

**KENDİNLE KARŞILAŞMAK: PERSONA KAVRAMI VE ÇAĞDAŞ PORTRERE
DEADPAN ESTETİĞİ**

*ENCOUNTERING ONESELF: THE CONCEPT OF PERSONA AND THE DEADPAN
AESTHETICS IN CONTEMPORARY PORTRAITURE*

Doç. Nur ARAL

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, nuraral@gmail.com
İstanbul/Türkiye

ÖZ

Portre, sanatın tarihi içerisinde çok önemli bir yer kaplar. İnsanın içinde yaşadığı sosyal ortamı tanıma ve kendini o ortama kabul ettirme çabası içinde portreler önemli birer mihenk taşıdır. Yüzyıllar boyu portreler hem toplumları şekillendirmiş, hem de ait oldukları toplumsal yapının çözümlenmesinde önemli roller üstlenmişlerdir. Bireyin öteki ile yüzleşme doğrultusunda çıktığı yolculukta, ona bir referans noktası sağlamışlardır. Kültürlerin kat ettiği yol ve gelişim süreci ile birlikte portre üretimi de farklılaşmış ve çeşitlenmiştir. Fotografik üretim sürecinin başlaması ile birlikte de bu çeşitlenmenin artış kaydettiği gözlemlenir. Çağdaş sanat bağlamında da fotografik portrede deadpan estetiği önemli bir yer kaplamaktadır. Bu çalışmada Gustav Jung'un persona kavramı üzerinden portrenin yolculuğu incelenerek bu kavramın deadpan fotoğraf estetiğindeki önemine ve gerçeklik ile olan bağlarına değinilecektir. Sanatsal üretim aşamaları içinde anlamın oluşturulması ve bu oluşturulan anlamın gerçeklik ile bağlarının kurulması noktasında sanatçı, modeli ve izleyicinin persona kavramı özelinde katkısı irdelenerek çeşitli sanatçılardan örnekler sunulacaktır. Özellikle İki dünya savaşının ardından içine düşülen hiçlik bunalımı ile bir kez daha önem kazanan gerçeklik ve onun sunuluş biçimi deadpan estetiği ve persona kavramı üzerinden irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Portre, Deadpan Estetiği, Fotoğraf, Persona, Gerçeklik Kavramı.

ABSTRACT

Portraiture has a huge place in history of art. This genre is acknowledged as a cornerstone through out the struggle of mankind about being able to define his social environment and being able to make her/himself accepted. For centuries portraiture has played a very important role in both shaping and analyzing the societies. During the confrontation journey of oneself to other portraiture has provided a significant reference point. With the historical development process production of portrait has become more different and more diverse. One could easily observe that this diversity has increased with the evolution of photographic production process. Today within these various paths deadpan aesthetics has taken up a major space. In this contribution the journey of portraiture through the concept of persona by Gustav Jung will be examined and in addition the importance of this concept in the context of deadpan photography and its connections to reality are going to be discussed. In particular the role of the artist, model and viewer and their personas will be analyzed as a component at the point of creating the meaning in the stages of artistic production and bounding this very meaning to the reality. There also will be some major examples of significant artists. The rised importance of search for reality and the way of its representation especially with the nihilism which devoured the mankind after two world wars are going to be the major arguments held here in the context of deadpan aesthetics and persona.

Key Words: Portraiture, Deadpan Aesthetics, Photography, Persona, Concept of Reality.

1. GİRİŞ

Portrenin tarihi çok eskilere dayanır. İnsanoğlunun var olma sorunsalının merkezinde yer alan portre kavramı, insanın kendini ve çevresini tanımlama ve temsil etme eyleminin en önemli aracı olagelmıştır. Bu var olma serüveninin en önemli olgusu ise kimlik kavramıdır. Kimlik, bireyi "ötekilerden" ayıran özellikler bütünü olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla özeldir ve ait olduğu bireye özgü özellikleri ifade eder. İnsan sosyal bir varlıktır. Bu dünya üzerindeki varlığını da birlikte yaşama konusundaki kararlılığı ve becerileri

sayesinde sürdürebilmiştir. Çevresini ören bu sosyal ağ zincirini oluştururken de çağlar boyu iletişim stratejileri geliştirmiştir. Bu stratejilerin ortaya çıkışı ise bireyin kendini ve çevresindekileri tanımasıyla başlar. Bu tanıma ihtiyacı tanımlamayı da beraberinde getirmiştir. "Bireyler bütün nesnelere tanımlama çabası içerisinde girdikleri gibi üzerinde yaşadıkları dünyayı, farklı toplumları ve kendi oluşturdukları toplumları da tanımlamaya çalışmışlar, onlara birer isim vermişlerdir. Kısacası her varlığı, her toplumu genel ve özel isimlerle kim sorusuyla ilişkili olan kimlik kavramıyla ayırt etmişlerdir. Kim sorusu yaşayan, düşünen bir varlık olan insana karşılık gelir. Ne sorusu ise diğer bütün varlıklar için geçerlidir. Bu nedenle kimlik kavramı insana özgü olan, onu tanımlayan, bütün özelliklerini, toplum içerisindeki konumunu, diğer bütün toplumların kültürlerini, geleneklerini, göreneklerini anlatan ve birini diğerlerinden ayırt edip farklılığını ifade eden kavramdır."(Özkanlı,2011) İnsanlığın en etkili iletişim ve kendini ifade araçlarından biri olan sanat bağlamında da portre, bu tanıma-tanımlama dürtüsünün merkezinde yer alır.

Portre sözcüğü Latince'de "*Protraho*" yani kopyasını almak sözcüğünden gelir. Bu da insanoğlunun kendi kopyalarını yaratarak yaşamda izler bırakmak ve ölümsüz olmak üzerine ne kadar kafa yordüğünü anlatır bize. Portre bir kimliği yaratma ya da tanımlamada en önemli unsurdur. Tanımlama, kavrama ve temsil etme savaşındaki insanoğlu ilk çağlardan bu yana daima kendi kimliği üzerinden izler bırakmanın yolunu aramıştır. Tapındığı tanrılarına da kimlikler kazandırmış, onları portreler üzerinden temsil etme ihtiyacı duymuştur. Ben ve öteki ilişkisi içerisinde tanrıları kendi kimliği üzerinden tanımlamaya çalışmış, bunu yaparken de onlara portreler kazandırmıştır. Bu girişim aslında insan egosunun ölümsüzlük ve tanrılaşma kavramları üzerinden yeniden okunmasıdır.

