

Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER

Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, foner@bartin.edu.tr, Bartın-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5251-4327

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KADIN OTOPORTELERİ

Özet

Otoportre, sanatçının resimsel göstergeleri, benlik sunumunu gerçekleştirmek için kullandığı ve kendilik bilincini ortaya koyduğu ifade alanıdır. Bu nedenle sanatçının yalnızca kendini resmettiği bir görüntüden ibaret değildir. Otoportresini yapan sanatçı, kendini görme ve gösterme tercihini de sunmuş olur. Dolayısıyla otoportrenin sunduğu görüntü; sanatçının benlik algısını, bu algıyı oluşturan bireysel ve toplumsal dinamikleri de içermekte, ben ve toplum (ötekiler) arasındaki ilişkinin, deneyimlerin boyutlarını ortaya koymakta ve görüntünün resmedildiği anı tarihsel zamana (döneme) dönüştürmektedir.

Türk resim sanatında otoportre Batı tarzı resim anlayışının yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde ön plana çıkmaya başlamıştır. Kadın ressamın otoportrelerini yapması Batı tarzı resim anlayışının benimsenmesi, kadınların erkek ressamın kompozisyonlarında model olarak kullanılması, kadın ressamın Türk sanatında kendine yer açması ile ön hazırlığı yapılan bir süreci ifade etmektedir. Bu nedenle kadın ressamın otoportre yapmaları, toplumsal cinsiyet bağlamında da anlamlıdır.

Bu makalede önce otoportrenin sanatçıların dünyasındaki anlamı üzerinde durulacak ve otoportrelerin sunduğu görüntünün arka planındaki bireysel ve toplumsal etkenler irdelenecektir. Sonrasında Türk resim sanatında kadın otoportrelerinin hangi sanatçı tarafından ve hangi koşullarda yapıldığına değinilecektir. Kadın otoportrelerini ortaya çıkaran kişisel ve toplumsal etkenler üzerinde durulacak; otoportreler, Türk kadın ressamlar odağında toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resmi, Kadın Ressam, Otoportre, Toplumsal Cinsiyet.

SELF-PORTRAITS OF WOMEN IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

Abstract

Self-portrait is the field of expression in which the artists use pictorial signs to realize self-presentation and reveal self-consciousness. For this reason, it is not just an image that the artists paint themselves. The artists who create self-portraits express their desire to see and show themselves. Therefore, the image presented by the self-portrait includes the artist's self-perception, the individual and social dynamics that make up this perception, reveals the dimensions of the relationship and experiences between the self and society (others), and transforms the moment when the image is painted into historical time (period).

In Turkish painting art, self-portrait began to rise to the prominence during the periods when the understanding of Western-style painting began to spread. Self-portraits by women painters represent a pre-prepared process, with the adoption of Western style painting, the use of women as models in the compositions of male painters, and the making of a place for themselves in Turkish art by women painters. For this reason, it is also meaningful for women painters to make self-portraits in the context of gender.

In this paper, first, it will be focused on the meaning of self-portrait in the world of artists and will be examined the individual and social factors against the background of the image presented by self-portraits. After that, it will be mentioned by which artists and under what conditions women's self-portraits are made in Turkish painting. It will be focused on the personal and social factors that reveal women's self-portraits, and self-portraits will be evaluated in the context of gender in the focus of Turkish women painters.

Keywords: Contemporary Turkish Painting, Women Painters, Self-Portrait, Gender.

1. Giriş

Otoportre, sanatçının resimsel göstergeleri kişisel serüveninin bir parçasına dönüştürdüğü anlatma biçimidir. Sanatçının görüntüsünü kendini gerçekleştirme arzusuyla ve dünya-insan-toplum algısıyla sentezlediği, bütünleştirdiği kompozisyonları ifade eder. Bir ressamın otoportresinde sunulan görüntünün alt metninde içe dönüklüğün, toplumun, güncelliğin etkileri, ben ve öteki arasındaki ilişkinin boyutları sezilebilir. Bunların yanı sıra yaratma anı, tarihsel zaman (dönem) olarak da farklı bir anlam(a) alanı ortaya çıkarabilir. Bu açılardan bakıldığında otoportre, bireyin sanatçı olarak kendisi, öteki ve topluma dair tecrübelerinin görünümünü sunan bir ifade alanı gibidir. Otoportreler, bahsedilen perspektiflerden değerlendirildiğinde çift kutuplu cevapları yedeğine alan sorgulama alanları açar. Mehmet Ergüven bu sorgulama alanlarını içten ve gerçekçi olma, görme ve bakma derinliği, trajik bölünme ile açılar: “Otoportrede ise çok daha farklı ve hassas bir sorun ortaya çıkar; günceyle aynı paydayı bölüşen otoportrenin ne ölçüye kadar içten ve gerçekçi olduğu sorusuna, sanatçının kendisi de dâhil olmak üzere, kimse doyurucu bir yanıt veremez. –asıl yalan, sanatçının kendini bulduğu yerde başlar çünkü. Otoportrede kendini görmenin yerini bakmak almıştır ‘görünmek istediği gibi’nin büyüü çoktan sipariş resimdeki beklentiyi (buyuru?) aşır, örtülü bir narsisizmin eşğine getirmiştir sanatçıyı. Enis Batur’un ‘ayna hali’yle dile getirdiği bu açmaz, kendi portresini yapan sanatçıda trajik bölünmeye işaret eder bir bakıma; hem göremeyecek denli âşık, hem de seyretmenin tutsağı –ama görkemli *pathos*, her halükarda otoportrenin öbür *yüz*’üdür.; en azından, umarsız bir utkunun ardında, zamana karşı verilen bir sınav olarak” (Ergüven, 1996: 8). Otoportrelerin ortaya çıkardığı bakış açıları, sanatçının kendine dönüşündeki toplumsal ve bireysel etkileri de ortaya çıkarır. Bu bakımdan otoportreleri sanatçının kendine dönüş ritüeli biçiminde ve kendine dönme sırasında ortaya çıkan mesafe sorunsalı bağlamında değerlendirmek mümkündür. Bu mesafe resimle benlik, benlikle toplum, resimle toplum arasındaki ilişkiyi de imlemektedir.

