



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

RESİMDE BENLİK VE ÖTEKİLİK BAĞLAMINDA PORTR

Ehsan Ghanbarzad Khajeh

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

RESİMDE BENLİK VE ÖTEKİLİK BAĞLAMINDA PORTRİ

Ehsan Ghanbarzad Khajeh

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2023

RESİMDE BENLİK VE ÖTEKİLİK BAĞLAMINDA PORTRÉ

Danışman: Doç. Zuhâl BAYSAR BOERESCU

Yazar: Ehsan GHANBARZAD KHAJEH

ÖZ

Bu tezde, resimde "benlik" ve "ötekilik" bağlamında portre, multidisipliner bir yaklaşımla, temel tanımlar ve terminolojiden başlanılarak, sanat tarihindeki örnekleriyle birlikte, kavramın anlaşılmasına yardımcı olacak psikoloji, estetik ve dilbilim gibi diğer disiplinlerden de yardım alınarak incelenmektedir. Bu kavramların portre resmini ve görsel sanatların farklı mecraları aracılığıyla benlik ve ötekilik algımızı nasıl şekillendirdiğini keşfetmek için teorik ve pratik araştırma yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Araştırmacının çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda, bu araştırmada kadın sanatçıların eserlerine veya kadın sorunlarıyla ilgili eserlere yapılan vurgu dikkat çekicidir. Araştırma, seçilen örnek çalışmalar ve sanatçıların etkilerinin azınlıklar ya da toplumun belirli bir cinsiyete mensup kesimi ile sınırlı kalmadığını toplumun tüm üyeleri ve portrelerin çağdaş temsil biçimleri üzerinde de etki gösterdiğini ortaya koymaktadır. Çalışma, "portre"yi daha geniş bir sanat tarihi kanonu içinde bağlamsallaştırıp, sosyo-politik ve kültürel faktörlerin bu türü nasıl etkilediğini ele almıştır. Çağdaş sanatçıların eserlerindeki genel değişimler örnek çalışmaları aracılığıyla analiz edilmiştir. Bu analiz aracılığıyla tez, çağdaş sanatçıların portrelerinde "benlik" ve "ötekilik", temsil ve iktidar arasındaki karmaşık gerilimi nasıl ele aldıklarını incelemektedir. Bu tez çağdaş portrelerdeki "benlik" ve "ötekilik" kavramlarını inceleyerek, sanatta temsil, kimlik ve kültürel çalışmalar hakkında süregiden tartışmalara katkıda bulunmaktadır. Bu tezin çağdaş portrelerdeki "benlik" ve "ötekilik" çerçevesindeki incelemelerinin, sanatta ve kültürel çalışmalarda süregiden tartışmalardan olan temsil ve kimlik meselelerine katkı sunması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Portre, Benlik, Ötekilik, Baskı resim, Siyanotip, Algı, Temsil, Kadınlık.

PORTRAIT IN THE CONTEXT OF SELF AND OTHERNESS IN PAINTING

Supervisor: Doç. Zuhail BAYSAR BOERESCU

Author: Ehsan GHANBARZAD KHAJEH

Abstract

Portrait in the context of "self" and "otherness" in painting is examined in this thesis through a multidisciplinary approach, starting with the basic definitions and terminology with art historical examples with help from other disciplines such as psychology, aesthetics, and linguistics to help understand the concept. Theoretical and practical research methods are incorporated to explore how those concepts have shaped portrait painting and our perception of self and otherness through different mediums of visual arts. Considering the researcher's body of work, a slight emphasis on works by women artists or works involved with women's issues is notable in this research. The research shows that selected case studies and artists do not limit their effect on minorities or a part of society with a specific gender but on all members of the community and contemporary ways of representing portraits. The study contextualizes the "portraiture" within the broader art historical canon and considers how socio-political and cultural factors have impacted the genre. The general changes in the works of contemporary artists are analyzed through case studies. Through this analysis, the thesis explores how contemporary artists navigate the complex tensions between "self" and "otherness," representation, and power in their portraits. This thesis contributes to the ongoing conversation in art about representation, identity, and cultural studies by investigating the issue of "self" and "otherness" in contemporary portraits.

Keywords: Portrait, Self, Otherness, Printmaking, Cyanotype, Perception, Representation, Femininity.

TEŞEKKÜR

Sanatta yeterlik tezim süresince her konuda yanımda olan danışmanım Sayın Doç. Zuhale BAYSAR BOERESCU' ya, tez izleme esnasında bana yardımcı olan Sayın Prof. Cebrail ÖTGÜN ve Sayın Doç. Seval Şener'e, tezin tercümesinde bana yardım eden Sayın Ezgi Yurtoğlu, tezimin son aşamasına ulaşmasına destek olan, değerli katkılarını sunan hocalarım Sayın Doç. Fırat ENGİN ve Sayın Doç. Lütfi ÖZDEN'e, eğitim sürecim boyunca hiçbir desteği benden esirgemeyen Prof. Dr. Erhan KARAESMEN'e, arkadaşlarım Sayın Yusuf Zamani, Sayın Ali Geranmehr ve Sayın Dr. Öğr. Üyesi Mehdi Saadeti'ye, Sayın babam Mohsen Ghanbarzad Khajeh' ye, sevgi, saygı ve teşekkürlerimi sunarım.



