselves, that is, their self. Starting from the sociality in the formation of the self -in contexts such as the way it expresses itself in the social field, the period in which it lives and how it is affected by the space- it offers the opportunity to explore the boundaries of the painter's self transition with the social setting through self-portrait. In this context, the self-portrait, which is seen as the expression area of the self and is generally associated with selfhood is discussed through Goffman's Theory of Self-Presentation in the article. With an increase in the importance to the person, many examples self-portrait demonstrates itself intensively in the period which is between the 16th and 18th centuries, have been interpreted by the four performances he determined. The interpretation in question is important because it offers the opportunity to look at artistic production through a social window, which is usually treated as a person-centered explanation model or a reflection of the type of individual self. Therefore, it is thought that considering the self-portrait through Goffman's theory of self offers a new field related to the social dimension of art.

Keywords: *Erving Goffman, self, society, art, self-portrait*

Giriş

İngilizce 'self' ile karşılanan benlik, kişinin kendisine dair farkındalığıdır. Bu tanımda işaret edilen daha çok 'kişi ve kendilik' olsa da benliğin oluşum ve gelişim süreci yoğun bir toplumsallık içerir. Taylor, "Ben kim olduğumu soy ağacında, sosyal alanda, sosyal statüler ve işlevler coğrafyasında, sevdiğilerimle olan mahrem ilişkilerimde ve bilhassa benim en önemli belirleyici ilişkilerimin içinde yaşadığı ahlaki ve manevi yönelimler alanında, nereden konuştuğumu tanımlamak suretiyle belirlerim"¹ derken benliğin toplumsal boyutuna dikkat çekmektedir. Dolayısıyla benliği, bireysel ile toplumsalın iç içe geçtiği çok boyutlu bir gerçeklik olarak açıklamak mümkündür. Ancak benlik üzerine literatür incelendiğinde, diğerini göz ardı etmemekle birlikte bireyi veya toplumu önceleyen açıklama modellerinin varlığı dikkati çekmektedir.

Bireyi merkeze alan açıklama modellerinin temelinde, ben ve ben-olmayan arasında belirgin olarak çizilen sınırlar bulunmaktadır. Dolayısıyla birey, kendine yeten ve kontrolü elinde bulunduran olarak karakterize edilmiştir.² Toplumu merkeze alan açıklama modellerinde ise ben ve ben-olmayan arasındaki sınırlar geçişgen kabul edilir. Bu nedenle denetim bireyde değil, kişiler arası alandadır.³ Her iki açıklama modelini iki benlik türü olarak algılamak da mümkündür. Nitekim Kağıtçıbaşı, ayrık benlik ve ilişkisel benlik olmak üzere iki benlik türü tanımlamıştır. Ayrık benliğe sahip olan kişiler tek olmak için daha güçlü bir dürtü ve isteğe sahiptir. Bağımsızlığı, başkalarından ayrıışıklığı sürdürmek isterler. İlişkisel benliğe sahip olanlar ise teklilik ve eşsizlikten çok, bağlılık duygusunu temel alan ve örgüt amaçları ile gereksinimlerini önceleyen kişilerdir.⁴ Her iki açıklama modelini iki benlik türü olarak almanın daha geniş bir hareket alanı sağladığını söylemek mümkündür. Ancak bu, bireyi ya da toplumu merkeze alan modellerin ilgili literatüre sundukları katkıyı azaltmamaktadır. Nitekim Erving Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı'nı da bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir.

Erving Goffman ve Benlik Sunumu Kuramı

G. Herbert Mead, *Zihin, Benlik ve Toplum* başlıklı eserinde, benliğin bireyin bir bütün olarak toplumsal deneyim süreciyle ve bu sürece katılan diğer bireylerle ilişkilerinin sonucunda meydana geldiğini belirtir.⁵ Bu, toplumsal yaşamın karşılıklı bir etkileşim ve benliğin de söz konusu etkileşimin bir ürünü olduğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla Mead'e göre benlik, toplumun sahip olduğu özellikleri birey üzerine boca ettiği tek yönlü bir süreç olarak çözümlenmemelidir. Birey, başka insanlarla tek tek ya da grup halinde kurduğu iletişim ve sağladığı etkileşim ile benliğini oluşturmaktadır. Söz konusu iletişim ve etkileşim, diğerlerinde gözlenen davranış ve düşünüş kalıplarının anlaşılması ve alınmasını da mümkün kılmaktadır. Anlaşılan ve alınan aynı zamanda toplum içerisinde

1 Taylor, 2001, 35.

2 Kağıtçıbaşı, 2009, 97.

3 Kağıtçıbaşı, 2009, 97.

4 Sarıçam, 2013, 229-230.

5 Mead, 1972, 135.

sergilenen bir süreci de içermektedir. Bu nedenle birey-toplum ilişkisi sadece benliğin oluştuğu değil, benliğin sergilendiği ya da Goffman'ın deyişiyle sunulduğu bir alanı da yaratmaktadır.

Mead'in benlik anlayışından büyük ölçüde etkilenmiş biri olarak Goffman, toplumu büyük kurumlar yerine insanlar arasındaki ilişkiler üzerinden çözümler. Bu nedenle toplum bir etkileşim alanıdır. Tek tek insanlar ise etkin ve zeki varlıklardır.⁶ Ancak yaptığı gözlemlere dayanarak o, birey-toplum ilişkisinde bireyin toplumsal alandaki unsurları hesaba katarak hareket ettiğini düşünmektedir. Bu bağlamda Benlik Sunumu Kuramı'nı toplumun bireyden beklentileri ve bireyin beklentileri karşılama çabası üzerine kurmuştur. Günlük işleyişi sağlayan görgü kuralları söz konusu beklentinin merkezindedir.⁷ Birey, görgü kurallarını davranışlarına yansıttığı oranda beklentiyi karşılamış olur. Goffman söz konusu karşılıklılığı, bir tiyatro metaforu üzerinden kavrar ve oyuncu, rol ve seyirci kavramlarıyla açıklar. Buna göre, birey oyuncu iken seyirci toplumdur. Rol, oyuncunun önceden belirlenmiş ve başka durumlarda da sergilenebilecek ya da oynanabilecek eylem kalıbıdır.⁸ Yani statü, toplumsal alandaki eylemlerin sınırını çizer ve bireye o statünün gerektirdiği rolü oynaması düşer. Örneğin işini yaparken bir hâkimin ihtiyatlı ve temkinli, uçuş kabinindeki bir pilotun serinkanlı, bir muhasebecinin ise hassas davranması, statülerinin gerektirdiği rollerdir.⁹ Bu noktada, oynanan rolün seyircide yarattığı izlenim önem kazanır. Goffman izlenimi, verilen ve yayılan olarak ikiye ayırmaktadır. İlki role dayalı performansın sözlü kısımlarını, ikincisi ise eylemleri içermektedir.¹⁰ Eğer oyuncunun performansı sözlü ve/veya eylemsel kısımlarında bir yetersizlik barındırıyorsa seyircinin izlenimi olumsuz olacaktır. Ancak tam tersi bir durum söz konusu olursa oyuncu rolünü başarı ile yerine getirmiş ve seyirciden sevgi, destek, saygı, itibar gibi kabul ve onay belirten karşılıklar alacaktır. Dolayısıyla beklentileri yerine getirilen seyirci, oyuncuyu alkışlamaktan imtina etmeyecektir. Bunu rol beklentisi ve rol ile seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkinin vardığı son nokta olarak görmek mümkündür. Varılan nokta aynı zamanda birey-toplum ilişkisinin de doğasını oluşturmaktadır. Bu ilişkide birey benliğini geliştirecek ve sunacak, ancak önemli olan toplumsal alanla uyumlu bir benlik sunumu gerçekleştirmek olacaktır. Yani benlik, belirlenen kurallara uygun bir davranış olarak ortaya konacaktır.¹¹

Toplumsal alanda rolünü oynayarak benlik sunumunu gerçekleştiren bireyin elde edeceği karşılıklar, onun bilinçli ya da bilinçsiz olumlu bir benlik algısı yaratma çabasını da kamçulamaktadır. Goffman buna izlenim yönetimi demektedir. Ona göre birey kendi ile ilgili mümkün olan en iyi izlenimi verebilmek için pek çok araç

6 Wallace ve Wolf, 1995, 219.

7 Goffman, 1966, 24.

8 Goffman, 1956, 8-9.

9 Goffman, 1972, 77.

10 Goffman, 1956, 2.

11 Poloma, 1979, 158.

kullanmaktadır.¹² Görev ya da rütbe, giyim, cinsiyet, yaş, ırksal özellikler, irilik, duruş, konuşma biçimleri, yüz ifadeleri ve vücut hareketleri kişisel vitrini; mobilya, eşya ve aksesuar da seti oluşturan araçlardır. Birey, bunları içinde bulunduğu ortama uygun biçimde kullanarak toplumun kendine dair izlenimini yönlendirmektedir. Bu bağlamda Goffman bireyin sunum sırasında dramatik canlandırma, idealize etme, gizemleştirme, gerçeklik ve düzmece gibi bazı performanslar sergilediğini söylemektedir. *Dramatik canlandırma*, bireyin taşıdığı ya da taşıdığını iddia ettiği özelliklerinin başka insanlar karşısında ifade edilmesi ya da gösterilmesidir.¹³ İdealize etme, bireyin performansını içinde bulunduğu toplumun anlayışına ve beklentilerine uygun hale getirmesi ya da toplumsallaştırmasıdır.¹⁴ Yani bireyin kendisini toplumun resmi olarak onaylanmış değerleri ve davranışları ile sunmasıdır. *Gizemleştirme*, bireyin kendisine hayranlık duyulması ya da mevcut hayranlığın devamı adına diğerleriyle mesafeyi korumasıdır.¹⁵ Ki, bu tavır seyirciden gelen açık ya da örtük bir talebin sonucu da olabilir. *Gerçeklik ve düzmece* ise bireyin oynadığı rolün bir gerçeğe karşılık gelsin ya da gelmesin karşı tarafı samimi olduğu konusunda ikna etmesidir.¹⁶ Birey zaten öyle olduğu ya da görünmesi gerektiği için dikkatli davrandığında, samimiyeti konusunda izleyici de herhangi bir kuşkuya kapılmaz. Bu performansların her biri, bireyin olumlu bir benlik algısı yaratma adına kişisel vitrinindeki ve setteki araçlardan da yararlanarak sergilediği çabayı ortaya koymaktadır. Söz konusu çaba oyuncu/bireyin kendi doğallığını sunması ile sınırlı olabileceği gibi, kendisinin tasarladığı doğallığın sunumu da olabilmektedir. Ancak her halükarda toplum odaklı bir performans devam ettirilmektedir.

