

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



GÖRME OLGUSU “PORTRE, YÜZ, BENLİK”

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AYŞE AYYILDIZ
(Y1412.240007)

Görsel Sanatlar Anasanat Dalı
Görsel Sanatlar Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Mehmet Reşat BAŞAR

Ağustos, 2017



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Görsel Sanatlar Anasanat Dalı Görsel Sanatlar Tezli Yüksek Lisans Programı Y1412.240007 numaralı öğrencisi Ayşe AYYILDIZ'ın "GÖRME OLGUSU: PORTRÉ, YÜZ, BENLİK" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 04.08.2017 tarih ve 2017/20 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından CYRANLIZI ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak KAYIT edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :09/08/2017

1) Tez Danışmanı: Prof. Mehmet Reşat BAŞAR

2) Jüri Üyesi : Prof. Dr. Veysel GÜNAY

3) Jüri Üyesi : Doç. Dr. Lütfi KAPLANOĞLU

Not: Öğrencinin Tez savunmasında Başarılı olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Görme Olgusu “Portre, Yüz, Benlik” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

(/ /2017)

Ayşe AYYILDIZ



Aileme,

ÖNSÖZ

Portrenin, portresi yapılan kişinin kimliğini tanımladığı bilinen bir gerçektir. Bu tanımlama ve tanıtmaya yetisi araştırıldı. Yapılan çalışmalar doğrultusunda portrenin diğer imgeler içinden, insanın varlığını ortaya koyabilecek önemli bir tanımlama gücü olduğundan dolayı, portrenin tanımını, insanın kendini nasıl tanımladığını, kendisiyle ilk kez yüzleştiğinde neler hissettiğini, kendini imgeler dünyasında nasıl kendinin arzu nesnesi haline getirdiği hakkında incelemeler yapıldı.

Bu araştırmalarda, imgeyi tanımlayarak, yüzleşme aracı olan aynaların önemli olduğu görüldü. Portreye dönüşen yüzü araştırarak çeşitli din ve toplumlardaki inanış ve yaşam kültürleri içindeki yerleri incelendi. “Ben” imgesinin portredeki etkileriyle “ben”liğin nasıl narsizme dönüştüğü incelendi. Mitolojiden yola çıkarak günümüz dünyasında sinema, fotoğraf ve sosyal medyadaki yeri hakkında incelemelerde bulunuldu.

Bu araştırmada tez konumu öneren ve daha önce de “iktidar portreleri” adlı proje çalışmam için beni teşvik eden, bana yön çizen ve bu yolda ışık tutarak yol almamı sağlayan içimdeki portreye olan ilgiyi benden önce fark eden çok değerli öğretmenim Prof. M. Reşat BAŞAR’a şükranlarımı sunuyorum ve teşekkür ediyorum.

Öğrenim hayatım boyunca bana olan inançlarını hiç kaybetmeyen her pes ettiğimde beni teşvik eden emekçi yürekli annem Kadriye Ayyıldız’a, babam Mehmet Ayyıldız’a şükran ve minnet duygularıyla binlerce teşekkür ediyorum. Tezi düzenlememe katkıda bulunan arkadaşlarım Zekeriya Duru ve Yıldız Elarşlan’a verdikleri emek için şükranlarımı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Ağustos, 2017

Ayşe AYYILDIZ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
1 GİRİŞ	1
2 GÖRME OLGUSU	4
2.1 Görme Nasıl Gerçekleşir?	4
2.2 Kendini Keşfetmede Gözün Etkisi.....	6
2.2.1 Portrede Göz İmgesi Nasıl Ele Alındı?	6
2.2.2 Görme İmgesinin Güç Kazanması	8
2.2.3 Görmenin Seyretmeye Dönüşmesi.....	9
2.2.4 Kendi kendini görmek, kendi görüntüsünü arzu nesnesi haline getirmek	9
3 “BEN” VE PORTRE	11
3.1 Ben İmgesinin Oluşması	11
3.1.1 Ayna olgusu ve “Ben” ilişkisi.....	13
3.1.2 “Ben” in Kimlik Tanımlama Üzerindeki Etkisi	16
3.2 Portrenin Tanımlayıcı Olarak Tarihsel Süreci	17
3.2.1 Oto Portreler ve “Ben”	28
4 YÜZ VE “BEN”İLİŞKİSİ	35
4.1 Yüz	35
4.1.1 Mitolojide yüz ve “ben”	41
4.1.2 Maske, yüz ve “ben”	42
4.1.3 Dinin yüze etkisi	45
4.2 Görsel İletişim ve Yüz.....	46
4.2.1 Sinema ve fotoğrafta yüz imgesinin ele alınışı	46
4.2.2 Facebook ve Selfie	51
5 SONUÇ	54
KAYNAKLAR	56
ÖZGEÇMİŞ	58

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Ahura Mazda (solda) ve Helios (sağda).....	7
Şekil 3.1: Ense Yüz (solda) ve Narkisos (sağda).....	14
Şekil 3.2: Julius Caesar M.Ö. 44. (3.95 gr). L. Aemilius Buca paraları. Solda Sezar' ın, başı sağda; hilal / arkasında, Venüs ayakta Zafer ve asa tutarken.....	18
Şekil 3.3: Julius Caesar.....	20
Şekil 3.4: A. Fayyum portre (solda) ve İsaros (detay) İ.S. 50-100 (sağda).....	21
Şekil 3.5: Sandro Botticelli Alessandro Filipepi “Bir Kadının Portresi” (1480) (solda) ve Rogier Van Der Weyden, “Genç Bir Kadın Portresi” (Simonetta Vespucci)” (1455) sağda.....	23
Şekil 3.6: Antonio del Pollaiuolo, Genç Bir Kadının Profili, (1460).....	24
Şekil 3.7: Albrecht Dürer, Manzaralı Oto portre (1498).....	26
Şekil 3.8: Otoportreler.....	29
Şekil 3.9: Rembrandt (1628) (solda) ve Rembrandt 1660 (solda).....	29
Şekil 3.10: Van Gogh (1889).....	30
Şekil 3.11: Helene Schjerfbeck (1890) solda ve Helene Schjerfbeck (1912) sağda	31
Şekil 3.12: Alberto Giacometti.....	32
Şekil 3.13: Ergin İnan.....	33
Şekil 4.1: Toumai (sağda) ve Vicky Lucas (solda).....	40
Şekil 3.2: Girit Labirenti.....	42
Şekil 4.3: Afrika maskeleri.....	43
Şekil 4.4: Sir Goldfery Kneller (sağda 1710 ve solda 1702-1710).....	44
Şekil 4.5: Afrika yerlileri.....	45
Şekil 4.6: Charles Le Brun, Şaşıрма (1698).....	47
Şekil 4.7: Franz Listz.....	48
Şekil 4.8: Winston Churchill, Karsh'ın çektiği fotoğraf, Ottawa (1941).	49
Şekil 4.9: Joseph Carey Merrick Fil Adam (1980).....	49
Şekil 4.10: Bergman'ın yüzleri (1966).....	51

GÖRME OLGUSU “PORTE, YÜZ, BENLİK”

ÖZET

Bu çalışmada, insanın var olma kaygısı sonucu kendini resmetmeye başlamasıyla ortaya çıkan portre resminin zaman içerisinde “ben” imgesi haline gelmesi incelenmiştir.

Birinci bölümde, portrenin varlığını ortaya koyacak olan görme olgusunu ve görmeyi oluşturan göz ele alınmış, görmenin seyretmeye dönüşmesi ve insanın kendini nasıl kendi arzu nesnesi haline getirdiği incelenmiştir.

İkinci bölümde, portrenin “ben” imgesine dönüşmesi mitolojik açıdan araştırılmış olup “Yüz Nedir?” sorusuyla tanımlanmış ve insanın kendi yüzünü görebilmesi için gerekli olan ayna olgusu incelenmiştir. Ardından portrenin kimlik oluşturma süreci ve portrelerin maske olarak kullanımı araştırılmıştır.

Son bölümde ise portrenin din, felsefe, mitoloji, fotoğraf, resim, sosyal medya ve sinema sanatlarından güç alarak zaman içerisindeki oluşumu ve tarihsel süreci incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Portre, ayna, yüz, narsisizm, ben.*

PHENOMENON OF VISION “PORTRAIT, FACE, INVIDUALITY

ABSTRACT

In this paper the portrait that emerged as the man started painting it out of his worries of existence and how that portrait turned into an image of “himself” in time are studied. In the eye that generates seeing and the phenomenon of vision is approached, watching and how the man made himself into an object of desire is studied. In the second chapter, the transformation of the portrait into an image of “me” is researched from a mythological aspect and is defined by the question “What is face?” and the phenomenon of mirror which is required from an to see himself is studied. After that, portrait’s process of forming an identity and the usage of portraits as masks are examined. In the last chapter, the formation of portrait in time, empowered by religion, philosophy, mythology, photography, painting, social media and cinema arts and the portrait’s historical process are approached.

Keywords: *portrait, mirror, face, Narcissism, me*

1 GİRİŞ

Portre resmi, insanın mağara duvarına resim çizmeye başladığı andan itibaren merak konusu olmuş ve gördüğü kişilerin portrelerini resmetmeye başlamasıyla ortaya çıkmış ama kendi yüzünü tanımayan insanın, dünya üzerindeki kendi varlığına dair net bir düşüncesi oluşmamış. Bu gerçek, kendi varlığını duyuşal dünyasında eksik hissetmesine neden olmuş ve tamamlanmamışlık duygusu oluşturmuş. Kendi yüzünü merak eden insan, bu merakını aksini göreceği ilk aynalar olan durgun sularla gidermiş. Kendi yüzüyle karşılaştığı ilk andan itibaren korku, dehşet, aşk, arzu, tiksinti ve kendine hayranlık gibi duyguları da beraberinde yaşamış. Bu hissettiği duygular, ileriye dönük onun portre çalışmalarında bir temel oluşturmuş. Sanat dünyası içinde portre resmini farklı bir boyuta getirmiş olup ayrı bir önem kazanmasına neden olmuş.

Portre resmiyle ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar genellikle portre resminin kimlik tanımlama ve kimlik oluşturma yetileri üzerinedirler. Portrelerin kimlik oluşturma özelliği vardır. Kimlik tanımlama özelliğinden yola çıkılarak, zaman içerisinde farklı kültürlerden nasıl beslendiğinden ve bu kültürlerdeki anlamlarından, mitolojiden, dinden, felsefeden de aldığı güçle, portre konusunun imgeler içinde kendini nasıl ilk sıraya yerleştirdiği üzerine birçok tartışmalar yapılmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde; portrenin var olabilmesi için gerekli olan ve gözün etkisiyle meydana gelen görme olgusu üzerinde duruldu. Görme olgusu iki şekilde gerçekleşir; birincisi varlığın özünü görmek, ikincisi ise varlığın nasıl görüldüğüdür. Yüzü inceleyen filozoflardan Plotinos görme ile ilgili görüşlerinin açıklarken ışığın gerekliliğinden söz eder. Araştırmanın devamında ise kişinin kendi imgesi ile karşılaştığı ilk andan itibaren oluşturmuş olduğu duygulardan “ben”liğinin kendi kendinin arzu nesnesi haline gelmesindeki etkisi açıklandı. Portrenin imgeler içerisindeki yer edinme sürecinde, öncelikle imgenin sahip olduğu “yazmak” ve “harekete geçmek” edimlerinin süreç içerisindeki etkisi incelendi.

İkinci bölümde ise portrenin tanımı Orta Çağ'dan, Roma Dönemi'nden, Rönesans Dönemi portrelerinden örneklerle yapıldı. Bu dönemlerde soyluların portrelerinin yapılma nedeninin, onların siyasi anlamda güç ve etkilerini arttırmak için olduğu örneklerle anlatıldı. Bir dönem saray resmi oluşları nedeninin bu güçle olan bağlantısı kuruldu. Fayyum portreleriyle, insanın ölümsüz bir varlık olma çabasının örnekleri gösterildi. Ünlü sanatçıların çalışmalarına yer verildi.

Dinin portre üzerindeki etkileri, dinin insan yüzüne yaklaşımları Mevlana'dan, İbnü'l Arabî'den, Kalenderililerden örnekler verilerek açıklandı.

Portrenin, günümüz dünyasıyla olan bağlantısı sinema, fotoğraf alanında yapılan çalışmalardan örnekler verilerek kuruldu. Modern Çağ'da kendi bireyselliğine dönen ve yalnızlık duygusuyla kendi yüzüne yönelen insanın sosyal medya üzerinden kendi varlığını ispatlama çabası olan facebook ve selfie konusunda araştırmalar yapıldı.

Son bölüm olan üçüncü bölümde ise “yüz” ün insan duygularını ifade eden yer olması nedeniyle kimlik tanımlama açısından ne kadar önemli olduğu araştırıldı. Yüzde duyguları açık edecek olan organlar vardır. Bu organların ne anlattıklarını anlama isteği insanın kendi yüzüne yaptığı yolculuğun başlangıcını oluşturmaktadır. Bu yolculuk insanın kendi iç dünyasına yaptığı bir yolculuktur. Platon'a göre portre ölümlü bedeni yöneten ölümsüz bir ruhtur. Ruhun işlevleri de başın ön kısmına yerleştirilmiştir. Bu özelliğinden dolayı da başın arka kısmına göre ön kısmı daha asildir. Cicero' ya göre de duyu organları başımıza sanki kaleye yerleştirilmiş gibi düzenlenmişlerdir. Yüzün önemi algıların kavşağında olmasından kaynaklanmaktaydı. Önemi dolayısıyla tıp alanında da bazı hastalıklar üzerinden yapılan araştırmalar vardır. Bunlardan, Prosopagnasia hastası olanların yüzdeki uzuvları bir araya getiremedikleri ve dolayısıyla da anlamlandıramadıkları görülmüştür. Yüzdeki uzuvları tanıyamadıkları içinde kendilerini anlamlandıramadıkları ve sosyalleşemedikleri belirtilmiştir. Diğer bir hastalık olan Capgras sendromu¹ hastalığında ise

¹ Capgras sendromu, en kısa tanımıyla tanıdık kişilerin yerine, onlara çok benzeyen sahtekârların geçmiş olduğuna dair sanrılarla karakterize bir sendromdur. Bu sendrom nadir olarak görülür ve daha çok şizofreni kavramı içinde yer alır.

hastalar yüzlerin değiştirildiklerine inanırlar ve yakınlarını tanıyamadıkları görülmüştür.

Yapılan başka bir deneysel çalışmada da sırtından fotoğrafı çekilen deneklerin kendilerini tanıyamadıkları görülmüştür. Yüzün kimlik tanımak için ne kadar önemli bir yer olduğunun anlaşılması üzerine yapılmış bir çalışmadır.

Aristoteles, prosopon (kendinin başkasının bakışına sunan) düşüncesiyle insanın sesini yüzünden çıkaran bir çehresi olan tek hayvan olduğunu söylemiştir.

İnsanın, kendini ilk gördüğü durgun sulardan bugünkü aynalara olan yolculuğunda kendini nasıl keşfettiği araştırıldı. İlk oto portrelerin ortaya çıkışını incelerken aynalar ve oto portre ressamaları incelendi. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Frida Kahlo, Van Gogh gibi sanatçıların çalışmalarında portrenin kimlik oluşturma ve duyguları ortaya koyma yeri olduğu görüldü. Kendi yüzüne erişen insana, onu imgeler içerisinden ilk portre olan Toumai ve Cherubism² hastası olan Vicky Lucas'ın dünyasından bakıldı.

Aynaya bakan Narkissos'un kendi imgesinin etkisine kapılışı üzerinden, aynanın portre üzerindeki tanımlayıcı yönü ve kendi iç dünyasına yaptığı yolculuk araştırıldı.

Üçüncü bölümün içeriklerinden portrenin, kimlik tanımlamada ve varlığın ispatında neden bu kadar önemli olduğu araştırıldı. Kendini tanıyan kendine ulaşır, başkasını tanıyan ona ait bilgilere ulaşır ve bilgi de hiç kuşkusuz insanı güçlü kılar.

Portreler, maskelerle olan ilişkisini tanınamazlık, farklı biri olma özellikleriyle kurmuştur. Bununla beraber bazı kabilelerde diğer kabilelerden ayırt edilmek için kullanıldığı da görülür.

² Bebeklik çağında çene kemiklerinde başlayan kalınlaşma ve fibrosis sonucu yüzün alt kısmının büyümesi ile belirgin yüzde şekil bozukluğu (kalıtsaldır).

2 GÖRME OLGUSU

2.1 Görme Nasıl Gerçekleşir?

Portre konusunu ele almadan önce onun varlığını ispatlayan göz ve görme konularına açıklık getirmekte yarar var. Görme duyusunun oluşabilmesi için ihtiyaç duyulan göz, ışığı korneadan geçirerek göz merceğine ulaştırır ve burada kırılan ışık ağ tabakadaki sarı lekede ters durumda görüntü oluşturur. Beyin, tüm bu görüntüleri düzeltir ve görme olayını gerçekleştirir. Anlaşılacağı üzere görme olgusunu gerçekleştiren aslında göz değil, beyindir. Bu görme süreci işlerken insanın kendini görmesi mümkün değildir. Dış dünyadaki her şeyi görüp, algı dünyamızda imgeler oluştururken kendi varlığımıza ait imgeler oluşturamayız. Kendimizle ilgili imgeleri ancak başka bir gözde kendimizi görerek oluşturabiliriz. İkinci bir göz olarak kendi kendimizi görmemizi mümkün kılacak olan başkalarına ait gözlerdir. Kendi yansımamızı gösteren yüzeylere olan ihtiyacımızı ise aynalar karşılayacaktır. Başka gözlerde kendimizi görmek, diğer kişilerin gözüyle mümkün olacağından, bizler onların imgeler dünyasında yer buluruz. Bundan dolayı da kendimize ait imgeler ve düşünceler oluşturmak adına “ayna” bizim ikinci gözümüz olarak en doğru seçim olur. Bu görme görülme süreci sayesinde kendimizi dış dünyayla bağlantılı hale getirebilir ve bu alanda insanın kendine yaptığı yolculuğa çıktığı söylenebilir. Kendi içine doğru yolculuğa çıkan insanın rehberi bazen ayna bazen de diğer insanların gözü olur.