Sevgili Annem

İRAN SAYYAH İRAN

Sevgili Kız kardeşim

DELARAM GHANBARZAD KHAJEH

Ve

NARDİN GERANMEHR için...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İTHAF	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: PORTRE ÜZERİNE.....	3
1.1: Sanatın kavramsallaştırılması; bir fikir olarak sanat.....	7
1.2: “Benlik” ve “Ötekilik” kavramları:	16
1.3. Anlam ve görsel temsilin kategorize edilmesi üzerine çalışmalar:	23
1.4: Fotoğraf ve portrenin görsel temsili üzerindeki etkisi:	27
2.BÖLÜM: ESTETİK ZORLUKLAR:	31
2.1: Algısal ve algısal olmayan teoriler:	33
2.2: Resimsel Temsil:	39
3.BÖLÜM: ALEGORİ, SEMBOLİZM VE TEMELLÜK:	41
3.1: Alegori, hikâye anlatımının dolaysız yolu:	41
3.2: Sembolizm, imgenin anlamlı tasvirine dair:	44

3.3: Temellük, geleneğe dair pratik sorunlar:	47
4.BÖLÜM: SANATSAL UYGULAMALAR:	50
4.1: Halftone portrelere dönüş (bilişsel imgelem olarak görsel temsil):.....	54
4.2: “Transformation to Deconstruction” serisi resimleri:	61
4.3: “RE-DECONSTRUCTION” serisi:	66
4.4: ‘Öteki’nin prototipi olarak benlik ve persona:	70
4.5: Kadın Portrelerinde toplumsal cinsiyet nitelikleri:	77
4.6: “Blueprint” serisi:	79
SONUÇ:	90
KAYNAKLAR:	92
ETİK BEYANI:	94
ORJİNALLİK RAPORU:	95
ORIGINALITY REPORT:	96
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI:	97

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Diego Velázquez. Nedimeler / Las Meninas. 1656, tuval üzerine yağlı boya, 318 cm × 276 cm, https://bit.ly/2rkBg9A	4
Görsel 2. Van Rijn Rembrandt. Gece Devriyesi / The Night Watch. 1642, tuval üzerine yağlı boya, 363 cm × 437 cm, https://bit.ly/3FQtTho	4
Görsel 3. Edgar Degas, Amca ve Yeğen. 1875, tuval üzerine yağlı boya, 99.8 x 119,9 cm, https://bit.ly/3VWlvBI	5
Görsel 4. Vincent van Gogh. Bir Çift Çizme. 1887, tuval üzerine yağlı boya, 45 x 37,5 cm, https://bit.ly/3BVspjN	6
Görsel 5. Tracey Emin. Yatak. 1999, yerleştirme, 79 x 211 x 234 cm, https://bit.ly/3PISQ7H	6
Görsel 6. Joseph Kosuth. Bir ve Üç Sandalye. 1965, yerleştirme, sandalye 82 x 37.8 x 53 cm, fotoğraf paneli 91.5 x 61.1 cm, metin paneli 61 x 76.2 cm. https://bit.ly/3BHVCOT	8
Görsel 7. Barbara Kruger. İsimsiz (Benim Sessizliğim Sizin Konforunuz) /, 1981, jelatin gümüş baskı, 152 x 107 x 7 cm. https://bit.ly/3j0PxXe	11
Görsel 8. Barbara Kruger. İsimsiz (Senin Bakışın Yüzümün Kenarına İsabet Eder) /, 1981, jelatin gümüş baskı, 138.1 x 101.6 cm. https://bit.ly/3BJYieW	11
Görsel 9. Cindy Sherman. Başlıksız Film Kareleri/ Untitled Film Stills No:21., 1978, jelatin gümüş baskı, 19.1 × 24.1 cm. https://bit.ly/3PE0VEW	13
Görsel 10. Cindy Sherman. Tarih Portreleri/ History Portrait No:183A. 1988, c tip fotoğraf baskı, 96,5x57 cm, https://bit.ly/3PzGgSc	14
Görsel 11. Cindy Sherman. İsimsiz No.122. 1983, kromojenik renkli baskı, 187.3 x 122.6 cm. https://bit.ly/3W9eLkY	15

Görsel 12. Cindy Sherman. İsimsiz / Untitled No:140. 1985, c tip fotoğraf baskı, 1.8 x 1.3 m. https://bit.ly/3BI0bJc	16
Görsel 13. Merry Alpern. Kirli Pencereleler No:2. 1994, jelatin gümüş baskı, 50 x 40 cm, https://bit.ly/3PBOxFI	24
Görsel 14. Leon Golub. Paralı Askerler IV. 1980, keten üzerine akrilik, 305 × 582 cm. https://bit.ly/3jj75Ow	25
Görsel 15. Jenny Saville. Yansıtıcı ten. 2002-2003, tuval üzerine yağlı boya, 305x244 cm, https://bit.ly/3BDXfNB	26
Görsel 16. Ehsan Ghanbarzad. Afrodite. 2018, tuval üzerine yağlı boya, 70x170 cm	27
Görsel 17. Alexander Gardner. “Mahkûm Lewis Powell Payne”. 1865, fotoğraf, https://bit.ly/3FF6QoF	29
Görsel 18. Rembrandt van Rijn. Sanatçının otoportresi. 1628, tuval üzerine yağlı boya, 33.2 cm × 29.3 cm. https://bit.ly/2NfMCFi	34
Görsel 19. Simone Martini ve Lippo Memmi. Müjde/The Annunciation. 1333, panel üzerine tempera ve altın, 305 cm × 265 cm, ...	35
Görsel 19. Simone Martini ve Lippo Memmi. Müjde/The Annunciation. 1333, DetayGörsel	36
20. Pieter Claesz. Vanitas. 1625, panel üzerine yağlı boya, 29.5 × 34.5 cm https://bit.ly/2sffMhP	42
Görsel 21. Cindy Sherman. Untitled #228. 1990, kromojenik renkli baskı, 208.4 x 122 cm. https://mo.ma/3ADWMKT	44
Görsel 22. Shirin Neshat. Asi sessizlik /Rebellious silence. 1994, baskı ve kaligrafi, 142 x 98 cm. https://t.ly/dHW5	46
Görsel 23. Farhad Moshiri. 5V4G. 2008, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 150x180 cm. https://t.ly/h3C4	46