Bir Benlik Sunumu Aracı Olarak Otoportre

Sanat, sanatçının kendini gerçekleştirme alanıdır. Bunu ise sanatsal üretimiyle kendine ya da kendi dışına dair duygu ve düşüncelerini ifade ederek yapar. Kişisel hayatta yaşanan iniş-çıkışlar, toplumsal huzursuzluklar ya da dünyayı etkisi altına alan olaylar sanatçının aynasından yansiyarak birer sanat nesnesine dönüşür. Dolayısıyla sanatçı doğrudan deneyimlediklerinin ya da gözlemlediklerinin kendi üzerinde bıraktığı etkiyi estetik süzgecinden geçirerek dışa vurur. Ortaya çıkan sanat eseri bir anlamda sanatçının kendini ifade ediş biçimidir. Bu ise benlik ile iç içe geçen süreçlere işaret etmektedir. Bir anlamda sanat eseri ile ortaya konan farkındalık, kendine dair farkındalık olarak benlik ile örtüşmektedir. Benlik ile ilgili literatür sanatçı üzerinden ele alındığında toplumun değil, bireyin merkeze alındığı açıklama modellerinin ağırlığı dikkati çekmektedir. Kendi dışı ile sınırlarını belirgin olarak çizdiği ve toplumun geri kalanından kendisini soyutlamış olduğu ön kabulü ile sanatçı, birey merkezli bir benlik tanımlamasının ideal karşılığı haline gelmektedir. Açıklama modelleri yerine benlik türleri üzerinden düşünüldüğünde

12 Wallace ve Wolf, 1995, 225.

13 Goffman, 1956, 19-20.

14 Goffman, 1956, 22-23.

15 Goffman, 1956, 45.

16 Goffman, 2020, 76.

ise ayrıık benlik tanımlaması ile karşılaşmaktadır. Sanatçı tek olmak için daha güçlü bir dürtü ve isteğe sahip, bağımsızlığı ve başkalarından ayrışıklığı sürdürmek isteyen ayrıık benliğin tartışmasız adresine dönüşmektedir. İster birey merkezli açıklama modeli ister ayrıık benlik türü ile açıklansın, sanatçının toplumsal davranış kalıpları ya da gelenek ile hareket etmeyen, hatta kendini bunların karşısında konumlandırarak yeniliği ya da değişimi savunan biri olarak idealize edildiği görülmektedir. Ancak benliğin toplumsal deneyim ile bağı kabul edilecek olursa sanatçılara dair benlik idealizminin sınırlı bir hareket alanı yarattığını söylemek mümkündür. Yine de öncelikle belirtilmesi gereken, benliğin topyekûn bir öz farkındalığa karşılık geldiği, sanatçının deneyimledikleri ya da gözlemledikleri üzerine duygu ve düşüncelerini ifade ederken aynı zamanda kendi benliğini ifade ettiğidir.

Sosyoloji Sözlüğü'nde Marshall benliği, insanların kendilerini kendi düşüncelerinin nesnelere olarak ele almaları biçiminde tanımlamaktadır.¹⁷ Söz konusu olan, kişinin kendi içinden çıkıp kendisine bir dış göz ile bakabilmesidir. Öz farkındalığın bir ifadesi olarak bu tanımlama sanat alanında en ideal biçimiyle karşılık bulmaktadır. Çünkü sanatın pek çok dalında sanatçının kendisini nesneleştirilmesi sanatsal üretim süreçlerinin bir parçasıdır. Otobiyografik anlatımlar¹⁸ olarak isimlendirilen bu süreçlerde sanatçı kendinden yola çıkmakta ve kendini anlatmakta, yani kendine dair farkındalığını ortaya koymaktadır. Eserde anlatılan ile esere imza atanın aynı kişi olduğu, yani sanatçının kendini nesneleştirdiği otobiyografik anlatılara en çarpıcı örnek otoportredir. İngilizce 'self portrait' ile karşılanan otoportre konumuz açısından ressamın sahip olduğu fiziksel ve duygusal özelliklerini tuval üzerinde betimlemesidir.¹⁹ Bu sanatsal üretimde ressam gösteren, kendi imgesi ise gösterilendir. İnsanın hem bedensel hem de ruhsal özelliklerini en iyi yansıtan yüzü, imgenin odağını oluşturmaktadır.²⁰ Nitekim ressamın yüz çizimleri konusunda ustalaşmak gibi teknik bir kaygıyla da otoportreye yöneldiği söylenmelidir. Otoportrenin yapılaş gerekçeleriyle ilgili Crozier ve Greenhalgh, ustalaşmak kaygısının yanı sıra bir model bulmak ve parasını ödemek konusundaki zorlukları aşmak, geleneği devam ettirmek, sanatsal bir beyanda bulunmak gibi gerekçelerin varlığına işaret etmektedirler.²¹ Ancak iki yazarın gerekçeler listesinde benlik sunumuna da yer verdikleri görülmektedir. Bu bağlamda sanatçının otoportre aracılığıyla kendi ile ilgili duygu ve düşüncelerini, yani kendine dair farkındalığını ifade etme isteğinin mevcudiyeti gündeme gelmektedir: Ressam kendisini nesneleştirerek bir anlamda kendi benliğini ortaya koymaktadır.

Tarihsel bir okuma yapıldığında, sanatçıların Rönesans'a kadar yaşadığı toplum içinde ne kadar şöhretli olurlarsa olsunlar (zira hâlâ zanaatkâr mertebesinde dirler) eserlerine imza atma veya herhangi bir şekilde varlıklarını gösterme şansları olmadığı

17 Marshall, 1998, 589.

18 Otobiyografik anlatımlar ifadesi daha çok edebiyat alanını çağırırsa da resim, heykel, fotoğraf gibi sanat alanlarında da kullanılmaktadır.

19 İskender, 1997, 1504.

20 Sağlık, 2013, 104.

21 Crozier ve Greenhalgh, 1988, 30.

görüldü. Bunu yaptıkları sanatsal üretime rağmen, kendi benliklerini tam olarak ortaya koyamadıkları biçimde yorumlamak mümkündür. Fakat Rönesans'ın yarattığı ortamda yaygınlaşan hümanizmle birlikte bireyselleşme düşüncesi ve pratiği ortaya çıkmış, ressamlar da kendi varlıklarını tam olarak duyurabilecekleri bir atmosfer yakalamaya başlamışlardır. Başlangıçta 'The Arnolfini Portrait' de Jan van Eyck'in ürkek bir biçimde suretini aynada belli belirsiz gösterip altına da "Jan van Eyck de buradaydı" diye yazması gibi örtük yollar kullanılmıştır. Sonrasında resimlerin içine kendilerini gizemli bir şekilde yerleştirmeleri ile devam edilmiş ve Dürer'in sanatsal yaratıcılığını Tanrısal yaratıcılık ile özdeşleştirip kendini İsa Mesih gibi çizme cesaretini gösterdiği noktaya kadar gelinmiştir. 17. yüzyılda Rembrandt gibi ressamlar düzenli aralıklarla yaşamları boyunca yaptıkları otoportrelerle adeta otobiyografilerini yazmışlardır. Genel olarak bakıldığında 17 ve 18. yüzyıllarda hızla yaygınlaşan otoportre geleneği, ressamların kimi zaman zenginliklerini ve asilliklerini kimi zaman da entelektüelliklerini ve sanatçılıklarını, yani farklı bağlamlarda benliklerini ortaya koymalarına imkân vermiştir. 1800'lerin sonuna doğru fotoğrafın bulunmasıyla otoportreler de farklı biçimlerde devam etmiş; ressamlar çoğu zaman realizmden daha uzak, biçim bozmalar da içeren, daha özgür, daha anlatımsal otoportreler yapmışlardır. Kullandıkları teknik ya da anlatım dili ne olursa olsun ressamlar günümüzde de otoportrelerini yapmaya, dolayısıyla otoportre aracılığıyla benliklerini ortaya koymaya devam etmektedirler.