Portre bir tanımdır, bir kimliktir. Bu kimlik somut yönleri olduğu kadar soyut ve subjektif yönleri olan, manipülatif bir araçtır. İlk bakışta portrenin temelinde ise çoğunlukla yüz-çehre yer alır. Bir insanı diğerlerinden ayıran temel unsurların odak noktasıdır yüz. Nicole Avril "Yüzün Romanı" adlı eserinde yüzü "Yüz dokunma dışında bütün duyularımızın merkezidir." şeklinde tanımlar. (Avril, 2005) "Yüz insan vücudundaki diğer hiçbir parçanın olmadığı kadar sorgulama gücü ile donatılmıştır. Bizi karşılık verme durumuna sokar. Bir karşılaşma kapısı, bir giriş, ziyaret, yüzleşme ve başlı başına bir eylemdir. Batı felsefesi ve sanat tarihine bakıldığında ise içinde çelişki de barındıran çeşitli roller üstlendiği gözlemlenir. Bazen izleyici için takılmış bir maske olurken, bazen uygar kimliğin simgesi ya da otoritenin işareti haline bürünür. Çoğunlukla da öz benliğin keşfinin bir belirtisi olarak tanımlanır. Tüm bunların ötesinde batı kültüründe yüz; tin, zihin ve duygular gibi soyut kavramların izlerini taşıyan bir olgudur." (Zarzycka, 2016) Bu bağlamda yüz, bir kimliğin fiziksel özelliklerinin aynası olduğu kadar, tinsel varlığın da penceresi sayılabilir. Bu tinsel pencere ise portre üzerinden aktarılan kimlik ile portreyi oluşturan, özne ve izleyici arasında doğrusal olmayan karmaşık ve çoklu anlamlar ifade eden bir izlek oluşturur. Bu izlek de bizi "öteki" kavramı ile buluşturur. Portre kavramı üzerinden oluşan bu üçlü sarmalda yer alan "öteki" kavramı, yani bu sac ayağında yer alan portreci, portresi oluşturulan ve izleyen arasında birinin diğerine öteki olduğu ve her birinin kendi tinsel ve düşünsel evreninde oluşturduğu kodlar ile varyet kazanır. Peki ama nedir bu "öteki"?

Bireyin "ben" olgusuyla tanışması kuşkusuz ki "öteki" üzerindeki karşılığını fark etmesi ile başlar. Ünlü Fransız psikanalist ve psikiyatrist Jacques Lacan bu karşılaşmayı "Ayna Evresi" olarak tanımlar. Bir bebek kendi imgesi ile karşılaştığında benlik bilinci oluşturmaya dolayısıyla da "öteki" olanın da farkına varmaya başlar. "Ayna evresinde çocuk, kendisinin bir benliği olduğunun bilincine varır. Hal ve hareketlerine başkası tarafından tepkiler verildiğini fark eder. Ayna burada bir metaforudur. Çocuğun aynaya bakması ve kendi yansımalarını görmesi şart değildir. Annesinin, babasının ya da bir başka bireyin verdiği tepkiler de aynı işlevi görür. İlk başta bir benlik bilinci geliştirmemiş olan çocuk şunu keşfedecektir: Benim bir benliğim, iç dünyam var. Bir de dışarıdan başkalarının gördüğü bir bedenim. İçimden geçenleri, arzularımı ya da duygularımı dışarı yansıttığım zaman tepkiler aldığımı göre, beni algılıyorlar. Öte yandan ben düşünmediğim gibi de hareket edebilir, duygularımı dışarı yansıtmayabilirim de. Yani başkalarını aldatabilirim. Benliğim bana özgü kalabilir ve iradi kararlarla eylemlerimle düşüncelerimin örtüşüp örtüşmemesini sağlayabilirim. Buradan yalan, dolan, hile, aldatma da, dürüstlük, içtenlik, güvenilirlik de çıkabilir. Gerisi bireyin özgür iradesine kalmıştır." (Çoban, 2003) ... "Ayna süreciyle etkin bir belirleyen olan "öteki" önem kazanır, çünkü istemler her zaman için bir başkasının, ötekinin onay veya tanınmasını gerektirir. "Öteki" süregelen olarak tüm ilişkilerde belirleyici temel öğe olarak bulunmaya başlar." (Ertangil, 2003) Dolayısıyla "öteki" aslında toplumun birey dışındaki varlığıdır. İnsan denen varlıkta aslında "ben" ve "öteki" arasındaki ilişkinin çoğunlukla da çatışmanın bir yansıması ile kimlik kazanacaktır.

Öteki kavramı bilincin kendisinin farkına varması ile başlar. "Bilinç kendisini, ilk olarak, kendisinin dışında yakalar. Bilincin kendini kendi dışında yakalayışı, kendini yeniden arayışla ve bir kez daha kendini dışarıda yakalamayla sonuçlanan çabaya yol açar. Çünkü bilincin kendisini her yakaladığı yer, özneye yabancı olan

bir yansımadır; yani ego özneye yabancı imgesel bir yansıma ile yapılan bir özdeşimdir. Özne giderek toplumsal düzenin simgelerinin, yani Öteki'nin belirlediği, bir kendiliğin yakalanması amacına yönelir. Öteki'nin onayladığı bu simgesel kendilik de özneye yabancıdır. Toplumun yapısı, bu simgesel kimliğin özneye ne kadar yabancı olacağını belirler. İtkilerin kaderini belirleyen Öteki'dir. Öteki'nin arzusu, yani toplumun yasası, dilde kullanılan gösteren/gösterilen zinciri yoluyla çocuğa aktarılır. Bir özne, toplumsal düzenin öznesi haline gelerek kendi egosunu, Öteki'nin ideali doğrultusunda yargılanan bir nesne olarak ele almayı öğrenir. İşte bu tür bir ele alış, aslında bir yargılamadır." (İzmir,2016) Bireyin öteki yani toplum tarafından yargılanma endişesi gitgide büyür. İnsan hayatının her evresinde, aileden başlayarak içine girdiği ötekilerden oluşan her toplumsal yapı ya da kurguda bu yargılanma ve reddedilme endişesini taşır. Bu nedenle özne kendilik arzusu ile Öteki'nin arzusu arasında bölünmeye başlar. Giderek kentleşen toplumlar içinde kimlik sorunsalı yaşayan bireyler bu sorunsalı aşmanın yollarını bulmaya çalışacaktır. Lacan'ın da vurguladığı gibi, egomuz ötekenden bize yansıyan imgelerin oluşturduğu ve içinde yabancılaşarak bölündüğümüz bir yapıdır. Bu sebeple de hepimiz öteki tarafından yargılanmamak ve reddedilmemek için maskelere sığınmaya başlarız. Birey tarafından takılan sayısız maske kimi zaman öylesine içselleştirilir ki egomuzun vazgeçilmez birer parçasına dönüşürler.

2. MASKELER: GUSTAV JUNG VE PERSONA KAVRAMI

Ünlü İsviçreli psikiyatrist ve analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'un psikoloji dünyasına kazandırdığı "arketip" terimi, psikoloji literatüründe, "algılamamızı örgütleyen, bilinç içeriklerini düzenleyen, değiştiren ve geliştiren yapılar olarak tanımlanmaktadır." (Budak, 2000) Bu arketiplerden bireyselleşme arketipleri içinde yer alan bir tanesi de Jung tarafından "**persona**" olarak adlandırılmıştır.