Görsel 24. Sherrie Levine. İsimsiz No:5 (Edward Weston'dan sonra) / Untitled No.5. (After Edward Weston). 1980, Jelatin gümüş baskı. https://t.ly/q8l	Görsel	47
25. Robert Rauschenberg. Tracer. 1963, tuval üzerine yağlı boya ve serigrafi baskı, 213.68 x 152.4 cm. https://bit.ly/3gsgjaf		48
Görsel 26. 12 Nisan 1945, Yer: Ohrdruf [Thuringia], Almanya		52
Görsel 27. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2011, foto-gravür, 30x40 cm		53
Görsel 28. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2011, foto-gravür, 25x35 cm		54
Görsel 29. Roy Lichtenstein. Arles'daki Yatak Odası/ The Bedroom at Arles. 1992, tuval üzerine yağlı ve akrilik reçine boya, 320 cm × 420 cm. http://bitly.ws/x3wA		55
Görsel 30. Ehsan Ghanbarzad. Halftone No:1. 2012, tuval üzerine yağlı boya, 180x180 cm.		56
Görsel 31. Ehsan Ghanbarzad. Halftone No:2. 2012, tuval üzerine yağlı boya, 180x180 cm.		58
Görsel 32. Ehsan Ghanbarzad. Halftone No:3. 2012, tuval üzerine yağlı boya, 180x180 cm.		59
Görsel 33. Ehsan Ghanbarzad. Halftone serisinden "Gilda" #5. 2018, tuval üzerine yağlı boya, 70x170 cm		59
Görsel 34. Ehsan Ghanbarzad. Halftone serisinden "Gilda" #9. 2018, tuval üzerine yağlı boya, 70x100 cm.		60
Görsel 35. Ehsan Ghanbarzad. Halftone serisinden "İsimsiz". 2018, tuval üzerine yağlı boya, 140x140 cm.		60

Görsel 36. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction No:1. 2012, tuval üzerine yağlı boya, 180x180 cm.	62
Görsel 37. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction No:7. 2013, tuval üzerine yağlı boya, 100x100 cm.	63
Görsel 38. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction No:11. 2014, tuval üzerine yağlı boya 90x120 cm.	64
Görsel 39. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2016, Kağıt üzerine sulu boya. 40x40 cm.	64
Görsel 40. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2016, Kağıt üzerine sulu boya. 40x40 cm.	65
Görsel 41. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2016, Kağıt üzerine sulu boya. 40x40 cm.	65
Görsel 42. Ehsan Ghanbarzad. Blue. 2015, kâğıt üzerine suluboya, 40x40 cm.	66
Görsel 43. Ehsan Ghanbarzad. Masiha in Green. 2015, el yapımı Arches kâğıt üzerine sulu boya, çerçeveli boyut 51.2x70 cm.	67
Görsel 44. Ehsan Ghanbarzad. Re-deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2017, tuval üzerine yağlı boya. 140x140 cm.	68
Görsel 45. Ehsan Ghanbarzad. Re-deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2017, tuval üzerine yağlı boya. 140x140 cm.	69
Görsel 46. Ehsan Ghanbarzad. Re-deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2017, tuval üzerine yağlı boya. 140x140 cm.	69

Görsel 47. Ehsan Ghanbarzad. Re-deconstruction serisinden "Gilda". 2017, tuval üzerine yağlı boya. 140x140 cm.	70
Görsel 48. Andy Warhol. Altın Marilyn Monroe/Gold Marilyn Monroe. 1962, tuval üzerine yağlı boya, 211.4 x 144.7 cm. https://mo.ma/3AMXLaZ	72
Görsel 49. Barbara Kruger. İsimsiz (Senin Bakışın Yüzümün Kenarına İsabet Eder) / Untitled (Your gaze hits the side of my face). 1981, gümüş jelatin baskı. https://bit.ly/3Np8Vuc	72
Görsel 50. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2021, Lith baskı, 20x20 cm.	73
Görsel 51. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2021, Lith baskı üzerine yağlı boya, 20x20 cm.	73
Görsel 52. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2021, Lith baskı üzerine yağlı boya, 20x20 cm.	74
Görsel 53. Jean Martin Charcot. Attitudes passionnelles: menacé from his Iconographie photographique de la Salpêtrière. 1877-80, https://bit.ly/3HrE3p1	75
Görsel 54. Francis Galton. Kompozit portreler. 1878. https://bit.ly/3LEUrnJ	76
Görsel 55. Ehsan Ghanbarzad. "Blueprint" serisinden "oto-portre". 2023, Kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 19x28 cm.	76
Görsel 56. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2022, Lith baskı, 20x20cm.	78
Görsel 57. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2022, Lith baskı, 18x22cm.	79

Görsel 58. Frank Lloyd Wright, 1953, Guggenheim Müzesi'nin 1953 tarihli planında “rampa” tasarımı detayı.	80
Görsel 59. Katsushika Hokusai. Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga/ The Great Wave off the Coast of Kanagawa. 1831, kâğıt üzerine ahşap baskı, 25.4x 35.56 cm. https://bit.ly/41nJ2Pb	81
Görsel 60. Vincent van Gogh. Yıldızlı Gece/ The Starry Night. 1889, tuval üzerine yağlı boya, 92 x 73 cm. https://bit.ly/2IKHro2	81
Görsel 61. Ehsan Ghanbarzad. “Blueprint” serisinden İsimsiz. 2023, Kağıt üzerine siyanotip.	83
Görsel 62. Ehsan Ghanbarzad. Sana no:1. 2023, Kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.	86
Görsel 63. Ehsan Ghanbarzad. Sana no:2. 2023, Kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.	86
Görsel 64. Ehsan Ghanbarzad. “Blueprint” serisinden Sarina. 2023. Kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.	87
Görsel 65. Ehsan Ghanbarzad. “Blueprint” serisinden Rahil. 2023, Kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.	88
Görsel 66. Ehsan Ghanbarzad. “Blueprint” serisinden Pegah 01. 2023, kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.....	88
Görsel 67 Ehsan Ghanbarzad. “Blueprint” serisinden Sevda. 2023, kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.	89