Görme işlevi beyinde gerçekleştiği anda insan kendisiyle yüzleşir. Kendisiyle yüzleşen insan daha önce kendine ait bir varlık oluşturamadığı için, belirli duyguları da beraberinde oluşturur. Bu duygulara örnek olarak; hayranlık, korku veya tiksinti gibi duyguları verebiliriz. Gelişen bu duygulara göre insan tepkiler geliştirir.

Tüm bunlara sebep olan göz ve onun oluşturduğu görme olgusudur. Bu görme olgusu iki şekilde gerçekleşir: Birincisi varlığın özünü görmek, İkincisi varlığın nasıl görüldüğünü görmek.

Oluşan bu iki tip görme şekline dair çeşitli düşünceler ve görüşler ortaya konulmuştur (Kocabıyık, 2014: 136).

Örneğin yüze bakıp yüzü inceleyen Plotinos, bu durumla ilgili iki görüş bildirir. Ona göre iki tür görme vardır (Kocabıyık, 2014: 137). Birinci görmenin nesnesi güneşin ışığıyla aydınlanmış duygusal olanlar, ikinci görmenin nesnesi ise görülme nedenini görmeye yönelik olanlardır (Marin, 2013: 20).

Birinci görme, nesnenin nasıl görüldüğüne odaklanır, ikinci görme ise var olandaki varlığı görmeye odaklanır. İkinci görme refleksif ve “gözleri kapamakla” gerçekleşen mistik görmedir. Plotinos’un görmeyle ilgili görüşlerinden birinin var olabilmesi için ışık olgusuna ihtiyaç vardır. Işık gözümüzle oluşan görme olgusunda şekillerle imgeler oluşturmamıza yarar. Ne göz ne de ışık tek başına imge oluşturmak için yeterlidir. İkisi de birbiri için gerekli ve şarttır. Fiziksel olarak görmemiz ancak ışıkla mümkündür. Işık olmadan varlığı fiziksel olarak görmemiz mümkün olmayacaktır. Bundan dolayı ışık gerekli ve elzemdir. İmgeler güçlerini ışıktan ve onun diğer yarısı olan gölgeden alırlar. Çünkü ışık kendi varlığında görülmez olandır. Görme olgusunu gerçekleştiren ışık, çevremizdeki cisimleri görmemize ve renkleri ayırt etmemize yarayan enerji şeklidir.

Işığın gerekliliği konusunda Francois de La Rochefoucauld “Ne güneşe ne de ölüme doğrudan bakarız. ” demiştir. (Kocabıyık, 2014:140) Çünkü gözümüz kamaşmadan, yani körleşmeden geceyin ve beyaz rengin siyah üzerinde yarattığı felaket olmaksızın güneşe bakamayız. İmgesel dünyamız görme eylemiyle var olacağından ve insanın ilk yüzleştiği kendi yüzü olduğundan portre imgesini var eden görme eylemidir. Kendi portresinde veya başka portrelerde bakışa ışık vermek, ışığın görme olgusunu var etme etkisinden dolayı, ressamlar için riskli bir durum oluşturmuş. Eser, görülme olayının saf bir ifadesi olabilir veya imgenin doğruluğuna kavuşturulması eseri yok edebilir. Aksi durumda imgenin bir önemi olmayabilir. Bu durumda portre imgesinin var kılınmasını sağlayan görmek eylemi olur. Görme eylemi olmazsa imgesel dünyanın da bir ifadesi olmayabilir.

2.2 Kendini Keşfetmede Gözün Etkisi

2.2.1 Portrede Göz İmgesi Nasıl Ele Alındı?

Portre olgusunu oluşturan gözün imge olarak ele alınması, imgenin tanımından aldığı güçten kaynaklanır. İmge zihinde tasarlanan düş, hayal gibi duyuların uyarılara verdiği tepkilerle beyinde beliren resim ve olaylardır. İmgenin oluşması için daha önceden oluşan duyumlara ihtiyaç vardır. Bu durumun oluşmasında en önemli etken gözdür. İmgeleri oluşturan, gözden görme merkezimize ulaşan görüntüler değildir. Onları oluşturan zihin merkezimizde bıraktıkları izlerdir. İzlerin oluşmasında ışık öncüdür. Bu imgelerin ilki, kendi varlığımızın kanıtı olan yüzümüz olduğundan, ona karşı bazı sorular sorulur. İlk soru “Bu gördüğüm nedir?” sorusudur. Sorunun cevabı ise “Bir yüzdür.” olur. Diğer bir soru da “Göz kendini görebilir mi?” sorusudur. Gözün kendisini görmesini sağlayacak olan etkenler düşünmeye başlanır. İlk olarak daha önce de bahsettiğimiz “ayna” akla gelir. İnsanın kendini gördüğü bu yüzey üzerindeki gözler ona ait değil gibidirler. Başka gözdürler. Bu gözler, insanın üzerinde bıraktığı hayranlıktan doğan aşk ya da tiksinti duygularının oluşmasına neden olurlar. İşte tam burada Valere’ nin aynasının yanına konan portresine âşık olması sahnesi gözümüzde canlanır. Valere kendini o kadar başka gözde görür ki, oluşturduğu kadın portresi imgesine erkek olduğunu unutarak kendi oluşturduğu kadın imgesine yani kendi kendine âşık olur.

Görme işlevini sağlayan göz, çeşitli dinlerde ve toplumlarda farklı anlamlar yüklenir ve ilk olarak insanın varlığını ispatlayan portre imgesinin görülmesini sağladığından onun anlam kazanmasına neden olur. Göz çoğunlukla ulaşılması en zor olanla, yani güneşle özdeşleştirilmiştir. Güneşin ulaşılmaz olması dolayısıyla insanın kendi benliğine ait imgeler oluşturmaya katkı sağlayan en değerli varlığı olan gözünü de, onunla özdeşleştirilmesi doğaldır. Bu özdeşlik din açısından da toplumlarda “güneşin tanrının gözü” olduğu inancını beraberinde getirir. Tanrı görendir, doğal olarak da bilendir. Bilgiye ulaşmanın yolu ise gözdür. Buna örnek olarak göz; Zerdüşterde güneş tanrısı Surya, Ahura Mazda’nın; Yunanlılarda ise güneş tanrısı Helios âlemin gözüdür. Hindularda güneş, Mitra ve Varuna’nın gözüdür. Vaişvanara’nın iki gözü ay ve güneşi temsil eder.



Şekil 2.1: Ahura Mazda (solda) ve Helios (sağda)

Taoculukta ise ay ve güneş Lao-kun'un veya P'an-ku'nun ve Şintoculukta İzanagi'nin iki gözüdür Hara ise alınının ortasında “eksiksiz bilgiyi” simgeleyen üçüncü bir göze sahiptir. Bundan dolayı ona üç gözlü anlamına gelen Triloçana denmiştir. Aynı şekilde İndra'nın da diğer adı Sahasraşka, yani bin gözlüdür. Budizm'deki Buda “uyanık” anlamına gelir ve “dünyanın gözü”dür.

Gözün değeri ve gücü onun kendisini var kıldığı ve gördüğü yer olan aynanın da varlığına anlam katar. İnsanın kendisiyle olan yüzleşmesinden doğan, kendine âşık olma durumunu güçlendiren neden karşısındakinin tanımlanabilir olmasından kaynaklanır.

Tanımlama bir olguyu var kılar. Bu anlamda tanımlama gücünü elinde bulunduran da güçlü olur. Bu güçle de kendine yer edinmeye çalışır. Kendi yüzüyle karşılaşan insan, tanımladığı “karşı yüzü” (kendi imgesinden) en değerli olandan korkmasına neden olan o portreye anlam yükler. Portre tanımlayan ve görünen olma özelliğinden aldığı güçle imgeler dünyasında en tepeye oturtulur.

Görme olgusunu var eden göze, değişik din ve toplumlarda farklı anlamlar yüklenir. Göz tek başına bir varlık ortaya koyamadığından, diğer gözler olan başkalarının gözleri ile aynanın anlam kazanmasına neden olur. Yüklendiği anlamlardan dolayı da kendine imgeler dünyası içinde güçlü bir yer edinmek ister. Bundan aldığı güçle de diğer imgeler üzerinde egemenlik kurar.

2.2.2 Görme İmgesinin Güç Kazanması

İmge “yazmak” ve “harekete geçmek” edimleriyle gücü, kudrete dönüştürür. Ve kudreti (gücü) meşru bir duruma getirir. İmge böylece lider konumuna geçer.

“Bir güç olanağı ve yetisi olarak, mekanik gerekli değil -çünkü güç ne harcanır ne de kendi kendine uygulanır- ama zorunlu ve hukuksal bir zorlanma olarak, izin verilmiş ve meşru bir tehdit olarak yaratılan bu durumun kalmasıdır. Kudret, zira iktidar yasadır. Ya da başka bir deyişle, imgenin iktidarı yasayı-sözcüğün en güçlü anlamıyla – onun yaratıcısı olarak kurar ve bunu zaten var olanın çoğaltılmasıyla değil, onun dışında yapılan üretimle gerçekleştirir; bir beslenme ortamından bir şey çıkmasını sağlayan ve tanrıların ya da büyük doğal güçlerin ayrıcalığı olan yaratma edimi” (Marin, 2013: 15).

Gücü iktidarı için kullanan imge artık gücün temsili için kullanılır. İmge bu dönüşümü nasıl gerçekleştirir? Bir yandan tıpkı bir gemiyi suya indirir gibi güce anlam kazandırır, diğer yandan da yasa söyleminde imge güç anlamını kazanır. İmge, bir gücün yalnızca bir başka gücü yok etmek üzere ölümüne bir mücadelede ortaya çıkan dış tezahürün yerine, gücün imlerinin geçmesini sağlar. İmleriyle ve onlardan dolayı da etki- temsil anlamındaki imge ardında bıraktığı izleriyle gücü temsil eder (Marin, 2013: 16) .

Yüzü tanımlama özelliğinden aldığı gücü, yaratma edimiyle birleştiren imge lider konumuna yükselir ve yerini güçlendirir. Yaratıcılıktan kasıt ilerletme, kurma ve güvence altına alma etkisidir.

İmgenin iktidarı, imgenin yetkesi: İmge, tezahüründe ve yetkesinde, dünyadaki bir değişimi belirler, bir şey yaratır, Augeo’nun ifade ettiği şekliyle de “Yargılayıcının yasayı var etme gibi gizemli bir niteliği vardır, yaratıcı ise söylenenin gerçek olduğunu bildirir, olanı tespit ederek, tecelli eden bir şey gibi egemen bir konumu işgal eder.” (Marin, 2013: 16)

Buradaki imgenin iktidarından kasıt, imgenin sahip olduğu, yaratıcılık, tanımlama, özellikleriyle “yapmak” ve “harekete geçirmek” edimlerini kullanarak gücü kudrete dönüştürüp ona değer katarak, onu zorlayıcı ve meşru bir duruma getirerek iktidara dönüştürmesidir. Kudretin kurulması imgenin lider olma durumunu da belirler.

2.2.3 Görmenin Seyretmeye Dönüşmesi

Görülme eylemi, görünür olanı seyretmeyi de beraberinde getirir. Seyre dalma eylemi, bir süre sonra seyredilenin sınırlarını parçalara böler ve onun kutsiyetini bozar. Seyretmek, aynı zamanda betimlemektir. Bir anlamda betimlemek, varlığı ispatlamaktır. Betimleme güçlüdür ve bu güç, kudreti beraberinde getirir. Betimlemenin varlığı hiçbir şeyin görünmez olmadığının ispatıdır. Görülen üzerinde saydamlık etkisi yapar. Görülebilirlik mümkün olma etkisidir de aynı zamanda. Bundan dolayı da mümkün olmayı belirtir. Görülebilen “görülen” değildir, görülebilme yetisine sahip olandır. Betimlemenin gücü, açıklamanın kudreti her ne olursa olsun, imge (ve etkisi) dilin imlerinde veya onların ötesinde görünmez kalmaz. Kurulan saydamlık gücün sayesinde yer değiştirir. Çünkü görülebilirlik kavramı zaten mümkün olma boyutunu içerir. Görülebilen “görülen” değildir, görülebilme yetisine sahip olandır. Plotinos "Göz bir güneş olmasaydı güneşi göremezdik." derken bunu vurguluyordu muhtemelen." (Kocabıyık, 2014:137)

Görülebilme eylemiyle güç kazanan imge iktidarlaşır. Seyirlik olan hale gelir. Bu da onun daha da kudretli olmasına neden olur.

2.2.4 Kendi kendini görmek, kendi görüntüsünü arzu nesnesi haline getirmek

Gözle oluşan görülme eylemi ve tanımlama gücüyle oluşan imgenin gücü, kendisiyle karşılaşan insanın gördüğü yabancı karşısında gerçeküstü bir hal alır. Kendi imgesini, arzu nesnesi haline getirir. Aynada gördüğü yabancı onun için ulaşılmazdır ve varlığının kanıtıdır. Bundan dolayı da ona ulaşma isteği duyar ve bu istek bir zaman sonra kendi imgesinin arzuladığı nesne haline gelmesine zemin hazırlar. Bu da bizi Narkissos hikâyesine götürür. Bu hikâyenin anlam kazanmasına neden olur.

Kendisi ile karşılaşan insan kendi imgesinin tanınmaz yeri karşısında yabancı ve gerçeküstüdür. Kendi imgesi olan yabancıya karşı, tıpkı mağara insanın doğadaki farklılıklara hayran kalması ve korku güdüsüyle ona tapınması ya da ondan korunmak için yeni güçler oluşturmaya çalışması gibi tepkiler vermesine neden olur. Gördüğünü tanımaz ama gördüğü şey onu alevlendirir ve gözlerini aldatan aynı yanılgıyla da kışkırtılır. Buna örnek olarak, Narkissos' un dalganın içinde fark ettiği imgeyi, suyu beden sanarak kendini kaptırmasını, (arzu nesnesi

bedensiz olsa da) verebiliriz. Narkissos burada arzu nesnesinin kendisi olduğunun farkında değildir. Diğer bir örnek olarak da Ovidius verilebilir. O, Narkissos' tan farklı olarak kendisini gördüğünü bilir. Suda kendini görür ve kendi kendisini arzulamasına yol açan bir başkasının güzel imgesi olmak şöyle dursun, gördüğü imge onu olumsuz duygularla iter: “Gördüğüm benim (...) Gördüğüm ben değilim.” Yok sayma: Yansımasında “Gördüğüm bu ben, ben değilim. Bu boş bir hayalet, sudan çıkan masalsi bir canavarın hiçliğidir.” Oysa her seferinde o ücra yere doğru sürüklenir. Onu sürükleyense orada gördüğü ve algılama fikrinden çok kendisiyle özdeşleştirme fikrini inkâr ettiği o itici imge değil, yansıma yüzeyinin güzelliği, temsili gizemli ışık geçirmezliğidir.

Kendi portresiyle yüzleşen insan, portrenin değerli ve güçlü olmasına zemin hazırlar. Tüm bunlar bir zaman sonra portrenin diğer imgeler üzerinde egemenlik kurmasına neden olur. Çünkü ilk görülen, arzu edilen, tanımlanmaya çalışılan, insanın kendini ve başkasını tanımlayan olan imgesidir. Bu da benlik duygusunun oluşmasına neden olur.

3 “BEN” VE PORTRE

3.1 Ben İmgesinin Oluşması

İnsanın “ben” kavramı üzerinde durabilmesi için önce, sorgulamanın yasak olduğu skolâstik düşünceyi yıkmaları gerekiyordu. Beraberinde zihne ket vuran tabuların da önüne geçilmeliydi. Bu, 17. yüzyılda Aydınlanma hareketi ile sağlanabilmişti.

Aydınlanma Dönemi’ni başlatan Francis Bacon (1561-1626), günümüz analitik biliminin temeli sayılan yeni deneycilik yaklaşımı ile skolâstik düşüncenin yerini, deneysel bilime bırakmasını sağlamıştır. Yeni Organon (Yeni Organon, Novum Organum, 1620) isimli eserinde ayrıca insanın gerçeğe ulaşması önünde engel olarak gördüğü ön yargıları “zihnin putları” olarak adlandırarak kategorize etmiştir.

Aydınlanmanın bir başka büyük temsilcisi Rene Descartes (1596-1650), “Düşünüyorum, o halde varım.” ifadesi ile düşünme eyleminin, varlığını ispatladığı “ben” kavramını ortaya koymuştur.

Jean Jacques Rousseau (1712-1778) duygunun düşünceden önce geldiği romantik yaklaşım ile özgürlüğün şartı olarak öznelliği ortaya koymuştur. Nesnelleşmenin olduğu yerde özgürlüğün olmayacağını söyler. Bir özne olarak insanın “kendi” olabilmesinin önemine işaret eder. “Öbür insanlardan daha iyi değilsem bile, hiç olmazsa başkayım.” (Rousseau, 1975: 17) .

“Özne, Ulaş (2002) Felsefe Terimleri Sözlüğü’nde şöyle tanımlanmaktadır: “Özne terimi Aristoteles tarafından ve sonra da Orta Çağ’da töz anlamında kullanılır; ancak 17. yüzyıldan bugüne kadar olan yolculuğunda bugünkü anlamını kazanır. Ruh bilim ve bilgi kuramı açısından “ben” anlamını alır: Kendini ben olmayanın, nesnenin karşısında bulan, karşısına koyan ya da karşısına konduğu, kendini karşısında bulduğu nesneye bilme ve eyleme ereği ile yönelen birey. Ruh bilim açısından ise ruhsal yaşantıların taşıyıcısı, düşünen,

tasarımlayan, bilen, duyan, isteyen ben. Bilgi kuramı açısından: Bilen, bilmeye yönelen, ama kendisi bilgi nesnesi olmayan varlık.” tır (Akarsu, 1988: 148).”

“Öznellik, kendilikler arasında yaptığımız ayrıma meydan okuyan ya da basitçe içsel yaşantımızın niçin öteki insanları kaçınılmaz olarak ya arzu ve ilgiye ihtiyaç duyan nesnelere ya da ortak deneyimin zorunlu paylaşımcıları olarak gördüğünü anlamamıza yardım eden ya da bizi düş kurmaya yüreklendiren genel ve soyut bir ilkeye işaret eder. Bu açıdan, özne daima dışındaki bir şeye – bir düşünce ya da ilkeye veya öteki özneler topluluğuna bağlıdır. ‘Özne’ sözcüğünün ısrarla üzerinde durduğu, bu bağlantıdır. Etimolojik olarak özne olma, ‘alta yerleşmiş olma’ anlamına gelir. İnsan daima bir şeyin öznesi ya da bir şeye göre öznedir. Özne sözcüğü bu yüzden, kendiliğin ayrı ve yalıtılmış bir şey olmadığını, fakat genel hakikatler ile paylaşılan ilkelerin kesiştiği yerde iş gören bir şey olduğunu ortaya koyar. Bizi ister - kendi güçleri menziline-kuram ve tartışmaya hâkim bireyler olarak belirlemiş isterse bizimle belirlenmiş olsun, hakikatlerin ve ilkelerin doğası budur. (Akarsu, 1988: 150).”