Türk resim sanatında otoportre, Batı tarzı resim sanatının benimsendiği dönemlerde figüratif eğilimlerin ön plana çıkmasıyla yapılmaya başlanır. Dolayısıyla Türk resim sanatında otoportrenin ortaya çıkışını yalnızca kendilik, sanat, toplum ilişkisi bağlamında değerlendirmek yeterli olmayacaktır. Natürmort ve manzaraların daha yoğun işlendiği ilk dönemlerde figüratif eğilimler kendini göstermeye başlamış portre ve otoportre de bu bağlamda ilk örneklerini vermiştir. Sanatta portre ve otoportrelerin artmasıyla bireyciliğin ön plana çıkması arasında eş zamanlı ve nedenselliğe dayalı bir ilişki olduğu herkesçe bilinmektedir. Bu bakımdan otoportrelerin yapılmaya başlanması ile bireyselleşmenin tarihi arasında da bağlar kurulabilmesi mümkündür. Otoportrenin Türk resim sanatındaki varlığı başlangıcından itibaren toplumsal tarihle paralel düşünülmesi gereken bir olgudur. Bu noktada kadının Türk resmindeki varlığı ve kadın otoportrelerinin yapılmaya başlanmasının da -toplumsal cinsiyet bağlamında- toplumsal tarih açısından da anlamı vardır.

2. Türk Resminde Kadın Otoportreleri

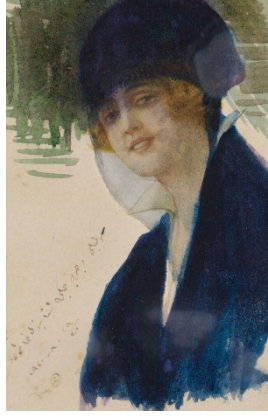
Kadın Türk resim sanatına estetik bir nesne olarak girmeye başlamıştır. Erkek ressamın güzel kompozisyonunu oluştururken daha çok bedeni ile bir resim imgesi olarak kullanılmıştır. “Değişime çabuk tepki veren Türk sanatı, kadını da toplumsal yaşamdan, politik düzenlemelerden önce kendi kompozisyonuna yerleştirmiştir. Osmanlı bünyesindeki azınlık sanatçıları, yenileşme sürecinden önce de Batılı tarzda resimler yapmıştır. Kendi sosyal

yapılanmalarına paralel biçimde kadınları resimlerinde ön plana çıkarabilmişler hatta Batılılaşma hareketleri ile birlikte nü resimler bile yapmışlardır. Azınlık sanatçılarının bu uygulamalarından haberdar olmaması mümkün olmayan Osmanlı ressamı, Avrupa’da aldıkları eğitimin de etkisiyle kadınları resimlerine yerleştirmeye başlamışlardır” (Küçükşen Öner, 2017: 111). Tanzimat ve sonrasında Osman Hamdi Bey başta olmak üzere pek çok ressam, kadınları gerek sosyal yaşamın gerekse değişimin bir parçası olarak resmetmiştir. Halil Paşa, Osman Hamdi Bey, Abdülmecid Efendi gibi ressamlar, resimlerinde kadın figürlerine yer vermişlerdir. Kadınların, erkek ressamların kompozisyonlarında kullanılması resimlerin yapıma anı ile düşünüldüğünde bir gelişme hamlesi olarak da değerlendirilebilir. Kadınları genellikle mahrem alanlarında ve yüzleri açık şekilde betimleyen erkek ressam, figüratif eğilimlerin çoğaldığını gösterdiği kadar kadının toplumdaki varlığına da işaret etmişlerdir. Kadın toplumda ne kadar ve hangi konumda yer bulduysa erkek ressamın tuvalinde de o denli yer bulmuştur. “Modernleşme deneyimleri ve evrelerinin kadının kamusal alanlarda yer almasına bağlı olduğu bir özel okuma ve anlama alanı” (Küçükşen Öner, 2019-2020:19) oluşturulduğunda kadınların ressam kimliği ile varoluşunun önemli kırılma anlarından biri olduğu düşünülebilir. Kamusal alanda kendine birey ya da sanatçı olarak yer bulmakta zorlanan kadının suretlerin gösterilmesine karşı çıkan geleneksel engellerle karşılaşan resim sanatının icracısı olması modernleşmenin, değişimin anlamlı adımlarından biridir. Kadınların resim sanatında özne konumuna gelmesi için yirminci yüzyılın ilk çeyreğini beklemesi gerekecektir. “1914 yılında İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebinin açılmasıyla kadın sanatçı kimliği toplum nezdinde daha kabul edilebilir ve kurumsal bir yapıya kavuşur” (Dastarlı, 2021: 145). Mihri Hanım’ın yönetici ve öğretmen olduğu bu okulda sanat tarihinin Belkis Mustafa, Müfide Kadri, Hale Asaf, Celile Hikmet (Uğuraldım), Müzdan Arel, Güzin Duran, Nazlı Ecevit, ve Fahrelnisa Zeid gibi ilk kadın ressamı yetişmiştir. Bu ressamların çoğunluğu otoportre de çalışmışlardır.

Kadın ressamın otoportrelerini yapması pek çok açıdan anlamlıdır. Resmi yapan ve resmedilenin kadın (özne) olduğu bu otoportreler kadın imgesinin yerleşik algıların ve bu algılarla belirlenen sınırların dışına çıktığı anlamına da gelir. Dolayısıyla Türk resim tarihinde kadın otoportreleri pek çok açıdan toplumsal cinsiyet sorgulamalarına işaret eden bir işlevsellikle de ön plana çıkarılabilir. Kadın ressamın otoportreleri, kadının benlik sunumunu ressam kimliği ile inşa etmesi anlamına gelmektedir. Kadınların ressam kimliği ile var olmasına kadarki süreçte kadının bedeni ve mahrem alanları ile bütünleşen estetik algının ve altmetninde erkek egemen söylemin barındığı bir toplumsal yapının varlığı söz konusudur. Otoportreler kadının kendini sunma biçimine kendisinin yön verdiği bir anlayışa işaret eder. Resim sanatında imge ve imaj dünyasının değişmesi sürecinin başlamasına ön ayak olur.

3. Kadın Ressamlar ve Otoportreleri

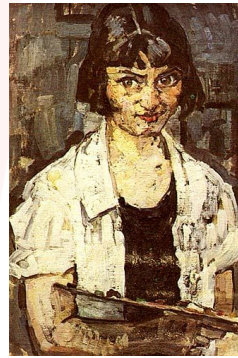
İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebinde müdürlük ve öğretmenlik yapan Mihri Hanım (1886-1954) o dönemin kadınları için hem zor hem de büyük yenilik olan açık havada peyzaj çalışmaları, canlı modelden nü resim çalışmaları gibi yeniliklerin öncüsüdür (Küçükşen Öner, 2019-2020:19). Türkiye, İtalya Amerika üçgeninde yaşam ve sanat arayışlarını sürdüren Mihri Hanım otoportresini yapan ilk kadın ressamlardan biridir.



Görsel 1. “Mihri'nin imzalı otoportresi”, 1920, Yapı Kredi Koleksiyonu.