Görsel 68. Ehsan Ghanbarzad. “Blueprint” serisinden Pegah 02. 2023, kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm. 89



GİRİŞ

Portre, bir yüzün- insan, hayvan ve hatta mitolojik yönüyle tanrıların resimsel temsili olarak sanat tarihinin büyük bir bölümünü işgal eder. Temsili ve natüralist resimlerin en eski örnekleri, mumyalanmış bedenleri temsil eden Mısır ankostik resimleridir. Modern zamanların aksine o dönem sıradan insanların portreleri yaptırılmazdı, bu nedenle bu tarihi portreler konusu olan kişiye bu bağlamda bir önem atfedilmesi sonucunu doğururdu. Neredeyse refleksif olarak, portredeki kişinin bir kral, mitolojik bir figür ya da üstüne çok düşünmeksizin tanrısal bir varlık olduğunu varsaymamız buradan ileri gelir. Bu konu günümüzde hala benzerlik ilkesine atfen kral ya politikacıların portrelerinin madeni paralara basılması ile devam etmektedir.

Portreye olan bu yoğun talep nedeniyle, portre sayısız sanat başyapıtına konu olmuş ve özellikle bu janrda yetenekli sanatçılar daha fazla önem ve nüfuz kazanmıştır. Günümüzde pek çok kişinin selfie'lere bu denli takıntılı olmasına şaşmamak gerekir.

Bir sanat öğrencisinin sanat eğitimi boyunca birçok farklı konu deneyimlemesi ve buna zaman ayırması beklenen ve istenen bir yaklaşımdır kuşkusuz, ancak portre, yazarın kendi yaşantısındaki uygulamalarında sanatsal araştırmasının ana bilgi kümesi ve odak noktasını oluşturmaktadır. Mevcut araştırma, bu tutumu geliştirmek ve daha iyi anlamak için bu meseleyi daha fazla irdelemeye yönelik bir çabanın ürünüdür.

Portre sanatı oldukça geniş bir konudur ve bu araştırmayı olanaklı kılmak için daraltılması gerekmiştir. Bu tez, araştırmayı araştırmacı için olanaklı, okuyucu için de faydalı kılmak ve konuyu bütünlüklü olarak ele alabilmek adına, konunun "benlik" ve dolayısıyla "ötekilik" boyutuna odaklanmıştır.

Ayrıca bu araştırma, bölümleri sunulan haliyle, daha ilgili olan konularla sınırlandırılmakta ve başlığın tüm yönlerini kapsama iddiasında da bulunmamaktadır. Örnek vermek gerekirse, çalışmanın bütünü ile ilgili olmayan etnik köken ve ayrımcılık başlıkları araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır; aynı tutum politik sanat, oto portre ve kimlik gibi konu başlıkları için ve mimari tasarım ve karikatür gibi bazı alışılmışın dışında kalan yaklaşımlara karşı da korunmuştur.

Bu hususların yanı sıra, bu araştırma, araştırmacının elinden geldiğince konuyla alakalı anlaşılır ve isabetli bölümler sunması ile gerçekleştirilebileceği inancı ile hazırlanmıştır.

İlk bölüm, başlık ve terminoloji bilgilerine ilişkin açıklayıcı materyalleri bir araya getirmekte ve günümüz zaman çizelgesine uygun olarak kimi hususları bir miktar daha genişletmektedir. Estetik sorunlarla ilgili irdelemeler daha sonrasında çalışmanın gövdesini açıklarken ve araştırma sırasında kullanılan bazı özel terimlerin netleştirilmesinde faydalı olacaktır. Üçüncü bölüm ise, konuyla ve çalışmanın bütünüyle ilgili diğer başlıkları bir araya getirerek okuyucuyu çalışmanın bütününe tartışıldığı son bölüme hazırlamak üzere tasarlanmıştır.

Son olarak, araştırmacının sanatsal tavrını, manifestosunu ve niyet beyanını okuyucuya aktarma maksadıyla, çalışmanın ana eksen çerçevesinde önceki bölümlerde toplanan materyaller ve argümanlar kullanılarak araştırmacının uygulamaları ve mevcut sanatsal pratiği ele alınacaktır. Eğer bu araştırma herhangi bir özgünlük iddiası taşıyorsa, bu araştırmacının çalışmaları ve sanatsal uygulamaları aracılığıyla olacaktır.

1.BÖLÜM: PORTRE ÜZERİNE

Temel tanım:

Portre söz konusu olduğunda, öncelikle, portrenin ya da bir alt tür olarak oto portrenin güzel sanatlarda yaratıcılığın ana teması ya da ereği olarak kabul gördüğünün altı çizilmelidir. Kavramın tanımlanması adına Harris'in kitabına başvurmak gerekirse: "Resim, çizim ve heykel gibi çeşitli medyalarla gerçek insanların (sanatçıların kendileri de buna dahil) tasvirlerini içeren görsel temsillerin yapılması" portredir (Harris, 2006, s.241). Harris burada tanımını üç önemli medyum ile sınırlamaktadır. Ancak, yukarıda da belirtildiği gibi, fotoğraf ve enstalasyon gibi diğer medyalar da güzel sanatlar kategorisi içinde sınıflandırdığımız sürece, bu araştırma içerisinde tartışmaya açıktır.

Bu açıdan bakıldığında portre tarihi ve geleneği neredeyse sanat tarihi kadar köklü bir geçmiş kazanmaktadır. Sanatsal gösterimin en eski araçları olan heykel ve resim, doğal olarak portre sanatının da ilk uygulama zeminlerini oluşturmuştur. Öte yandan, "Batı sanatı tarihçileri, Batı sanatında Rönesans'ı belirli konuların (bireylerin) tasvir için açıkça aday gösterilmesinin hızla geliştiği bir evre olarak görme eğilimindedir." (Harris, 2006, s. 242).