Kendimize doğrudan bakamayız; ağız nasıl kendini yiyemez ise göz de kendi bakışının doğrudan nesnesi olamaz. Öyleyse kendimize bakmak için başkasına muhtacız. İşte bu muhtaçlık, başkasının yüzünü ayna etmemizi ve kendimize ulaşmamızı sağlar, bu duygu ise “ben” lik bilincini beraberinde getirir. “Ben” lik aynadan doğar ve başkasının yüzü bir aynadır. Başkasına bakmak onu anlamayı, yorumlamayı ve çözümlenmeyi gerektirir; çünkü başkası, kendini ancak kültürel (bedensel, dilsel, sanatsal) bir bütünün aynasında ortaya koyar. Yüz, başkasının belirişidir. Başkası, “yüz” de tecelli eder. Kendimizi dolaylı olarak, yani yalnızca başkasının aynasında görebiliriz. Kendimize ulaştığımız bu noktada aslında aynanın derinliğinde sonsuza uzanırız. Işığı yutan kara delik ya da ışık saçan ak delik; işte bu, bizim hiçbir zaman göremeyeceğimiz yüzümüzdür.

Örneğin Jean Jacques Rousseau’nun Valere’sinin kendi imgesinden ilk çıkardığı sonucun gözlerle ilgili olması ilginçtir; bakışın kendi kaynağına dönerken yakalanan bakışı “Hangi göz kendini görebilir?” Bu ezelden beri sorulan sorudur. Ayna olmasa bir göz bakışından nasıl emin olabilir (Mansfield, 2005: 14).

İmgenin “ben” üzerinde narsist bir etkisi olmakla beraber, bir iktidarı da oluşur. “Ben”in yüzümüzün aynadaki bükülmez yansıması, dış “yüzeyler” alanındaki egemen etkiyi elinde tutacaktır. “Ben” imgesinin değer kazanabilmesi ve kabul görebilmesi için kendi imgesini görmesi gerekir. En yakışıklısı mı? “Ben’in” böyle bir hükme varması yani kendini kendi arzusunun yegâne nesnesi ilan etmesi için, kendini görmesi gerekir. “Ben” ancak parlak bir cismin yansıttığı ve kendi hükmüne önerdiği kendi imgesini görürse kendini arzu edilebilir ve sevilebilir sayar.

“Bu imgenin çalışmaları; tasavvur edilebilirliktir, kudrettir ve sonrasında arzuya biçim vermek ve Pascal’ın yazdığı gibi “yakışıklılar” katında rakipsiz hüküm sürmek, yani dayanılmaz biçimde sevmektir (Marin, 2013: 33).”

Kendini görmeyen insan, varlığına inanmaz ve onu sorgulayamaz. Bir anlamda da gerçeklik algısı olmaz. Bu da kendi “ben”i hakkında düşünmesine engel olup kendini tamamlamaya çalışmasına engel olur. P.Nicole: “Adam kendini görmek ister çünkü hiçtir, kendini görmekten kaçınır çünkü hiç olması dolayısıyla kendi kusurlarının görüntüsü karşısında acı çekmek istemez (Marin, 2013: 40).” Bunun diğer bir tarafı da şöyle oluşabilir: Kendi dışında bir dünya olmadığına inanıp bütün değerleri kendi “ben”i üzerinden kurgular.

“Adam kendine, başkalarının hayalindeki belli bir “varlığa” göre bakar. Kendi –temsili-içindeki her özne bir bakış çokluğunun kaçış noktasıdır. “Fakat bu odak noktasında görülen sözde ego da, başka bakışlarca görülür.” Adam kendine, başkalarının hayalindeki belli bir varlığa göre bakmakla kalmaz, (...) başkalarının zihninde keşfettiği portrelere göre de bakar”. Kendini gömülmüş olarak görür, kendini temsil edilmiş olarak temsil eder, üstelik iki kez temsil edilmiştir, zira gittiği resim akademisinde, yani o “dünyada”, başkaları onda yalnızca kendi portresini keşfeder ve bu portrenin onun tarafından görülmesini sağlarken, kendi kullanımlarına ayırdıkları portreyi saklarlar (Marin, 2013: 34).

Rousseau’nun Boy D’Aubonne tarafından yapılan önlü-arkalı portresi yalnızca ikiye bölünmüş değildir, tek portrede iki portre, tek “ben”de iki ben vardır diyebiliriz: duygunun, yüreğin, duy0unun ben’i ile düşüncenin, zihnin, görmenin ben’i, iki özellikle, iki mekânla iki kimlikle bölünmüş tek bir bireyde bulunmaktadır.

3.1.1 Ayna olgusu ve “Ben” ilişkisi

İnsanlar, dünyaya geldiğinde nesne olarak aynayla tanışmadan önce, yüz aynasıyla tanışır. Daha bebeklik çağından başlayarak kendimizi önce annemizin

yüzünün aynasından, daha sonraları ise başka insanların aynasından fark ederiz. Yüzümüz olmadan asla yaşayamayız. (yüzümüz uzuvlarımızın toplamı değildir sadece) Yüz, yüzdeki fazlalıktır. Yüz, bir soru; yüz, bir cevaptır. Yüz, bir işaretler dizgesidir; yüz, yüz'ün izidir. Burada artık değişmeyen mutlak bir yüzden değil, değişken ve biçimlenmekte olan bir yüzden söz edilebilir. Bir ayna - yüzdür bu olsa olsa. Oysa aynanın kendi yüzü yoktur, yalnızca bakanın yüzünü yansıtır.



Şekil 3.1: Ense Yüz (solda) ve Narkisos (sağda)

“Şamancı toplumlarda da ayna yalnızca görülmeye yaramaz, aynı zamanda göz gibi görür de. İzleyicinin tuval - aynada gördüğü ile izlenenin ayna- tuvalde gördüğü aynıdır: Yüzü görememek, ense görmenin sınırlılığına işaret eder. Ense - yüz kördür. Tuvaldeki aynada yansıyan ense bize, bir ense - yüz olduğumuzu söyler. Aynanın önünde yüzü görürüz ama yönler ters dönmüştür. Kendi sağınızı aynadaki sağıyla eşleştirmek için arkaya da bir ayna gerekir, tam aynadaki ters simetriyi "düzelttiğimizde" bu kez de yüz size ensesini dönecektir. İbnü'l Arabî'ye göre mümin "ensesiz yüz", kâfir “yüzsüz ense”, “”münafık “bir yüz ve bir ensedir (Kocabıyık, 2014: 220).”

Tasavvuf felsefesinin temel simgesi olan ayna, hiçbir şey söylemeyen her şeydir. “Ben” in kendisi üstüne dönüşü hiç de dingin bir düşünüm değildir. Ayna gösterir ama teselli etmez; Narkissos'un arzusunu sonsuzca yineler.

"Ben, benim.", bu Narkissos'un, aynaya bakışındaki büyü sözüdür. Onun büyü yansıdır, yankıdır, andır. Hayretle ilk bakış, ayna ile gözler arasında yansıyor durur (Kocabıyık, 2014:224). Yüzün yüze baktığı bu aynada tam birleşme meydana gelir. Bütün varoluş yok olmuştur.

Ayna, ona bakanı anlamlarından soyarak yansıtır. Aynanın gizli gücü olan ve onu tanrılaştıran gücü de bu olsa gerek. Ayna, sıçrama taşıdır. Aynanın konumuyla insanınki aynıdır. İnsan olmakta, başkasının ayna yüzündeki suretini, kendine doğru sıçrama noktası olarak görebilmeyi gerektirir.

Ayna seyirlik hale gelmeyi de sağlar. Seyirlik haline gelen imge, kendi portresini de seyretmeyi beraberinde getirir, burada da ortaya "ben" imgesi çıkar. Kendi imgemizi seyretmenin yolu Narkissos'un suda gördüğü aksini yansıtan ve sonrasında duvarımızda yerini alan aynayla mümkündür.

"Kendini beğenmiş" veya "küçük efendi" 17. yy sonu ile 18. yy başında oynanan pek çok komedinin başkarakterleridir. Örneğin bir portrenin veya bir aynanın ana rolü oynadığı Marivaux'unun Petit-Maitre Disgracie adlı yapıtı, Rausseau'nın Narcise'sine model olmuştur (Marin, 2013: 28).

Hiç rakibi olmaksızın kendini seven bir adam

Kendince dünyanın en yakışıklısı olduğunu düşünürmüş.

Aynaları hep sahte olmakla suçlanmış,

Derin yanılgısıyla birlikte pek mutlu yaşarmış.

La Roche Foucauld özlü sözler(maximes) (Marin, 2013: 15).

Doğanın sunduğu ilk aynalar durgun sulardı. İnsanın, kendi görüntüsünü keşfetme yolundaki ilk tecrübesi gölgesiydi. Perdahlanmış siyah volkanik taşlardan oluşan ilk aynalar ise net bir yansıma sunmaktan çok, bakanın ayrıntılı bir gölgesini yansıtıyordu. Daha sonra metal aynalar bunların yerini aldı. İnsanın benliğinin oluşumu, gölgesinin giderek netleşip mükemmel bir ayna yansımasında görülmesi gibi yavaş olmuştur. Gölge ve sudaki yansıma, arkaik insanın kendi yüzünü görme konusundaki ilk araçlarıydı ve bu yansımalar insan ruhunun ilk nesnelleşmeleri idi; bu da dünyanın ruhumuzdaki ilk bölünmesiydi. İnsana kendisiyle baş başa kalma özgürlüğü tanıyan bu ilk aynaların, yüzeyinde yansıyan suratlar, bir yandan beden kaybolursa da daima kalacak bir suret

duygusu yaratırken, diğer yandan da çelişik bir biçimde, onu asla terk etmeyen ölümü hatırlatmışlardır. Bu görüntü bir yandan insanı, onu rahatlatan düşüncelere sürüklerken bir yandan da ona acı vermiştir.

Aynalar, insanın bir anlamda kendini keşfetmesini ve bu keşifte karşısına çıkan varlığa hayran kalmasına sebep olup kalıcılık adına insanların betimlemelerini yapmalarını sağlamıştır. Bu betimlemeler, yüzyıllar boyunca insanın kendini veya başkalarını nasıl anlamlandırdıklarını görmemizi sağlarken, aynı zamanda da zaman içinde kaybolmayı hatırlatan eserlere dönüşmüşlerdir. Bu anlamda, en çok da insan kendine yönelmiştir ve kendi imgesini resmetmeye çalışmıştır. Bu çalışmalar oto portre sanatının öncülleri olup oto portrenin başlangıcını yapmışlardır.

3.1.2 “Ben” in Kimlik Tanımlama Üzerindeki Etkisi

Tanımlayıcı özelliği olan portreler, kimlik oluşturmak için kullanılmaya başlanır. Kendini tanımayan, kendi imgesine yabancı olan “ben” artık kimlik tanımlama aracı olarak ortaya çıkar. Açıklama kudreti yoluyla imgenin iktidarı: görünüşün değişmesiyle modele benzerliğini yitiren portre, benzerlik veya kimliği belirleyici tanıma kudreti, açıklamayı ortaya çıkarma gücüdür.

Kimlik tanımlama aracı olarak portre kullanılır ve kime ait olduğunu doğrulamak için, bu gerçekten “o” veya (model kendimiz isek şayet) “Evet, bu benim.” şeklinde cevaplar verilir.

“Tanınanı yeniden tanıma için portrenin o kişiye benzer olması gereklidir. “O” portrenin karşısına geçince “Evet bu kişi, o.” denir. Örneğin Sezar’ın portresinin karşısında, evet bu o, denilir. Ama tanınan kişiyi tanımiyorsak o kişiye ait kimliği değil, başkasının adı söylenir ki bu da ötekiliğin olumlanması olur. Örneğin cinsiyet farklılığının mantığına göre, cinsiyetin çift yanlı ekonomisi bağlamında eğer erkek Valere'nin ontolojik kimliği kadın olmamak ise portresiyle kendini kadın olarak göstermekle bu kimlik hermafrodit belirsizlikle gücünü yitirir. Valere hem erkek (cinsiyet) hem de kadındır. Bu andan itibaren, portresi yapılanın imgesinin baştaki kudretinin benzerliğinden değil, benzemezlikten kaynaklandığı anlaşılır. Fakat portrenin modeli tarafından bile tanınamayacak hale getirilmesi -bu benim “değil”, bu başka bir kadın, “benzemeyen ötekinin dişileştirilmesi- modeli” gizlenmiş kimliğiyle ifşa eder ve burada “bu tastamam benim” tümcesi “ben bir kadını” anlamına gelir. Portrenin taşıdığı mesaj toplumsal bir sapmayı, göreneklerin uygarlıkla birlikte değer yitirmesini ifşa eder ve bunu aslına, doğal ve simgesel cinsiyet farklılığına değinerek yapar. Valere'nin portresidir

ama bir kadın olarak resmedildiğinden portredeki kadına âşık olur ve kendini o portrede görmek istemeyen de kendisidir (Marin, 2013: 15).”

Portreler tanımlayıcı özelliğinden dolayı, kimlik oluşturmak için kullanılmaya başlanır. Kendini tanımayan kendi imgesine yabancı olan “ben” artık kimlik tanımlama aracı olarak karşımıza çıkar.

İmge olarak portre de, değişik kimlikler de, kültürler de en etken güç olur. İmgenin gücü, özünde yani kaynağında, işlevinde, amacında ve sonucunda, yarattığı etkilerden ve bunların gerçeklerinden yola çıkarak tarihte ve çeşitli kültürlerde alabileceği biçimlerde gerçekleşir. Bir güç, değerini ortadan kaldırıyorsa güçtür. Bu andan itibaren, imgenin iktidarları, biçim- imge içeriğinde, gücün mutlaklığa doğru eğilimini çeşitli tarihsel ve antropolojik tarzları ve yöntemleri olarak gösterir.

3.2 Portrenin Tanımlayıcı Olarak Tarihsel Süreci

Portre kelimesi, kökeni Orta Çağ’da ‘kopyasını yapmak’ anlamına gelen Latince ‘protraho’ sözcüğünden gelir. Portreler var oldukları zamandan bugüne iktidarı ve gücü temsil eder. Portrelerin tanımlama gücü onu siyasi iktidarların kendini tanıtmaya ve tanıyan kişiler üzerinde bir otorite kurmak için kullanmalarına neden olmuştur.

Portre sanatı, MÖ.100 yılından MS.300’e dek devam eden, İtalya’dan başlayarak tüm Akdeniz’e yayılan bir sanattır. “Roma heykel sanatı dâhilindeki portreler, özellikle övücü olmayan gerçekçi betimlemelerle yapılmaktaydı.” (Walter: 55) (4. yy. civarında, kişilerin görünüşleri, idealize edilmiş biçimlerde betimlenmeye başlandı. Soylu Romalıların ellerinde, halka açık geçit törenlerinde taşınan bu büstler, heykeltıraşlar için model teşkil etmişlerdir.” (Schneider, 2002: 26) Ancak Roma, bu ideal heykeli, resmi gücü için kullanmıştır. 6 Dönemin kralları büst, resim, heykel ve sikkedeki portrelerinde imajlarını, bulunmak istedikleri politik ve sosyal konumlarını belgelemek için kullanmışlardır (Turani, 2015:130).



Şekil 3.2: Julius Caesar M.Ö. 44. (3.95 gr). L. Aemilius Buca paraları. Solda Sezar'ın, başı sağda; hilal / arkasında, Venüs ayakta Zafer ve asa tutarken.

Portreler, karşıdakini betimleme ve onu tanıtmak için tüm kişilik özelliklerini taşıdıklarından dolayı bilinçli olarak bazen farklılaştırarak ve güç temsili olarak biçimlendirilmişlerdir. Çünkü portrelerin halkın üzerinde güçlü etkileri söz konusuydu.

Portrelerde her ne kadar insanın kökenine ait izler olsa da kesin bir kanıya varmak mümkün değildir. Portrelerin etkisinin farkında olan saraylar her zaman bu sanatı kendi bünyelerinde barındırmışlardır. Ve kendi hizmeti doğrultusunda kullanmışlardır. Saraylarda birçok evlilik portrelerin tanıtma özelliğinden faydalanarak yapılmıştır. Örnek olarak; “ İngiltere kralı VIII. Henry eşlerinden birini gönderdiği ressamın çizimlerinden beğenip evlenmeye karar verir. Daha sonra portrenin sahibiyle karşılaşınca aldatıldığını fark eder ve evlenmekten vazgeçer”.

Portre saray sanatı haline gelmiş ve imparatorluğun propagandasını da en iyi şekilde yapmıştır. Antik yazarların bildirdiklerine göre, bazı prens ve prenseslerin hayatları boyunca çok hasta, zayıf çelimsiz ve hatta akli dengeleri bozuk olmalarına karşı bunların portreleri imparatorluk ve devlet propagandası amacıyla çok sağlıklı insancıl güzel yakışıklı vb. fizyonomik görünümünde betimlenmiştir (Özgan, 2013: 13).