Liz Rideal “Sanatçıların hayat boyu tekrarlanan gözlemlerde bulunmaları gerçeği, kimileri için otoportrelerin görsel birer otobiyografi niteliğinde olduğu anlamına gelir” (Akt. Demirbulak, 2007: 48) sözleriyle otoportrenin kişisel tecrübelerle ilişkisinin altını çizer. Bu nedenle otoportre yapma anının görüntüsünün yanı sıra o ana kadarki tecrübelerin yansımalarını da içerir. Mihri Hanım’ın ressamlığı bir kadın olarak -Frida Kahlo gibi- yaşadıklarıyla paralel değerlendirilir. Bir kısmı görünen saçları ve bakımlı duruşu ile dikkat çeken otoportresinde, Mihri Hanım estetiğini yalnızca görünümü ile değil gülüşüyle de oluşturmuştur. Bu gülüş kadının özgüveni bağlamında da değerlendirilebilir. Mihri Hanım’ın bir kadın ressam olarak var oluşu onun otoportresini anlamlandırma sürecinin bir parçası olmaktadır.

Mihri Hanım’ın yeğeni Hale Asaf (1905-1938), Berlin Güzel Sanatlar Akademisi ve İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebinde eğitim almıştır. Berlin, İstanbul, Roma, Münih, Paris’te ve daima resim sanatıyla iç içe yaşayan sanatçı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğinin kurucuları arasındadır. Nurullah Berk ve Kaya Özsezgin sanatçının bu birlik içerisinde Muhittin Sebati gibi ‘bir çeşit romantizme’ yöneldiğini söyler (Berk ve Özsezgin, 1983: 46). Ayrıca ‘empresyonist renkçilikten çok tablonun desen yapısına çizgisel kuruluşuna’ önem verdiği görülmektedir (Berk ve Turani, 1982: 71).



Görsel 2. Hale Asaf, Paletli Otoportre, 1925.

Hale Asaf’ın otoportresinde de kişisel tecrübelerin etkili olduğu bir yapı söz konusudur. Avrupa’da resim eğitimi alan sanatçı, Cumhuriyet’in ilanından hemen sonra yaptığı otoportresinde kendisini çağdaş bir kadın ressam olarak resmeder. “Paletli Otoportre, 1925 yılı civarına tarihlendirilebilecek olan bu portre, Hale Asaf tarafından, hocalarından biri olan Feyhaman Duran’ın eşi Güzin Duran’a ithaf edilmiş durumda. Osmanlıca harflerle, “Güzin’e Hale” şeklinde imzalanmış olan tablo, İstanbul Üniversitesi bünyesinde bulunan Feyhaman ve Güzin Duran’ın müze evinde bulunuyor. Hale Asaf, Paletli Otoportre ile ressam-kadın tipinin en erken örneğini veriyor. Elinde paletiyle objektife poz verircesine

kendini resimleyen Hale Asaf'ın, buradaki kendine güveni de dikkate değer doğrusu. Sanki burada inadına ressam-kadın kimliğiyle poz veren bir kadın durur karşımızda” (Pelvanoğlu, 2007: 141).

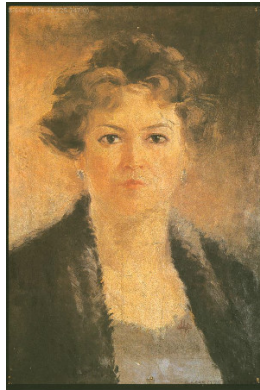
Kadın olarak resim öğretmenliği yapan ve yurt dışında ödül alan ilk kadınlardan biri olan **Müfide Kadri** (1889-1912) resimlerinde figüratif eğilim göstermiş ve çok sayıda portre çalışmasına imza atmıştır.



Görsel 3. Müfide Kadri, Otoportre, Kağıt üzerine pastel, 12x9 cm.

Sanatçı otoportresinde gerçekçi bir tavır sergiler. “Oto portre çalışmasında, kendini yandan bir duruşla, dönemin modern kadınlarının başını kâküllerinin bir kısmını açıkta bırakan örtüş biçimiyle ve yüzünü yarım örten tül den bir peçeyle resmeden sanatçının, gözlerini izleyiciyle temas halinde olmaması, derin ve kaygılı bir bakışla bir noktaya bakması dikkat çekicidir”(Yazkaç ve Gürensoy Şener, 2018: 135).

İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebinde resim eğitimi alan sanatçılardan biri de Celile Hikmet Uğuraldım'dır. (1883-1956) Çoğunlukla Nazım Hikmet'in annesi olarak anılsa da resim sanatı, onun hayatında önemli bir yer tutmuştur. Şükran Kurdakul 1986 yılında Nazım Hikmet'in o zamana kadar yayımlanmamış mektuplarını yayımlar. Bu mektuplardan birinde Nazım Hikmet de annesinin resim merakını ve zevkini anlatmıştır. “Sana annemi anlatayım. ... anamın güzelliği XIX. asır güzelliğidir. Zaten anamda, ondokuzuncu asır Fransız burjuva zevki hâkimdir. Ressamlığı da öyledir. Evinin perdeleri ve bibloları da öyleydi. Yani güzelliğinde ve zevkinde düz ve soğuk hatların göze çarpmasına rağmen bilhassa renk bakımından müthiş bir rokokoluk vardır (...) Resme bir dindar gibi inanır. Sana bir şey söyleyeyim mi, anamı o kadar gizliden gizliye severim ki, ömrümde ilk defa yalnız sana ondan bahsediyorum. Annemle ahbap olursan, hala boyalar içinde, yani hem paleti, hem yüzü gözü boyalı, inanmış, bedbaht, fakat dehşetli çalışkan ve her şeye rağmen yaşamak isteyen, bir şeyler yaratmak için çırpınan, ihtiyar, nazik bir kadınla dost olursun” (Kurdakul, 1986).



Görsel 4. Celile Hanım, Otoportre.

Portre çalışmalarıyla ön plana çıkan sanatçı portrelerinde çoğunlukla yakın çevresini tercih etmiştir. “Celile hanımın en güzel portreleri, aile çevresiyle ilgili olanlarıdır. Annesi Leyla hanımın portresi müzededir. Kendi portresi, oğlunun, torununun, yeğenin portreleri başarılı eserleri arasında yer alır” (Toros, 1988: 30). Sanatçı otoportresinde tercih ettiği pastel renklerle kendilik sunumunu ‘güzellik’ üzerinden inşa etmiş görünmektedir. Fonda tercih ettiği tonlar, kıyafet ve boyun bölgesi yüz bölgesine odaklanmayı kolaylaştırmaktadır.