Ressamın otoportresi aracılığıyla ortaya koyduğu benliğin sınırları, 'kendilik'in sık vurgulanması ve bu vurgunun toplumdaki bağımsız sanatçı imajı ile birleşmesi nedeniyle yoğun olarak kişiselleştirilmiştir. Leppert'in otoportrenin ilk seyircisinin kendi kendisini işleyen ressam olduğu saptaması da sanatçının benliğine dair birey merkezli modele ya da ayrıksı benliğe dikkat çekmektedir.²² Ancak ressamın ardından gelen başka izleyicilerin varlığı, toplum merkezli modeli ya da ilişkisel benliği işaret etmektedir. Bu bağlamda ressamın toplum merkezli bir benlik üzerinden çözümlenmesi, kendi dışı ile çizdiği sınırın geçirgenliğine ve içinde yaşadığı ortamdan etkilenmesine karşılık gelmektedir. İlişkisel benlik ise başkalarıyla ilişkileri ve bağlılığı önceleyen bir tavır belirtmektedir. Birbiri ile örtüşen bu açıklamalar toplumsal düzene uyum gösteren ve geleneği göz ardı etmeyen bir ressam profili ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu profil sanatçının idealize edilmiş benliğinden oldukça uzak olsa da ressamın benliğindeki toplumsal sorgulamak konusunda daha geniş bir hareket alanı sağlamaktadır.

Toplum merkezli açıklama modeli ya da ilişkisel benlik türü üzerinden ele almak, ressamın benliğini Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı'nın da konusu haline getirmektedir. Şu durumda Goffman'ın kavramsal dizgesinden yola çıkılacak olursa etkileyici performanslar sergileme çabası içerisinde bir oyuncu ressamla karşılaşmaktadır. Oyuncu/ressam, toplumsal beklentilerin şekillendirdiği rolünü en iyi biçimde oynayarak seyirci/toplumun olumlu izlenimini kazanmak niyetindedir. Çünkü kendisine dair olumlu bir izlenim, seyirci/toplumun ona sevgi, destek, saygı, onay ve itibar gibi karşılıklar vermesini sağlayacaktır. Dolayısıyla ressam-toplum ilişkisi, rol

22 Leppert, 2002, 212.

beklentisi-oylanan rol ilişkisine dönüşmekte ve beklenti ile oynanan arasındaki örtüşürlük toplumsal onayı da beraberinde getirmektedir. Bu döngü esasında bir benlik sunumunu içermektedir. Nitekim Goffman toplumun bireyin benliğini sadece oluşturmadığını, aynı zamanda sunmasını sağlayacak alanlar da yarattığını belirtmektedir. Ressam duygu ve düşüncelerini ortaya koyduğu sanatsal üretimi ile daha önce de dile getirildiği gibi, benlik sunumunu gerçekleştirmektedir. Ancak rol-izlenim arasındaki ilişki ve getirileri göz önünde bulundurulacak olursa ressam, bilinçli ya da bilinçsiz toplumla uyumlu bir benlik sunma çabası içerisinde olmaktadır. Bunu ise sanatsal üretiminde kişisel vitrinindeki ve setteki araçları kullandığı dramatik canlandırma, idealize etme, gizemleştirme, gerçeklik ve düzmece gibi performanslardan yararlanarak yapmaktadır. Söz konusu performanslar sonucunda ressam ya kendi doğallığını ya da kendisinin tasarladığı doğallığı sunmaktadır. Her iki halde de kendisi ile ilgili olumlu benlik algısını yaratırken otoportre önemli bir benlik sunum aracı haline gelmektedir.

Ressam ve Dramatik Canlandırma

Dramatik canlandırma, bireyin taşıdığı ya da taşıdığını iddia ettiği özelliklere bürünerek üstlendiği performanstır. Sanatçılar da zaman zaman yaşadıkları dönemin genel eğilimlerini taşıyan/yansıtan bireyler olarak görünmek istemişler ve bu motivasyonlarını benlik sunumunun en kişisel hali olan otoportrelerine yansıtmışlardır. Bazı otoportrelerde, bir resmin yorumlanmasında ihtiyaç duyulan biyografi, ikonografi, ikonoloji, estetik, akımlar, renkler ve ifade edilen sembolik ve imgesel anlamlar gibi bütün birikimlerin vardığı nokta dramaturjinin otoportreyi oluşturmadaki etkisidir.

Bu bağlamda hayatının farklı aşamalarında otoportreleriyle kendini ifade etme gereğı duyan Albrecht Dürer (1471-1528), benlik sunumuna dair sabit bir algı yaratabilmiş, kronolojik bir kendilik hikâyesi sunabilmiştir: Dürer küçük yaşlarından beri, çok sayıdaki yazılarında ve kendi portrelerinde de görülebildiği gibi dingin bir kişilik sergiler: Zeki, incelikli ve etkileyici bir kişi, yeni deneyimlere, yolculuklara ve tanışıklıklara her zaman açık, hayli dini ve bütün aşırılıklara, nüktedanlığa ve her şeyden öte müstehcen imalara karşı biridir.²³ Dürer'in otoportrelerindeki kendilik kompozisyonları, -Goffman'ın teorisiyle örtüşen- benlik sunumu performanslarıyla da açıklanabilir. Mesela günümüzde dahi yapıma nedeni hakkında fikir birliğine varılamayan 1500 yılına ait otoportresi (Görsel 1), onun sunumunda dramatik canlandırma yolunu tercih ettiğine işaretler. Görüş ayrılıkları; sanatçının otoportresini neden yaptığına, otoportresinde hangi rolü oynadığına ve üstlendiği rolü gerçekten taşıyıp taşımadığına yöneliktir. Bu otoportre bazı dindar çevrelerce küfür ve dine saygısızlık olarak algılanmış, bir nevi Tanrı'nın yaratıcı gücüne eş koşma olarak görülmüştür. Fakat resmi Tanrı'nın yaratıcı gücüne bir meydan okuma olarak görmek yerine bir "itiraf ve vaaz" olarak değerlendirenler de vardır²⁴

Dürer'in kendi yüzünü Mesih ile bütünleştirerek/benzeştirerek vermesi, inanç bağlamında bir rolle toplumun karşısına çıkmak istediğine işaretler. Joseph Leo Koer-

23 Zuffi, 2004, 18.

24 Panofsky, 1955, 43'ten aktaran Sullivan, 2015, 1162.

ner gibi birçok sanat tarihçisi sanatçının bu resminde 'dindarlık' ve 'narsisizm'i aynı anda yansıttığı konusunda hemfikirdir. O, Dürer'in 'dindarlık' ve 'narsisizm' ile kendi anıtsal formunu biçimlendirdiğini düşünür.²⁵ Dürer Mesih rolüne bürünerek kendi benliğini dramatize etmiş olmaktadır. Fiziksel olarak Mesih'le benzerliği de onun bu rolünü pekiştiren bir tesadüftür. Koerner, sanatçının altın buklelerin şıklığı ve simetrisi, önce izleyiciye ardından aşkınlığa (sonsuz) yönelen bakışları, Erken Hristiyan ikonolojisine gönderme yaptığı el hareketi ile Mesih'e atıfta bulunmanın ötesinde kendi görüntüsünden yola çıkarak bir Mesih tasviri yaptığını da söyler.²⁶ Sanatçının bu otoportrede Tanrısallığa yaptığı vurguyu yaratma edimi üzerinden değerlendiren görüşler de vardır. Buna göre sanatçı kendisi ile Tanrı arasında yaratıcılık bağlamında bir özdeşlik kurar. Ancak bu özdeşlik bir 'küfür' değildir. Tanrı'nın yaratma sürecinin sanatçı aracılığıyla gösterilmesidir.²⁷ Bu bağlamda Dürer, bir taraftan Hristiyanlık inancını kendi kimliğinin bir parçası olarak gösterir. Diğer taraftan da Mesih ile bütünleştiği benliğinin yaratıcı tarafına vurgu yapar. Sanatçının Tanrısal yaratıcılık üzerinden benlik sunumunu tamamladığı görülür.

Hollanda Barok sanatının ustalarından biri olarak kabul edilen Rembrandt van Rjin (1606-1669) de yaşamı boyunca çok sayıda otoportre yapmıştır. Rembrandt, ilk gençlik yıllarından ölümüne kadar gravür, çizim, yağlıboya gibi çeşitli tekniklerde ürettiği bu otoportrelerinde; fiziksel, sosyal, psikolojik ve sanatsal açıdan değişim ve gelişimini gözler önüne serer. Sanatçı, otoportrelerinin bazılarını dini ya da mitolojik kompozisyonlarda kullanmak için de yapmıştır. Yüzünü değişik ifadelerle (gülen, şaşkın, kızgın vb.) defalarca çalışmıştır.²⁸

Otoportrelerinde gülümsemesi, somurtması, gösterişli kıyafetler içinde ya da mağrur ve gururlu olması Rembrandt'ı, rolünü oynayan bir oyuncuya dönüştürür. Chapman da sanatçının benlik sunumuna dair tercihlerini, kendini temsil ederken duygu durumlarını ve iç dünyasını başarı ile yansıtabilmesi, dahası kendi temsilinin



Görsel 1: Albrecht Dürer. "Kürklü Otoportre", 1500, Panel Üzerine Yağlıboya, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemaldegammlungen, Münih, Almanya.