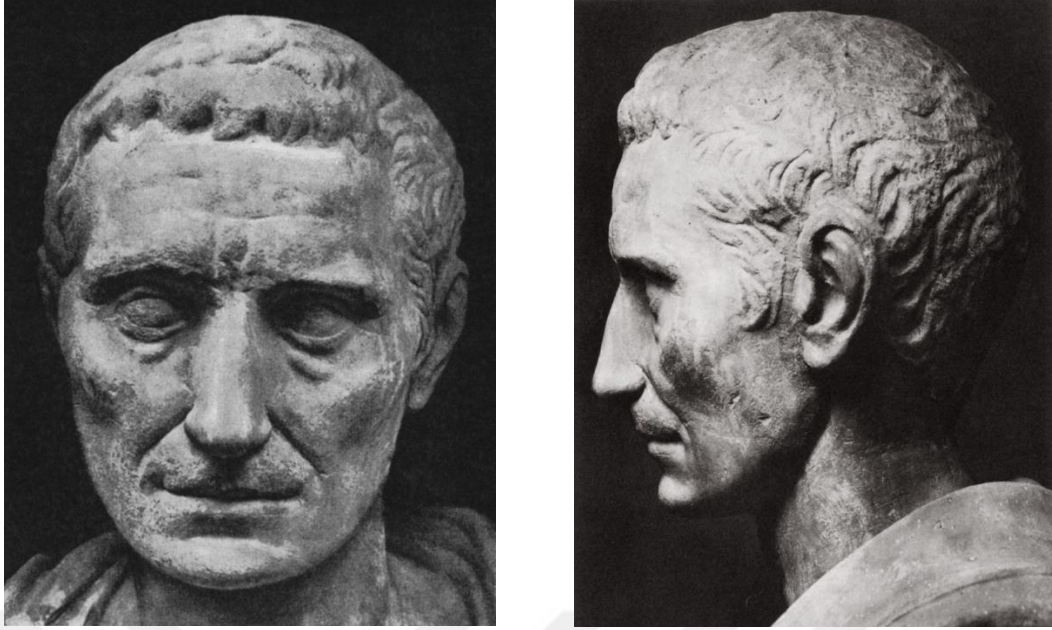
İnsanoğlu, en eski çağlardan başlayarak, portresini yaptırmıştır. Anımsanmak için mi, kendi kendini anımsatmak için mi, ölümsüzleşmek için mi? Bilinmez.

Portreleri yapılan kişiler, kuşkusuz, bu portrelere, modellerine benzerlikleri açısından değil, salt birer sanat yapıtı olarak bakmışlardır. (Lepper, 2009: 227).

“Portre, üzerinden birkaç nesil geçtikten sonra, sadece ressamın sanatına tanıklık eden bir şeydir” (Lepper, 2009: 375). Portreler, her zaman sonradan yapıldıkları kişinin unutulması halinde bir anlam taşımaz hale geleceklerdir. Bir süre sonra İnsanların anılarında kalan silüetlere dönüşürler. Geçen zaman sonrasında o anın hatırlatıcı özellikleri yok olunca sadece belli uzuvların bir araya toplandığı temsiller olarak kalır.

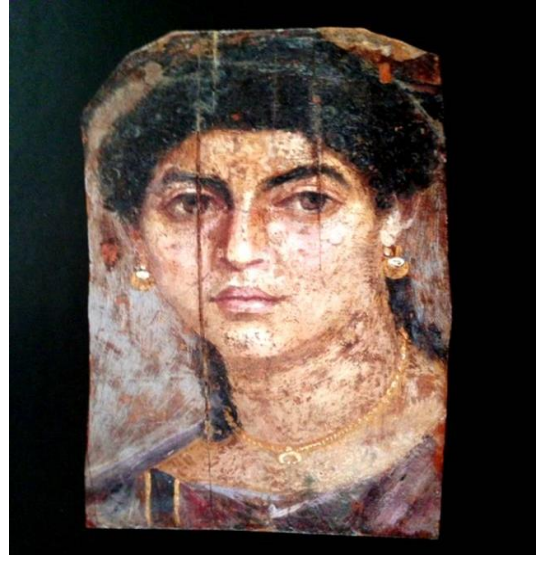
“Roma portrelerinin, bazı imparatorlukların hizmetinde kullanımlarından doğan ve her imparatorluğa göre değişen özellikleri vardır. Bu özellikler o imparatorlukların yaşama biçimleri, din ve kültürlerinden etkilenerek ortaya çıkar. Örneğin; Roma portre sanatı ölümler kültüründen doğmuştur. Yunan portrelerinde görülen İdealizm yerine Realist bir üslup uygulamışlar ve bugünlere benzer portreler yaratmışlardır. Portreleri yapılan kişiler, kuşkusuz, bu portrelerde yaşıyor, kişilerin anatomik özellikleri ayrıntılı biçimde ve kesin doğrulukta betimleniyordu. Bu kişiler; yönetici seçkin zümre, rahipler, savaşçılar ve ünlü sanatçılardı. Bu kişiler, hayatlarının çeşitli evrelerinde betimlenirdi. Tanrıların portreleri de yapılırdı. Bu eserlerde başlıklar, saç stilleri, takılar ve yüz makyajları gibi detaylara önem verilirdi (Gombrich, 2016: 130).”

“Romalı, normal günlük yaşantısı içinde görünen yüz ve vücut hareketlerinin tasvirinde bir sakınca görmüyordu. Bu yüzden, kendi portresini ya da kralları olan Pompeius, Magnus ya da Sezar’ı biçimlendirirken onların bütün normal günlük hallerini benimsiyor ve bütün yüz kırışıklıklarıyla, iri ve çirkin burunlarıyla iç dünyalarına kadar her ayrıntıyı yansıtıyordu. Ne saray geleneği ne de yaşayışları yüzünden, muhteşem ve ideal yüzlü kral ifadelerine, Roma sanatında gidilmediğini görüyoruz.” Gaius Julius Caesar heykeli bunun en güzel örneğidir.



Şekil 3.3: Julius Caesar

Portreler, diğer dünya inancından dolayı ölüm törenlerinde kullanılan bir sanat olarak tabutların üzerlerine çiziliyordu. Kuşkusuz ki gücü temsilen çizilen bu portreler kişiyi diğer dünyada var kılacak ve iktidar sahibi yapabiliyordu. M.Ö. I ile III. yy. arasında Roma Dönemi'nde Mısır'da yapılmış olan Fayyum Portreleri, sanat tarihi açısından büyük önem taşımaktadırlar. Eski Mısır'ın mumya portreleri, Grek kültür mirasının, siyasal toplumsal düzene damgasını vuran Roma egemenliğinin ve Mısırlıların öbür dünyaya inanışlarının bir arada var olduğu bir dönemin özelliklerini taşır. İ.Ö. 4. yy. da yaşamış olan Grek ressam Apelles'in izinden eski Yunan geleneklerini kuşaklar boyu sürdürecektir. İskenderiye Okulu, çok geçmeden ressamların odağı oldu. Fayyum Portre'leri, İskenderiye Okulu'ndan, büyük Grek resim geleneğinin Antik Çağ resmi ile Bizans resmi arasında bir bağ oluşturduğu için, sanat tarihi açısından büyük önem taşımaktadır.



Şekil 3.4: A. Fayyum portre (solda) ve İsaros (detay) İ.S. 50-100 (sağda)

“ ‘Fayyum Porteleri’ deyiminin kullanılma nedeni de bugün bilinen portrelerin büyük bir bölümünün Mısır bölgesinde bulunmuş olmasıdır. ‘Mısır’ın bahçesi” diye bilinen Fayyum, Kahire’nin güneyinde Karun Gölü dolaylarında, bereketli toprakların bulunduğu bir yöredir. Bu yöreye su anlamına gelen Fayyum denmiştir. Fayyum Portre’lerinde faniliğe karşı koyma, ölümsüzlüğe ulaşma gücü doruk noktasına ulaşmıştır. Ölüm ve gömme inanışlarında portre kullanılması, ölen kişiyi öbür dünyaya hazırlama sürecinin vazgeçilmez bir parçasıdır. Portreler, ölen kişinin mezarına bu dünya eşyaları ile gömülürdü. Bunun nedeni, öbür dünyadaki yaşamının sağlıklıdaki yaşamı ile aynı olacağı inancıdır (Konstrzewa,1999: 17).”

Portrelerde, ölen kişilerin yüzlerinin, gerçeğe uygun doğalcı geleneğe, gerçekçiliğe duydukları hayranlıkla birlikte, farklı bir dünyaya göçmüş insanların ‘yüzleri’ olma işlevi vardır. Fayyum Portre’leri, ölümlerin öbür dünyaya göç etmelerine eşlik etme amacına sahip olsa da bundan binlerce yıl önce yaşamış insanlara tanıklık etmiş ve yitip gitmiş bir dünyanın bir anlık da olsa gözümüzde canlanmasını da olanaklı kılmıştır (Konstrzewa, 1999: 13). Mısır’ın Fayyum bölgesindeki mezarlarda, mumyaların konulduğu tabutlara çizilen bu portreler, kuru iklim koşulları sayesinde bugüne ulaşmıştır.

Erken Hıristiyanlık döneminde resim sanatı ancak 2. yy.’ın sonlarına doğru gelişmeye başladı. Bu döneme ait örneklerin çoğu duvar resmi türündeydi. Genellikle dinsel konuların işlendiği bu resimlerle, katakomplardan kiliselere kadar, birçok yapı bezendi. Duvar resminin yanı sıra ilk örneklerine Roma

Dönemi'nde rastlanan kitap resmi de özellikle dinsel metinleri bezeme amacıyla kullanıldı ve sürekliliğini Rönesans'a değin sürdürdü.

Bizans sanatında ortaya çıkan ikonlar Doğu Hristiyan sanatında kitap ve duvar resimleriyle birlikte bütün Orta Çağ boyunca varlığını korudu; Hristiyanlığın doğuşundan sonraki yüzyıllarda, 6. yy. da, Hristiyan kiliselerinin tavanlarına, duvarlarına portreler yapılmıştır, bunlar ikonlardır. Bu resimler de Fayyum Portreleri gibi cepheden resmedilmiştir. Her yerde yüzler vardır: Şapellerde, ayin eşyasının bulunduğu yerde, kitaplıkta yüzler, altın yıldızla çevrili yüzler. Hiçbir belirgin kaynaktan çevreye yayılmayan dingin bir ışık içindeki yüzler... Azize Katerina Manastırı'nda kutsal sanatın en güzel Mesihlerinden biri yer alır. Gandhara sınır bölgesinde yapılmıştır. Kurtarıcı İsa'yı ve havarilerini imgeye dökmekle görevli sanatçılar da Yunan sanat geleneklerine başvurmuşlardır. Klasik sanatın o yıllarda 4. ve 5. yy. ın kimi portreleri, çok açık olarak sanatçıların neyi amaçladıklarını gösteriyordu. Portrelerde yüz çizgilerinin kararlı belirginliğinden ya da örneğin, alnın kırışıkları ve göz çevresindeki bölümlere verilen özenden ileri gelen çok yoğun bir ifadeyle dirilik ve canlılık vardır.

Bunlar bize, Hristiyanlığın zaferine tanık olup; onu kabul etmek zorunda kalan, böylece de Antik dünyanın sonunu belgeleyen yüzleri iletiyorlardı. Orta Çağ sanatı, Hristiyanlığın yayıldığı ülkelerde doğmuş ve onun hizmetinde gelişmiş olan dinsel nitelikli bir sanattır. Orta Çağ sanatında kutsal öyküyle ilgili olarak portreler, temsili mekânı süslediler. Doğallıktan uzak, simgesel anlatım önemliydi. Ancak Roma'daki bu büst geleneği, altında yatan bu dünyevi ve hatta ideolojik düşünceyle birlikte Orta Çağ'da kaybolur.



Şekil 3.5: Sandro Botticelli Alessandro Filipepi “Bir Kadının Portresi” (1480) (solda) ve Rogier Van Der Weyden, “Genç Bir Kadın Portresi” (Simonetta Vespucci)” (1455) sağda.

Orta Çağ Dönemi’nde din baskısı ile kutsal kişilerin dışındaki insanların portre çalışmalarının yasak olmasından dolayı, yine bir sınıfa ait olan insan betimlemeleri amacıyla yapılan portrelerin yapımına Rönesans aydınlığıyla başlanır. Bu dönemde portre yapan ressamalar öncelikle, insan bireyselliğinin yansıması olan yüze odaklandılar. İnsanın bireysel özelliklerini ortaya koyan Rönesans portreleri, onların tanımlayıcı bir imge olarak geri gelmesine zemin hazırlamıştır. Portre sanatı, Rogier van der Weyden’in çalışmaları ile 14. yy. da yeni bir aşamaya girdi. Onun resmi çalışmalarının yanı sıra, seçkin patronları tarafından görevlendirilerek yaptığı portre çalışmaları da vardır.

Rogier van der Weyden ise portrelerinde - stilizeye önem vermiş, örneğin, dudaklar, burun veya uzuvların incelikleri üzerine vurguları keskin zıt ana hatlar idealize görülür. Rogier, doğa ve fırça yardımı ile insan formunu medenileştirme ve rafine, fiziksel gerçekliği geliştirmiştir. Hans Memling yapmacıksız bir sadelik ve dikkate değer bir gözlem duygusuyla çağdaşlarının portrelerini yaparken, Rogier, portrelerinde özellikle ellerin ve yüzün sosyal durumunu vurgular. 1470’lerde portreci olarak ün yapan Botticelli, Medici’lerin portrelerinde, genelde dörtte üçlük görünüşte portreler yapmıştır. Bu Floransa’da pek görülmeyen bir portre türüydü. Daha sonraki yıllarda ise

önceden kullandığı dekoratif tarzı bırakıp daha sade, daha yalın, neredeyse dünyevi bağlarını koparmış bir ifadeyle portrelerin arka planlarını tek rengin tonlarıyla boyuyordu. Böylece ilgi daha çok portrede toplanmış oluyordu. Portre ressamlığında ünlenen Antonio del Pollaiuolo, erken 15. yy. resmine iyi bir örnek oluşturur.



Şekil 3.6: Antonio del Pollaiuolo, Genç Bir Kadının Profili, (1460).

15. yy. Rönesans'ının doğuşuyla birlikte yapılan portrelerin sayısı inanılmaz rakamlara ulaşmıştır. 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. “Hümanizmin filizlenmeye başladığı yıllarda, idealize etme ve modeline benzetme arzusundan kaynaklanan portrecilik, inanılmaz paraların döndüğü ve bazı sanatçılar için tam anlamıyla bir define olan olağanüstü önemli bir işti. Daima kişisel böbürlenme için dikilen anıtlardan öte anlamlar taşıyan portreler, kültürü yönetmenin başlıca araçlarından biri olarak iş görüyordu. Ve

üstlerine düşen bu görevi, özellikle siyasal ödüllerin yüksek olduğu durumlarda çok iyi yerine getiriyorlardı (Leppert, 1996: 201).”

Özellikle Rönesans’la beraber niceliği artan bir tür olarak, benzeyiş ve ölümsüzlük arzusunu resimde yaşatma özelliklerin yanı sıra statü, toplumsal değer ve reklam amacıyla üst sınıf insanlara yönelişini görürüz.

Rönesans döneminde portre resmi, önemli bir aşama kaydetmiş olmasına karşın, kendi içinde çeşitli portrecilik anlayışları da yer almıştır. Bu kapsam içinde Hans Memling yapmacıksız bir sadelik ve dikkate değer bir gözlem duygusuyla çağdaşlarının portrelerini yaparken, Hugo van der Goes, yoğun bir iç dünyayı yansıtan eserlerinde, somut ayrıntılardaki simge gücünü ortaya çıkartarak uzaktan uzağa 15. yy. dışa vurumculuğun habercisi olduğunu gösterir. Leonardo Da Vinci bireysel özelliklere, Albrecht Dürer, idealize edilmiş portreciliğe ağırlık veren anlayışları temsil ederler. Rönesans Dönemi’nin en önemli ressamı olarak kabul edilen Albrecht Dürer’e ait eserlerdeki gerçek arayışının yoğunluğu, aradan 500 yıl geçmiş olmasına rağmen insanın içine işliyor. Kişisel dünyasında barındırdığı içsel farkındalığı, tanrısal emanet olarak nitelendirdiği sıra dışı yeteneğiyle dış dünyaya ustalıkla aktarıyor. Yapıtlarının ardında yansıtmak istediği hisler, olgular ve işaretler insanı içine çekiyor. Dürer, var olanı olduğu gibi aktarma güdüsünü, yaşadığı döneme taşıyarak ilerici görüşüyle olaylara yön vermiştir. Dürer, oto portrelerinde, kendisini aktarırken yaşadığı zorluğun gözlerindeki yansımalarını, mistik gravürlerindeki sırları çözmeye çalışmıştır.



Şekil 3.7: Albrecht Dürer, Manzaralı Oto portre (1498).

Sanatçıların tüm arayışları insan yüzünün gizemi üzerinedir. Portrelerle insanların duygularını anda bırakmaya çalışarak bu anı izleyiciye sunmak isterler. Portrenin kutsiyeti farklı yöntemlerle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Her sanatçı farklı bir yaklaşım sergileyerek portrelerin insan üzerindeki etkilerini ortaya koymaya çalışmışlardır.

Bu, sanatçının toplum içindeki yerinin bir göstergesidir. Eğer bir sanat hamisi resmedilebiliyorsa, neden bir sanatçı da resmedilmesin? Çok verimli, sıra dışı bir sanatçı olan Dürer, Flenk ve İtalya sanatlarının farklı özelliklerini birleştirerek Kuzey Avrupa sanatında devrim yaratmıştır. Kendisini olaylara tepeden bakan yakışıklı bir genç olarak betimlediği bu resimde amacı, Rönesans'ın soyluluk idealini yansıtmaktı. Dürer, yağlı boya resimlerinde de tipik bir Rönesans sanatçısı olduğunu kanıtlar (Gombrich, 1994: 24).

Yüksek Rönesans Dönemi'nde portre Raffaello Sanzio da Urbino ile ulaşabileceği en üst aşamaya gelmiş, bununla birlikte portre sanatçıları yalnızca var olanı yansıtmakla yetinmemiş, modelin psikolojik özelliklerini de öne çıkartmayı hedeflemişlerdir.

Leonardo Da Vinci, bireysel özelliklere önem veren bir anlayışa sahiptir. Yaptığı portre resimlerine, dikkatle çizilmiş ayrıntılar, pastel ve geçişken renklerle tuvale aktarılmış nazik, yumuşak hatlar damgasını vurur. Bu portreler, insanın ruhunu dışarıya vurma denemesidir. İtalya'nın dışında en önemli sanat merkezi Flaman'dı. Bu dönemde Flaman ressamı İtalyan sanatçılarının hayranlığını kazanırlar.