1917’de Güzel Sanatlar Akademisi’nden resim diploması alan ilk Müslüman kadın ressam olan Belkıs Mustafa (1896-1925) resim eğitimini Almanya’da alır. “Yoğun olarak figür ve portre üzerine çalışmalar gerçekleştiren sanatçı natürmort ve manzara türlerinde de çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçının karakalem, füzen ve gravür çalışmaları da oldukça fazladır. Belkıs Mustafa figür ve portre çalışmalarında güçlü desen bilgisi yoğun olarak hissedilmektedir. Model üzerinde çalışmalarını sürdürmüş sanatçının çalışmalarında ekspresyonist etki görülmektedir. İstirap isimli gravür çalışmasında derin duygu yoğunluğu başarılı biçimde izleyiciyle buluşmaktadır”(Yektaş, 2019: 42). Belkıs Mustafa’nın farklı teknikler kullanarak ortaya koyduğu portre ve otoportrelerinde izleyiciye geçen yoğun bir duygu aktarımı gözlemlenmektedir.



Görsel 5. Belkıs Mustafa, Otoportre (İstirap), 1919-21, Gravür, 9x11cm

Salvatore Valeri’den dersler alan ve daha çok portreleriyle öne çıkan Vildan Gizer’in (1889-1974) resme ilgisi ailesinden gelir. “İstanbul’da doğan sanatçının büyükbabası izinle Kur’an’ı ilk kez yayınlayan matbaacı Osman Bey’dir. Osmanbey ilçesinin adı da sanatçının büyükbabasından gelir. Babası da ünlü bir ressam ve hattattır. Güzel Sanatlar Akademisi hocalarından Salvatore Valeri’den resim dersleri alan sanatçı başarılı portre çalışmalarına imza atmıştır. Sanata düşkün olan ve kendisi de resim çalışmaları yapan eşi Hikmet Bey’in görevi gereği gittikleri Viyana şehrinde resim çalışmalarına devam etmiştir. Pastel ve yağlıboya tekniklerinde çalışan Gizer’in eserleri kızlarının koleksiyonunda bulunmaktadır.” (Bayav, 2015: 5). Sanatçı otoportresinde kadın kimliğini batılı tarzda özenli bir kıyafet, aldığı sanat kültürünü belli eden asil bir duruş ve bakışla göstermiştir.



Görsel 6. Vildan Gizer, Otoportre.

İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebindeki eğitimini yarıda bıraksa da Avrupa tecrübesinden sonra kendi tarzını yaratan Fahrelnisa Zeid (1901-1991) kişisel tecrübelerini sanatına yansıtan ve sanat tarihinde kadın ressam kimliğini geri plana itecek denli özgün bir yere sahiptir. Sanatçı, portre ve otoportrelerinde gerçekçi bir görünüm sunsa da bu gerçekçiliği ben ve öteki arasındaki ilişkinin arka planına yoğunlaşarak, algının öznelliğinden yararlanarak oluşturmuştur. Portrelerini anlatırken bahsettiği eksil(t)me onun insan/birey anlayışını da ortaya koyar: “Sonra şu ikileme maruz kalırım: Resme başlar, kendime neyi eleyeyim, neyi çıkarayım ki geriye öz—yani portre—kalsın diye sorarım [...] bu gitsin, bu kalsınlar birbiri ardı sıra gelir, görünür olan “ben” ve “sen” yıkılır, yerlerini, bilinmeyen bilinçte—görünmez olanda—sinmiş bekleyen öteki “ben” ve öteki “sen”e bırakır” (LaidiHanieh, 2018: 237). Sanatçının portrelerinde ekleme yerine eksiltmeden bahsetmesi, insanın görüntüsünü sunarken kendiliğini gizleme arzusuyla inşa ettiğini de imler.



Görsel 7. Fahrelnisa Zeid, Otoportre, Karakalem, 1930’lu yıllar.

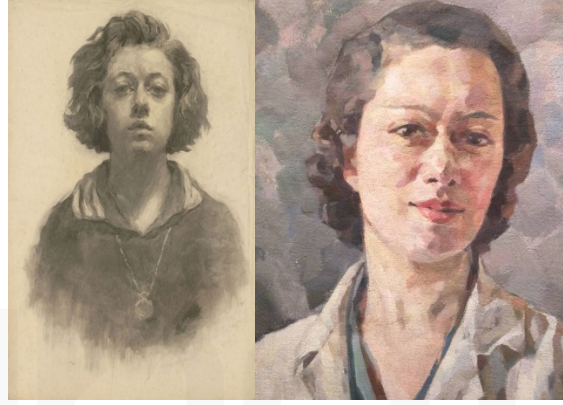
Görsel 8. Fahrelnisa Zeid, Otoportre, 1944, Sema ve Barbaros Çağa Koleksiyonu.

Görsel 9. Fahrelnisa Zeid, Geçmişten Biri (Otoportre), 1980.

Fahrelnisa Zeid, otoportresinde (Görsel 8) de benzer biçimde eksiltmelere doğrusu mizacı doğrudan yansıtmaya odaklanmıştır. “Eser, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Sanatçı arka planda ve kıyafetinde kullandığı renkleri, yüz detaylarında da eriterek vermiştir. Zeid, Fovistler gibi eserin bütününde kullandığı canlı renkleri, dudaklarında kullandığı pembe renkle dengelemiştir. Eserin yalnızca birkaç rengin tonları kullanarak yapıldığı görülmektedir. Eserde kullanılan sarı renk, kromasının yoğun olması nedeniyle bütünde egemenlik söz konusudur. Fularında kullandığı beyaz renk ile sarı, yeşil kombinasyonu yoğun bir Dışavurum etkisi vermektedir. Doku kimi yerde renklerin ve boyanın katman halinde kullanımıyla, kimi yerde ise eritilerek verilmiştir. Üzerindeki kıyafetler dolayısıyla, yumuşak doku kıyafet detayında göze çarpmaktadır. Sanatçının sert mizacı, izleyiciye kontrastlığın içerisinde aktarmıştır. Kapalı bir mekânda poz veren Zeid’in, kaşlarını çatar vaziyetteki bakışları, doğrudan izleyiciye yöneltmiştir” (Kakan, 2017:88-90). Sanatçının farklı zamanlardaki görünümüne şahit olduğumuz bu üç otoportrede de sanatçının kendinden emin, kararlı, çatık bakışlarının hiç değişmediğini görmekteyiz.