25 Koerner, 1990'dan aktaran Sullivian, 2015, 1162-1164.

26 Koerner, 1990'dan aktaran Carbon, 2017, 5.

27 Carbon, 2017, 5.

28 Freeland, 2010, 174-175.

reklamını yapabilmesi ile açıklar.²⁹ Chapman sanatçının gençlik dönemi otoportrelerinde idealize bir sunum gerçekleştirmediğini bu ‘idealize olmayan doğallığın’ onu ‘ateşli ve yetenekli’ bir sanatçı olarak ön plana çıkardığını söyler. Gençlik dönemi otoportrelerinde ruh hallerini kendini sunma biçiminin görüntülerine dönüştürdüğünü de düşünür.³⁰ Bu değerlendirmede kullanılan ‘öne çıkarma’, sanatçının benlik sunumunun dramaturjik yönünü vurgulamaktadır.

Rembrandt otoportrelerinde kendini farklı kostümler içinde resmetmeyi seven bir ressamdır. Tiyatro oyunlarına ilgi duyan Rembrandt’ın kostüm koleksiyonu yaptığı da bilinmektedir. “Rembrandt’ın ve öğrencilerinin bazı çalışmaları küçük ama iyi düzenlenmiş oyunların temsillerini andırır. Modeller ve öğrenciler, Kitabı Mukaddes’ten veya gerçek yaşamdan alınmış sahneleri canlandırarak beraberce ‘poz’ verip, daha sonra da sahneyi diğer öğrencilerden kopya etmişlerdir”.³¹ Tiyatroya ilgisini metaforik olmaktan çıkararak bu bilgi, sanatçının sabit bir kendini gösterme biçimini tercih etmediğini ve dramatik canlandırmalarla tekrara düşmekten kurtulmak istediğini düşündürür. Rembrandt değişik dönemlerde dini, askeri, aristokrat vb. görünümlemlerle kendini sunmuştur. Kimi zaman sanatçılığına kimi zaman da maddi varlığına duyduğu güvenle kendisini resmetmiştir.



Görsel 2: Rembrandt van Rjin, “Aziz Paul Kılığında Otoportre”, 1661, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x77 cm., Rijks Museum, Amsterdam, Hollanda.

Katolik, Yahudi, Kalvenci, Baptis, Mennonit gibi toplumun farklı kesimlerini de ayırıp yapmaksızın resmeden Rembrandt, dini bütün bir Protestan’dır.³² 1661 tarihli otoportresinde (Görsel 2), kendini Hristiyanlık inancını yaymaya adanmış Aziz Paul olarak resmeder. Otoportresinde sanatçıyı Aziz Paul’un atribüsleri olan el yazması kitap ve kolunun altından çıkan kılıcıyla görürüz. Rembrandt dramatik canlandırmasını Aziz Paul olarak gerçekleştirmiştir. Bu otoportre, Rembrandt’ın farklı kesimleri resmetmesinin yaratacağı algıyı düşünerek Protestan kimliğini vurgulamak adına yaptığı bir resim olarak değerlendirilebilir.

29 Chapman, 2010, 188-215.

30 Chapman, 2015, 63.

31 Zuffi, 2000, 62-63.

32 Gombrich, 1992, 332.

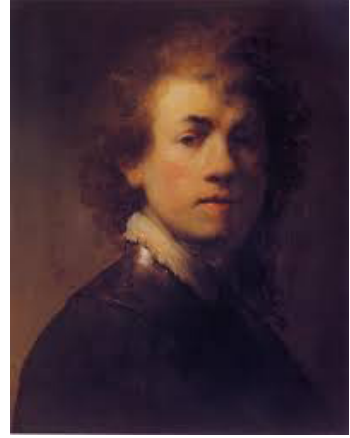
Rembrandt, toplumun güncel tuttuğu hemen bütün değerleri resimlerinde ayrıntı olarak işleyerek toplumla etkileşimini devam ettirmiştir. Aziz Paul kılığındaki otoportresi de bu etkileşimin benlik sunumuna dönüşmüş halini göstermektedir. Rembrandt'ın topluma göstermek istediği yönü (rolü) dindarlığıdır. Hristiyanlık inancının ve ikonografinin topluma sunduğu ortak dilden yararlanmış ve kendisini bir azizle özdeşleştirerek sunumunu tamamlamıştır. Goffman'ın teorisindeki dramaturjik yaklaşımın ve sanatsal yaratıcılığın imkânlarını 'inanç, güncellik, tarihsellik' bağlamında yeniden üretmiş ve dindar bir kimliğe sahip olduğunun altını çizmiştir.

Gençlik yıllarını resmettiği (1629 ve 1634 tarihli) iki otoportresinde ise benlik sunumunu genç, gururlu zırlı bir asker (Görsel 3) ve kılıçlı Doğulu bir hükümdar (Görsel 4) olarak gerçekleştirdiği görülür. Sanatçının asker kılığına büründüğü resminde (1634) benlik sunumunu, etnik ayrıcalık hissini yansıtmalarıyla tamamladığı söylenebilir: "Rembrandt'ın herhangi bir askeri birlikle bağlantısı olmadığından, üzerindeki zırh parçası aldatıcıdır. Bununla beraber duruşundaki asalet, genç Felemenk ulusunun gururunun bir yansımasıdır".³³

Ressam ve İdealize Etme

Otoportreler, ressamın kendine dönme ve kendini görme biçimlerini ortaya çıkardığı kadar gündeliğin ayrıntılarını da yansıtır. Otoportrelerin güncelliği, Goffman'ın kişisel vitrin ve set olarak açıkladığı kıyafet, mekân, eşya vb. resim ayrıntılarından anlaşılır ki bu ayrıntılar, sanatçının güncelle (dönemsellik) kurduğu ilişkinin boyutlarını da yansıtır. Goffman'ın teorisindeki bireyin kendisini toplumun resmî olarak onaylanmış değerleri ve davranışları ile sunmasının ipuçlarını da bulmanın mümkün olduğu bu boyut, zaman zaman otoportrelerde sanatçının sınıfsallık ve kusursuz ressamlık üzerinden inşa ettiği bir kurguyla görünür. Kimi sanatçılar, otoportrelerinde kendilerini toplumun seçkin (entelektüel ve zengin) üyesi olarak göstermeyi tercih eder.

33 Zuffi, 2000, 23.



Görsel 3: Rembrandt van Rijn, "Boyun Zırlı Otoportre", 1629, Panel Üzerine Yağlıboya, 38.2x31 cm., Germanisches National Museum Nürnberg, Nuremberg, Almanya.



Görsel 4: Rembrandt van Rijn, "Kaldırılmış Kılıç ile Otoportre", 1634, Gravür, 12.5x10.2 cm., Museum of Fine Arts, Boston, A.B.D.



Görsel 5: Albrecht Dürer, “Eldivenli Otoportre”, 1498, Panel Üzerine Yağlıboya, 52x41 cm., Museo del Prado, Madrid, İspanya.

Dürer, bir sanatçı olarak kendi görüntüsüyle özel olarak ilgilendiğini gösteren çok sayıda otoportre yapmıştır. Ressamın bu ilgisi; görme ve gösterme arasındaki dengeyi gözettiğine işaret eder ve Dürer’in kendini nasıl gördüğü kadar nasıl göstermek istediğiyle de ilgilidir. 26 yaşındayken kendini bir ressam olarak değil de bir asilzade olarak resmeder (Görsel 5). Dürer’in kendini zengin kıyafetler içinde, zarif bir duruşla resmetmesi; benlik sunumunu iç içe geçmiş iki rol üzerinden idealleştirdiğini gösterir. Sanatçı kendini bir asilzade olarak gösterirken temsil ettiği sanatçılık statüsünün de konumunu idealize etmek istemiştir.³⁴ Venedik seyahatinden sonra yaptığı otoportresinde sanatın farklı toplumlar tarafından nasıl algılandığına dair karşılaştırma yapma şansı bulan Albrecht Dürer, ressamların İtalya’da -kendi ülkesi Almanya’nın aksine- zanaatkâr de-

ğil sanatçı olarak kabul edildiklerini bu toplumsal kabulün ressamları, entelektüel ve ekonomik açıdan farklı bir sınıfın üyesi yaptığını fark eder. Dürer, zanaatkârlığını sanatçılığa; ressamlığını aydın aristokrat bir kimliğe dönüştürerek benlik sunumunu idealize eder. “Dürer İtalya’da sanatçılara tanınan statünün keyfini çıkarır ve Venedik’i ikinci ziyareti sırasında Nuremberg’e dönmeyi istemediğini bir mektupta yazar: “Burada ben bir lordum, evimde ise bir asalak”.³⁵ Dolayısıyla bu otoportrede Dürer; sanatçılığı, idealize edilmiş aşkın bir konuma getirmek; aristokrat sınıfta göstermek istemiştir.³⁶ Buradaki sunum/gösterim sadece kendi imajı ile ilgili değil aynı zamanda belirli bir durumu başkalarına ifade etmek, göstermek için de yapılmıştır.³⁷ Dürer’in benlik sunumunun iki toplumsal rolü işaret eden katmanlı bir yapısı vardır. Birincisi topluma göstermek istediği kendilik bilinci yani sanatçılığıdır. İkincisi de sanatçılığın bir statü olarak toplumdaki ideal konumu, arzulanan yeridir.