Portre resminin en iyi örneklerin görüldüğü 15. yy. Flaman resmi, portre sanatında önemli gelişmeler göstermiştir. Flamanlar portre sanatındaki ünlerini korurken, 15. yüzyıldan sonra, sadece prensler, yüksek ruhban sınıfı ve diğer sosyal grup üyeleri, tüccarlar, ustalar, bankacılar, hümanist bilginler ve sanatçılar da halkın gözünde önemli kişiler olarak portreleri için poz verdiler. Bu dönemde birçok portre tipinin gelişimi ve ileriki yüzyıllarda portrede kullanılan çeşitler ortaya çıkmıştır. Özerk bireyler olarak sosyal duruşlarını göstermek isteyen halk figürlerini ele alan bireysel portreleriyle birlikte, sanatsal kurum olarak gelişmekte olan grup portresi bu dönemde devam etti. Bu tür portreler kendi grupları içerisinde birçok rol ve hiyerarşiyi üstlenen, lonca ya da başka profesyonel topluluk ve şirketleri gibi toplu kitleler için statü sembolleri olarak görev üstlendiler. Aynı şekilde; evli çiftler ve aileler, ahlak kuralları ve çağlarının gelenekleri çerçevesinde, kendi görünümelerini yansıtabilmek için poz verdiler.

Orta Çağ'da din adına kullanılan portrelerin betimleyici ve var etme gücü, Rönesans'ta bir sınıfa ait idealize edilmiş portreler olarak yapıyorlardı. Daha sonraki dönemlerde ise günlük hayatın içinde var olan her sınıfa ait insanları betimleyerek onları da yüceltme amacıyla tanımlayıcı ve var etme gücüyle yaşama ait bireyler olarak gösterir konuma geçer.

17. yüzyılda gelişen barok sanatı, Maniyerizm'in aşırılığına bir tepki olarak yüksek Rönesans ilkelerine geri döndü. Bu dönemde Annibale Carracci doğalcı üslubuyla, Michelangelo Merisi da Caravaggio ise özellikle ton geçişleri ve ışığıyla sanat tarihinde, portrelerinde son derece özgün ve bağımsız çalışmalarının genel isteklerinin ve süsleme tarzının ötesine geçerek, içtenlikli eserler üretmiştir. Hollanda Okulu'nun ilk büyük sanatçısı olan Frans Hals çoğu resminde, insanların karakter özellikli portrelerini hem fiziksel hem de iç dünyasını yansıtarak gösterdi.

3.2.1 Oto Portreler ve “Ben”

“Yüzü tam olarak tanımlayan şey,
Tanımlanamaz oluşu, en keskin sözlerimin
veya delici bakışımın yüze tahsis edildiği
yerde yüzün hiçbir zaman tam anlamıyla
durmaması halidir”.

Alain Finkielkraut

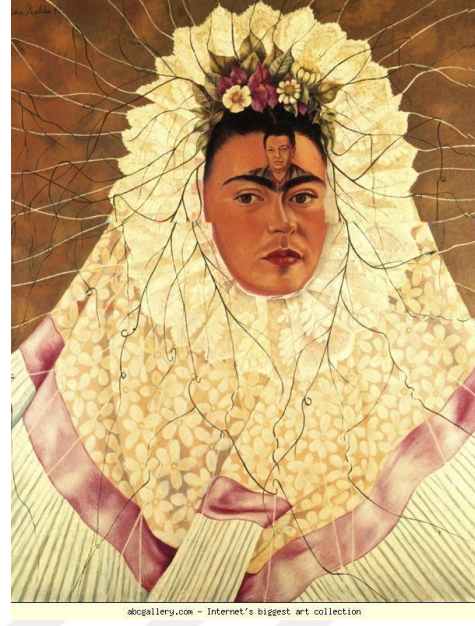
“Belki de hiçbir yüzün aslı yoktur.”

Enis Batur

Oto portre, kişinin kendi portresini değişik malzemelerle yapmasına denir. Oto portre eserleri, daha ziyade fotoğrafçılık alanında çok sık görmekteyiz. Hatta fotoğrafçılık sektöründe bu “*Kendi fotoğrafını çekemeyen, başkasının fotoğrafını çekemez.*” sözü ile ifade edilmiştir. Fotoğrafçılık alanında oto portre, kişinin o anki ruh halini yansıtabilmesi, doğal olabilmesi açısından önem taşır. Çekilen fotoğraflar kötü eleştiri kaygısı olmaksızın ya da zoraki bir çaba ile güzel çıkmaya uğraşmaksızın çekilmiş olması önemlidir. Fotoğraflarda korkudan, sevince kadar birçok konu ele alınabilir.

Öz portreler doğaları gereği içe bakan resimlerdir, dolayısıyla daha bireysel ve içe dönüktür. Bunlar, bir sanatçının kendi üzerine yoğunlaştığı, kendini konu olarak oluşturduğu portrelerdir. Oto portreler, sanatçının kendini sorguladığı, araştırdığı alana girer. Sanatçı tüm duyarlılığıyla kendi suretini kendinden sonrasına, ardıllarına ve izleyenlerine sunar. Oto portre genel anlamda, sipariş edilen portrelerden çok daha özgürce yapılabilir. Oto portre resimlerde sanatçı, kendisini tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda yaşadığı dönemin sanat anlayışı, sanatçının üslubu hakkında da bilgiler verir.

Oto portre tarihine değinecek olursak, insanların ilk oto portre deneyimlerine mağara resimleri ile başladığı tahmin edilmekle birlikte ilk örnek Orta Çağ Dönemi’nde *Mısır firavunu Akhenaton*’un kendisinin ve karısının heykellerini yaptırması olarak bilinir. Oto portre ressamlarından bazılarının çalışmalarına örnek olarak Frida Kahlo’yu gösterebiliriz.



Şekil 3.8: Otoportreler

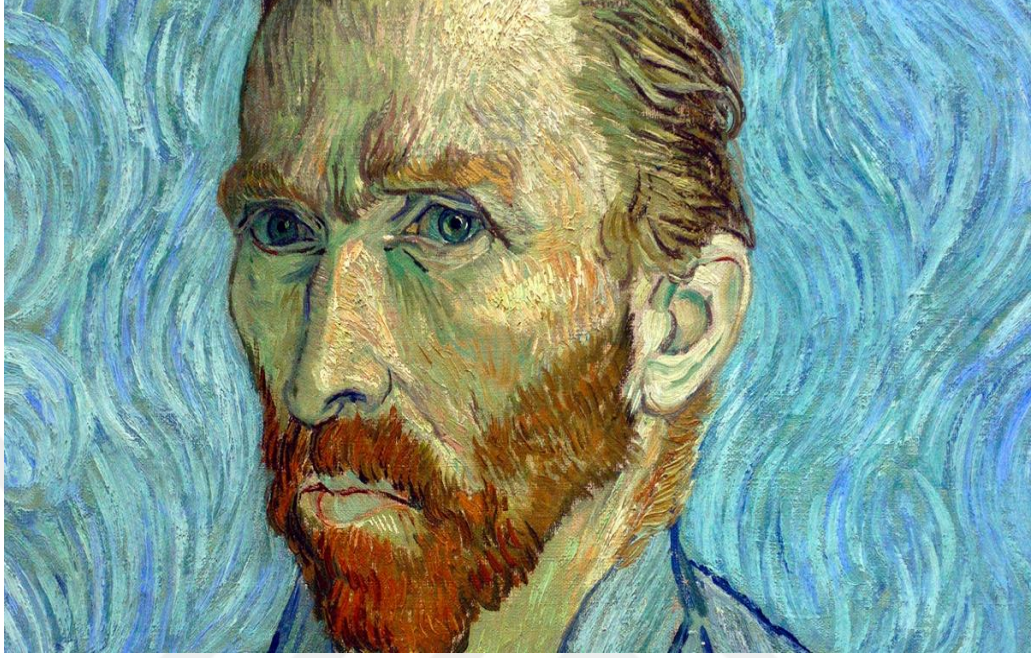
Frida Kahlo, hayatı boyunca 70'e yakın resim çizmiştir. Bunların çoğu oto portredir. Bu durumu “Kendi resmimi yaptım, çünkü o kadar yalnızdım ve en iyi bildiğim şey kendimdim.” sözleri ile açıklamıştır. Max Beckmann, Paplo Picasso, Rembrandt Harmenszoon van Rijn gibi birçok ismi oto portre örneklerini üretmeleri açısından sayabiliriz.



Şekil 3.9: Rembrandt (1628) (solda) ve Rembrandt 1660 (solda)

Rembrandt'ın görünen suretinin ardında kendinden çok emin, cesur, değişik ifadelere sahip yüzleri ortaya çıkıyor. Bütün bunlar, yüzden fışkıran yaşam duygusunu güçlendiriyor. Hayatının her döneminde kendi portresini yapan

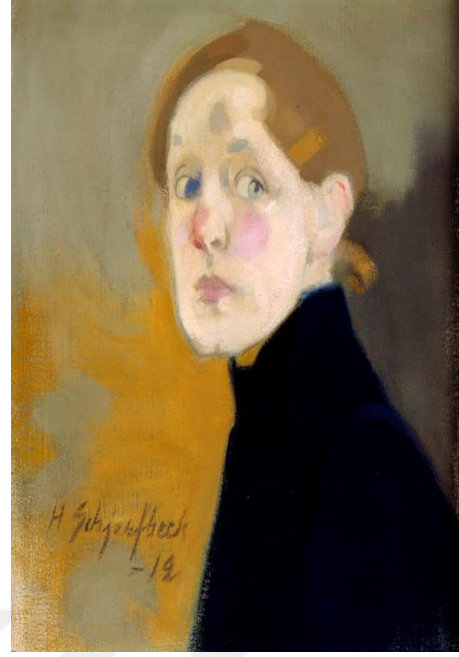
Rembrandt, tüm duygularını bu eserlerine yansıtmıştır. Hollanda tarihinin altın çağında yaşayan sanatçı, portrelerinde son derece özgün ve bağımsız çalışmalarının ötesine geçerek, içtenlikli eserler üretmişti.



Şekil 3.10: Van Gogh (1889)

Yüzünün tüm sırlarını açığa çıkaran Van Gogh, özellikle, oto portrelerinde iç gerçekliği arıyor, sürekli kendini, yaşamını, ürettiklerini sorgulayan bir ressam olarak karşımıza çıkıyor. Van Gogh'un yapıtları insanın psikolojik iç dünyasının bir anlatımı olarak kabul edilmiştir. (Şekil 2.10) Modern resim sanatının vazgeçilmez öncülerinden biri olan Vincent Van Gogh, yalnız yaşayan, hep kendi seçtiği yolda ilerleyen, büyük ölçüde kendi kendini yetiştirmiş bir ressamdır. “Resim söz konusu olduğunda her şey bir yana, portreler bir yana...” diyen Van Gogh, portresinin sırlarını Theo'ya yazdığı mektuplardan birinde şöyle anlatmıştır: “... Başın gerisine gelince, külüstür odanın bildiğimiz duvarı yerine sonsuzluğu koyacağım: Oluşturabileceğim en zengin, en yoğun maviden dümdüz bir geri plan... Böylece derin mavi geri planın üstünde parlayan ışıltılı baş, birden esrarlı bir görünüm alacak tıpkı; masmavi gökyüzünün derinliğinden çıkmış bir yıldız gibi...” (Gogh, 2006:191)

“Yüz yıl sonra sanki insanlara inmiş bir ‘vahiy’ gibi görünecek portreler yapmak istiyorum.” diye yazıyordu başka bir mektubunda (Gogh, 2006:191).



Şekil 3.11: Helene Schjerfbeck (1890) solda ve Helene Schjerfbeck (1912) sağda

Gençlik yıllarından başlayarak kendi yüzünü tuvale yansıtmış olan ressam Helene Schjerfbeck, 1862 yılında Finlandiya'nın Helsinki kentinde doğar, 1946 yılında İsveç'in Stockholm kenti yakınlarında hayata gözlerini kapar. Helene Schjerfbeck neredeyse tüm hayatı boyunca kendi yüzünü çalışmış, kendisi varken bir başka modele ihtiyaç duymamıştır. Yaşamı boyunca kırka yakın oto portre yapmıştır. Bilindiği gibi 17. yüzyıl Avrupa'sının en büyük ressamlarından biri olan Rembrandt da olağanüstü portreler yapmıştır. Rembrandt oto portrelerinde, genellikle gövdesini bütünüyle görürüz. Schjerfbeck'in oto portreleri ise beline kadardır. Rembrandt zaman zaman yalnızca yüzünü ve başını betimleyen oto portreler de yapmıştır. Schjerfbeck' in özel olarak yüzde yoğunlaştığı oto portreleri, gençlik döneminde karşımıza çıkmaktadır.

“Modernler, yüzün başkalaşım kiplerinin içini aralayarak ifadenin sunduğu dilsel olanakları çoğalttılar, hemen hepsi bir ölçüde dışa vurumculuğu yeni biçimin deformasyon yolu olarak kullandılar ve böylece yeni anlatım tarzları oluşturdular. Klasik zamanların modernlerini asri zamanlarinkilerle çakıştıran yüzün, yüzünde değil de yüzün berisinde, öteki hallerinde arayışlarını sürdürmeleridir. ‘varoluşçu sanatçılar’ diye bilinen Alberto Giacometti, Lucien Freud’ figüratif sanatta önemli yeri olan sanatçılardır. Varoluşçuluk grubu çatısı altında toplayabileceğimiz bu sanatçılar ayırt edici bir tarzdan çok, sanatta düşünce ve ruhsal durum bağlamında bir aradaydı (Batur,1999: 60).”



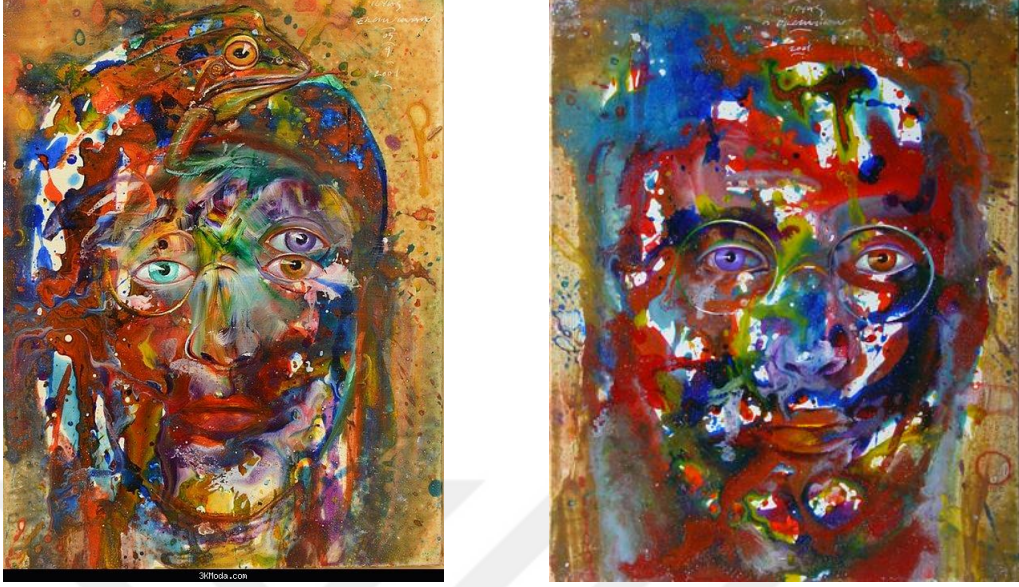
Şekil 3.12: Alberto Giacometti

“Giacometti, resimlerini renkle ya da gölgeyle belirlemez, çizgi ağıyla örür. Çizgileri merkezden, yüz orta çizgisinden geriye çekerek, adeta resimde görünmeyen anlamı arar ve yüzün anlamını tuvalin arkasına gizler. (Genet: 99)”

“Sanatçının yöntemi değildir bu, bir duyguyu, sonsuzluğa kaçıışı resmediyor aslında.” demektedir. “Biri çıkıp da şu gördüğümü resmedebilseydi... Ne güzel olurdu. O zaman resmi bırakabilirdim. Tümüyle...” (Edgü, 1999). Jean Genet'nin Giacometti için söyledikleri ilginçtir: “Giacometti'nin çizdiği yüzler, sanki olanca hayatı o derece biriktirmişler ki, yaşayacak tek bir saniyeleri bile kalmamış, yapacak tek bir hareketleri bile yok ve en sonunda ölümle tanışmışlar, çünkü içlerinde sıkışmış, haddinden fazla dirim var. Yüzün farklı bölümleri arasında bir düzey ya da plan farkı gözetmeyi reddediyor. Aynı çizgi ya da aynı çizgiler bütünü, yanak, göz ve kaş için kullanılabilir. Giacometti için gözler mavi, yanaklar pembe, kaş siyah ve kavisli değil; yanak, göz ve kaşın oluşturduğu kesintisiz bir çizgi var. Yanakta burnun gölgesi yok, ya da olsa bile, yüzün bir bölümü olarak, yüzün şu ya da bu yerinde aynı derecede geçerli olan çizgi ve eğrilerle belirtilmesi gerekiyor bu gölgenin (Genet, 1999).”

İfadenin raptedilmiş belli bir an'a kayıtlanmakta direnip zamana yayılma eğilimi göstermesi ile ilgili çalışma yapan sanatçılardan, Ergin İnan fantastik yaklaşımla ruhun gizemine ulaşan fırçasıyla önemli çalışmalar yapmıştır. İnan,

Francis Bacon'ı fark eder. Duygusal etkiler ve yeni gerçekliklerle yüz yüze geldiği, daha doğru yorumla yüzleşmeye başlamıştır.



Şekil 3.13: Ergin İnan

Kuşkusuz, Ergin İnan'ın kendi benliğindeki yüzleşme devam edecektir.” İnan, sanatçı oto portrelerini şöyle açıklıyor. Ben İnan'la Ergin'i eşleştirdim: “ O benliğin kendini var etmesini izliyoruz. Burada gizlenen yüzleri renk lekeleri içinde göstermek istedim. Saklanan kimlikler nelerse onları göstermek istedim. Gönlümüzde saklı o kadar çok şey var ki.”

Kendini görmenin ön koşulu, ‘ben’e dışarıdan bakabilecek kadar mesafe kat etmiş olmaktır. Bu nedenle, ister kendi ister bir başkası olsun, modeline tutkuyla bakan ressam, daima ifadeyi ıskalamak zorunda kalır. Tutku yüzünden kuşatılmayan varoluşun bedelini, dile getirmekte acze düştüğümüz şey ile öderiz. Yüzü durdurup, gözlem nesnesi yapabilmenin ilk şartı ise önce ona kayıtsız kalmayı öğrenmektir (Ergüven, 1996:4).