Rönesans, tanınabilir, bariz bir portre türü geliştirmesi -ayrıca bu türün geleneklerinin, değerlerinin ve anlayışlarının kodlanmasını da içermesi- ile resim sanatında hızlı bir plastik ilerlemeye tanıklık etmiştir ve bu etki on altıncı, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar boyunca akademik ve sistematik eğitimin, sanat eserlerinin akreditasyonun ve sergilenmelerinin bir parçası olarak etkisini sürdürmüştür. Bu dönemde portreler, nüfuzlu, varlıklı ya da sembolik açıdan önemli -genellikle de bu üç özelliği bir arada barındıran- kişileri anmayı, onurlandırmayı amaçlamıştır. Bir alt tür olarak oto portre ise, sanatçıları toplumlarının en etkili bireyleri olarak resmetmiştir. Diego Velazquez'in İspanyol kraliyet ailesinin grup portresi ile kendi portresini birleştirdiği "Nedimeler" "Las Meninas" (1656), ve Rembrandt'ın "Gece Devriyesi" "The Night Watch" (1642) örneklerinde olduğu gibi (Görsel 1 ve 2).



Görsel 1. Diego Velázquez. Nedimeler / Las Meninas. 1656, tuval üzerine yağlı boya, 318 cm × 276 cm, <https://bit.ly/2rkBg9A>



Görsel 2. Van Rijn Rembrandt. Gece Devriyesi / The Night Watch. 1642, tuval üzerine yağlı boya, 363 cm × 437 cm, <https://bit.ly/3FQtTho>

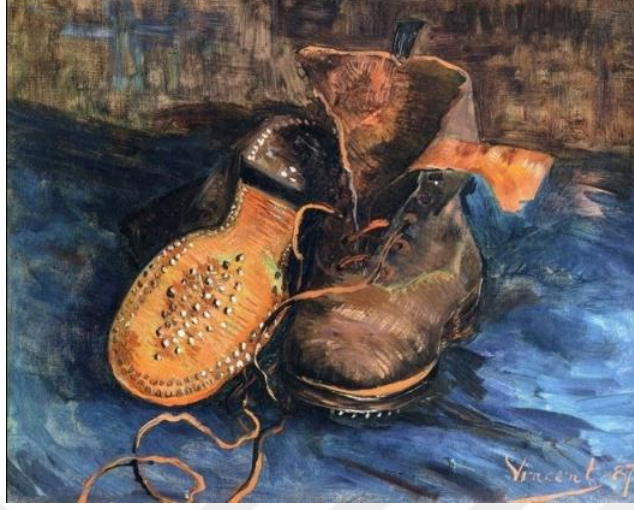
Bununla beraber, 20.yüzyıla doğru meseleyi ele alış biçimleri değişmeye başlamış, fotoğrafın icadından etkilenilmesi muhtemel olarak, orta sınıfa mensup kişiler gibi diğer

kişiler de Joshua Reynolds'ın "Bayan Bowles'un Köpeğiyle Birlikte Portresi" (1775), yaşlılar ile delileri konu alan çalışmalara örnek olarak Edgar Degas'nın 1875 tarihli "Amca ve Yeğeni" (Görsel 3) ve Chaim Soutine'in "Budala" (1915) örneklerinde olduğu gibi portre resimlerinin konusu olmaya başlamıştır. Bu ayırt edici eserlerde çocuklar, hayvanlar ve deliler portre resmine konu edilmiştir.



Görsel 3. Edgar Degas, Amca ve Yeğeni. 1875, tuval üzerine yağlı boya, 99.8 x 119.9 cm, <https://bit.ly/3VWlvBI>

20. yüzyılın başlarında natüralist ya da idealist temsillerden ziyade, "psikolojik iç dünya" üzerinden düşünen, bireyin daha dışavurumcu ve deforme edilmiş soyut temsillerine dayanan yeni ve etkileyici bir otoportre türü ortaya çıkmıştır. Örnek olarak Vincent van Gogh'un "Ayçiçekler'i" (1888) ve "Bir Çift Çizme'si" (1886) (Görsel 4) ve daha yakın zamandan Tracey Emin'in Yatağı (1999) (Görsel 5), sanatçının yatağından ve etrafına, üzerine saçılmış gözükken ancak özenle seçilmiş bir dizi kişisel eşyadan oluşan bu yerleştirme, benzer şekilde etkili bir otoportre olarak bilinir hale gelmiştir. Bir insanın iç dünyasının bir ya da daha fazla nesne ile ifade edilebilmesine olanak sağlayan etmenlerden biri nesnelerin seçimi iken bir diğeri de o nesnelerin temsillerinin resimsel kompozisyon içinde yorumlanma tarzıdır. Öyle ki bu temsil, insan yüzü kadar ifadeci bir hale gelebilir. Otoportre de bu meselenin uzağında değildir. Genel olarak bu tarz otoportreler, sanatçı ile dış dünya arasındaki ilişkiyi göstererek, tam da bir otoportrenin yapacağı gibi onun iç dünyasının habercisi olurlar.



Görsel 4. Vincent van Gogh. Bir Çift Çizme. 1887, tuval üzerine yağlı boya, 45 x 37.5 cm, <https://bit.ly/3BVspjN>

Benzer şekilde, psikanaliz, cinsiyet çalışmaları, etnisite ve ırk teorileri ve pek tabii estetik etrafında yoğunlaşan akademik çalışmalar, günümüzde portrenin görsel algısında kendine yer bulabilmiştir.