İtalya, Almanya ve Fransa’da döneminin önemli ressamlarının atölyelerinde çalışan ve ülkemizin ilk kadın illüstratörlerinden olan Sabiha Rüştü Bozcalı (1903-1983) manzara ve natüremort da çalışmış ancak portreleriyle ön plana çıkmıştır. “Portrelerinde, koyu tonlar ve sıcak renklerin hâkimiyeti negatif alanlarla dengelenmiştir. Tuvalin merkezinden hafifçe kaydırılmış duruşlar ve formlardaki kıvrım, resim içindeki odak noktalar arasında dinamik bir bağlantı sağlamaktadır. Bu odak noktalar modele kimlik kazandıran ve ifadeyi güçlendiren unsurlardır... Resimlerinde daima sezilen ve Almanya’da çalıştığını belli eden bir konstrüksiyon sağlamlığı mevcuttur. Karşıtlık, kurgu gibi

niteliklerle sağlamlaşan üslubu, doku etkisi yaratan belirgin fırça vuruşları; illüstratif çalışmalarındaki yetkinliğin belirleyicisidir” (Yakar, 2017: 339). Sanatçı, otoportrelerinde güçlü konstrüksiyon ve desen sağlamlığını ihmal etmeden, etkili fırça darbeleriyle yüzdeki ifadeye odaklanabilmektedir.



Görsel 10. Sabiha Rüştü Bozcalı, Otoportre.

Görsel 11. Sabiha Rüştü Bozcalı, Otoportre.

Fahrelnisa Zeid'in ablası olan Aliye Berger (1903-1974) bir müddet Paris ve Berlin'de kardeşi ile birlikte kalarak sanatsal gözlemlerde ve çalışmalarda bulunmuştur. Eşi Karl Berger'i kaybettikten sonra ise Londra'ya giderek John Buckland Wright'ın atölyesinde heykel ve gravür çalışmıştır. Eşini kaybetmenin acısını dindirmek istercesine çok çalışarak oluşturduğu gravürleriyle de yurda döndüğünde ilk kişisel sergisini açmıştır. Desen ve yağlı boyanın yanı sıra asıl baskı tekniğinde öne çıkan çalışmalar yapan Aliye Berger, zımpara kâğıdı, kasap kâğıdı, tülbent gibi malzemeleri kullanarak dönemine göre malzemenin sınırlarını zorlayan işler üretmiştir. Gündelik yaşam ayrıntılarına ve portrelere yoğunlaşan sanatçının eserlerinde lirik ve dışavurumcu etkiler görülür. Berger kimi zaman fantastik kompozisyonları seçer. Onun resim anlayışı içeri-dışarı sorunsalını yansıtmaktadır. Dış dünyanın sıradanlığı ile iç dünyalardaki karmaşanın uyumlu birlikteliğini ya da uyumsuz karşıtlığını resmeder. Sanatçının otoportrelerinde de bu uyum ve karşıtlık ilişkisini yansıtır. Bunların yanı sıra otoportrelerinde kişisel tecrübelerinin etkilerini de görmek mümkündür. Kimi zaman yüz hatlarının belirsizleşmesi, bazen duyguların yüz ifadesinde belirmesi gibi ayrıntılar sanatçının otoportrelerindeki otobiyografik etkiler bağlamında değerlendirilebilir. “Berger sık sık otoportrelerini yapmıştır... Otoportrelerinde kendine özgü bir dışavurum ve sanatsal anlatım gücü açıkça görülmektedir. Bu otoportrelerde Berger, fiziksel görünümüne sadık kalmış ama pastel çalışmalarında yüzünü gizlemeyi tercih etmiştir” (Onur. 2019: 57).



Görsel 12. Aliye Berger, Otoportre, Kağıt üzerine yağlıboya, 35x24 cm.



Görsel 13. Aliye Berger, Otoportre, Çoğaltma gravür, 33x23 cm.



Görsel 14. Aliye Berger, Otoportre, Kağıt üzerine pastel, 37 x 29 cm.

Folklorik unsurları modern yaşam ve modern resim teknikleriyle sentezleyen Eren Eyüboğlu'nun (1913-1988) birçok portre ve otoportre çalışması bulunmaktadır. “ Folklorik özellikleri plastik değerlerle bütünleştirmiş, biçim olgunluğunu ve anıtsallığı seçerek, süslemecilikten kaçınmıştır. Portre ve figürlerinde ışık-gölge dağılımını bu kaygı doğrultusunda düzenlemiştir. 1955'den sonra rengin ön planda olduğu lirik-soyutlama tarzında çalışmıştır” (Partanaz, 2007: 64). Ahmet Hamdi Tanpınar (1996: 422), Eren Eyüboğlu'nun 'güzeli dışarda aramaya mecbur olacak fakir bir muhayyileye sahip olmadığını' söyler.



Görsel 15. Eren Eyüboğlu, "Otoportre", 84x61 cm, yağlıboya, Aile Koleksiyonu.

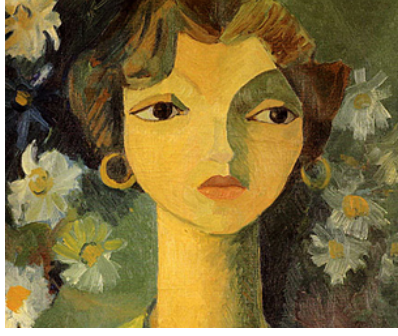
Görsel 16. Eren Eyüboğlu, "Otoportre".

Görsel 17. Eren Eyüboğlu, "Otoportre".

Görsel 18. Eren Eyüboğlu, "Otoportre".1948. Kontrplak üzeri yağlıboya.

Sanatçı otoportrelerinde de kadın olarak güzelliğinin ya da salt güzelliğin arayışında değildir. Onun otoportreleri, renklerin de kompozisyona (anlama) dâhil olduğu bir düşünce derinliği ve kendilik yansımaları denebilir. “Eren Eyüboğlu'nda düşünceli ve aydınlık bir yüzün görünümü vardır. Figürün görünümü fonun lekese görünümü ile kaynaştırılır. Fırça tuval vb. yardımcı nesnelere yoktur, onun yerine kırık bir şişe ve başı görülmeyen, olasılıkla at olarak tasarımı yaptığı hayvan figürü görülür. Portresinin her iki yanına benzer figürleri koyarak bir etki yaşatmaya çalışır” (Çakaloğlu, 2001: 77).