Birkaç sanatçı örneğinden yola çıkarak oto portre ressamlarının günümüz oto portre sanatıyla olan bağlantısı bu şekilde kurulmuştur. Onların işi kendi resimlerini yapmaktır. Kendi imgelerinin peşine düşen bu ressamlar, yüzlerindeki gizi ararken girdikleri bu yolculukta sonraki zamanların oto portre ressamlarına bir amaç vermiş ve onların yolunu aydınlatmışlardır. Tam da bu noktada şunu söyleyebiliriz, oto portrenin ana teması, kendine bakakalma, kişinin kendi yüzüne karşı duyduğu hayranlıkla karışık bir şaşkınlıktır. Aynada

yansıyan yüzlerine bakakalmış oto portre ressamlarının ortak noktası, yüzlerine erişme arzusudur. Kendi yüzümüze erişme arzusu, kimliğimizi doğrulamamızı ve sorgulamamızı da sağlar. Bu arzu bizlerde “ilk yüzü” merak etmeyi de beraberinde getirir. Bizler, ilk yüzü ararken geçmişe yöneliriz, onu karıştırırız ve geçmişe dair ışıklar yakmaya çalışırız. Ama bu, bizi her ışığa eriştiğimizde tekrar bir karanlığa sokar. Karanlıkla mücadele etmemizi, hayal gücümüz ve merak duygumuz sağlayabilir. Bu hayal gücü ve duygularımız, bilgidен beslenemediğimiz zamanlarda yüzdeki eksik kısımları tamamlayıp portreye ulaşmamızı sağlar. Bundan dolayıdır ki ilk yüze erişme arzumuz, her zaman insan müdahalesi olur. Bu da saf insan yüzüne erişemeyeceğimizi gösterir.



4 YÜZ VE “BEN”İLİŞKİSİ

4.1 Yüz

“Ruhun işlevleri başın ön kısmında bulunur.”

İnsan ruhunu duygu ve yapısını en iyi ifade eden yer başının ön kısmıdır. Çünkü bize ayna olabilecek organlar burada bulunur. Bizler onlardan çıkarımlar yapıp kendimizi anlamaya çalışırız. Bir anlamda kendi labirentimizde kendimizi bulmak için yaptığımız yolculuktur.

“Yüz kendini arayıştır, kendine yapılan bir yolculuktur. Bu yolculuk labirentteki bir yolculuğa benzer. Bu, kendini merkeze alan bir yolculuktur... Kendimize yaptığımız bu yolculukta, yüz imgemizi tanımaya çalışırız. Burada imgenin tanınır bulunması söz konusudur. Yüz, uzuvların toplamından mı ibarettir? Yüz, herkeste başkadır ancak bütün bu birbirinden farklı ve değişken yüzlerin ardında, zihnin derinliklerinde bir yerde bir yüz var mıdır? Maskenin ardında bir yüz var mı? Gerçekten nedir yüzün gerisinde olan (Kocabıyık, 2014: 17)?”

Yüzle ilgili sorduğumuz bu sorulara Platon (MÖ 427-347) “Portre, ölümlü bedeni yöneten ölümsüz ruhtur. Ruhun işlevlerini yerine getiren duyu organları ise tanrılarca başın ön tarafına yerleştirilmiştir.” şeklinde cevap verir. Bunun da bir nedeni vardır: Platon’a göre tanrılar bizi yaratırken ön tarafımızın arka tarafımızdan daha asil ve emretmeye daha yetenekli olmasına karar vermişlerdi. Bu nedenle duyu organlarımızın toplandığı yüzümüzün yönü ile yürümümüzün yönü aynıdır. (Platon, 2015: 45)

Yüzümüzün yer aldığı baş, bedenimizin en tepesindedir. Beş duyu organımız yüzümüzde toplanmıştır. Cicero ise (MÖ 106-43) “Duyu organları sanki bir kaleye yerleştirilir gibi yerleştirilmiştir başımıza.” der. Bir de yüzün gerisini düşünelim: Beynimiz yüzümüzün ardında yer alır ve bütün bedenimiz bu merkezden yönetilir. Gözle, burunla, kulakla, deriyle edinilen algılar beyinde depolanır, anlamlandırılır ve işleme konulur. Özetle yüzümüzün bedendeki konumu son derece önemlidir, yüzümüz adeta algılarla anlamların kavşağında durmaktadır.

Yüzün işlevselliği ve tanımlama özelliğine örnek olarak, beyin ameliyatı geçiren birinin, beyninde oluşan hasar nedeniyle yüzü bütün olarak göremediği verilebilir. Burnu, ağzı, gözleri tek tek görmesine karşın bunları bir araya getirip bir yüz oluşturamıyor. Yüzün olması gerektiği yere bakıyor ama baktığı yüzü hiçbir zaman tanıyamıyor. Benzer şekilde Prosopagnosia'dan, yani yüzleri tanıyamama rahatsızlığından muzdarip Dr. P.'nin -namı diğer "karısını şapkası sanan adamın" – hikâyesini, Oliver Sacks anlatmıştır. Bu hikâyede kişi, yuvarlak objeleri kafa zanner. "Capgras kuruntusu" denen bir rahatsızlığı olan kişi de geçirdiği kaza sonucu yakınlarını tanıyamaz onların değiştirildiğine inanır.

Yüz tanıma sosyal hayatımızın merkezinde yer alır. İnsan olmak, başkalarıyla birlikte yaşamak ve onlarla ilişkiler kurmak anlamına gelir. Normalde bir yüz gördüğümüzde yüz tanıma alanları limbik sisteme bilgi gönderir; limbik sistem de belirli yüzlere karşı uygun duygusal tepkiler (sevgi, öfke, kayıtsızlık, hayal kırıklığı vs.) üretilmesine yardımcı olur.

"Nörolog R. M.Bauer yüz tanımanın, yüz teşhis etme ve duygusal tepki üretme güzergâhında gerçekleştiğini öne sürmüştür. Ona göre, Prosopagnosia³ hastalarında yüzü teşhis etme bölgesi hasar görmüştür" (Kocabıyık, 2014: 18).

İnsanın yüzüne verdiği değeri Antropolog ve Sosyolog David Le Breton, insanın kendisini yaralamasını konu edindiği "Ten ve İz" isimli çalışmasında, bireyin kesikler açmak üzere öncelikle bileklerini ama genellikle ön -kol, göğüs, karın veya bacakları seçtiğini belirtir. Yüz ise genellikle dokunulmazdır; çünkü "kutsal" benliğin tezahür ettiği en önemli yerdir. Bireyin yüzünü kesecek bir raddeye gelmesi, psikoz belirtisidir; yüzümüzü koruma kaygımız, temelde benliğimizi, başkalarıyla ilişkilerimizi koruma, hayatla bağımızı sürdürme iradesinin bir ifadesidir (Kocabıyık, 2014: 18). Aslında yüzden bahsederken, kimliğimizden bahsederiz. Ellerimiz de karakteristiktir elbette ama parmak izimiz tektir. Bazı ülkelerde son zamanlarda bizim ülkemizde de az da olsa kimlik tespiti için parmak izi yerine sadece kulak fotoğrafı kullanılsa da ellerin veya kulakların ve hatta DNA gibi biyolojik kayıtların kimlik belirleme

³ **Prosopagnosia** (Yunanca Prosopon yüz + agnosia kayıtsızlığı), yüz körlüğü olarak da adlandırılan insan yüzleri tanıyamama, ayıramama durumudur. Prosopagnostikler göz, burun, ağız gibi yüzün her parçasını tek tek görebilmekle birlikte birbirleri ile ilişkisini kuramamaktadırlar.

bakımından kullanımı, yüzün kimlik tespiti için kullanımındaki önceliğini ve önemini azaltmaz.

Sonuç olarak kimliklerimizde ellerimizin veya ayaklarımızın değil, yüzümüzün fotoğrafı yer alır. Yüz, ismimizin kimliğimizin mekânıdır. Yüz “ben” i yansıtır, yüz benliktir. Bizleri yüzümüze bakarak tanıyan sadece başkaları değildir; bizler de kendi görüntümüzü belli ölçüde yüzümüzden tanırız.

Sırtından fotoğrafı çekilen deneklerin % 37’si kendisini teşhis edememiştir (Bonnet, 2008: 216). Bu konuda yapılan deneysel araştırmalarda insanın en az tanıdığı yüzün kendi yüzü olduğu anlaşılmıştır. Yüzler bizi heyecanlandırır ve hoşumuza gider, bizi cezp eder veya tiksindirir. Aynı zamanda bize bilgi verirler: “Bir bakışta sizin hakkınızda çok şey öğrenebilirim.”, “Daha önce karşılaştık mı?”, “Nerelisiniz?”, “Mutlu musunuz? , Kızgın mı? , Üzgün mü?”, “Benimle ilgileniyor musunuz?”, “Gürültülü bir odada dudaklarınızı okuyabilirim”. İnsan yüzü insan ruhunun en berrak resmidir (yalan söylediği zamanlarda bile).

Aristoteles, insanda saçlarla boyun arasında kalan kısma yüze, prosopon, yani "kendini başkalarının bakışına sunan" dendiğini hatırlatır. Çünkü insan, dik duran tek hayvandır; (Quignard, 2005: 64) yüzünü dönüp bakan, sesini yüzünden çıkaran, bir çehresi olan tek hayvandır. Ellerin yürüme işlevinden kurtulması, yüzün yeni bir araç oluşturulmasının yolunu açmıştır. Yüzleri ve yüz ifadelerini tanımak, vücut dilini okumak, yaşadığımız dilselleşmiş dünyada yönümüzü bulmamızı mümkün kılmıştır (Kocabıyık, 2014: 49). Tüm bu yaklaşım ve bilgiler eşliğinde portre imgesinin neden önemli oluşu daha iyi anlaşılabilir.

Yüzümüzle oluşan kimlik kartımız insan jest ve mimiklerinin de oluşmasını sağlamıştır. Jest ve mimikler iletişim için bir dil oluşturur. İnsanın ne zaman konuştuğu ise bir muammadır. Günümüzden yüz bin yıl kadar önce, insanın Neandertaller’ den başlayıp Homo Sapienslere kadar evrimleşmesine paralel olarak kültürün evrimi de hızlandı: Alet çeşitliliği arttı, ölü gömme ritüelleri gelişti. Kırk bin yıl önce figüratif sanat ortaya çıktı, yani bir simgecilik doğdu ki bu da insanın o devirlerde konuşmaya başladığını düşündürüyor (Kocabıyık, 2014: 45).

Konuşma yetisinin gerçekleştiği yer olan yüz, bu özelliğiyle daha da önem kazanır. Çünkü insanın iletişim kurmasını sağlar. Ayrıca yine bir iletişim türü olan jest ve mimiklerin gerçekleştiği yerdir. Jest ve mimik dili hayvanlarda da kullanılır. Bu özelliklerden dolayı da portrenin önemi daha da artar.

Örneğin şempanzeler hem kendilerinin hem de başkalarının heyecan durumlarının ve amaçlarının bilincindedir; stres altındaki şempanze ötekiler durumunu fark etmesinler diye yüzünü elleriyle kapar, yani kendi iç durumlarının farkındadırlar. Bu örnekte olduğu gibi jest ve mimikler bir ifade yeteneğidir.

“Bu yüzden de Frans de Waal’ ın hatırlattığı gibi nörolojik bir sorun nedeniyle yüzleri ifade kabiliyetini kaybeden, bu yüzden de başkalarının hislerini (bir gülüşle ya da kaş çatmayla) yankılayamayan insanlar tam bir yalnızlığa mahkûmdurlar (Kocabıyık, 2014: 47).”

Annesinin gülümsemesine bir gülümsemeyle karşılık veren bebek, gözlerden beynine gönderilen görsel izlenimi, beyinden gelen ve kendi yüz kaslarını, gülümsemeye karşılık gelecek şekilde hareket ettirmesini sağlayan uygun impulslara⁴ çevirir ya da dönüştürür. Gülümsemeyi bir aynanın karşısında öğrenmemiz gerekmez; aslına bakılırsa, farklı uluslarda ve geleneklerde hepimizin gözlemleyebileceğimiz çeşitli yüz anlatımı üslupları, kuşaktan kuşağa yada liderden onun izinden gidenlere bilinçdışı taklit yoluyla, empati yoluyla aktarılmış olması şaşırtıcı değildir.

Jest ve mimiklerle oluşturulan duygu ve heyecanlar karakteri okumayı sağlar. Bu alanda çalışma yapan Hogarth ile Lichtenberg, aşamalı olarak bir yüzü biçimlendirirler. Sıklıkla, kaygılı bir kişinin alını çizgi çizgi hale gelecektir, buna karşılık neşeli bir kişi gülümseyen bir çehre edinecek, çünkü geçici olan kalıcı hale geçecektir.

“William Hogarth, yüzü John Locke’nin zihni gördüğü gibi görür. Her biri (gerek zihin, gerek yüz), bireysel deneyimler yüzeyine kendi öykülerini yazıncaya kadar bir tabula rasa, yani “boş levha”dır. Bu değerlendirmenin dışta bıraktığı şey, tam da araştırmamızın nesnesidir- ister karakter diyelim adına, ister kişilik ya da mizaç. Bir

⁴ İmpuls, uyarma sonucu bir sinir teli boyunca meydana gelen kimyasal ve elektriksel değişikliklerdir. İmpuls, bir cisme etkiyen net kuvveti ile etki süresinin çarpımına denir.

kişiyi kaygıya, bir başkasını gülümsemeye daha yatkın kılan, bu bütünsel mizaçtır-Bir iyimserin gülümsemesi ile bir kötümserin gülümsemesi arasında fark vardır (Gombrich, 2015: 129).”

Bir kez daha anımsayalım: Karakter ile beden yapısı arasındaki bağlantı, insan tipleri ile insan “simaları” ya da “mizaçlarına” olan çok eski bir inanç üzerinde yükselir (Gombrich, 2015:130).

Karakterle ilgili yapılan resim çalışmalarında belirleyici olanın yüzdeki uzuvların doğru yerleştirilmesi olduğu görülür. Bu uzuvlar doğru orantılanıp yerleştirildiği vakit betimlenen kişinin karakteri doğru yansıtılır.

“...kişinin gerçekdışı yüz anlatımının olası nedeni olarak aramayı öğrendiği bazı hatalar vardır. Çok "keskin" bir nitelik mi gösteriyor anlatım? Gözlerin birbirine çok yakın olmadığından emin olmak için portreyi dikkatle gözden geçirin. Öte yandan, bakış çok mu belirsiz? Gözlerin birbirinden çok uzak olmadığına emin olun. Elbette çoğu zaman çizim doğru olabilir, ama gölgelerin çok fazla ya da gereğinden az vurgulanması, gözleri birbirine doğru çekiyor ya da aralarındaki uzaklığı arttırıyor gibi görünebilir. Ağız doğru çizdiğinizden emin olduğunuz halde, hala bir biçimde yanlış görünüyorsa, ağzın çevresindeki tonları, özellikle üst dudaktakini gözden geçirin; bu geçişin tonundaki bir hata, bütün farklılığa yol açıyor, ağız öne çıkarıyor ya da geri itiyor olabilir anlatımı hemen etkileyen bir yöndür bu. Bir şeylerin yanlış olduğunu hissediyor ve yerini belirleyemiyorsanız, kulağın konumunu gözden geçirin (Gombrich, 2015:119).”

Karakter yansıtmayla ilgili yapılan ilk bilimsel çalışmalarda karakterin bu şekilde belirlendiği görülür. Buna göre; bilim insanlarının, Toumai adını verdikleri Hominide (*Sahelanthropus tchadensis*) ait kafatası üzerinde çalışılmıştır. Bu kafatası 2001 yılında, Çad’ daki bir çölde bulunmuştur. O tarihe kadar bilinen en eski atamız 1974’te Eitopya’ nın Hadar bölgesinin çorak tepelerinde bulunan Lucy idi ve bu *Australopithecus afarensis* iskeletinin yaşı 3,2 milyon yıl olarak tahmin edilmişti. Toumai’ nın yüzü bilim ile sanatın ortak bir ürünüdür. Çünkü sonradan iskelet üzerinde şekillendirildi. Leonardo’nun Mona Lisa adlı eseri de aynı şekilde yapılmıştır. Keza ressam bu portreyi yaparken altın oran kurallarını uygulamıştır; bugüne kadar yapılmış en gizemli insan yüzü olarak haklı bir şöhrete sahiptir. Toumai’ nın yüzü de -başka türden de olsa- aynı derecede bizim için gizemini korumuştur.



Şekil 4.1: Toumai (sağda) ve Vicky Lucas (solda)

Toumai sudaki yansısına baktığında ne düşünüyordu, bilinmez. Ama insanlaşma yolunda kendi yansısını fark etmenin, “ben bilinci” ne sahip olmanın ve “kimim?” sorusunu sormasının önemi açıktır. Bu bilince sahip olmaya ve kimliğe erişme arzusunun tatmini ayna olmadan yapılamazdı. Ayna sadece parlak, yansıtıcı bir yüzeye sahip bir eşya olarak düşünülmemelidir. Ayna, aynı zamanda başkasının yüzüdür de.

Vicky Lucas genetik bir hastalık olan Cherubism hastası bir kadındır. Kendisini tüm orantısız yüz hatlarına rağmen güzel ve seksi bulduğunu söyler. “Şehrin en güzel kadını olduğumu düşünüyorum ta ki birilerinin bana kötü ve iğrenerek bakmasına kadar.” Vicky’ nin aynasının yalnızca duvardaki ayna değil, ona bakanların yüzü olduğu görülür.

Burada, Jacques Lacan’ın “Ayna Teorisi” inden bahsedilebilir. Lacan kişiliğin, “ayna evresinin” sağlıklı atlatılırsa, kişiliğin sağlam bir şekilde şekilleneceğinden ve kimlik oluşturmayı sağlayacağından söz eder (Taburoğlu, 2013: 54).

“Jacques Lacan daha sonra yokluğun (namevcut) simgesine çevirdiği fallusu merkeze almak üzere, aynayla olan ilişkimizin kökeninde özseverliğin ilk belirtilerini görür. Lacan’ın “ayna evresi” iyle tanımladığı çocukluk dönemi, özne ile nesneyi birbirinden ayıran sınır çizgisinin hala sürüncemede olmasına işaret eder. Çocuk için doyurucu olan imgesel dönem (“ayna evresi”), yanlış özdeşleştirmeler ile çerçevenmiştir esasen: “Fiziksel açıdan henüz koordine edilmemiş olan çocukluk aynada kendine yansıyan tatminkâr ölçüde bütünleşmiş bir imge görür... Çocuk bu imgede kendini yanlış – tanır (Terry Eagleton).” (Egüven, 2007: 69)

4.1.1 Mitolojide yüz ve “ben”

Yüz ve ben ile ilgili mitolojideki eserler arasından Narsizm’ in ortaya çıkışının da temeli olan Narkissos, Yunanca Narke kelimesinden gelmektedir ve Narkissos’un kendi suretine âşık olarak içine düştüğü "yanılsama" ya gönderme yapar. Hıristiyan tefsiri Narkissos’u Âdem’in düşüşünün bir modeli haline getirmiştir. Mezarlıklara nergis dikilirmiş, böylelikle ölümün uykuyu andıran bir uyuşmaya benzetildiği ima edilirmiş. Kötülükleri de yatıştırıp uyuşturacağı düşünüldüğü için, öfkeli tanrılara nergis demetleri sunulmuş. Divan şairlerine göre, nergis sarhoştur. Mahmurdur; elinden kadehi düşmez; çünkü nergis, elindeki şarap kadehinde kendini görür (Kocabıyık, 2014:176).