34 Aterido, 2014, 412.

35 Labno, 2014, 75.

36 Koerner, 1990’dan aktaran Carbon, 2017, 6.

37 Carbon, 2017, 6.

İki bine yakın portre yaparak 18. yüzyılda İngiltere'nin önde gelen portre ressamlarından biri olan Sir Jashua Reynolds (1723-1792), otuza yakın otoportre de yapmıştır. Reynolds, Rembrant'ın üslubunu benimsemiş, kendi imajının kontrolünü ele geçirmek ve bir sanatçı olarak kendi statüsünü yükseltmek, kendini kültürel bir figür olarak sunmak için otoportreyi tercih etmiştir.³⁸ Reynolds önemseydiği statü olgusunu 'ayırım' olarak tanımlar ve toplumun buna değer verdiğini söyler: "Ayrım, herkesin peşinde koştuğu ve dünyanın değer verdiği bir şeydir".³⁹ 1773'te yaptığı otoportresinde (Görsel 6), duruşu ve sunumunu tamamlayan resim ayrıntıları ile kendisini seçkin sınıfın üyesi olarak resmeder. Kendisini, bu resmi yapmadan kısa süre önce Oxford Üniversitesinin Medeni Hukuk alanında verdiği fahri doktora unvanını alırken giydiği cüppe ile göstermiştir.⁴⁰ Bu portreyi yaptığında 57 yaşında ve Kraliyet Akademisi'nin başındadır. Sanatçının resminde kendini gösterme biçimi ile statüsü birlikte düşünüldüğünde idealize bir benlik sunumu ortaya çıkar. Akademinin entelektüel ve sanatsal açıdan seçkin tavrı, akademiye yöneten ressamın kendini gösterme biçimiyle uyumludur. Kıyafetinin rengi, şapkası, jestleri onun soylu görünme arzusunu gösterir. Bu nedenle resimdeki ayrıntıları, bu arzuyu gösterirken sahip olduğu unvanları işaret eden benlik sunumu araçları olarak değerlendirmek mümkündür. Kendini "Michel-Ane büstünün yanında, Rembrandt üslubunda betimlemesi"⁴¹ Reynolds'un seçkin tavrının kendi sanat anlayışını sunarken de devam ettiğini gösterir. Reynolds da otoportresinde sanat anlayışını ve bir sanatçı olarak sahip olduğu statüyü sunarken ideal bir görüntü vermek istemiştir.

İtalya'da Mantua dükü Vincenzo Gonzaga'nın hizmetinde geçirdiği sekiz yılda asilzadelerin yaşantısını tecrübe eden ve 1609 yılında varlıklı ve etkili bir aristokratın kızı olan Isabella Brandt'la evlenen Peter Paul Rubens (1577- 1640) bu evliliğini "Hanı-



Görsel 6: Sir Jashua Reynolds, "Otoportre", Yak. 1773, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127x101cm., Royal Academy of Art, Londra, İngiltere.

38 Postle, 2005, 73.

39 Leslie ve Taylor, 1865, 611.

40 Craske, 1997, 50.

41 Germaner, 1996, 44.

meli Çardağı” isimli resmiyle (Görsel 7) kutlar.⁴² Kişisel tarihindeki bu önemli anı kayıt altına aldığı resimde, kendini medeni hali değişen biri olmanın yanı sıra zengin, mutlu ve asil olarak sunar. Resme benlik sunumu çerçevesinden bakıldığında asıl meselenin evlenmek değil evlilikle değişen statü olduğu anlaşılır. Rubens, evlenerek kazandığı yeni statüsünün -özellikle kıyafetlerdeki ayrıntılarda- altını çizmiş ve benlik sunumunun tamamlanması adına ideal bir görüntü vermiştir. Rubens, özgüvenli duruşu ve bir elini kılıcın kabzasına dayayarak takındığı aristokrat tavrı ile statüsünü belli etmek ister gibidir. Diğer taraftan kadının elini tutması sadakat, bağlılık ve aşkı imler. Sosyal ve ekonomik olarak kendinden emin ve mutlu görünen çift, sadakati sembolize eden hanımelinin önünde aşklarını ölümsüzleştirmişlerdir. Rubens’in Isabella Brant Hanmeli Çardağında”, Yak. 1609, Tuval Üzerine Yağlıboya, 178 x 136.5 cm., Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Münih, Almanya.



Görsel 7: Peter Paul Rubens, “Rubens ve Isabella Brant Hanmeli Çardağında”, Yak. 1609, Tuval Üzerine Yağlıboya, 178 x 136.5 cm., Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Münih, Almanya.

Rubens, evliliğin kendine sunduğu imkânları, izleyene sadakat, soyluluk, refah gibi değer ve kazanımların altını çizerek sunar. Bu sunuş tercihi, sanatçının benlik sunumunu evliliğin ona kazandırdığı imkânları idealize ederek gerçekleştirdiğini gösterir.

Benlik sunumunun idealize edilmesi yalnızca entelektüel, zengin görünme arzusu ile belirmez. Otoportrelerini çalışan bazı sanatçılar kendilerini toplumun-izleyenin karşısına çıkmış, misafir ağırlayan ressam gibi özenli resmederler. Francisco Goya (1746-1828) atölyesinde çalışırken gösterdiği otoportresinde (Görsel 8) kendini, izlendiğinin ya da resim yapma halinin görüldüğünün farkındaymış gibi özenli bir duruşla sergiler. Resim yapma halinin doğallığından çok çalışma anının kusursuz görüntüsünü sunma amacı taşıyan bu resimde kıyafetler, masa ve profili görünen tablo arasındaki uyum bu kompozisyonun kendini sunma amacıyla kurgulandığını gösterir. Goya’nın buradaki du-

42 Drury, 1999, 16.

43 Drury, 1999, 340.

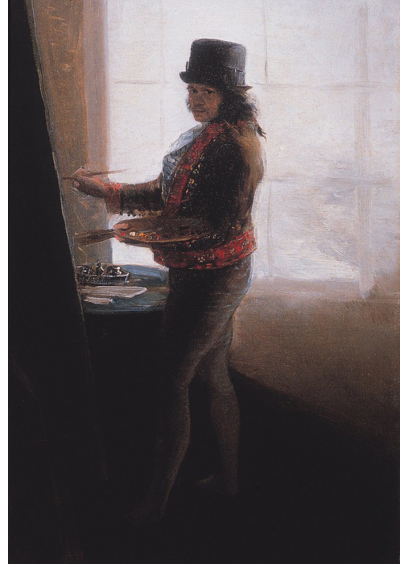
ruşu “Las Meninas” da Velazquez’in özenli saray kıyafetleri içindeki kendine güvenli duruşunu hatırlatmaktadır. Tıpkı Velazquez gibi Goya’nın duruşu mesleğindeki azameti ortaya koyar.⁴⁴

Bu resmi yaptığı sıralarda ellili yaşlarında olan ve daha çok Maja’lar, Madrid yaşantısı ve İspanyol kimliği ile ilgili resimler yapan sanatçının benlik sunumunu tamamlayan bir diğer ayrıntı da geleneksel kıyafetleridir. Resim yapmak için pek de uygun görünmeyen bu kıyafetler, onun bulunduğu özenli bir İspanyol ressamı rolünün kostümü olarak düşünülebilir.

Judith Leyster (1609-1660) de 1630 yılında yaptığı otoportresinde (Görsel 9), izlenme düşüncesinin etkisinde kalarak kendini şık ve bakımlı bir ressam olarak göstermiştir. Leyster, kadınlığın ressam olmayı engellediği dönemlerde kendi atölyesinde öğrenciler yetiştirmiş, ülkesinde (Hollanda’da) kendisini hatırı sayılır bir ressam olarak kabul ettirmiştir. 1635 tarihli bu otoportresinde kendini şık kıyafetlerle resmetmiştir. Portresini tamamlamak üzere olan ressam, boyalarla lekelenmemiş kıyafeti, özenle takılmış boyunluğu ve boya damlatmayan fırçası ile resim yapma anını ideal bir görüntüye dönüştürür. Leyster’in kendisinin ve yaptığı resmin görüntüsünü doğal haliyle vermediği açıktır. Kendisi de üzerinde çalıştığı resim de tamamlanmış haliyle verilir. Sanatçının kendisini planlı bir şekilde göstermeyi kurguladığı, idealleştirerek sunduğu söylenebilir.

Ressam ve Gizemlileştirme

Ressamların otoportrelerinde benlik sunumunu genellikle sınıfsallığı önceleyerek gerçekleştirdikleri dikkat çeker. Bazı otoportrelerde ise ressamların Goffman’ın benlik sunumu biçimlerinden biri olarak gösterdiği gizemlileştirmeyi tercih ettikleri görülür. Sanatçılar bu tercihlerini genellikle farklı resim kompozisyonlarına kendi görüntülerini de yerleştirerek yapar. Ressamların



GörSEL 8: Francisco Goya, “Atölyede Otoportre”, Yak. 1794-5, Tuval Üzerine Yağlıboya, 178 x 136.5 cm., Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, İspanya.



GörSEL 9: Judith Leyster, “Otoportre”, Yak. 1635, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74,6x65,1 cm., National Gallery of Art, Washington DC., A.B.D.

44 Rapelli, 2001, 51.



Görsel 10: Raffaello Sanzio, “Atina Okulu”, Yak. 1509-1512, Fresko, 500cmx770cm., Stanzadella Segnatura, Vatikan, Roma, İtalya.

bir topluluğun, bir ailenin resimlerini yaparken kendilerini ayrıntının ya da kalabalığın içine yerleştirmesi; yaratıcılıklarını gösteren teknik bir detay gibi görünse de bu yaratıcılığın ait olduğu/olmak istediği statüye kavuşma, bu statüyle hayranlık uyandırma arzusuyla ilişkisi göz ardı edilemez. Bu tercihlerindeki gizem, başkalarının kendini gösterme biçimine örtük yollardan ortak olmaları ve benlik sunumunu oyunlaştırmalarıdır.