Persona, tıpkı sahnedeki bir oyuncu gibi toplumsal hayat içinde bireyin oynadığı sosyal bir rol ya da karakterdir. Persona kelimesi Latince'de tiyatro maskesi anlamını taşır. Kökeni tam bilinmemekle birlikte Latinceye Etrüsk dilindeki maske kelimesine karşılık gelen "**phersu**" ya da antik Yunanca'daki yüz, görünüm ve antik tiyatro maskesi anlamına gelen "**prósōpon**" kelimesinden aktarıldığı düşünülmektedir. Persona kişiliğin en üst katmanı olarak tarif edilebilir. Bu en üst katman bireyin toplumsal hayat içinde üstlendiği çeşitli rollerle ilgilidir. Bireyin öz benliğinin istekleri ve yapısı ile toplumun kabul ettikleri arasında oluşturulan bir ortak nokta olarak da ifade edilebilir. "Persona toplum ve birey olgusunda, bireyi koruyan maskedir. Ferdin gerçek kişiliği personanın arkasındadır. Persona değiştirilebilir, insan kendi kişiliğine uyan bir maske seçer. Maske birey açısından şahsiyeti için tehlikelidir. İnsanın duyguları, hissettikleri bu maske ile dışa aktarılır. Bu da gölgedir. Gölge, bilinçli ego tarafından kabul edilmeyen dürtülerdir. Yasaklanmış dürtüler ve istekleri kapsar." (Seber, 2015) Toplum tarafından kabul görme, reddedilmeme ya da eleştirilmeme isteği ile oluşturulan bu maskeler koleksiyonu, kişiden kişiye ve toplumdan topluma farklılıklar göstermektedir. Her bir birey bu koleksiyonu oluşturmaya çocukluk çağında başlar. Her çocuk ebeveynleri, öğretmenleri ve arkadaşları tarafından kabul görmek adına çeşitli personalar geliştirir ve bunları ait olduğu sosyal çevreye göre kullanır. Zaman içinde sayıları artan bu maskelerin kimileri oldukça silik iken kimileri baskındır. Personalarını birey, toplumun beklenti kodlarına göre kendi kendine oluşturur ve öteki tarafından kabul görmesini umar. Bu maskeler ile en ideal görünümler dışa vurulurken, toplumun bizi kabul etmesine ve hakkımızda olumlu düşünceler oluşturmaya yarar. Persona, toplum içinde yaşamın bize kazandırdığı kılıf bir kişiliktir, yani öteki tarafından biçimlendirilen yanımızdır ve dolayısıyla da kolektif bir olgudur.

Persona bir yandan dış dünya ile öz benlik arasında bir sınır oluştururken bir yandan da yine öz benliğe ait olan antisosyal özellikleri dengelemeye çalışır. "Ne zaman başkalarıyla ilişki kursak, başkalarını etkilemek ve gerçek doğamız olduğunu düşündüğümüz yönümüzü gizlemek için iki işlevi olan bu maskeyi takarız. Maskenin biçimi anne babaların, öğretmenlerin, akran gruplarının vs. toplumsal beklentilerine ve koşullamasına bağlıdır. Her bireyin, toplum içinde normal işlevini görmek için bazen bir persona takıntısı gerekir. Çünkü persona savunmasız egoya bir ölçüde koruma sağlar. Uyum sağlayabilmek ya da örneğin belirli bir işi yapabilmek için personaya ihtiyaç duyarız. Jung sonuçta personanın ardına bireyin gerçek olduğuna inandığı bir tür sahte kişilik olduğunu bile söylemiştir." (Seber, 2015)

3. PERSONANIN YANSIMALARI - SANAT TARİHİNDE PORTRÉ

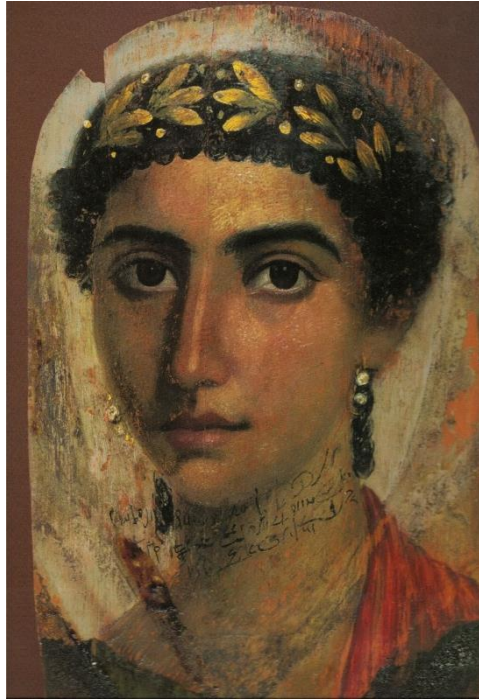
Öteki olanla bir karşılaşma kapısı olarak nitelediğimiz yüz, ve onun sureti olarak adlandırabileceğimiz portre; personanın kendini gösterdiği ve öteki ile bulunduğu en önemli alan olarak ifade edilebilir. Personalar toplumsal hayat içinde beden dili, davranış kalıpları, giyim kuşam ve kullanılan dil ile birlikte en çok yüzümüzde varlık bulur. Taktığımız maskeleri en çok yüzümüzde taşırız aslında. Onlara yüzümüzde hayat verir, yüzümüzde işlerlik kazandırırız. Sanatsal bağlamda bakıldığında da geçmişten günümüze oluşturulmuş

her bir portre, bir anlamda da bir personalar bütünüdür. Bu noktada bahsi geçen personalar yani maskeler sadece portresi yapılan kişiye ait olan maskeler değildir. Bir portrenin içinde aynı zamanda onu yaratan sanatçının ve onunla karşılaşan izleyicinin personaları da yer alır. Bu çoklu ve kolektif yapı birbiri üzerine oturan çoklu bir anlamı da barındırır içinde.

Tarihsel süreç içerisinde toplumsal yapıların gelişmesi beraberinde sınıfsal ayrımların oluşmasına ve insan topluluklarının farklı sosyal katmanlar oluşturmalarına sebep olmuştur. Özellikle iktidarı elinde barındıran çeşitli sınıfların (yöneticiler, din adamları, askerler, hükümet çalışanları... v.b) meşruiyetlerini tanımlamak, kendilerini tanıtarak mutlak yönetim güçlerini ellerinde tutmak istemelerinin en önemli aracı olarak da portre çıkar karşımıza. Toplumsal ölçekte öteki ile kurulan ilişkinin sınıfsal tanımlama aracı olarak portre, yükselen bir değer haline dönüşür. Gerek düşünsel boyuttaki yeri gerekse de maliyetli oluşuyla fotoğrafın icadına değin portre hemen hemen her zaman sıradan halk kitlelerin değil üst sosyal sınıfa mensup kişilerin sahip olabildiği bir mite dönüşür. Bir başka deyişle portre propagandanın ta kendisi olur.

Sanat tarihi penceresinden baktığımızda gerçek anlamda bir ifade ve temsil aracı olarak portrenin belirmesini Roma dönemine tarihlendirebiliriz. Roma öncesi Yunan sanatı bağlamında portrenin bir temsiliyet aracı olarak varlığı, Yunan idealizmi tarafından baltalanmıştır. Yunan sanatı bireyleri değil toplum tarafından belirlenmiş değerleri ve güçleri temsile yönelmiş, daima sınırları çizilmiş bir idealin peşinden koşmuştur. Dünya tarihinde ilk bilinen portreler olarak kabul gören Fayyum Portreleri, Mısır'ın Roma İmparatorluğu egemenliği altında olduğu dönemde, MS. I - III. yüzyıllar arasında gerçekleştirilmiştir. Mumyalanmış cesetlerin baş kısmına yerleştirilmiş, ahşap panolar üzerine resmedilmiş bu portreler, göz alıcı gerçekçilikleri, teknik üstünlükleri ve en önemlisi izleyici ile direkt ilişki kuran çarpıcı ve ifadelili bakışları ile çok dikkat çekicidirler.