Görsel 5. Tracey Emin. Yatak. 1999, yerleştirme, 79 x 211 x 234 cm, <https://bit.ly/3PISQ7H>

1.1: Sanatın kavramsallaştırılması; bir fikir olarak sanat

Kavram terimi, aslında bir dizi tanımlayıcı, teorik ve değerlendirmeye dayalı anlamı - sanat tarihi içinde muhtelif kullanımları da olmasına karşın- en düz anlamıyla basitçe bir fikre indirgenebilir. Kavram, aynı zamanda onları kullananların kişisel çıkarları ve değerleriyle ilgili bir kayda da sahiptir. 1960'lardan bu yana "kavramsal sanat" yeni ve görünüşte geleneksel olmayan sanat türlerini tanımlamak gibi geniş bir kullanım alanına sahip olmuştur. Bu tür -fikir odaklı- nosyonlarla deneysel çalışmalar yapma pratiği, kavramı ya da fikri ünlü hazır-nesnelerinin merkezine koyan Fransız sanatçı Marcel Duchamp'ın öncülüğünde 1910'lu yılların başına kadar uzanmaktadır. 1950'lerde Amerika'da George Brecht gibi sanatçılar tarafından bu tür çalışmalar yapılmaya başlanmışsa da "kavramsal sanat" isimlendirmesi 1960'lara kadar kendisine yer bulamamış.

"Kavramsal sanat" terimi, sanatın üretimi ve yorumlanmasında fikirlerin ve dilin işlevine özellikle vurgu yapan ve ağırlıklı olarak 1960'larda Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da faaliyet gösteren bir dizi sanatçıyı ve sanatçı oluşumlarını ifade etmede kullanılan bir söz olmuştur. Terim, "Kavramsal sanat budur" derken, konuşan kişinin rasyonel ya da başka türlü tutarlı bir diskur beklemediği bir amaca hizmet etmiş. daha spesifik olmak gerekirse bu terim, 1960'ların ortalarında başlayan ve 1970'lerin ortalarında fiili olarak tükenen bir hareketi tanımlamak için kullanılmıştır (Harris, 2006, s. 60).

Modern sanatların karakteristik pratiklerinin yaklaşık 1966'larda sona erdiğine inanan Joseph Kosuth ve 'Sanat ve Dil' grubu gibi sanatçılar kavramların son derece sofistike bir şekilde sunulan teorik anlatımının yine de bir tür maddi ve görsel biçime muhtaç olduğunun farkındalardı (Harris, 2006, s. 61).

Joseph Kosuth'un sanatı, geleneksel olarak "sanat" olarak adlandırılan eserler üretmek yerine, genel anlamda sanatın doğasını keşfetme çabalı çalışmalardan oluşmuştur. 1960'larda görsel sanatlar alanında medya formları geleneksel resim, çizim, heykel ve fotoğrafla kısıtlı kalmış ve birçok sanat kurumu geleneksel olmayan medyaların nasıl sınıflandırılacağı konusunda kafa karışıklığı yaşamıştır. Kosuth ise, Sigmund Freud'un

psikanalizine ve Ludwig Wittgenstein'in dil felsefesine sık sık gönderme yapan yenilikçi bir yaklaşım benimsemiştir. (Bkz. Kosuth, 2000, s.1-35)

Ludwig Wittgenstein, Felsefi Soruşturmalar (1953) adlı kitabında sıklıkla "Dil oyunları" kavramına atıfta bulunmuştur (Biletzki, 2002). Wittgenstein, dilin bir şekilde gerçeklikten ayrı ve yine de ona karşılık gelen bir şey olduğu fikrinden hareketle, kavramların anlam için açıklığa ihtiyaç duymadığını savunmuştur. "Dil-oyunu" kavramı, Wittgenstein tarafından dilin bütününden daha basit, "dilden ve onun içinde örüldüğü eylemden oluşan" (Felsefi Soruşturmalar 7) ve aile benzerliği¹ ile birbirine bağlanan dil biçimlerini belirtmek maksadıyla kullanılan bir terim olmuştur. Bu fikre göre dil-oyunu, dilin kendisine verdiği anlam bakımından "dilini konuşulmasının bir etkinliğin veya bir yaşam biçiminin parçası olduğu gerçeğini ön plana çıkarma" amacını taşımaktadır (Felsefi Soruşturmalar 23).

Joseph Kosuth da dile özel bir önem atfetmektedir:

"Duchamp'tan sonra belirli bir sanatçının 'değeri', sanatın doğasını ne ölçüde sorguladığıyla tartılabilir" (Kosuth, 1969).

"Bir ve Üç Sandalye" Joseph Kosuth'un en ünlü eserlerindendir ve sanatsal yaklaşımının da en yetkin örneklerinden biri olmuştur. Eser ahşap bir sandalye, İngilizce sözlükten alınmış "sandalye" kelimesinin tanımı ve bu sandalyenin gümüş jelatin baskı bir fotoğrafından oluşmaktadır. Fotoğraf, yapıtın ön planında, yerde bulunan gerçek sandalyenin bir temsili olarak bulunmaktadır. Fotoğrafla aynı duvara asılan tanım, bir sandalye kavramının ne olduğunu çeşitli kelimelerle tasvir etmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. Joseph Kosuth. Bir ve Üç Sandalye. 1965, yerleştirme, sandalye 82 x 37.8 x 53 cm, fotoğraf paneli 91.5 x 61.1 cm, metin paneli 61 x 76.2 cm. <https://bit.ly/3BHVCOT>