Yüksek Rönesans'ın önemli sanatçılarından Raffaello Sanzio (1483-1520) da dönemin entelektüel ruhunu yansıttığı “The School of Athens” isimli freskine (Görsel 10), benliğini gizemlileştirmek suretiyle kendisini yerleştirmiştir. Vatikan’da Stanza della Segnatura salonunda bulunan freskte; merkezde Platon ve Aristoteles olmak üzere “antik dönem filozofları, matematikçiler, gökbilimciler ve bilim insanları, Bramante’nin yeni San Pietro Tapınağı’nın ilk tasarımlarından etkilenecek çizilmiş görkemli bir bazilika altında tartışmaktadır”.⁴⁵ Aristoteles ve Platon, sahip oldukları konum itibarıyla çizilmesi gerekenden daha büyük çizilmiştir. Bu freskte kendini sunma biçiminde ilk dikkat çeken taraf, sanatçının çağdaşı olan ressam ve mimarları bazı düşünür ve bilim insanları suretinde resmetmesidir. Örneğin; Aristoteles’in Leonardo da Vinci, önde oturmuş düşüncelere

45 Farthing, 2020, 175.

dalmış halde duran Heraklitos'un Michelangelo, sağ önde pergeliyle çizim yapan Eukleides figürünün de mimar Bramante olduğu düşünülmektedir.⁴⁶ Bazı sanat tarihçileri, gökbilimcilerin yanında konumlanan sanatçının kendisini de antik dönem Yunan ressam Apelles'e benzettiği görüşündedir (Görsel 11). Bu anakronik tavrı Raffaello'nun benlik sunumunu gizemlileştirdiği ve katmanlı bir yapıyla gerçekleştirdiğini düşündürür. Bilim, sanat ve felsefenin iç içe geçtiği bu atmosferde, çağdaşlarını da kendisi gibi eklemenebileceği bir tarihsel çizgiye yerleştirmiş; böylece benlik sunumuna onları da ortak etmiştir. Leonardo da Vinci gibi kendisini de bu atmosferin bir parçası olarak görmek; Aristo, Pisagor, İbn-i Rüşd, Epikür gibi farklı zaman ve medeniyetlerin bir araya gelerek oluşturduğu karnavalesk yapının bir parçası olmak onun için önemlidir. Raffaello, Rönesans ruhuna uygun olarak ressamların artık zanaatkâr olmadığını bilim insanları, filozoflar ile aynı entelektüel seviyede olduklarını göstermiş, çağdaşlarını ve kendisini bu entelektüel çevrenin bir parçası olarak resmetmiştir.



Görsel 11: Raffaello Sanzio, "Atina Okulu", Detay.

İspanyol sanatının büyük ismi Diego Velazquez (1599-1660) de ünlü resmi "Las Meninas"ta kendini, resmettiği figürlerin arasına yerleştirmiştir (Görsel 12). İlk bakışta tahtın varisi İnfanta Margarita ve maiyetinin resmi gibi görünen "Las Meninas", uzun yıllar sıradan bir saray içi resmi olarak değerlendirilmiştir. Velazquez, otoportresinde ayna metaforuyla 'görüntüsünü izleyen kendi' kompozisyonunu yaratmıştır. Foucault, bu resmin bakanın bakılan olduğu ve tablonun kişilerinin arasına katıldığı tek resim olduğunu söyler.⁴⁷ "Las Meninas" ressamın, resmi yapılanın, resmi yapıları izleyenlerin ve de izleyicinin iç içe geçtiği, anlaşılması güç metaforik anlamlar barındırdığı, zekayı ve yaratıcılığı ön plana çıkaran bir yapıt olduğu için sanatçıların ve sanat tarihçilerinin hakkında neredeyse en çok tartıştığı resimdir. Francisco de Goya, Edgar Degas ve Edouard Manet'den Max Liebermann'a ve Fransız von Stuck'dan Salvador Dali, Richard Hamilton'a kadar birçok sanatçı da yapıtı yeniden yorumlayarak, sanki onunla bir hesaplaşmaya girme ihtiyacı duymuşlardır.⁴⁸

Velazquez'in "Las Meninas" tablosuna yerleştirdiği otoportresi (Görsel 13), benlik sunumunu birkaç farklı açıdan ortaya koyar. Bunlardan ilk dikkat çeken sanatçının bir saray ressamı olarak ait olduğu sınıfa yaptığı vurgudur. "Kıyafetindeki boyun kısmı ve bol dökümlü kol formu 17. yüzyılın kostüm özelliklerindedir. Sanatçının kendinden emin duruşu ve pahalı kıyafeti, onun ressam olmasının yanı sıra bir saray centilmeni olduğunu

46 Labno, 2014, 100.

47 Foucault, 2001, 31.

48 Wolf, 2005, 81.

da kanıtlar”.⁴⁹ Velazquez’in otoportresini yerleştirdiği resimdeki anlam katmanlarından diğeri ayna metaforu ile belirginleşir. Resimde aynada İspanya kralı ve kraliçesinin yansımaları vardır. Sanatçının aynada resmi/resmin yapılışını seyreden kral ve kraliçeyi göstermesi, resimdeki gizemleştirici benlik sunumunun da belirmeye başladığı andır. Resimdeki herkesin dolayısıyla resmin yapılışının en yetkili otorite tarafından izlendiğini imleyen bu ayrıntının hemen yanında Velazquez’in kendisi vardır. Sanatçı, resmini yaptıklarını, izleyenleri, kendisini ve yapma anını aynı kompozisyona yerleştirmiştir. Bu iç içe geçmiş kurgusal yapı, benlik sunumunun da gizemli yanına işaret eder. Sanatçı, kıyafetten yapan-izleyen ilişkisini gösteren kompozisyona kadar her ayrıntıda statüsünü, sanatçılığını, içinde yaşadığı sosyal çevreyi işaret ederek benlik sunumunu tamamlamıştır.

“Las Meninas”daki bir diğer önemli ayrıntı da Velazquez’in kıyafetindeki *Santiago Haçı*’dır. Sanatçı, çocukluğundan itibaren zenginlikten ve ressamlıktan daha fazla Santiago Şövalyesi olmayı arzulamıştır. Geçmişinin, ailesinin ayrıntılı olarak araştırılmasından sonra kesintiye uğrayan bu arzusu, Kral IV. Philip’in yardımlarıyla ancak bu resmi bitirdikten sonra (1659 yılında) gerçekleşmiştir. Bu konuda farklı söylentiler olmasına karşılık, resimdeki *Santiago Haçı*’nın kıyafete resim tamamlandıktan sonra Velazquez tarafından eklendiği düşünülmektedir.⁵⁰ Bu söylentiler, sanatçının en büyük



▲ Görsel 12: Diego Velázquez, “Nedimeler”, 1656, Tuval Üzerine Yağlıboya, 276x318cm., Museo del Prado, Madrid, İspanya.

▼ Görsel 13: D. Velázquez, “Nedimeler”, Detay.



49 Chilvers, 2003, 60.

50 Candil Erdoğan, 2015, 65-69.

arzusunun resme yansıtıldığı bir öyküleştirme de olabilir. Söylentiler bir yana bırakıldığında sanatçının şövalyeliği gururla göstermesi, onun benlik sunumunun bir parçası olarak değerlendirilebilir. Kendini doğrudan tek başına resmetmek yerine belli bir sınıfa ait bireylerin içerisinde gösteren sanatçı, gizli bir hayranlık uyandırma dürtüsü ile hareket etmiştir. Saray mensupları kadar kendisini de aynı kompozisyonun içerisinde gören izleyicinin (toplumun) Velazquez'e öykünme dürtüsü de canlanacaktır. Kendisini ulaşabileceği en üst sınıfın üyesi olarak göstermenin kendisine besleyeceği hayranlığı pekiştiren bir yanı olduğu da dikkate alınmalıdır. Sanatçının komplike bir kompozisyon olarak tasarladığı bu resmin narsisizm duygusunun toplumu etkileme arzusu ile beliren yanını ortaya çıkardığı da söylenebilir.

Ressam, Gerçeklik ve Düzmece

Olmak istediği kişi ile oynadığı rol arasındaki dengeyi iyi kurduğu zaman toplumu samimi olduğuna inandıran birey, kendisi hakkındaki kuşkuşların da önüne geçmiş olur. Gerçeklik ile düzmece arasında kurulan bu denge benlik sunumunun bir başka performansını da gözler önüne serer. Bazı ressamlar bu performansı; oldukları ya da olmak istedikleri rolleri sentezleyerek gerçekleştirir. Örneğin Rembrandt 1669 yılında yaptığı otoportresinde (Görsel 14), 63 yaşının içtenliğini yansıtır. Berger de bu otoportrede ressamın yaşına vurgu yaparak içtenliğin yaşlanmanın yansıtılması ile sağlandığını belirtir: “Rembrandt, geleneği kendisinden yana çevirmiştir. Geleneğin dilini koparıp almıştır elinden. Yaşlı adamdır artık burada Rembrandt. Varolma sorununun sezilmesi -bir sorun olarak varoluş- dışında her şey yok olmuştur. Rembrandt'ın içindeki ressam yalnızca bu sorunu anlatmanın yollarını bulmuştur”.⁵¹

Sanatçı; kıyafeti, kendinden emin bakışları, belirsiz görünen elleri ve yaşını belli eden yüz hatları ile benlik sunumunu gerçekleştirir. Bu tavrı sanatçının toplumla öncelikle kendini kabullenme üzerinden ilişki kurmak istediğini de gösterir. Bu noktada gerçeklik ve düzmece katmanlarının sanatçı tarafından dengelendiği, bu dengenin samimi ifadeyi ya da inandırıcı bir performansı ortaya çıkardığı söylenebilir.