"Grek soyundan gelenlerin Romalıların Mısır'a egemen olduğu üç yüzyıllık süre boyunca yaşam biçimlerini ve kültürel miraslarını korudukları bilinmektedir. Fakat Greklerin dini inanışları aynı sürekliliği göstermemiş, bunun yerine Mısır'ın inanç sistemini benimsemişlerdir. Mısırlılar, öldükten sonra ruhun yaşadığına ve o ruhun kendi vücudunu aradığına inandıklarından, mumya yapımına önem vermişlerdir. Grekler de ölümlerini gömerken Mısır geleneklerinden etkilenecek, ölümlerini mumyalamaya başlamışlardır. Daha sonradan iktidara gelen Romalılar bu geleneği kendi ölümleri için uygulamışlardır. Fakat kendinden öncekilerden farklı olarak mumyaların yüzlerine yerleştirilmiş maskelerin yerine ölen kişiye ait iki boyutlu mumya portreleri yaptırılmışlardır." (Ekici, 2013)



Fayyum Portresi M.S. 37

Bu özel portrelerdeki bakışlar bu dünyaya dairdir. Bir vedalaşmanın izlerini taşıırken, bir yandan da portre sahibinin bu dünyadaki yerini tanımlar. Ölümün kıyısında olmanın verdiği hüznün tüm Fayyum portrelerine hakimdir. Bu hüznü rağmen mağrur ve kararlı bakışlar çıkılacak yeni yolculuğun izlerini taşımaktadır. İnanç sisteminin etkisi ile oluşan bu persona tüm Fayyum portrelerinde mutlak bir izlek oluşturur. Bu dünyada

oluşturulan "ben" bu portreler ile öte dünyaya taşınacak orada ait olduğu kişiye kim olduğunu hatırlamak yolunda ona eşlik edecektir.

John Evans'ın tanımlaması ile "Geçiciyi temellendirmek -anlık var oluşu daimleştirmek-yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç olan portre" (1797'den aktaran Leppert, 2009) kültürü yönetme konusundaki başarısı ile daima ötekine dönüktür. Bireyi toplum içinde ayırt edilebilir kılarken, izleyici odaklı ve izleyiciye dönük olagelmıştır. Özneyi sarıp sarmalar, süsler, olmasının istendiği biçimde sunar. Gerçeğin yansımaları olduğu kadar manipülasyonudur da. Gerçekte var olanı gösterir gibi yaparken, onu gizler, boyar, şekillendirir. Kat kat örtülen örtüler gibi farklı personaları takdim eder izleyiciye.

"Geç Ortaçağ ile 17. y.y arası dönem, portrenin, Klasik Antik Çağ'dan beri ihmal edilen bir tür olarak, ayrıcalıklı ve çok saygın insanların betimlenmesine, bireyselleştirmenin yeniden ele alınması ve canlandırılmasına tanıklık etti. Rönesans'ın doğuşuyla Batı'da yaygınlaştığı ve büyük ilgiyle karşılaştığı söylenebilir. Rönesans'ın Hümanist zihniyeti, insana yönelmesi ve onu ilgi odağına yerleştirilmesi portre ressamlığını ön plana çıkarmıştır...Özellikle varlıklı ve üst sınıf insanlara yönelik bir tür olarak portreler, kişinin atalarının ve yakın ailesinin görüntülerinin yaşatılmasını sağlıyordu. Anma işlevinin ötesinde faydaları da olan portreler sınıfsal statünün ve genel önemliliğin göstergesi olarak aile şeceresinin kanıtlanmasına yardım ediyordu. Natüralist anlayışla her şey doğada olduğu gibi, insan gözünün gördüğü gibi betimlenir."(Özkan,2013)

17. yüzyılda tarihin en önemli politikacılarından bir olarak nitelendirilen XIII. Louis'nin başbakanlığını da yapmış olan Kardinal Richelieu'nun ünlü Fransız Ressam Philippe de Champaigne tarafından 1639'da resmedilen ünlü portresi, portre geleneği içinde bir propaganda malzemesi olarak kullanılan en önemli eserlerden biridir. Kimilerine göre güç ve iktidar hırsı ile döneminin kralını bile gölgede bırakan Kardinal Richelieu, bu portre ile tüm Fransa'ya ve düşmanlarına karşı vermek istediği mesajı oldukça net hale dönüştürmüştür. Kardinal Richelieu'nun tam boy bu portresi, semboller aracılığı ile oluşturulmak istenilen imajı izleyicisine sunmaktadır. Yaşı oldukça ilerleyen ve birçok sağlık sorunu ile boğuşan kardinal, portresinde son derece sağlıklı, muktedir ve güçlü bir şekilde resmedilmiştir. Katolik kilisesinin temsilcisi ve Fransa'daki merkezi otoritenin güçlü bir savunucusudur. Kilise ile devlet otoritesi arasındaki mutlak köprü konumundadır. Dönemin resim geleneğinde sadece krallar ayakta resmedilirken kardinal bu portresi ile bir geleneği yıkarken krallar katındaki sembolik konumunu tescillemiştir.



Philippe de Champaigne, Kardinal Richelieu, 1639.

Persona kavramı bu resim ile kendini hiçbir zaman olmadığı kadar dışa vurmuştur. İktidarın maskesi tüm insani ve dünyevi zaaf ve eksikliklerden arınarak yerleşir modelin yüzüne. Gerçeği; mutlak varyyeti perdeleyerek, farklı bir biçimde formalize ederek izleyiciye sunar. Gerçek ile gerçeğin temsiliyeti arasındaki paradoks kardinalin yüzünde varlık bulur. Bu giyilmiş ve sahnelenmiş kişilik, ne olduğumuz ve neyi yansıttığımız üzerine düşündürür bizi.

"İnsan yüzü asla durağan değildir; Richelieu'nün değişik portrelerindeki durağanlık ve aynılık göz önüne alındığında ironik bir gerçek bu. Portrelerde olduğu gibi gerçek hayatta da bizler insanları öncelikle yüz ifadelerine göre ve özellikle de yüzün arkasındaki canlının bilinçli ya da bilinçdışı biçimde yüzüne hangi şekillerle nasıl anlamlar yüklediğini esas alarak değerlendiririz. Halbuki bir portrede temsil edilen kişideki bütün karmaşıklıklar " tek bir yüz" tarafından açıklanmalıdır. Bu yüz portrenin amacını tanımlayan anlamı ya da anlamlar kümesini kapsmalıdır. Portreler asla " Ben buyum"un belgesi olarak değil, daha ziyade "Bunu anlatıyorum"un belgesi olarak çizilir." (Leppert, 2009)

İlerleyen yüzyıllar boyunca modernizme kadar portre resmi genel anlamda sınıfsal bir göstergenin nişanesi olma konumunu korur. Bu bağlamda "portrenin ana işlevi, kişinin kim olduğundan ziyade ne olduğunu -ya da en azından ne olduğunu iddia ettiğini- göstermektir." (Leppert,2009) Bu işlevi ise "mimesis" yani taklit yoluyla temsiliyet biçiminde sunar izleyiciye. Gösterilmek isteneni gösterilmek istendiği biçimde aktarmak en önemli unsurdur. Bu noktada önemli olan portreyi yapandan çok portresi yapılanın ne istediğidir. Sanatçı bu bağlamda bir zanaatkar olarak portreyi sipariş eden ile aynı hedefleri gözetir. Ona sipariş edilen personaları olması gerekene en yakın biçimde aktarmak birincil önem taşır. Anlam çizgisel bir biçimde tek bir hedefe odaklanmış durumdadır. İzleyici de böylece aynı hedef üzerine rahatça kilitlenecek ve gösterilmek istenilen bu kurgulanmış gerçek algısı ile buluşacaktır.