Resme olan ilgisini hiç kaybetmeyen ve üniversiteden mezun olduktan (coğrafya bölümü) sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde ve Paris'teki atölyelerde eğitim alan Leyla Gamsız Sarptürk (1921-2010), sanatçılığının son dönemlerinde figür, nü ve natüremort üzerine yoğunlaşır. Figüre ya da otoportreye özel bir anlam yüklemeyen sanatçı resim anlayışını sadelik ve zevk üzerinden inşa ettiğini söyler: “Hareket nokta tabiidir. Buna kişisel görüşlerimi ekleyerek yön veririm. Resimde sadeliği severim. İyi resim kalabalık resim demek değildir. Her tablo ayrı bir araştırma olmalıdır. Kolaylığa, tekrara kaçmamalı, klişeleşmemelidir... Her sergi sanatçının şahsiyeti çerçevesinde yeni bir şeyler getirebilmelidir. Sanatta samimiyet şarttır. Bir tablo seyredene zevk ve huzur vermelidir. Resimlerimde perspektive yer vermem. Bu da herhalde geleneksel sanatımızdan geliyor” (Koşan, <https://core.ac.uk/download/pdf/158640565.pdf>). Sanatçı otoportresinde ölçülü bir deformasyonu, çağdaş biçim anlayışını tercih eder. Realist bir tavrı yoktur ve ölçülü deformasyona rağmen yüz ifadesinde anlamı ön plana çıkarır.



Görsel 19. Leyla Gamsız Sarptürk, Otoportre.

Peyzaj, natüremort, portre ve otoportre üzerine yoğunlaşan Mukaddes Saran'ın (1923-1995) portre ve otoportreleri, içtenlik ve figür deformasyonlarıyla ön plana çıkar ve bazı yönleriyle Amedeo Modigliani'yi andırır. Sanatçı, otoportresinde fonun sadeliğinden de yararlanarak yüz hatlarını ön plana çıkarır. "Modelin ciddi bakışları ve kompozisyonda kullanılan soğuk renkler, izleyene hüznü vermektedir. Eserde sanatçının duyguları, figürün abartılı formuyla yansıtılmıştır" (Kuru ve Kakan, 2020:1121). Otoportrede dikkat çeken bir başka nokta da bakışlar ve yüz ifadesi ile kazandırılan derinliktir.



Görsel 20. Mukaddes Saran, "Otoportre", Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x28 cm.

Opera sanatçısı, aktrist ve ressam Semiha Berksoy (1910-2004) özgün bir yaşam ve sanat tarzına sahip sanatçılardan biridir. Bu tarz, Semiha Berksoy'un opera sanatçılığı, sinema oyunculuğu ve ressamlığını bir bütün halinde değerlendirebilmenin önünü açar. Berksoy'un resimlerinde görülen marjinal figüratif eğilim de bu bütünün parçalarından biridir. "Semiha Berksoy'un resimleri, insandan insana tutulmuş, tarihe yaşıt psiko-aynalara benziyor. Berksoy'un bilinçaltı ve bir yaratıcılık pınarına benzer düş gücünün yanı sıra, sahip olduğu çok kültürlü, imgesel birikimi de harmanladığı farklı teknik ve temadaki resimleri, temelde figürden yola çıkıp, yine oraya dönse de, sanatçının resimleri için seçtiği soyut zeminlerde hep bir hafiflik, bir uçuşkanlık dikkat çekiyor" (Altuğ, 2014). Evrim Altuğ'un uçuşkan ve hafif olarak tanımlamasında sanatçının resimlerinde tuvalin yanı sıra çarşaf ve kumaş tarzı malzemeleri zemin olarak kullanmasının etkisi vardır. Semiha Berksoy figüratif çalışmalarında yakın çevresine ve kendisine yer verir. Otoportrelerinde tiyatral, otobiyografik etkiler dikkat çeker. Renklerin kullanımı ve perspektif deformasyonları da onun yaşama bakışı ile ilgilidir. Bu nedenle sanatçının otoportrelerini soyut dışavurumcu etkilerin yanı sıra otobiyografik açıdan da değerlendirmek gerekir.



Görsel 21. Semiha Berksoy, “Otoportre”, duralit üzerine yağlıboya, 99 x 69 cm.

Görsel 22. Semiha Berksoy, “Otoportre”, kumaş üzerine çizim.

Görsel 23. Semiha Berksoy, “Gülen Otoportre”, 1969, Duralit üzerine yağlıboya, 98 x 69 cm.

Neşet Günel atölyesinden yetişmiş, figüratif resmin önemli sanatçılarından biri olan Neş’e Erdok (1940-) çok sayıda otoportre yapmıştır. Gizem Enuysal, sanatçının otoportrelerinin sanat yaşamı boyunca aynı çizgide ilerlemediğini zamanla değişim gösterdiğini söyler: “Neş’e Erdok’un otoportrelerinin seyri incelendiğinde, kariyerinin ilk yıllarındaki otoportrelerinde ressamın forma hâkim olma çabası ve benzetme kaygısı görülebilir. Erdok, hocalarının yönlendirmesi üzerine, karanlık bir odada sadece mum ışığı kullanarak ve aynaya bakarak yaptığı otoportrelerinin olduğunu da belirtmiştir. Kariyerinin ilerleyen yıllarında otoportre, ressamın kişisel hayatından yola çıkarak oluşturduğu resimlerde Erdok’un iç dünyasını dışa vurur şekilde karşımıza çıkmaktadır” (Enuysal, 2017: 90). Neş’e Erdok, resimlerinde toplumsal sorunları ve bu sorunların bireylerin yaşamına etkisini kesitler biçiminde yansıtır. Otoportrelerinde de toplum içinde bir birey olarak kendisini ve kişisel tecrübelerini yansıtır.



Görsel 24: Neş’e Erdok, “Vapur Masalları”(Otoportre), 2006, T.Ü.Y.B.

Görsel 25:Neş’e Erdok, ‘ Otoportre ‘, 2004, T.Ü.Y.B.

Görsel 26: Neş’e Erdok, ‘ Otoportre ‘, 2010, T.Ü.Y.B.

“Sanatçının çalışmalarındaki figürler izleyiciyle her zaman iletişim kurmaktadır. Bu iletişim görüldüğü çalışmalardan birisi de (2010 tarihli) Otoportre adlı çalışmadır. 1997 yılında yaşadığı sağlık problemleri sebebiyle sanatçının sağ göğsü alınmıştır. Yaşadığı zor zamanı ifade eden çalışmada figürü ustaca yerleştirmek yerine özellikle deforme ettiği ve ruh halinin ifadesinin ön planda olduğu görülmektedir. Tıbbi bir müdahalenin yapıldığı çalışmada hayat ile ölüm arasındaki ilişkiyi ifade eder niteliktedir. Sanatçının otoportreleri kendisiyle yaşadığı iç mücadelenin yansıması gibidir”(Yektaş, 2019: 64).



Görsel 27: Neşe Erdok, “Otoportre”, 2010, T.Ü.Y.B.

Görsel 28: Neşe Erdok, “Baykuşlu Otoportre”, T.Ü.Y.B.