Görsel 14: Rembrandt van Rjin, “63 Yaşında Otoportre”, 1669, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86 x 70.5 cm., National Gallery, Londra, İngiltere.

51 Berger, 2008, 112.



Görsel 15: Rembrandt van Rjin, “Saskia ile Otoportre”, Yak. 1635/36, Tuval Üzerine Yağlıboya, 161 x 131 cm., Gemaldegalerie Alte Meister Dresden, Almanya.

ilk halinde Rembrandt ve karısının arasında ud çalan bir kadın figürünün olduğu ancak daha sonra Rembrandt'ın bu figürün üzerini boyadığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte, resimdeki tavuskuşu turta ve hemen her şey dünyeviliği simgeleyen lükslerdir.⁵² Bazı sanat tarihçileri tarafından bu sahne “babasının servetini yersiz eğlencelerde çarçur eden savurgan oğulun öyküsü olarak yorumlanır. Bununla beraber resmin ifade ettiği içten mutluluk, ressamın ahlak dersi vermek peşinde olmadığına göstergesidir”.⁵³ Mutluluk, bir arzu olarak Rembrandt'ın kendini sunma biçiminin görüntüsüne dönüşmüştür. Bu nedenle resimde önce sorgulanması ardından ikna olunması gereken, sanatçının mutlu görünme çabasıdır. Çünkü ressamın beyanı (rolü) olarak da kabul edilmesi gereken bu görüntü, izleyicide kuşkuya yer bırakmayacak mutluluk ayrıntılarıyla doludur. Söz konusu ayrıntılar, sanatçının gerçekten mutlu olduğuna ya da mutlu görünmek için çabaladığına dair ikilemi güçlendirir. Bu güçlük tam bu noktada benlik sunumunun gerçeklik ve düzmece bağlamını etkin konuma getirir.

Benzer bir mutluluk Jan Steen (1626-1679)'in “Self-Portrait as a Lutenist” adlı otoportresinde (Görsel 16) de görülmektedir. Steen'in bu otoportresinde elindeki lavta, lavtayı çalarkenki neşeli hali, kıyafetleri, ayaklarıyla aldığı pozisyon yaşadığı andan tat alan bir bireyin görüntüsünü sunar. Jan Steen, hiciv tonunu ve mizahi üslubu benimsemiş,

52 Chapman, 2015, 68.

53 Zuffi, 2000, 47.

tavernalarda, evlerde ya da geniş mekânlarda aileleri, köylüleri, çocukları çoğunlukla neşeli halleriyle resmetmiştir. Yaşadığı dönemin genel eğilimine uygun olarak beş duyu alegorisini resimlediği, zaman zaman mitolojik ve tarihi konulara eğildiği de bilinmektedir. Taverna sahibi bir ailenin oğlu olan Steen'in kendisinin de bira imalathanesi ve tavernası vardır. Bu nedenle resimlerindeki müzikli eğlence görüntülerinin otobiyografik bir boyutu olduğu da söylenebilir. Sanatçının gündelik yaşamı yansıtan bu resimleri ona toplumsal bir rol de vermiştir. Hollanda'da dağınık ve düzensiz yerleri anlatmak için ayıplama ve yerme anlamı barındıran “Bir Jan Steen Evi” (Een Huishouden van Jan Steen) deyimini kullanılır.⁵⁴ Steen, çağdaşı Rembrandt'ın aksine içtenliğin ve sıradanlığın görüntülerini yansıtarak topluma ve yaşama nasıl baktığını ortaya koyar. “Rembrandt resmin Shakespeare'i, Steen ise Moliere'i”⁵⁵ benzetmesi sanatçının Moliere gibi ahlakı, gülünç ve sıradan unsurlarla ön plana çıkardığını gösterir.



Görsel 16: Jan Steen, “Lavta ile Otoportre”, Yak. 1652-1665, Panel Üzerine Yağlıboya, 55.3 x 43.8 cm., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, İspanya.

Jan Steen ve pek çok Flemenk ressam tarafından sıklıkla ortaya konan ‘tür sanatı’ örneklerinin çoğunda saklı bir ahlak dersi ve sembolik bir mesaj bulunur. Günlük yaşam sahnelerinde ön planda betimlenen eğlence, haz, arzu, alay ve mutluluk dolu atmosfer bir yandan alt sınıfların nasıl yaşadığını söyler, diğer yandan da nasıl yaşamaması gerektiğini.⁵⁶

Sanatçı, otoportresinde de kibirli tavrın aksine neşeli bir görüntü ile izleyicinin karşısına çıkar. Steen'in gündelik yaşamından bir kesiti sunduğu bu otoportresinde gerçek ve kurmaca düzlemi iç içe geçmiştir. Otoportrenin hem kendisini olduğu gibi yansıtan tarafı hem de sınıfsallığı işaret eden iması vardır. Her iki bakış açısı da sanatçının vermek istediği ahlaki mesajla kendiliği arasında bir dengeyi gözettiğini ortaya çıkarır.

54 Çeler, 2012, 79.

55 Sutton ve Butler, 1982/1983, 3.

56 Çeler, 2012, 79.

Sonuç

Bireyi merkeze alan açıklama modelleri tersini savunuyor olsa da Goffman'ın toplumsal alanda bireyler arasındaki etkileşim sonucu oluştuğunu düşündüğü benlik, kişinin kendine dair farkındalığı için toplumun gerekli olduğu fikrini içerisinde barındırmaktadır. Ona göre, 'kişi ve kendilik'e odaklı görünse de benliği toplumdan bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bu bakış açısı, toplumu benliğin sadece oluştuğu değil, sürekli olarak sunulduğu bir alan haline getirmektedir. Söz konusu birey-toplum ilişkisini kendine yeten ve bağımsız bir benlik idealizmine konu olan sanatçı üzerinden de yakalamak mümkündür. Sanatçı sanatsal üretimi aracılığıyla herhangi bir konudaki duygu ve düşüncelerini, yani kendini ortaya koymaktadır. Söz konusu performans yoğun bir sanatçıya özgülük içerse de en nihayetinde toplumsal alanda gerçekleşmektedir. Bu ise sanatsal üretimini aynı zamanda bir benlik sunumu haline getirmektedir.

Sanatın zanaattan ayrıştığı ve bağımsızlaştığı 16 ve 18. yüzyıllar arasında yaygınlaşan otoportre de ressamın 'kendilik kimliği'ni ortaya koyduğu bir üretim olarak değerlendirilebilir. Yükselen bireycilikle o, toplumsal algının önemini keşfetmiş ve otoportreye kendini topluma sunma işlevini de yüklemiş görünmektedir. Dolayısıyla otoportre ressamla ve resim sanatıyla ilgili pek çok gerekçenin yanı sıra ressamın benliğini sunma amacıyla da üretilmiş, bir benlik sunumu aracı haline gelmiştir. Söz konusu sunumlarda ressamın kendisini toplum karşısında nasıl ifade ettiğini, içinde yaşadığı dünyayla kurduğu ilişkinin niteliğini, dönemin ruhundan etkilenme biçimlerini, yani topyekûn benliğinin toplumsal alan ile olan geçişken sınırlarını keşfetmek mümkündür. Bu ise Goffman'ın 'benlik sunumu'nu ressamların otoportrelerindeki toplumsal boyutu ortaya çıkarma konusunda elverişli argümanlar sunan bir kuram haline getirmektedir.

Goffman'a göre benlik sunumu, toplumun bireyden beklentileri ve bireyin beklentileri karşılama çabası üzerinden şekillenmektedir. Bu ise benlik sunumunu teatral bir performansa dönüştürmektedir. Yani birey-toplum ilişkisinin bir yansıması olan oyuncu-seyirci ilişkisinde, seyircinin olumlu bir izlenim edinmesi ile oyuncunun alacağı toplumsal onay ya da kabul, sunumun bilinçli ya da bilinçsiz bir izlenim yönetimine dönüşmesine neden olmaktadır. Bir otoportrede gösterilen ya da gizlenen ayrıntıların varlığını bu bağlamda yorumlamak mümkündür. Sanatçılar bu ayrıntılarla kompozisyon içinde örtük yollardan kendilerini topluma nasıl sunmak istediklerine dair tutumlarını da belli etmiş olurlar. Bunu yaparken sanatın toplumla ilişki kurarken kullandığı metaforik, imgesel, imalı, çağrışımlı söyleminden ve ifade biçimlerinden yararlanırlar. Bu ise Goffman'ın dramatik canlandırma, gizemleştirme, idealize etme, gerçeklik ve düzmece gibi benlik sunum performanslarını otoportre üzerinde okumayı mümkün hale getirir. Otoportreyi ortaya çıkaran hikâye, sanatçının benlik sunumunda kullandığı performansını tercih etme neden ya da nedenlerini de gösterir. Hangi performans kullanılırsa kullanılsın otoportre ile izlenim sahibi seyirciyi bilinçli ya da bilinçsiz etkileme çabasını yakalamak mümkündür.