Modernizm ile birlikte natüralist geleneğin önce çatırdamasına sonra da bilinçli bir şekilde yıkılışına tanıklık ederiz. Özellikle fotoğrafın icadı, doğayı kopyalama, onu en üst seviyede taklit ederek aktarma görevini ve bu görevin ağırlığını sanatçıların omuzlarından kaldırır. Sanat artık bambaşka önermelerin ve arayışların alanına dönüşür. Bu bağlamda portre de diğer tüm janrlar gibi daha özgürlükçü, sanatçının kendi öz varlığını sorguladığı, doğa ile hesaplaşarak gözün gördüğünün ötesinin araştırıldığı bir uygulama alanına dönüşür. Yüz, bu noktada bir deneyin odak noktası olmaya başlar, maskeler çoğalır, sanatçının maskeleri ile iç içe geçer, hatta bir zaman sonra sanatçının personaları, modelinkilerden daha önemli olmaya başlar.

Modernizm "benzerliğin kaybı"nı da birlikte getirir. Bu benzerlik kaybı özellikle portrede, bir portre seansı sonucu oluşan bağ bağlamında ilişkiyel bir değişim doğurur. Biz zaman önce çok önemli ve işbirlikçi bir görev üstlenen model (portresi yapılan kişi) daha pasif bir role geriler. Oluşturulan imge ile portrenin öznesi arasındaki benzerlik, bir başka deyişle aynısı olma durumu, daha az önemli olmaya başlar. Böylelikle de imgenin oluşturulması işleminde daha ikincil bir rol üstlenen model, sonuç olarak zorlayıcı ve meydan okuyan bir sanat yapıtının peşinden koşan sanatçı için bir çeşit görsel aracıya dönüşür.



Pablo Picasso, Gertrude Stein'in portresi, 1905.

1905 tarihli Picasso'ya ait yazar Gertrude Stein portresi, böyle bir portre tanımlaması için en iyi örneklerden biridir. Picasso bu portre için Stein'i seksenin üzerinde bir sayıda karşısına oturtmuş, daha sonra portrenin yapımına uzunca bir süre ara vererek çalışmayı modelsiz tamamlamıştır. Bu portrede görülür ki "benzerlik" kavramı mimetik çalışma bağlamında neredeyse bütünüyle ortadan kalkmıştır. Portreyi domine eden model değil, bütünüyle sanatçının kendisidir. Modernizm ile birlikte bir sanatçının çalışmalarında takdir gören ve hayran olunan özellik, onun fiziksel benzerlikleri aktarmadaki ustalığından çok portrenin öznesini kavramsallaştırmadaki yetisi olmaya başlamıştır. Bu "benzerlik" kavramı ile ilgili olarak Henri Matisse 1908 tarihli manifestosunda "Doğayı bir köle gibi kopya edemem; onu yorumlamaya-anlamlandırmaya ve resmin ruhuna teslim etmeye mecburum." der. (Klein, 2001)

Modernizm; genel anlamda eser sahibinin varlığını yüceltir. Eserin öznesi sanatçının varlığında hayat bulur. Yapıttaki anlam sanatçının anlatmak istediği ile doğru orantılıdır. Bu bağlamda tek bir hedef, tek bir anlam vardır. Sırtındaki ağırlıklardan kurtulan sanatçı, kendi personaları ile yüzleştiği bir süreç yaşar. Kendi personalarını izleyici ile buluşturmak için çabalar. Bu çabanın bir sonucu olarak modeli bir araç olarak kullanır ve onu edilgen konuma iter. Gerçekte var olan ile bizim görmek istediklerimizin arasına kendi personaları ile bir set çeker adeta.

4. FOTOGRAFİK PORTREDE PERSONA KAVRAMI

Portre, fotoğrafın gerek teknolojik gerekse sanatsal bağlamda deneyimlediği her aşamada özel bir yere sahip olmuştur. İnsanın birincil malzemesi olan insan, bu yepyeni deney alanı içinde bir çok farklı rol üstlenirken, toplumsal ve kültürel değişimin de şahidi konumuna gelmiştir. Bilimsel bir keşif olarak bilim insanları tarafından ortaya atılan bu araç, plastik sanatların yüzlerce yıllık serüveninin de başka bir zemine taşınmasına sebep olur. 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başı itibarıyla modernizmin doğuşunun, endüstri devrimi ve yaşanan teknolojik ve bilimsel gelişmelerle şekillendiği ve bu bilimsel ve teknolojik gelişmelerin en önemlilerinden birinin de görüntünün artık kaydedilebilir olduğu herkes tarafından kabul gören bir gerçektir. Bu son derece heyecan verici gelişme, o güne kadar doğayı taklit etme konusunda çaba harcayan sanatçıları da çok büyük anlamda etkilemiştir. Bu yeni icat, daha önce de belirttiğimiz gibi sanatta naturalist geleneğin yıkılması bağlamında önemli bir mihenk taşıdır. Bu noktadan sonra maliyetinin düşük olması, çok daha kolay ulaşılabilirliği ve en önemlisi kısa bir süre içinde "yeniden üretilebilir" niteliği kazanması ile özellikle portre resminin koltuğuna göz diker. Ardı ardına açılmaya başlayan portre stüdyoları bunun en önemli kanıtıdır. Toplumun hemen hemen tüm katmanları bir portre fotoğrafına sahip olmayı arzular hale gelir. Portre artık sınıfsal olarak belirli bir zümrenin tekelinde değildir. Önceleri profesyonel stüdyolarda çekilen bu portreler, çok kısa bir zaman diliminde Kodak firmasının atılımlarıyla sıradan insanlar tarafından da üretilmeye ve hızla çoğalmaya başlar. Portre artık herkes içindir.

20. yüzyılın modernizm anlayışı içinde fotoğraf, bir yandan açık kollarla kucaklanır ama öte yandan da "biricik" ol-a-maması yani çoğaltılabilirliği sebebiyle sanat çevreleri tarafından içten içe dışlanır adeta üvey evlat muamelesi görür. Bu ikircikli ve kaotik ortamda yolunu bulmaya çalışan ve bir ifade aracı olarak fotografik malzemeyi kullanan sanatçılar ise uzunca bir süre resimsel arayışların, resim gibi olma çabalarının ortasında bulur kendini. Kimileri fotoğrafın doğasında var olan gerçekliğin ardından gidilmesi gerektiğini ateşli bir biçimde savunurken, kimileri bu yeni malzeme ile "ressamca" bir izlenimin ya da dışavurumun peşine düşer. Yine de tüm bu çabalar modernizmin "eser sahipliği" ve "biricik olma" kavramlarıyla bir türlü örtüşmez, örtüşürülemez.