¹ Familienähnlichkeit

Kavramsalcılar -minimalistler gibi dönemin diğer hareketlerinde olduğu gibi sanatın alışılmadık anlamları, bağlamları ve deneyimleri hakkında radikal şüpheler uyandırmaya başlamışlardır. Zira o dönemde bu sanatçılara yüzyıllık modernist gelenek tükenmiş gibi görünmektedir. Bu bağlamda, "Bir ve Üç Sandalye", erken dönem kavramsal sanatçıların modernizm geleneğinden gelen medyayı, onun geleneklerini ve ifade araçlarını reddeden kolektif yaklaşımlarının bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Kavramsal sanattan farklı olarak "Kavramsallaştırma", 1970'lerden bu yana üretilen birçok sanat eseri için kullanılagelmiş genel bir terimdir. Bahse konu çalışmalar, görsel ve "görsellik" kavramlarını sorgularken minimalizmden farklı bir yaklaşım sergilemiş ve bu eleştiriyi daha da ileri götürebilmek adına -fotoğraf, belge, diyagram, harita, film ve video gibi- çeşitli yeni temsil teknolojilerini kullanmış ve bir araya getirmiştir. Victor Burgin'in fotoğraf baskısı, Mülkiyet Sizin İçin Ne İfade Ediyor? (1974); Barbara Kruger'ın metinli fotoğrafı, Sizin Rahatınız Benim Sessizliğim (1981); Mona Hatoum'un video yerleştirmesi, Corps Etranger (1994) bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

1980'lerden bu yana üretilen postmodernist sanatın büyük bölümü varlığını, entelektüel manada öncü kavramsal sanatçılara borçludur. Bu entelektüel borç yalnızca Kosuth'un ortaya koyduğu ayrıntılı felsefi argümanlar bağlamında değerlendirilmemeli, dile odaklanmanın açtığı yolla sanat üretimi alanıyla sınırlı kalmayan aynı zamanda onun sergilenmesi ve eleştirilmesinde de var olan ideolojilere yönelik kabullerin sorgulanmasına kapı aralayan entelektüel bir bilgi kümesi olarak okunmalıdır. Bu anlamda, 1960'ların sonlarındaki kavramsal sanat, ardından gelecek olan kavramsalcılarının kurumsal güç eleştirisine dayanan örtük siyasi unsurlarla uğraşmalarına bir zemin oluşturmuştur. Bu mesele Duchamp'ın yaptığı gibi sanat kurumlarıyla sınırlı kalmamış aksine 1970'lerin feminist sanatının, sanat dünyasına özgü kapitalist bir misyonla uygulanan ticarileştirme ve metalaştırma gibi süreçlere toprak sanatı ve kır yürüyüşleri aracılığıyla direniş sergilemiş Robert Smithson ve Richard Long gibi öncülerıyla tanıdığımız "arazi sanatı" ve ekoloji sanatı akımlarının gelişimine de katkıda bulunmuştur (Harris, 2006, s. 63).

Barbara Kruger, eserlerinin genellikle sanat galerileri ya da müzeler dışında kalan mekânlarda yer almasının daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasına ve onlarla iletişim

kurmasına imkân tanıdığını belirtmiştir. Billboardlar ve diğer kamusal alanlar, gazeteler, kitap kapakları, dergiler ve tişörtler Kruger'in çalışmalarını sergilemek için seçtiği çeşitli iletişim araçları arasında yer almıştır, ayrıca döneminin diğer sanatçıları gibi post-yapısalcılık ve feminist sanat hareketlerinin yarattığı atmosfere uyan bir yaklaşım benimsemiştir.

Dar bir penceren bakarak bile Kruger'in ismi kolaylıkla, Dara Birnbaum, Mary Kelly, Cindy Cherman ve Victor Burgin gibi fotoğraftan popüler kültüre ve medyaya olan ilgileri bağlamında ortaklaşan bir grup sanatçı ismiyle birlikte anılabilir.

“Temellük etme” ya da var olagelmiş görüntülerin atılması gibi pratikler, Richard Prince, Sherry Levine ve Ross Bleckner gibi bu kuşağın diğer sanatçıları arasında iyi bilinen bir uygulama haline gelmiştir. Bütün bu uğraşların ve felsefi sorgulamaların nihai çıktısı, güzel sanatlar ve belgesel fotoğrafçılığının yerleşik nosyonlarına karşı bir meydan okuma olarak değerlendirilebilir.

Dönemin yerleşik geleneklerinden bu bilinçli kopuş, sanatçıların iktidar biçimlerinin sosyal ve siyasi hayatta artan etkisini nasıl ve ne şekilde kurguladığıyla alakalı eleştirel eserler ortaya koymalarıyla sonuçlanmıştır. Kruger, seçtiği imgelerin ikonik gücünü bir hareket noktası olarak almış ve çağdaş stereotipler ile klişelerle oynamıştır. Kruger'in kendine has görsel dili, işlerinin evrilen biçimleri ve popüler bir kitleyi hedef alması uzun yıllar Mademoiselle, House and Garden ve Aperture gibi çok sayıda dergide grafik tasarımcı olarak çalışmasının katkısıyla şekillenmiştir.

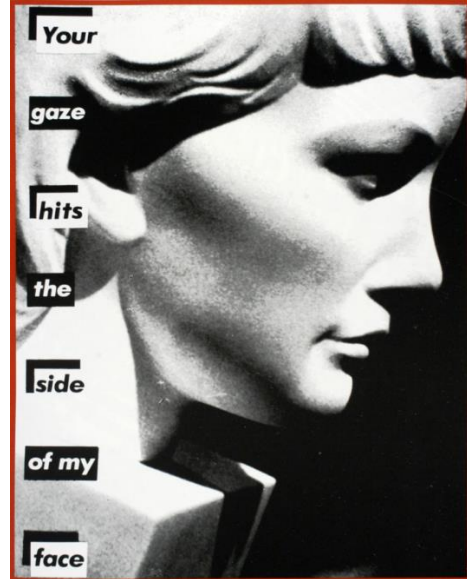
Kruger'ın Hastane, Kamu Sektörü/ Özel Alan ve Hatırlatmalar adlı serisinde yer alan başlıca işleri formlarını, foto metinlerden ve kendi yayınladığı fotoğraf okumalarından oluşur.