Sanatın bağımsız bir alan olarak ortaya çıktığı dönem ile bireyin ön plana alındığı toplumsal değişimin eşzamanlılığı, sanatın toplum ile irtibatını ortaya koymaktadır.

Otoportre ise sanat-toplum ilişkisindeki söz konusu değişimin bir yansıması gibidir. Bu bağlamda otoportre Goffman'ın benlik sunumu kuramı rehberliğinde toplumsal odaklı okumalar yapmaya da imkân tanımaktadır. Ancak belirtmek gerekir ki bir otoportre geçişken bir yorum alanı yaratır. Söz konusu geçişkenlik sanatın metaforla kazandığı farklı yorumlara açık olma özelliği ile ilgili olduğu kadar, Goffman'ın birbirini tamamlayan performans tanımlamaları ile de ilgilidir. Buna rağmen toplumsal olayların bireyi ve sanatı etkileme gücü, sanatçının otoportresine yansıyan farklı bağlamlardaki toplumsallığı mümkün kılar. Otoportrenin benlik sunumu kuramıyla ilişkilendirilmesi; sanatçı üzerinden birey-toplum ilişkisinin sıradanlığını ve günlük hayata nasıl yansıdığını gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

- Aterido, A. (2014). Dürer and The German Renaissance, *The Prado* (Ed. Maria Dolores Jimenez-Blanco). Madrid: Museo Nacional Del Prado.
- Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Candil Erdoğan, F. (2015). *Sanatın Büyük Ustaları 4 Velazquez*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Carbon, C. C. (2017). Universal Principles Of Depicting Oneself Across The Centuries: From Renaissance Self Portraits To Selfie-Photographs. *Frontiers in Psychol*, 8(245), Erişim: 25 Mayıs 2021, URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.00245/full> (Erişim: 20 Nisan 2021)
- Chapman, H. P. (2010). Reclaiming The Inner Rembrandt: Passion And Rembrandt's Earliest Self-Portraits, *The Passions In The Art Of The Early* (Ed. Herman Roodenburg, Stephanie Dickey). URL: https://www.jstor.org/stable/43885164?refreqid=excelsior%3A43a6d580ab18c8f83cc2373cb a393859&seq=1#metadata_info_tab_contents (Erişim: 2 Mayıs 2021)
- Chapman, H. P. (2013). *Portraiture 1400-1700, A Companion To Renaissance And Baroque Art* (Ed. Babette Bohn, James M. Saslow). UK: A John Wiley & Sons Inc. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781118391488.ch9> (Erişim: 5 Haziran 2021)
- Chapman, H.P. (2015). Rembrandt's Laughter And The Love Of Art. *Midwestern arcadia: Essays in honor of Alison Kettering*. Ottawa: Carleton College. URL: <https://apps.carleton.edu/kettering/chapman/> (Erişim: 07.06.2021)
- Chilvers, I. (2003). *The Artist Revealed: Artists and Their Self Portraits*. San Diego: Thunder Bay Press.
- Craske, M. (1997). *Art in Europe, 1700-1830: A History of The Visual Arts in An Era of Unprecedented Urban Economic Growth*. New York: Oxford University Press.
- Crozier, W. R. ve Greenhalgh, P. (1988). Self-Portraits As Presentations of Self. *Leonardo*, 21(1), 29-33.
- Çeler, Z. (2012). 17. Yüzyıl Hollanda Toplumunu ve Resim Sanatı Üzerine: Bakış, Üslup ve Yorumlama. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 16, 65-84. URL: http://iletisimdergisi.gsu.tr/tr/pub/issue/7363/96422_
- Drury, E. (1999). *Self Portraits of The World's Greatest Painters*. London: PRC Publishing Inc.
- Farthing, S. (2020). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Aldoğan, G., Çulcu, F. C., Çev.) (4. Basım) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. (Kılıçbay, M. A., Çev.) (2. Basım) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Freeland, C. (2010). *Portraits & Persons*. Oxford: Oxford University Press.
- Germaner, S. (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi: Anlatımı Biçimlendiren Etmenler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburg: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- Goffman, E. (1966). *Behavior in Public Places: Notes on The Social Organization of Gatherings*. New York: The Free Press.
- Goffman, E. (1972). *Encounters: Two Studies in The Sociology of Interaction*. Great Britain: Penguin University Books.
- Goffman, E. (2020). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (Cezar, B., Çev.) (3. Basım) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İskender, K. (1997). Portre. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, 1504-1505) İstanbul: Yem Yayınevi.
- Kadioğlu, B. (2012). *Albrecht Dürer*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2009). *Family, Self and Human Development Across Cultures: Theory and Applications* (2 nd Edition) New York: Psychology Press.
- Koerner, J. L. (1993). *The Moment of Self-Portraiture in Renaissance Art*. Illinois: Chicago.
- Labno, J. (2014). *Rönesans Ayrıntıda Sanat* (Dastarlı, E., Çev.) (2. Basım) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (Türkmen, İ., Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leslie, C.R. ve Taylor, T. (1865). *Life and Times of Sir Joshua Reynolds: With Notices of Some of His Contemporaries* 2. London: John Murray.
- Marshall, G. (1998). *Dictionary of Sociology*. New York: Oxford University Press.
- Mead, G. H. (1972). *Mind, Self & Society: From The Standpoint of A Social Behaviorist. Eighteenth Impression*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Panofsky, E. (1955). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. (4 th Edition) New Jersey: Princeton.
- Poloma, M. (1979). *Contemporary Sociological Theory*. New York: Macmillan Publishing Co. Inc.

- Postle, M. (2005). *Joshua Reynolds: The Creation of Celebrity*. London: Tate Britain.
- Rapelli, P. (2001). *ArtBook Goya: Tutkulu Bir İroni Ustası*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Sağlık, E. (2013). Görsel Sanatlarda Otobiyografik Anlatımlar. *Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(1), 103-114.
- Sarıçam, H. (2013). Benlik Kurgusu, *Güncel Psikolojik Kavramlar 2: Benlik* (Ed. Ahmet Akın). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınları.
- Sullivan, A. M. (2015). Alter Apelles: Dürer's 1500 Self-Portrait. *Renaissance quarterly*, 68(4), 1161-1191. URL: <https://doi.org/10.1086/685123>
- Sutton, P.C. ve Butler M. H. (1982/1983). The Life And Art of Jan Steen. *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 78, 337-338. Erişim: <https://www.jstor.org/stable/pdf/3795297.pdf>
- Taylor, C. (2001). *Sources of Self: The Making of The Modern Identity* (10 th Edition) Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Wallace R. A. ve A. Wolf (1995). *Contemporary Sociological Theory: Continuing The Classical Tradition* (4 th Edition) New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Wolf, N. (2005). *Velazquez*. (Yalın, M. T. Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Zuffi, S. (2000). *ArtBook Rembrandt Büyük Felemenk Usta*. (Uzun, S., Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Zuffi, S. (2004). *ArtBook Dürer Alman Rönesansı'nın Büyük Ustası*. (Özturan, K., Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** https://library.artstor.org/#/asset/AIC_70026 (Erişim: 23 Nisan 2021)
- Görsel 2.** https://library.artstor.org/#/asset/ARIJKMUSEUMIG_10313628249 (Erişim: 25 Nisan 2021)
- Görsel 3.** https://library.artstor.org/#/asset/SCALA_ARCHIVES_1039929603 (Erişim: 28 Nisan 2021)
- Görsel 4.** https://library.artstor.org/#/asset/BARTSCH_5470018 (Erişim: 29 Nisan 2021)
- Görsel 5.** https://library.artstor.org/#/asset/SCALA_ARCHIVES_1039930107 (Erişim: 3 Mayıs 2021)
- Görsel 6.** https://library.artstor.org/#/asset/ARTSTOR_103_41822000773844 (Erişim: 16 Mayıs 2021)

- Görsel 7.** https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/41portra/08artist.html (Erişim: 9 Mayıs 2021)
- Görsel 8.** https://library.artstor.org/#/asset/ARTSTOR_103_41822000719573 (Erişim: 15 Temmuz 2021)
- Görsel 9.** https://library.artstor.org/#/asset/ANGAIG_10313951712 (Erişim: 19 Nisan 2021)
- Görsel 10.** https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_1039490532 (Erişim: 22 Temmuz 2021)
- Görsel 11.** https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_1039490532 (Erişim: 22 Temmuz 2021)
- Görsel 12.** https://library.artstor.org/#/asset/SCALA_ARCHIVES_1039779657 (Erişim: 25 Temmuz 2021)
- Görsel 13.** https://library.artstor.org/#/asset/ARTSTOR_103_41822000830925 (Erişim: 25 Temmuz 2021)
- Görsel 14.** https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_10310119776 (Erişim: 27 Temmuz 2021)
- Görsel 15.** https://www.everypainterpaintshimself.com/article/rembrandts_self-portrait_with_saskia_c.1635 (Erişim: 27 Temmuz 2021)
- Görsel 16.** https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_10310752026 (Erişim: 23 Mayıs 2021)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

[İnternet Sayfası \(Açık Erisim\)](#) | [İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK
<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