Persona özelinde bir önceki yüzyıla fotografik bağlamda baktığımızda genel anlamda geniş bir yelpazeden bahsediyormuş gibi olsak da aslında portreci-portresi çekilen-izleyici sarmalında öne çıkan personalar, aslında büyük ölçüde portreyi çeken fotoğrafçıya ait personalardır. Dönemin eserleri ilk bakışta anlamı çoğaltma eylemi ve maske kavramı üzerinden bakıldığında izleyiciyi ve portrenin öznesini içine alıyormuş gibi bir izlenim doğurur ancak modernizmin yapısal özellikleri ve açmazları nedeniyle aslında neredeyse bütünüyle sanatçı özeline odaklanmıştır. Bu genel dokuyu Julia Margaret Cameron'ın "Yüksek Sanat" akımına dahil edilen portrelerinden, Irvin Penn'in çalışmalarına, Richard Avedon'un ünlü portrelerine, Helmut Newton'ın çığır açan moda portrelerine kadar birçok farklı sanatçının çalışmalarında görmek mümkündür. Buna rağmen fotoğrafın gerçeklikle arasındaki yapısal bağ, birçok farklı sanatçıyı da kendi personaları özelinden sıyrılarak modelinin personalarına odaklanmaya ve modeli daha etken bir konumda görüntülemeye itmiştir. Sanata fotoğraf bağlamında bir dönüştürme eyleminden çok, bırakılan izleri saptama noktasından bakan bu sanatçılar örneğin August Sander'in portre çalışmalarında yaptığı gibi her daim gerçeği ve bu gerçeğin izlerini kovalarlar.



J. Margaret Cameron, Beatrice, 1866.



August Sander, Pastacı, 1928.

Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası içine düşülen hiçlik bunalımı ve modernist düşünceye duyulan inanç kaybı, toplumun her alanında ve bireysel bağlamda etkin olmaya başlamıştır. Bütünde meydana gelen bu yarılma modernizmin sonunu hazırlarken, modernizm sonrası dönemin özellikle anlamı oluşturma ve aktarma sürecindeki değişimini de tetikler. Postmodernist yani modern sonrası dönem, birçok açıdan sınırları belli olmayan müphem bir katmanlar bütünüdür. Bu dönem ile birlikte anlamda birlik varlığını yitirmeye başlarken, eser sahipliği ve biricik olma kavramları da yüksek sesle sorgulanmaya başlar. Biricikliğin yitimi ise fotoğrafın farklı bir devinim ve değer kazanmasına neden olur.

"Fotoğraf, bireyselliği, saflığı ve özü vurgulayan kısıtlı, modernist bir alan ile toplumsal bir pratik olarak fotoğrafa bağlanan olumsal koşulları kucaklayan postmodernist genişlemiş alan arasındaki mücadeleyi açıklamak açısından özellikle iyi bir örnektir. Fotoğrafta tanımlama mücadelelerinin bütün sanat alanındaki tanımlama mücadelelerinin bir minyatürü biçimini aldığı görmek şaşırtıcı değildir, zira fotoğraf, sanatın sorunlu kenarında durmakta, kendiyi meşgul oluşun teatrallığe karşı, estetik olanın olmayana karşı savunulacağı yerin neresi olması gerektiğini göstermektedir." (Connor,2001)

Gerek felsefi anlamda gerekse sanat kuramı perspektifinden bakıldığında postmodernizmin, herşeyi yapıbozuma uğramış bir yapı olarak gördüğü ve izleyiciyi, bu yapıyı yorumlamada serbest bıraktığı sonucuna varırız. Yapı bozum felsefesine göre hiçbir yapı ya da metnin içeriği onu oluşturan kişi de dahil hiç kimse tarafından tam olarak bilinemez; dolayısıyla da okuyucu ya da izleyici kendi geçmiş deneyimlerinin referanslarıyla o yapı ya da metni istediği şekilde anlamlandırmakta özgürdür. Postmodern sanatçılar, aynı zamanda hem yabancı hem tanıdık olabilen ve kendine ait bir evrende kurgulanmış bir dünya yaratırlar. Bu ayrık ve küçük dünyada kendi araçlarını kullanarak okumalar yapan izleyiciler kendi hatıra ve deneyimlerine göre kendilerince saptamalarda bulunurlar. Bunun karşılığı olarak da bu yolla metnin ya da yapının oluşturulmasına katkıda bulunurlar. Bu noktada sanat yapıtları kendi içlerinde boş birer kap gibidirler ve ne yaratıcılarının ne de izleyicilerinin onları doldurmak istedikleri anlamların hiçbirine sahip olmayabilirler. Aynı zamanda her türlü sosyal, politik ya da kişisel ifadeye hizmet edecek hazır birer araç da olabilirler. Bu bilgiler ışığında görülüyor ki modernizm sonrası üretimde öteki olarak kavradığımız izleyici anlamın üretilmesi ve çoğaltılmasında çok büyük bir önem taşımaya başlamıştır. Portre özeline döndüğümüzde ise modelin hem etken hem de edilgen olarak kavranabilecek tüm rollere soyunduğu, anlamı ve dolayısıyla personaları çoğalttığı bir konuma yerleştiğini görürüz.

5. DEADPAN ESTETİĞİ VE PORTRÉ

Sınırların bütünüyle ortadan kalktığı, anlamın çoğaldığı, üretimin bir yandan çoğaldığı ama öte yandan da bir kısır döngü içine düştüğü bu yeni dönem, gerçeklik sorgulaması bağlamında sanatçıları eski önermeler ve sorunsallardan uzaklaştırdığı ölçüde bunların yakınına da çekmiştir. Özellikle fotografik üretim bağlamında gerçeklik ve onun aktarılması sorunsalı aynı sancıları çekmeye devam eder. Gerçeklikten uzaklaşıldığı ya da asıl ereğin gerçekliğin aktarılması olduğu endişesi ise sanatçıları her daim "yeni bir gerçeklik" arayışına iter. Fotoğrafta deadpan estetiği ise bütünüyle gerçeklik sorgusu ve onun aktarımı üzerinden temellenir. Bir Alman ekolü olarak doğar ve özellikle 1990'lı yıllarda portre alanındaki üretimler ile zirveye oturur. Bu

estetiğin ilk izlerini ünlü Alman sanatçı çift Bernd ve Hilla Becher'in Nazi öncesi Almanya'yı temsil eden bir dizi endüstriyel alan görünümünde buluruz. Becher çifti 40 yılı aşkın bir süre bu solmaya yüz tutmuş tarihin yapraklarını adeta bir botanikçinin kayıt defteri titizliği ile fotoğraflayarak belleğimize mihlar. Bu çalışmaların neredeyse tamamı aynı açıdan ve büyük format kamerayla büyük bir teknik özen ile fotoğraflanmıştır. Bu fotoğraflar hep aynı ışık koşullarında ve içeriğinde yer alan su kuleleri, gaz tankları, kömür ambarları gibi endüstriyel görünimleri bütün varlığı ve haşmeti ile sergileyecek biçimdedir. Çift çalışmalarının öznesini "Anonim olanın bir stile dönüştüğü yapılar" olarak tanımlar.