Neşe Erdok’un otoportrelerinde kadın kimliği, beden ve yüzün ön plana çıkarıldığı güzellik anlayışını yansıtmaktan uzaktır. Sanatçı, otoportrelerini; kendini, toplumu ve birey olarak kendi tecrübelerini yansıttığı bir birikim alanı olarak kullanır. Mehmet Ergüven de otoportrelerin sanatçı için hayatının muhasebesi anlamına geldiğini düşünür: “Kalabalıklar içindeki insanların yalnızlıklarını gösteren Neşe Erdok’un 1980’lerin ikinci yarısından sonra birkaç yıl arayla yaptığı otoportreler, bir öz sorgulama sunması açısından ilginçtir. Sanatçının ‘hayatının muhasebesi’ olarak gördüğü bu yapıtlar, diğer her şeyi sorgulamanın anahtarına dönüşmüştür (Ergüven, 1997: 160).

Resim çalışmalarına Turgut Zaim’le başlayan sonrasında Amerika’da soyut dışavurumcu ressamı tanıyan, devlet bursuyla Paris’de yaşadığı yıllarda da foto-gerçekçi tarzda işler üreten Nur Koçak (1941-) pek çok resminde kadın sorunlarına değinmiştir. 1979 yılında başladığı “Aile Albümünden” serisinde kendi aile fotoğraflarından yola çıkarak sık sık otoportresini çalışan sanatçı, otoportresinde ve serisinin bütün resimlerinde “tipik orta sınıf Türk ailesini” yansıttığını söyler. “Bu da kurmaca belgesel denen kavramı getirmektedir akla. Bu kavram, ‘gerçek’ diye sunulan şeylerin aslında saf (kendi halinde, nesnel) gerçekler olmayıp; günlük haberlerden toplumsal ve tarihsel saptamalara, gerçekçi sanat yapıtlarından belgesel filmlere kadar her türlü ürünün belli bir bakışla kurgulanıp sunulduğuna işaret etmektedir. Koçak’ın yapıtları bunları düşündürmesi açısından da önemli bir yerde durmaktadır.” (Yılmaz, 2014: 221)



Görsel 29: Nur Koçak, Otoportre I-II, 1984-85, tuval üzerine akrilik, iki tuval, her biri 195x114 cm.

Sanatçının 'kurmaca belgesel' tercihiyle toplumsal gerçekleri de yansıtan resimlerinde kendisini bu gerçekçi tutumun bir parçası olarak sunduğu söylenebilir. Bu bağlamda kendisini fotoğraf karelerindeki bütün yapının bir unsuru, parçası olarak görmüş ve kendilik gerçeğini bir çerçevenin içine ötekilerle birlikte sığdırmıştır.



Görsel 30: Nur Koçak, "Aile Albümü, Ablam ve Ben".

Görsel 31: Nur Koçak, "Aile Albümü, Annem ve Ben".

4. Sonuç

Türk resim sanatında otoportre, modernleşme tecrübelerinin sanattaki yansıması olarak görülebilecek batı tarzı anlayışın benimsenmesiyle ortaya çıkmıştır. Kadının resim sanatındaki varlığı da bu sürecin bir parçasıdır. Kadının toplumsal cinsiyet bağlamında yer edinme süreci resim sanatındaki varlığıyla eş zamanlıdır. Bu bakımdan resim sanatında toplumsal cinsiyet bağlamında yaşanan gelişmeler, toplumsal değişimin yansıması olarak da değerlendirilebilir. Resim sanatında model (estetik nesne) olarak görünmeye başlayan kadın, İnâs Sanâyi-i Nefise Mektebinin açılmasıyla tuvalin arkasına geçmiş ve resmin üretim aşamasında kendine yer açmıştır. Kadın kimliği ile ressamlığının toplum nezdinde kabul görmeye başlamasıyla da kendilik arayışını tuvale yansıtmıştır. Kadın ressamların otoportrelerini yapmaları, toplumsal cinsiyet bağlamında kadının kimliğini benimse(t)me ve kabullendirme sürecini de ifade eder. Bu süreç kadın ressamların kadın ve ressam olmanın ötesinde kendilik bilincini yansıtmaları bakımından da anlamlıdır. Bu nedenle kadın ressamların otoportrelerinin arka planında toplumsal cinsiyet sorunlarının izleri aranabilir.

Otoportre, sanatçının kendini görme biçimlerinin açığa çıktığı alandır. Bunun yanı sıra sanatçının bir birey olarak toplumla kurduğu ilişkinin boyutlarını içerir. Otoportrenin içerdiği bu yapıya kadının toplumsal cinsiyet sorunlarını da barındıran dinamikler girince kadın otoportreleri daha girift bir anlama anlamlandırma alanı yaratır.

Kadın ressamların otoportrelerinde dikkat çeken bir diğer nokta kadınlığı erkek egemen algının estetik anlayışından uzaklaştırmalarıdır. Bu otoportreler kişisel tecrübelerin, kendilik bilincinin kadın dünyasına yansımalarını içerir. Örneğin Neşe Erdok toplumsal yapı ile kişisel tecrübelerin kesiştiği bir anlam alanı yaratırken, Vildan Gizer, kadınlığını sadeliğin hâkimiyetinde bir oluş haliyle ortaya koyar. Leyla Gamsız Sarptürk, Mukaddes Saran gibi sanatçılar da figür deformasyonu ile kendilik bilincini yansıtırken kadın kimliğini erkek dünyasındaki bedensel ve güzellik temelli algıdan uzaklaştırır. Bu noktada kadın otoportrelerinin toplumsal cinsiyet bağlamında kadın kimliğini cinsiyetçi temellendirmeden uzak birey olma ya da oluş haliyle sunduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Altuğ, E. (2014). *Kuşbakışı İnsanlık Manzarası, Semiha Berksoy Halüsinasyon Duvarı Sergi Kataloğu*, İstanbul: Galerist. semiha-berksoy-wall-of-hallucination-catalogue.pdf (galerist.com.tr)
- Bayav, D. (2015). 19.Yy. Sonu Ve 20.Yy Başında Kadın Ressamlarımız . *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , (29). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4771/65647>.
- Berk, N., Özsezgin K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Berk, N., Turani, A. (1982). *Başlangıçtan Bugüne Türk Resim Sanatı*, İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Çakaloğlu, H. (2001). *Türk Resim Sanatında Otoportre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler Modern Türk Resminin Analizi*. İstanbul: Hayalperest.
- Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*. İstanbul: Beta Basım.
- Enuysal, M. G. (2017). *Rönesans'tan Günümüze Figürlü Kompozisyonlarda Kendi Portresini Kullanan Sanatçılar ve Eserleri*. (Sanatta Yeterlilik Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Ergüven, M. (1996). *Türk Resminde Otoportre*. (V. Uğurlu, Haz.).İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Ergüven, M. (1980). Aydın Ayan'da Toplumsal Gerçekliğe Bağlı Kurgu Gücü. *Sanat Çevresi*, 15, 23.
- Kakan, E. (2017). *Çağdaş Türk Resminde Dışavurumcu Otoportreler (1923-1960)*,(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Koşan, S. <https://core.ac.uk/download/pdf/158640565.pdf> , Erişim tarihi: 09.01.2021.
- Kurdakul, Ş. (1986). *Cumhuriyet Gazetesi*, 13 Nisan 1986.
- Kuru, A., Kakan, E. (2020). Çağdaş Türk Resim Sanatında Dışavurumcu Portre ve Otoportrelerde Mukaddes Saran. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 71, 1115–1127. doi: 10.7816/idil-09-71-06.
- Küçükşen Öner, F. (2017). Türk Resminin ve Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (19), 103-121. DOI: 10.18603/sanatvetasarim.323101
- Küçükşen Öner, F. (2019-2020). Kadının Adı Var: Mihri. *Bakırdan Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı Bölümü Edebiyat-Kültür-Sanat E-Dergisi*, (3), 19-24. <http://www.ciu.edu.tr/files/bakirdan-e-dergi-sayi-3.pdf>
- LaidiHanieh, A. (2018). *Fahrelnissa Zeid İç Dünyaların Ressamı*, İstanbul: Dirimart RES Yayınları.
- Onur, A. (2019). *Cumhuriyet Dönemi Kadınının Üretkenlik Kavramı Ekseninde Portrelerle Yorumlanması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Isparta.