“Bu imgede, Narkissos mitinin yeniden üretilmiş olduğu söylenilebilir. Kadeh aşığı simgelerken, şarap aşkı, şarapta yansıyan yüz ise maşuku simgeler. Âşık, kendine duyduğu aşkla dolu gözlerinin gördüğü o şaraba susamıştır. Narkissos’un da pınara gelmesinin sebebi aynı susamışlıktır; Narkissos, kendisine susamıştır. Nergiste de bitmeyen bir susuzluk vardır. Sarhoşluk "Tanrıyla dolmak" denen manevi halin simgesidir aşk şarabıyla sarhoş olan kişi içtikçe ayılır. Görünenlerin görünmeyen yüzü olduğunu anlar. “Ben” elbisesini çıkaran, kendini sıyrıp atan sarhoş manen çıplaktır. Sarhoş nergis, dünyaya ibret gözüyle bakar ve gördüklerinin hayalden başka bir şey olmadığını anlar; ezeli güzelliğin eşyada saklı olduğunu fark eder. Mutasavvıf şairler için doğadaki her çiçek, Allah’a hamd ü sena eden bir dildir. Her açan yaprak, üzerinde Allah’ın hikmetinin yazılı olduğu bir kitaptır. Bütün eşya "ene'l- hak" demekte, her birinde onun sırrı görülmektedir. Nergisin elinden kadehinin düşmemesinin sürekli olarak sarhoş gezmesinin, dünyaya sarhoş bakmasının sebebi budur. Nergis’in hayatında "gayrı" yok değildir; o suda yansıyan kendinde bulmuştur gayrı olanı; yüzünde yüzü temaşa etmiştir (Kocabıyık, 2014:179).”

“Yüzün merkeze alınıp narsistik imgeye dönüşmesinden sonra, onu destekleyen bir çalışma da Pascal Bonitzer yapmıştır. Pascal Bonitzer, yüzü labirentle karşılaştırır. Labirente yukarıdan bakıldığında bir yüz gibi görüldüğünü söyler. Öyleyse labirentte kayboluş bir yüzde kayboluştur: Her labirent, yüze ilişkin bir endişe, bir muamma içerir. Girit labirentinin merkezinde boğa başlı canavar durur. Mısır labirentinin merkezinde, piramidin içinde bir mumya vardır. Mumya neye yarar? Yüzü korumaya. Bir mumya için en önemli an, sargılarının çözüldüğü andır. Bazen bu eski bir

sinema yıldızının pürüzsüz yüzüdür. Bazen korkunç, iğrenç, çürümüş bir yüzüdür. Bazen bir hiçtir (Görünmez Adam)” (Bonitzer, 2011: 53).”



Şekil 3.2: Girit Labirenti

Yüz, bir labirent olduğu kadar dönen bir sarmalın yarattığı bir girdaptır da. Labirent-girdabın derinliklerine doğru kaygılı ilerleyiş, kendini keşif, kendi kimliğinin gizlerini aydınlatma arzusu, kendi iç yüzünü, kökeni arayıştır.

Labirent Minotauros’un evidir. Minotaorus, anası insan babası boğa, insan gövdeli boğa başlı bir melezdır. Minotaorus insandır, dolambaçlarda kaybolmuş insan; yani dolaylı hayvandır. Labirent yaranın üzerindeki kabuktur. Labirent yüzü örten maskedir. (Kocabıyık, 2014: 33).

4.1.2 Maske, yüz ve “ben”

Yüzün maske olarak kullanımı ve insanın onu tapılası portre imgesine dönüştürmesi narsisizmin etken duruma geçmesine neden olur. Portrenin de önemli bir konumuna geçmesi yüzün narsistik bir öge olarak kullanılmasıyla başlar.

Birçok yaban toplulukta, ritüellerde kullanılan maskeler, yüzü örtüp onun yerine geçer; temsil ettikleri mitolojik varlıkların, ilahların gerçek görünüşü olarak saygı görür. Ritüeller esnasında görünen “yüzün” insanın taktığı maskeden ibaret olduğu gerçeği unutulur; dış dünyanın mantığından kopularak iç dünyaya geçilir. Mite göre, kör kâhin Teiresias, doğacak olan Narkissos’un “kendini bilmez” ise ya da başka bir ifadeyle aynada yüzüne bakmaz ise uzun yıllar yaşayabileceğini söyler, kendine bir kez bakarsa bir daha asla bakmayacaktır;

kendi bakışıyla büyülenecek ve “ayna” onu o anda yutacaktır. Belki de Narkissos’tan geriye kalan nergis, bu altın dudaklardan başka bir şey değildir.

“Kendimizi o kadar başkalarının beklentisine göre biçimlendiririz ki, yaşamın bize ayırdığı maskeye ya da Jungçuların dediği gibi personaya bürünür ve tipimizle özdeşleşiriz, ta ki tipimiz, yürüyüşümüz ve yüz ifademize kadar bütün davranışımızı biçimlendirmeye kadar (Gombrich, 2015:111).”

Maske adını verebileceğimiz şey, bu tür bir tanımayı görece kolaylıkla engelleyebilir. Bütün fizyonomik tanıma mekanizmasını kargaşaya sokabilecek daha kaba türden benzerliktir. Maskeyle deneylere girişen sanat, elbette kılık değiştirme, rol yapma sanatıdır.



Şekil 4.3: Afrika maskeleri

Genel olarak, yüzü fark etmeden maske algılanır. Maske burada bir kişiyi ötekilerden ayırt eden kaba ayrımları, normdan sapmaları gösterir. Çünkü gerçekten de asıl programlanan şey, benzerliği algılama değil; benzerliği, insan gözüne çarpan ve zihnine işleyen normdan sapmayı fark etmedir.



Şekil 4. 4: Sir Goldfery Kneller (sağda 1710 ve solda 1702-1710)

Bu açıklamalardan yola çıkılarak portrelerin ne ölçüde tipleri ya da maskeleri temsil ettiği, ne ölçüde bireysel çehreler oldukları soruları sorulur? Verilecek cevaplarda belirgin güçlük, fotoğrafın bulunmasından önceki bütün insan portrelerinde aynıdır: Zaman zaman bir yaşam - ya da ölüm - maskesi ya da gölgenin bir silüet olarak çizilmesi dışında, portresi yapılan kişinin görünümünü denetleyebilecek çok az nesnel veri vardır. Ete kemiğe bürünmüş olarak, Mona Lisa ile karşılaşılsa onun tanınıp tanıyamayacağı bilenemeyebilir. İkinci güçlük, bizzat maskenin tuzağına düşmekten, bu yüzden de yüzü algılamakta zorluk çekmekten kaynaklanır. Yukarıdaki resimlerde peruğu bir yana bırakıp bu yüzlerin ne ölçüde birbirinden farklı olduğunu görmek için özel bir çaba göstermek gerekir; o zaman bile, görgü ve duruş konusunda değişen görüşler, toplumsal anlatım maskesi, kişiyi bir birey olarak görmeyi güçleştirir.



Şekil 4. 5: Afrika yerlileri

Kabile sanatının basmakalıp imgelerinin bireysel ayırt edici bir özelliği canlandırdığı bilinir; insanlar bu özelliği gözden kaçırabilir, çünkü ne resmedilen kişiyi biliniyordur ne de kabilenin üslup gelenekleri. Kaldı ki, bir şey kesindir ki: Eski bir portrenin, fotoğraf ve ekrandaki bireylerin yüzlerini yaygınlaştırıp sıradanlaştırmadan önce, nasıl görülmeleri amaçlanmışsa öyle görmeleri nerdeyse olanaksızdır. Portresi çizilen kişinin sosyal konumuyla kariyerini sergilemek ve yüz çizgilerini onun soyundan gelenler için bir anı, daha sonraki çağlar içinse bir anıt olarak korumak üzere sipariş edilip yapılmış bir imgenin tam anlamını yeniden yakalayabilmek zordur. Böyle bir durumda portrenin oldukça farklı bir ağırlığının olduğu ortadadır.

4.1.3 Dinin yüze etkisi

Hurufiliğin tasavvufi yaklaşımı, gönlü ve yüzü, Tanrının merkezi mekânıyla özdeşleştirir. Hurufî şair Nesimi “Kâbe yüzündedir ey senem, yüzünedir sücudumuz” derken bu anlayışı dile getirir. Ruhun mekânı yüz, içinde olduğumuz kadar içimizdedir de. Yüz insanı yok olup gitmekten koruyan ruhsal mekândır.

Hurufilik; yüzü okuma, sırrını çözme girişimlerinden biriydi. Hurufî, yüze aşkla, tutkuyla ve saygıyla yaklaşmış, onun karşısında tefekküre dalmış, yüzün

peçesini aralamaya çalışmıştır. Hurufilik bir dinse eğer kesinlikle bir yüz dinidir. Tanrının kâh belirip kâh kaybolduğu bu sırlı aynayı dolaysız görmek Hurufi'nin nihai çabası olmuştur. Ne var ki, kimse kendi yüzünü doğrudan göremez; yüzümüzü görmek için aynanın aracılığına mahkûmuz. Ancak aynada yansılanan suret hem bizim suratımızdır hem de değil; ayna, imgelem gibi bir ara dünyadır.

Onun âlemde ayn'ını görmesi, yani “kendini kendiyle görme” si, kendini ayna gibi başka bir şeyde görmesinden farklıdır. Çünkü burada insanı bir paradoks karşılar; Yaradan hem bakan göz hem de bakılan gözdür. Aynaya bakan, aynada yansıyan suret ölçüsünde kendisine görünür; oysa Yaradan'ın görmesi dolaysızdır ve “âlem aynası” Yaradan'ın kendisinden ayrı bir varlık değildir. Yaratılmış âlem, onda tecelli etmiş Yaradan'ın gözüdür. Arabî şöyle diyor: “Allahtan başka ne gören vardır ne görülen.”

Arabî diyor ki : “Biz onu gördüğümüzde, kendimizi görürüz, hak bizi gördüğünde kendisini görür. Mistiklerin tanrısı murakabe halinde bir tanrıdır; Narkissos gibi kendi suretine bakan bir yüzdür.”

Göz kendini aynasının aracılığı olmaksızın görebilir mi? Mevlana, “Aynasız kendi, yüzünü görmenin imkânı yoktur.” der.

Hallaç: “Hangi gözle görürüm onu? Onun gözüyle, benimkiyle değil; çünkü onu ondan başka gören yoktur.” derken gözün görülmezliğini ortadan kaldırmaya çalışır.

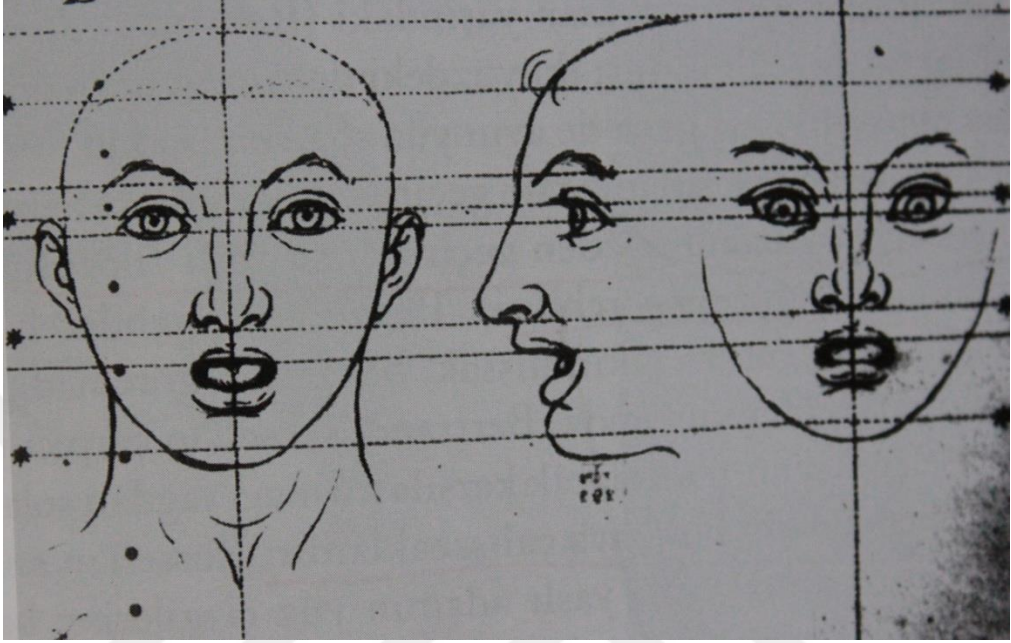
Aziz Nesefti'ye göre her türlü “başkalık” görünüşten ibarettir; bu mutlak varlığın kendini idrak edebilmesi için gerekli bir farklılaşmadır.

4.2 Görsel İletişim ve Yüz

4.2.1 Sinema ve fotoğrafta yüz imgesinin ele alınışı

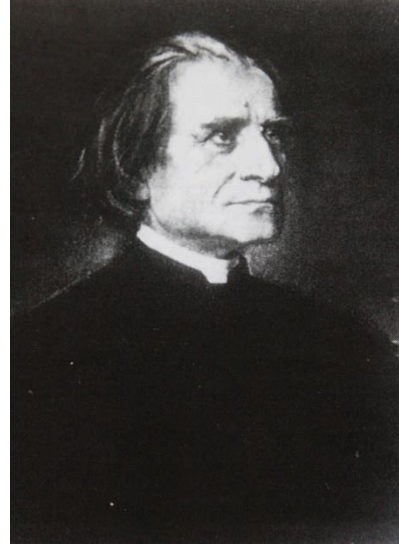
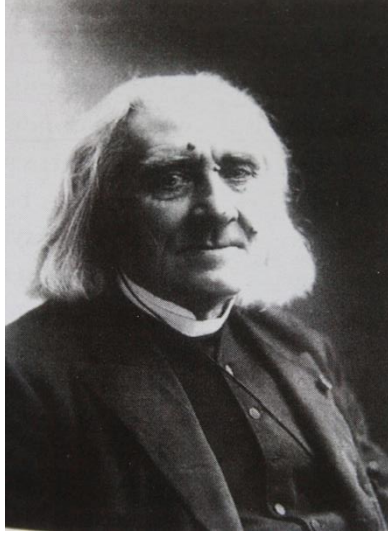
“Herkesin yüzü, Times gazetesinin bir konuşma sırasında karakteristik ifade değişimlerinin fotoğrafını çektiği Emanuel Shinwell'in yüzü kadar devingen olmayabilir ama bu örnek, bir değil, bin farklı yüzümüz olduğu şeklindeki tepkiyi adeta doğruluyor. Hareketli parçaları değişen duygu - heyecanların etkisine tepki verirken, yüz farklı ifadeler sergilemektedir yalnızca...

Karşılaştırma onca ürpertici olmasa, yüzü, ağız ve kaşların göstergeler işlevini gördüğü bir kontrol paneline benzetebilirdik. Le Brun, Descartes mekaniğini temel almış ve kaşlarda duygu ya da tutkunun niteliğini kayda geçiren gerçek göstergeleri görmüştü” (Gombrich, 2015:107).



Şekil 4.6: Charles Le Brun, Şaşırma (1698)

Sanatçıların ve dostlarının, fotoğraf makinesinin gelişiminin şaşkınlıkla ve saldırgan bir ruh haliyle karşılamalarına şaşırılmaması gerekir. On dokuzuncu yüzyılda kişinin fotoğrafını çekme olanağına karşı öne sürülen savlardan bazıları bizlere şaşırtıcı geliyor; çünkü bugün birçok kişi, Nadar'ın çektiği, büyük virtüözü, sivilceleri ve öteki ayrıntılarıyla gösteren nefis Frans Listz fotoğrafını (şekil 3.7 solda) Franz Lenbach'ın oldukça teatral resmine (şekil 3.7 sağda) yeğleyecektir, ama bir kez daha, Listz'i hiçbir zaman bilemeyeceğimizi kabul etmek zorundayız (Gombrich, 2015:115).



Şekil 4.7: Franz Listz

Ama anlık fotoğraf, portreyi dönüştürmüş olsa bile, benzerlik sorununu geçmiş yüzyılların formüle edebileceğinden daha açık olarak görmemizi de sağladı; yaşamı bir fotoğraf karesinde yakalama, olayların akışı içinde asla farkına varmayacağımız durdurulmuş bir an içinde yüz çizgileri oyununu dondurma paradoksuna dikkat çekti.

“İnsan fizyonomilerinin ilk kaydedicisi, yontma kalemi, fırça, hatta fotoğraf camı değil de kamera olmuş olsaydı, dilin bilgeliğiyle "benzerliği yakalama" adını verdiği sorunun asla aynı ölçüde bilincine varamazdık (Gombrich, 2015:116).”

Bu şekilde baktığımızda mucize, bazı anlık fotoğrafların karakteristik olmayan bir görünümü yakalaması değil; hem fotoğraf makinesinin, hem fırçanın, çehreyi hareketten ayırabilmesi, gene de yalnızca maskenin değil, aynı zamanda yüzün, yani yaşayan anlatımın inandırıcı bir benzerini üretebilmesidir.

Yakaladığı yüzün anlam belirsizliklerini öyle kullanmalıdır ki, olası okumalar çoğulluğu, yaşama benzerlik sonucunu vermelidir. Hareketsiz yüz, çeşitli olası anlamlı hareketin düğüm noktası gibi görünmelidir. Profesyonel bir fotoğrafçının bir zamanlar bağışlanabilir bir abartıyla söylediği gibi, bütün öteki anlatımları imleyen anlatımı arıyormuş. Portresi çekilen kişiyi, gerçekte olduğu -portresinin çekildiği - durumda görmek istenmez.