Bernd Becher and Hilla Becher, Maden Kuyusu Girişi, 1974

Bernd ve Hilla Becher'in fotoğrafları, savaş öncesi doğrudan fotoğraf yaklaşımına ve gerçekliğin doğrudan ve bütünüyle tespitine bir geri dönüşü temsil eder. Subjektivite yani öznelliği reddeden bu çalışmalar, devam eden yıllarda çağdaş portreye bakışa da yeni bir anlam katacaktır. Bu noktada amaç anonimlik duygusu içinde bir nesnelere ya da bir başka deyişle motifler birliği yaratmaktır. Bu durağan, ezici ve haşmetli yapılar sadece oldukları şeyi temsil etmektedirler. Ardında aranması gereken başka hikayeler, başka anlamlar yoktur. Sadece işlevsel, dürüst ve oldukları gibidirler. İşte bu "olduğu gibi görünme" durumu da deadpan estetiğinin özünü oluşturur. Kamera karşısında "olduğu gibi görünme" ve bu olduğu gibi görüneni tespit etme durumu deadpan fotoğrafın alfabesi niteliğindedir. Bu bağlamda da karşımıza "maskesizlik" kavramı çıkmakta, duygulardan arınmış, saf bir tespitten söz edilmektedir. Becher çiftinin bu bütünüyle formalist yaklaşımı izleyiciye formu algılayabilecekleri bir yol daha doğrusu bir gramer vaat eder. Çalışmalarda var olan nesnelere kendi bağlamından ve çevresel ilişkilerinden kopararak sunulmaktadır.

Deadpan, kelime olarak genel anlamda duygu ya da bir ifade içermeyen yüz anlamındadır. Pan 19. yüzyıl Amerikan halk dilinde yüz, çehre anlamında kullanılmaktaydı. Batı popüler kültüründe ise geleneksel olarak deadpan; konuşma ve konferanslarda konunun, komedide ise mizahın sunumunda kullanılan yüz ifadesi, ses tonu ve duygu durumunda bir değişiklik yaratmadan istenilenin izleyici ya da dinleyiciye aktarılmasını ifade eden bir retorik biçimini tanımlar. 20. yüzyıl itibarıyla da sözlüklere girer. Fotografik üretimde de öznel duygu ve etkilerden arınmış bir yaklaşım, bir sunum biçimi olarak çıkar karşımıza. Becher çifti ile sanat sahnesinde varlık bulan bu yaklaşım, bir ekol olarak Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Gerhard Stromberg gibi öğrencileri tarafından insan içermeyen "insansız" içerikler ile devam ettirilir. İnsansız içerikler (sergi salonları, endüstriyel alanlar, doğa ve kent görünümü...v.b) ya da insanın adeta bir eşya, bir nesne olarak yer aldığı bu görünümün insanın subjektif varlığından sıyrılarak görüntüyü "olduğu gibi" yani katkısız bir biçimde aktarmak için görece olarak daha doğru seçimler olarak düşünülebilir. Çünkü şu bilinen bir gerçektir ki insan "olduğu gibi" görünmekten çok "olmak istediği gibi" görünen ve hatta daha ileri bir söylemle yaşayan ve bunu da taktığı maskeler yoluyla başaran bir varlıktır yani başka bir deyişle insanı her gün her an bir çeşit sahnedir aslında. Kamera karşısına geçtiğinde de taktığı maskelere yenilerini de ekleyerek rol yapmaya devam eder. Bu bağlamda portre alanı ile deadpan estetiğinin içeriksel mantığı bir çeşit paradoks oluşturmaktadır. Bu içeriksel zıtlık olgusu ise pek çok sanatçıyı bu olgu üzerine düşünmeye ve bu çelişkiden beslenen eserler üretmeye iter. Bu sanatçıların en önemlilerinden bir tanesi yine Becher çiftinin öğrencisi olmuş olan Alman sanatçı Thomas Ruff'tur. 1970'lerde arkadaşlarının pasaport

fotoğraflarına benzer portrelerini açık renkli düz fonlar önünde çekmeye başlayan Ruff, modellerinden, olabildiğince ifadesiz bir yüz ile direkt olarak kameraya bakmalarını ister.



Tokyo Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Thomas Ruff Retrospektif Sergisi, 2016

Ruff, bu yaklaşım ile olanı, olduğu gibi aktarmayı portre üzerinden sunmaktadır. Genel anlamda bakıldığında deadpan estetiği içinde tanımlanabilecek tüm portrelerde özneye ait tüm yapısal özelliklerin hiçbir şekilde saklanmadan bütün detaylarıyla sunulduğunu görürüz. Yine bu portrelerde renk kullanımının minimumda tutulduğu da göze çarpmaktadır. Renk deadpan fotoğraflarda belirleyici bir eleman olarak kullanılır. Stephen Shore, bu renk tercihlerini, genişletilmiş bilinç ile ilişkilendirir. (Shore,2006) Bu tekrar eden görsel monoton, hissizlik ve subjektiviteden ayrışılma olgusunu aktarabilmek için belirgin bir biçimde kullanılmıştır. Buradaki temel amaç renk öğesinin, yansıtılmak istenen doğal görünüme bir makyaj ve gereksiz bir albeni eklemesinden kaçınmaktır. İnsan bu fotoğraflarda sadece insandır. Maskelerinden sıyrılmış, sadece kendisiyleymişçesine çıplak ve savunmasızdır. Yine deadpan ile eser sahipliği kavramı ortadan kalkar. Dolayısıyla bireyin öteki ile kurduğu bu doğrudan ilişkide "sanatçı eli" bütünüyle müphemleşir. O bir araç, bir aktarıcıdır sadece. Ötekine giden yolda kendi isteği ile kenara çekilir, kendini askıya alır. Burada sanatçının sunduğu doğal olanın ötesinde bir şey değildir. Maskeler tıpkı savaş alanında teslim olunurken kalkan ve kılıçların elden bırakılması gibi bir köşeye bırakılır. Ötekine sadece ne varsa o sunulur. Özne, öz benliği ile aynada yüzleşen birey gibi yüzleşilir izleyici ile. Bu noktada sanatçı da izleyiciden avantajlı değildir.



Rineke Dijkstra, Brighton, İngiltere, 1992.

Ruff'un ayak izlerini; Rineke Dijkstra, Lydia Panas, Joel Sternfield, Mette Tronvoll, Jitka Hanzlova gibi sayısız sanatçı takip eder.