Partanaz, P.(2007). *Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı. İstanbul.

Pelvanoğlu, B. (2007). *Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A.H. (1996). *Yaşadığım Gibi*, (Emil, B. Haz.), İstanbul: Dergah Yayınları.

Toros, T. (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Akbank Yayınları.

Yakar, G.(2017). Portre Ressamlığından Gazete İllüstratörlüğüne Uzanan Kariyerinde Sabiha Bozcalı, *SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(20), 335-353.

Yazkaç, P. Gürensoy Şener, H. (2018). Osmanlı Döneminde Yetişen Öncü Kadın Ressamlarımızdan Müfide Kadri. *Kalemişi*, 6 (12), 121-138.

Yektaş, T. (2019). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçılar Ve Figüratif Eğilimler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, A.N. (2014). *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Ve Siyaset İlişkisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim dalı, Ankara.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://saltonline.org/tr/1956/mihri-modern-zamanlarin-gocebe-ressami>, Erişim Tarihi: 05.01.2022.

Görsel 2: http://www.bursadakultur.org/Hale_Asaf.htm, Erişim Tarihi: 05.01.2022.

Görsel 3: <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/mufide-kadri>, Erişim Tarihi: 06.01.2022.

Görsel 4: <http://www.leblebitozu.com/iki-sair-arasinda-bir-kadin-celile-hanim/> Erişim Tarihi: 06.01.2022.

Görsel 5: Yektaş, Tuğba. (2019). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçılar Ve Figüratif Eğilimler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Görsel 6: <https://www.kozanbilgi.net/vildan-gizer.html>, Erişim Tarihi: 06.01.2022.

Görsel 7: <https://vogue.com.tr/sanat/fahrelnissa-zeid-ile-firtinaya-dogru>, Erişim Tarihi: 06.01.2022.

Görsel 8: <https://www.artkolik.net/yazilar/fahrelnissa-zeid-hakkinda-bilmedikleriniz-7805>, Erişim Tarihi: 08.01.2022.

Görsel 9: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/fahrnissa-zeid-hayati-eserleri-bilinmeyenleri>, Erişim Tarihi: 08.01.2022.

Görsel 10: <https://saltonline.org/tr/1256/ressam-sabiha-rustu-bozcali>, Erişim Tarihi: 08.01.2022.

Görsel 11: <https://www.herumutortakarar.com/efi-apartmani/> Erişim Tarihi: 08.01.2022.

Görsel 12: <https://artam.com/muzayede/295-muzayede-cagdas-sanat-eserleri-2/aliye-berger-1903-1974-otoportre>, Erişim Tarihi: 15.01.2022.

Görsel 13: <https://artam.com/muzayede/338-editions/aliye-berger-1903-1974-otoportre-3> Erişim Tarihi: 15.01.2022.

Görsel 14: <http://www.antikalar.com/aliye-berger> Erişim Tarihi: 15.01.2022.

Görsel 15: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/eyubogullarinin-oteki-hikyesi-eren-eyuboglu-i-17751> Erişim Tarihi: 17.01.2022.

- Görsel 16:** <https://docplayer.biz.tr/115635904-Eren-eyuboglu-yasami-ve-isleri.html>, Erişim Tarihi: 18.01.2022.
- Görsel 17:** <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/06/eren-ernestine-eyuboglu.html>, Erişim Tarihi: 18.01.2022.
- Görsel 18:** <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/602357>, Erişim Tarihi: 20.01.2022.
- Görsel 19:** <http://istanbulkadinmuzesi.org/leyla-gamsiz-sarpturk>, Erişim Tarihi: 20.01.2022.
- Görsel 20:** Kuru, A., Kakan, E. (2020). Çağdaş Türk Resim Sanatında Dışavurumcu Portre ve Otoportrelerde Mukaddes Saran. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 71, 1115–1127. doi: 10.7816/idil-09-71-06.
- Görsel 21:** <https://www.artfulliving.com.tr/video/yapamazsa-olecekmis-gibi-i-1468>, Erişim Tarihi: 28.01.2022.
- Görsel 22:** <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/10/20/sanat-tarihinin-bes-benzemezi-bir-arada>, Erişim Tarihi: 28.01.2022.
- Görsel 23:** <https://www.artfulliving.com.tr/video/yapamazsa-olecekmis-gibi-i-1468>, Erişim Tarihi: 28.01.2022.
- Görsel 24:** <http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp>, Erişim Tarihi: 30.01.2022.
- Görsel 25:** <http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp>, Erişim Tarihi: 30.01.2022.
- Görsel 26:** <http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp>, Erişim Tarihi: 30.01.2022.
- Görsel 27:** <http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp>, Erişim Tarihi: 30.01.2022.
- Görsel 28:** <http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp>, Erişim Tarihi: 30.01.2022.
- Görsel 29:** <https://sanatokur.com/nur-kocakin-mutluluk-resimlerimiz-sergisi-istanbulun-ardindan-simdi-de-ankarada/>, Erişim Tarihi: 05.02.2022.
- Görsel 30:** <https://gramhir.com/profile/nurkocakofficial/7538418356>, Erişim Tarihi: 05.02.2022.
- Görsel 31:** <https://www.picuki.com/tag/SALTankara>, Erişim Tarihi: 05.02.2022.