Bir savaş lideri olarak Winston Churchill'in en başarılı ve en popüler fotoğraflarından birinin öyküsü (şekil 3. 8), bu noktayı açıklığa kavuşturabilir. Yousuf Karsh, Aralık 1941'de Ottawa'ya bir ziyareti sırasında işi başından

aşkın İngiltere başbakanını bu fotoğraf için poz verme konusunda nasıl isteksiz bulunduğunu anlatır. Churchill, parlamentodaki odasından bekleme odasına geçerken topu topu iki dakika zaman ayıracağını belirtir. Kaşlarını çatarak yaklaştığında, Karsh başbakanın ağızındaki puroyu alır ve onu gerçekten öfkelenendirir. Ama aslında önemsiz bir olaya geçici bir tepkiden ibaret olan bu yüz ifadesi, liderin düşmana meydan okumasını simgelemeye yüzde yüz uygundu. Genelleştirilip Churchill'in tarihsel rolünün bir anıtına dönüştürülebilirdi (Gombrich, 2015:117).



Şekil 4.8: Winston Churchill, Karsh'ın çektiği fotoğraf, Ottawa (1941).



Şekil 4.9: Joseph Carey Merrick Fil Adam (1980)

Vicky'ninkinden çok daha aşırı bir yüz deformasyonu bulunan Joseph Carey Merrick'in (1862-1890) hikâyesi, David Lynch'in Fil Adam (1980) isimli filmine konu olmuştur. Kafası normalden üç kat büyük, sağ kolu normalden uzun ve işlevsiz, vücudu tümüyle yumrularla kaplı bu ucube beden, görenlerde tiksinti uyandırır.

Ucube biyolojik bakımdan insan türüne ait sayılsa da, insanlık bakımından insan sayılmamaktadır; "ucube yalnızca mümkün başka bir formdur", ama "başkasının formu değildir." Çünkü başkası, ancak zaten bilinen bir formda, her birimizin kendi içinde barındırdığı benlik imgelerine uygun bir formda var olabilir.

Fil adam bir insan değil, bilinen bir hayvan formunu, bir fili belli belirsiz çağrıştırmasıyla tanımlanır. David Lynch' in uyarlamasında Joseph Merrick (John Hurt),aynadaki yüzüne bakıp "Ben hayvan değilim! Ben bir insanım!" diye bağırsa da başkaları için o, yalnızca bu görünen yüzünden ibarettir. Yarı hayvan yarı insan cinsiyeti belirsiz, türü belirsiz bu melez, bu kaotik figürler, bulaşıcılık korkusunu, kendi şekilsiz ikizinden duyulan korkuyu insan imgesine yönelik bir tehdidi doğurur. Oysa fil adamın bu "iğrenç hayvani yüzü", latif bir insan ruhunu, gerçek bir Hristiyan'ı maskeleymektedir.

Kurtarıcısı Dr.Frederic Treves (Antonhony Hopkins) ve zamanın ünlü aktristi Madge Kendal (Anne Bancroft), her ikisi de onun maskesine değil arkasındaki yüze bağlanmıştır.

Güzel ve Çirkin veya Fil Adam, her iki filmde de gizli yüz asıl olanı, hakiki olanı, yüzeyin altında yatanı görme arzusunu ifade eder. Arzunun sebebi de bu görüş alanının sınırır. Gizli yüz, sınırın ötesindeki, hiçbir gözün değmediği kutsaldır. Derinde olan, yüzeyde olanın tatmin edemediği hayali bir yüzdür; görülmesi imkânsız olandır; görme alanının dışında kalandır. Onu görmek için iç gözün açılması gerekmektedir; zira iç göz imkânsız olanı görmenin yolunu açar.



Şekil 4.10: Bergman'ın yüzleri (1966)

Yüz üzerine yapılmış belki de en iyi film Ingmar Bergman'ın (1918-2007) Persona'sıdır (1966).

Michael Tapper'in ifadesiyle, "Persona'sı, yani kimliğini oluşturan ve yaşamına bir anlam duygusu katan yalan ve kendini kandırma maskesi yavaş yavaş düşer." Başkasının yüzü ile kendi yüzü birbirine karışır. Hep aynı insan mıyım, ben iki kişi miyim? , diye kendi kendine soru sordurtur.

Persona, varlık - yokluk, sanat (hayal, yanılsama, yalan) hakikat ve nihayetinde yüz üzerine bir filmidir. Bergman önce filme "Sinematografi" adını vermek istemiştir. Zira ona göre kocaman bir yüz sinematografi yüz demektir.

XVII. yy. boyunca Camera Obscura ile insanın görmesi arasında analogik bir ilişkisi kurulmuştu.

Zihinde imge depolamanın ayakkabı kutusunda fotoğraf saklamaya benzemediğini Steven Pinker söyler.

4.2.2 Facebook ve Selfie

Selfie, kişinin kendi fotoğrafını çekmesiyle başlamış olup kısa zamanda tüm dünyada yayılmıştır. Bir anlamada benlik olgusunu doyurmak ve onu şişirmek için yapılan bir eylemdir. İnsanlar yedikleri, içtikleri, gezdikleri ve buna benzer eylemlerinin fotoğraflarını çekip facebook ve diğer sosyal medya

organlarında paylaşarak kendi benliklerini ortaya koyarak ben buradayım diyorlardı.

Amerikan Psikologlar derneğinin yaptığı yıllık kurul toplantısında selfie çekmenin zihinsel bir bozukluk olduğu söylenmiş ve “selfitis” olarak adlandırılmıştır. Bunun obsesif kompulsif bir eğilim ve özgüven eksikliğini gidermenin bir yolu olduğu söylenmiştir. (Türkmen:2014)

Selfie çekip facebookta paylaşan insanlarda narsizm belirtileri ön plana çıkar. “Ben”liklerini tatmin etmek isterler.

Çağımız, görsel bir çağ, sabahtan akşama resimlerin bombardımanı var. İletişime dil açısından baktığında, ilk olarak görsel imgenin bu işlevlerden hangisini gerçekleştirebileceğini sormak gerekir. Bu soruyu sorulduğunda, şunu görülür: Görsel imgenin duygu- heyecanları harekete geçirme gücü olağanüstüdür; anlatımsal amaçlarla kullanımı sorunludur; yardım olmaksızın dilin bildiri işlevini yerine getirme olanağından bütünüyle yoksundur.

İnsanlar, bildirilerin imgelere çevrilemeyeceği saptaması karşısında çoğunlukla inanmaz bir tutum sergilerler, ama bu saptamanın doğruluğunun en yalın kanıtı, kuşkucuları kuşkulandıkları önermeyi resmetmeye çağırmaktır. Nasıl çevirinin olanaksızlığını resim yoluyla gösteremezseniz, bildiri kavramının da resmini yapamazsınız.

“Örneğin, Pompei’deki bir evin girişinde bulunan bir mozaiikte, Cave Canem (dikkat köpek var) yazısıyla birlikte zincirli bir köpek görülür. Böyle bir resim ile resmin duygu- heyecanları uyarma işlevi arasındaki bağlantıyı görmek zor değildir. Resme, bize havlayan gerçek bir köpeğe göstereceğimiz tepkiyi gösteririz. Demek ki resim, olası "davetsiz misafiri" girdiği risk konusunda uyaran yazıyı etkili bir biçimde pekiştirir. Tek başına imge iletişim işlevini görür müydü toplumsal görenek ve geleneklerin bilgisiyle birlikte geliyorsa, görürdü (Gombrich, 2015:115).”

Sözel iletiler gibi, imgeler de mühendislerin “gürültü” adını verdikleri rastgele “karışmanın” etkisine açıktırlar, imgeler, bu olumsuz etkinin üstesinden gelmek için yineleme yöntemine gerek duyarlar. İmge tanıma söz konusu olduğunda, bilginin büyük bir bölümünü, imgeyi çevreleyen kontur taşır.

İmgeyi doğru okuma olasılığına üç değişken yön verir: kod, alt yazı ve bağlam. Alt yazının tek başına öteki ikisini gereksiz kılacağı düşünülebilir, ama kültürel geleneklerimiz buna elvermeyecek kadar esnektir. Antik Çağ, mühür, sikke ve ölüm yoluyla imgeleri çoğaltmayı biliyordu. Bir kralın en gerçekçi portresi,

portreye eşlik eden yazıda yanlışlıkla onun başka bir kişi olduğu belirtilirse bizi yanıltacaktır.

Fransız sanatçı Claude Mellan, şekil ve gölgeyi gösterecek şekilde genişleyip büzülen sarmal bir çizgiyle İsa'nın yüzünün gravürünü yaparak ustalığını sergilemişti. Şemalar, uzamsal değil, mantıksal ilişkiler içindeki şeylerin resimlerini göstermek üzere, öteki görsel grafik yöntemleriyle kolayca birleştirilebilir.

Gibson'un “görsel alan” adını verdiği şey- retinanın kaydettiği duyumların, iki boyutlu mozaik- “gerçekten” gördüğümüz şey olarak betimlenmelidir.



5 SONUÇ

Yüz hakikatimizdir. İnsanlar için yüzünü yitirmek yok olmaktır. İnsanlar varoluşunu yüzleriyle oluştururlar. Birçok gelenekte ruhun yerinin kalp değil, baş olduğunu hatırlayacak olursak maddeyi simgeleyen bedene karşılık, yüzün ruhu simgelediğini söyleyebiliriz. Bedenler, maddesel yapıyı simgeler. Yüzler ise ruhu temsil eder. İnsanı kendi evreni yapan yüzüdür. Yüz benliktir. Hiç kimse olmak istiyorsanız yüzünüzden vazgeçmeniz gerekir. Bu, “Tıpkı ölülerin Hades’teki ruhlarına benzer; adları yoktur, “yüzleri” yoktur onların. Dünyada birer bireyken Hades’te adlarını ve yüzlerini yitirmiş, tek tip varlıklar güruhuna katılmışlardır.” açıklamasıyla anlatılır.

Benlik duygusu kaygı ve umutsuzluğun etkisiyle var olmaya başlar. Eğer bu duygulara sahip değilseniz, benlik geliştiremezsiniz.

Bu tez çalışmasında edinilen bilgiler ışığında, benlik kavramını oluşturmak için gözün nesnesi olup görme olgusunu var etmeye gereksinim duyduğu görülür. Kendine yönelik görme eylemini, aynanın etkisiyle oluşturan insan, bazen korkuyla, bazen narsistik duygularla portreye anlamlar yükler. Bu anlamlardan en güçlü olan, portrenin kendi başına bir imge olarak güç kazanmasıdır.

Portre; mitolojiden, dinlerden, felsefeden, gelenek - görenekten ve değişik kültürlerden destek alır. Tüm bunlardan beslenir, tanınabilirlik ya da tanımlayan olma özelliğini ön plana çıkarır. Bu özellikleri onu insanı var kılan bir oluşum olmasına hazırlar. Varlığına inanan insan güçlüdür. Gücünü, onu tanımlayan portresinden yani yüzünden alır. Bu bağlamda insanın yüzü onun en kıymetli yeridir. Yüzünü kaybeden benliğini, varlığını, özünü kaybeder. İşte tam bu noktada şöyle denilebilir; insanoğlu var olduğu andan itibaren arkasında bir iz bırakmak ister. Çünkü yok olacağını bilir. Bundan dolayı da yüzüne kavuşan insan onun resmini yapmaya veya yaptırmaya başlar. Ortaya çıkan ürünler bazen tapınılacak bir din olgusu, bazen de siyasi güç elde etmek için kullanıldı ve kullanılmaya da devam ediliyor. Tüm bu özelliklerinden dolayı da yüz yüzün arzu nesnesidir.

Sonuç olarak portreler, yapılan araştırmalar ışığında insanın varlığını ispatlayan onu var kılan olma özelliğinden dolayı önemlidirler.

Ahmad el - Gazzali'nin Sevanihu'l - Uşşakta dediğı gibi

“Âşıklığın tüm temeli görüşmekte yıkılır

Göz görünce bir kez, başka ne kalır...”



KAYNAKLAR

1. **Kocabıyık, E.** (2014). *Aynadaki Narkissos*, Boğaziçi Kitabevi Yayınevi, İstanbul.
2. **Marin, Louis.** (2013). *İmgenin İktidarı*, Dost Kitabevi, Ankara.
3. **Bonnet, S.** (2007). *Aynanın Tarihi*, İstanbul, Dost Kitabevi.
4. **Quignard, P.** (2005). *Adı Dilimin Ucunda*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
5. **Gombrich, E.H.** (2015). *İmge Ve Göz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
6. **Van Gogh, Vincent.** (2006). *Teo'ya Mektuplar*, (çev. Pınar Kür), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
7. **Batur, E.** (2009). "Başkalaşım" Yüzyüze, Kırmızı Yayınları, İstanbul.
8. **Edgü, F.** (1999). *Portre sanatı dergi*, sayı 15 "P "Giacometti'nin Bir Dersi, 42 Jean Genet, Giacometti'nin Atölyesi, S. 18
9. **Giray, K. ve İnan, E.** (2001). *T.İş Bankası Yayınları Sanat Dizisi: 75*, İstanbul, s.48.
10. **Taburoğlu, Özgür.** (2013). *Resim, Söz Ve Yazı Kitabı*, Doğubatı Yayınları, Ankara.
11. **Varol, Nilüfer.** (2009). *Görsel Sanatlar dersinde 6. ve 7. Sınıf öğrencileri için Öznel Yaklaşımın Portre Çalışmaları Kullanılarak Desteklenmesi ve Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Ümran Bulut, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı.
12. **Rousseau, Jean-Jacques.** (1975). *İtirafılar*, Çev. K. Somer, İstanbul, Remzi Kitabevi.
12. **Akarsu, Bedia.** (1988). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, İnkılâp Yayınevi.
13. **Mansfield, Nick.** (2005). *Öznellik: Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları*, Çev. H. Çetinkaya, R. Durmaz, İzmir, Aralık Yayınları.
14. **Bonitzer, Pascal.** (2011). *Kör Alan Ve Dekadrajlar*, Metis Yayıncılık, 2.bs, Ağustos.
15. **Benjamin Walter**, *Brilliant Portraiture*, 1
16. **Schneider, Norbert.** (2002). "The Functions of Portraits", Köln, Adnan Turani, Remzi Kitabevi, 2015, S.130
17. **Özgan, Ramazan.** (2013). *Roma Portre Sanatı I*, Ege Yayınları,
18. **Leppert, R.** (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
19. <http://portraitsofcaligula.com/3/miscellaneous15.htm> P Dünya Sanatı Dergisi, Portre Sanatı, Sayı:15, P güz, S.131,S.8
20. **Konstrzewa, Tessa.** (1999). "Fayyum Portreleri", Çev. Celal Üster, *P Dergisi*, Sayı.15, İstanbul.
21. *P Dünya Sanatı Dergisi*, Portre Sanatı, Sayı:15, Tessa Kostrzewa, "Fayyum Portreleri".
22. **Bell, Julian.** (2000). *500 Self Portraits*, Phaidon Yayınları.
23. **Gombrich, E.H.** (1994). *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
24. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.**(1997). İstanbul, Yem Yayınları, Cilt:3.
25. *Oxford Dictionary of English 2e.* (2003). İngiltere: Oxford University Press'den Anonim, Piskopos, *Vikipedi Özgür Ansiklopedi* (Mayıs 2013). <http://tr.wikipedia.org/wiki/Piskopos> (erişim tarihi 15 Haziran 2014).

26. Aristoteles'in Hayvanların Tarihinden Aktaran Leon Poliakov, Ari Miti. Avrupa'da Irkçı ve Milliyetçi Fikirlerin Tarihi, s.211
27. **Arabi, İbnül.** *Fütühat-ı Mekkiyye*, Litera Yayınları, c.1.
28. Mevlana, Divanı Kebir. Seçmeler, Çev. Şefik Can, c.II, gazel no.295. Ötüken Neşriyat
29. **Attar, Feridüddin-i.** (2015). *Mantık Al-tayr*, İş Bankası Kültür Yayınları.
30. Ziyaüddin-i Nahşebi, Silku's-Suluk. Ariflerin Yolu.
31. İbnül Arabiden aktaran Suad El-Hakim, İbnül-Arabi Sözlüğü, Kabalcı Yayınevi, "Allah" maddesi
32. **Ancet, Pierre.** (2010). *Ucube Bedenlerin Fenemolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
33. **Ergüven, M.** (2007). *Görmece*, İstanbul, Metis Yayınları.
34. **Platon.** (2015). *Timaios*, Say Yayınları, İstanbul.
35. http://www.tavsiyedyorum.com/makale_12461.html



ÖZGEÇMİŞ

08.05.1976 yılında Trabzon'un Of ilçesinde doğdum. İlkokulu Erenköy Bahar ilkokulunda, ortaokulu Trabzon Zehra Kitapçıoğlu ortaokulunda ve liseyi de İstanbul Prof. Faik Somer lisesinde okudum. 1998 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim-iş öğretmenliğini kazandım ve 2002 yılında mezun oldum. Mezun olduğum 2002 yılında Erzurum Köprüköy Yağan Cumhuriyet ilköğretim okuluna resim-iş öğretmeni olarak atandım. Çalıştığım okullar, Erzurum Köprüköy Yağan Cumhuriyet. İ.O. , Erzurum Ertuğrul Gazi İ.O. , İstanbul Avcılar Vali Rıdvan Yenişen İ. O. , İstanbul Gürpınar 80.yıl Güzel Sanatlar lisesi ve son olarak halen çalışmakta olduğum İstanbul Büyükçekmece Atatürk Anadolu Lisesi.

Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel Sanatlar Bölümünde Yüksek Lisans yapmaktayım.

Katıldığım çalışmalardan bazıları, 2014 yılında “Adalar” dergisi yazar grubunda “Sanat Yazıları”nı iki yıl devam ettirdim. 2015 yılında Büyük Ada “Rönesans’tan Günümüze Sanat Söyleşisi” etkinliğine konuşmacı olarak katıldım. Tez danışmanım olan Prof. M. Reşat BAŞAR tarafından Aydın Üniversitesinde hazırlanan 2104 yılında “Güncel Sanat: Güncel söyleşiler / Konuşmacı / Seminer” , 2015 Doku’z Sergisi / Sanatçı-Ressam “İktidar Portreleri” ve yine 2015 yılında “Aydın Görsel Sanatlar Şenliği / Sanatçı-ressam “Anamorfoz” projelerine katıldım.