Deadpan portrelerde modeli cepheden görüş bir esastır. Bu yaklaşım Lewis Hine gibi eski ustalar tarafından da gerçekliğin olduğu gibi yansıtılışına bir vesile olarak kullanılmıştır. Bu cephesel yaklaşım aynı zamanda iki karşı taraf arasında başlayan bir iletişimin de metaforudur. Fotoğraftaki özne izleyen ile birebir bir ilişki kurmaya ve ona açılmaya hazırdır. Hemen hemen tüm deadpan portreler, gerçekliğin tarafsız ve vahşi temsilini bu frontal bakış açısı ile aktarır. Aynı zamanda bu cepheden görme yaklaşımı ile tıpkı botanik, zooloji, psikoloji, kriminoloji ve benzeri bilimsel alanlarda oluşturulan görsel arşivler gibi bireye dair gerçekliğin sınıflandırıldığı bir gerçeklik arşivi şekillendirilmektedir. Bazı eleştirmenler deadpan estetiğini, belirli bir bakış açısı olmayan eleştirel ve sanatsal olmaktan çok bilimsel ve antropolojik bir yaklaşım olarak tanımlamaktadır. Tüm bunların ötesinde deadpan estetiğini, 20. yüzyılda iki dünya savaşının ardından baş gösteren hiçlik bunalımı ve sanayileşen toplum içinde bireyin birey olarak varlığını sürdürme mücadelesi içinde sürrealizm, dadizm ve nihilizm ile ilişkilendirebiliriz. Tüm koruyucu kalkanlarına, personalarına rağmen, toplum içinde yalnızlaştığının, ayrıksılaştığının ayırda olan bireyin bir karşı atağı olarak nitelenebilecek bu tavır, gerçeğin yitimi duygusu ile yine ona olan ihtiyacın bir sonucudur.



Jitka Hanzlova, Hintli kadın, Chelsea, 1999.

6. SONUÇ

Wittgenstein yüzü, bedenin ruhu olarak tanımlar. (Wittgenstein, 1980) Çağdaş bireysel kimlik kavram ve tanımlamaları açısından da yüz, temeldir. Onun benzersiz ölçütleri de bireylerin kimlik saptamalarında kullanılır. Ancak yüz, gerçeklik ve persona kavramları üzerinden bakıldığında gerek felsefi gerekse sanatsal bağlamda oldukça subjektif bir görünüme bürünebilir. Bireyin bir topluluk içinde varlık bulabilmesi, kabul ve takdir görmesi çoğu zaman gerçeklik üzerine yapılan bilinçli ve bilinçaltısal eklemlenmelerle mümkün olabilir ve bu eklentiler birer tiyatro maskesi gibi yüzümüze oturarak gerçeği başkalaştırır. Bir portre imgesinde de bize gösterilen şey "Richard Brilliant'ın ifadesiyle "teamül maskeleri"dir. Bu maskeler-sanatta ve bazen de görünür davranışlarımızda- hem açığa vuran hem de örten- giyen kişinin daha tercih edilebilir bir anonim figür kılıfına bürünmesine imkan veren kisveler"dir." (Leppert,2009) Bu kisvelerin imgeleri, sadece ait olduğu kişiyi tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda o kişinin yaşadığı dönemi ve o dönemin toplumsal bakış açılarını da gözler önüne serer. Dolayısıyla her bir portre birer kayıttır. Ancak bu kayıtlar gerçekte var olanın kaydı olmaktan çok var olması istenenin ya da tercih edilenin kayıtlarıdır. Gerçeklik bu bağlamda sorgulanır bir noktada durmaktadır. Bununla birlikte öteki ile biteviye bir karşılaşma ve kendini ona "kabul edilebilir" gösterme çabası içindeki bireyin öz gerçekliği zaman içinde kabuk değiştirerek personaları ile bir bütün olduğu bambaşka bir gerçeklik algısını da doğurur. Bu tespite sanatçının yani

portreyi izleyiciye sunan kişinin tercihlerini ve personalarını eklediğimizde ise karşımıza bir gerçeklik yitimi sorunsalı çıkar. Peki ama sanatın asıl ereği salt bir gerçeklik temsili ortaya koymak mıdır? Bu soru günümüzde de önemli bir tartışma konusudur. Deadpan estetiği bu önemli sorunsalı yapı bozuma uğratma hedefi ile parçalayarak içindeki çelişkileri ve yeni varsayımları açığa çıkarır. Gerçekte var olan ne derece olduğu gibi aktarılmaktadır? Bir bireyin yapısı portre üzerinden tariflenirken onun görünen varlığı dışında kalanlar yani subjektif yapısı objektivite aracılığı ile aktarılabilir mi? Deadpan portreler günümüzde yeni gerçekçiliğin ayak izlerini takip ederek bu soruların cevaplarını bulmaya çalışıyor. Deadpan estetiği, Bresson'ın başını çektiği savaş sonrası belgeci tavrın aksine hazır bir ürün sunmak yerine, bir tartışma daveti ile bir fikri zemin oluşturma çabası ile çıkıyor izleyicinin karşısına. İzleyicinin yapıta bağlı ve katılımını hedefleyen bu alternatif yaklaşım, görünenin ardındakine bakmaya bir çağrı niteliği taşıyor.

KAYNAKÇA

- Avril, N. (2005). *Yüzün Romanı*, (Çev: Sema Rifat) Doğan Kitap, İstanbul.
- Budak, S. (2000). *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Connor, S. (2001). *Postmodernist Kültür*, (Çev: Doğan Sahiner), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cotton, C. (2004). *The Photograph As Contemporary Art*, Thames & Hudson Publishing, London.
- Çoban, B. (2003). "J. Lacan: Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kaşifi". (Ed. Prof. Dr. Nurdoğan Rigel), *Kadife Karanlık I: 20. Yüzyıl İletişim Çağının Aydınlatan Kuramcılar*, ss. 277-294 Su Y., İstanbul.
- Duyndam, J. (2008). "Girard and Levinas, Cain and Abel, Mimesis and the Face", *Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, Michigan State University Press, (15/16): 237-248.
- Ekici, D.K. (2013). "Fayyum Portreleri", *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1):27-36.
- Ertangil, T. (2013), "Ayna Evresi, Aydınlanma ve Kendi-olma Üzerine", www.ertangil.com- Felsefi Değıniler.
- İzmir, M. (2016), "Dostoyevski'nin Öteki Romanı ve Lacan'ın Öteki Kavramı" , *Libido Dergisi*, <http://www.libidodergisi.com/dostoyevskinin-oteki-romani-ve-lacanın-oteki-kavrami/>
- Klein, J. (2001). *Matisse Portraits* , Yale University Press, New Haven.
- Klimek, M. (2011). "Deadpan Photography; An Expressive Genre and an Invitation to the Discussion. A Call for New Definition" BA Thesis, Edinburgh Napier University, Edinburgh.
- Leppert, R. (2009), *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Özkan, H. (2013). "Portre Resminde Biçim Bozma", *Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*.
- Özkanlı, Ü. (2011). "Sanatta Bir Kimlik Problemi Olarak Portre", *Sanatta Yeterlik Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli*.
- Schneider, N. (2002). *The Art of the Portrait*, Taschen, Köln.
- Seber, M. (2015). "Reklam Metinlerindeki Psikolojik Unsurların Freud ve Jung Açısından Analizi", *Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*.
- Shore, S. (2006). *The Nature of Photographs*, Phaidon, London.
- Vinegar, A. (2009), "Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography", *Art History*, 32: 852–873.
- Walz, J. F. (2010) "Performing the new face of modernism: Anti-mimetic portraiture and the American Avant-garde 1912–1927", *Doktora Tezi, University of Maryland, College Park*.
- Wittgenstein, L. (1980). *Culture and Value*, (Trans.: Peter Winch), University of Chicago Press, Chicago.
- Zarzycka, M. (2016). *Gendered Tropes in War Photography: Mothers, Mourners, Soldiers*, Routledge, London.