Sanatçı, kariyerinin başlarında ikonik siyah beyaz fotoğraflarını oluşturmuş ve bunlara kendi yazdığı metinleri eklemiştir. Eğlenceli görüntülerin özlü kolajları 1978 yılındaki İsimless (İş) / “Untitled (Business)” işi ile başlamıştır ardından gelen 1980 tarihli İsimless (Mükemmel) / “Untitled (Perfect)” ve İsimless (Kandırılmış) / “Untitled (Deluded)” işleri ise dünya ve imge arasındaki mesafeyi küçümseyip basitleştirmiş böylece bunları 1981'de gerçekleştirdiği İsimless (Benim Sessizliğim Sizin Konforunuz) / “Untitled (Your Comfort is

My Silence)” ve İsimless (Senin Bakışın Yüzümün Kenarına İsalet Eder) / “Untitled (Your Gaze Hits the Side of My Face)” işlerinden çok farklı bir yere taşımıştır (Görsel 7 ve 8).



Görsel 7. Barbara Kruger. İsimless (Benim Sessizliğim Sizin Konforunuz) /, 1981, jelatin gümüş baskı, 152 x 107 x 7 cm. <https://bit.ly/3j0PxXe>



Görsel 8. Barbara Kruger. İsimless (Senin Bakışın Yüzümün Kenarına İsalet Eder) /, 1981, jelatin gümüş baskı, 138.1 x 101.6 cm. <https://bit.ly/3BJYieW>

Kruger, eserlerini canlı kırmızı çerçeve ile biçimlendirmiş ve kalın italik Futura fontunu kullanmaya başlamıştır. Eserlerde geçen doğrudan hitap yolunu seçen metinler ise onun imzası haline gelmiştir.

Sanatçı, çalışmalarının gösteriminde çoklu sergileme biçimleri ve sergi alanları kullanmış, ayrıca tasarımcı ve fotoğraf editörü olarak grafik tasarım alanına da önemli katkılarda bulunmanın yanı sıra eleştirmenlik ve küratörlük faaliyetlerinde de bulunmuştur. Kruger'in feminizmi ve diğer sosyal angajmanlarının birleşimiyle birlikte, eleştirmen David Ditcher, genel bir kabul olan faaliyet ve bilgiyi birbirinden ayıran yaklaşımın aksine Kruger'da sosyal ve sanatsal adanmışlıkların ayrılmazlığını vurgulayarak sanatçıyı "geçiş sanatçısı" olarak tanımlamıştır. Carol Squires ise, Krueger'in çalışmalarının ticari, editoryal ve sanatsal fotoğraflar arasındaki sınırları nasıl karmaşıktırdığının altını çizmektedir:

Manipüle eder, değiştirir, belirsizliğin adresini yeniden kodlar ve bazen de gülünç imgeleriyle asıl işlevi en iyi ihtimalle kafa karıştırmak olan görsellere karşı kabul görmüş bilgelikle ve yapış yapış klişelerle militarist eleştiri getirir (Carol Squires'tan akt. Gagnon, 2006, s.894).

Cindy Sherman'ın fotoğrafları, teatral setler, flaş şimşekler, kostümler, cansız manken ve vücut parçaları gibi unsurlar barındırmasıyla neredeyse gündelik gerçekliği belgelemekten kopuk, son derece yapay dünya görünümüleri sunan ve sinema, moda gibi kültürel pratikleri çağrıştıran fotoğraflar olmuştur.

Sherman sanat öğrenciliğinin erken dönemlerinde kavramsal sanatçıların fotoğrafa yönelik faydacı tutumundan etkilenmiştir. İlk büyük serisi olan 1977-1980 yılları arasında gerçekleştirdiği Başlıksız İsim Kareleri/ "Untitled Film Stills" serisinde, bir fotoğrafın neyi temsil edebileceğine meydan okuyarak fotoğrafın sınırlarını esnetmiştir. Bu seri, 1950'ler ve 1960'larda filmlerde ve popüler kültürün diğer unsurlarına yerleşmiş olan stereotipik kadın karakteri fikrini eleştirel bir yaklaşımla aktaran ve geleneksel sanat fotoğrafçılığının görsel cazibesini kendine özgü bir üslupla kullanan 69 fotoğraftan oluşmaktadır.



Görsel 9. Cindy Sherman. Başlıksız Film Kareleri/ "Untitled Film Stills No:21.", 1978, jelatin gümüş baskı, 19.1 × 24.1 cm. <https://bit.ly/3PE0VEW>

1989-1990 yılları arasında gerçekleştirdiği Tarih Portreleri/ "History Portrait" serisinde, 1970'lerin sonlarından 1980'lerin ortalarına kadar olan önceki çalışmalarıyla benzerlik taşıyan çeşitli kıyafetler ve kılıklar içinde fotoğraflarında yer almaya devam etmiştir. Fotoğraflarındaki fiziksel varlığına rağmen bu çalışmalar asla otobiyografik olmamıştır. Sherman'ın bu kendini dönüştürme teması, çalışmalarının çoğunda baskın yaklaşımı olmuştur.

Kitle iletişim araçlarının kadınları stereotipik bir şekilde sunmasını konu alan erken dönem serilerinde, kadınların bu klişelerle özdeşleşmesini ve figürlerin stilistik özelliklerini uyarlayarak "kendini dönüştürme" tavrını ele almıştır. İsimsiz/ "The Untitled" isimli film kareleri, arka ekran projeksiyonu ve Orta Sayfa/ "Centerfold" fotoğrafları bu tavra örnek olarak sayılabilir.

Sanatçının Moda / "Fashion" isimli serisi, odağına bireyin görünümündeki değişikliklerin, bireyin kendisini görme ve dolayısıyla başkaları tarafından görülme biçimini nasıl etkilediğini alan, konuya dair tutumunun son derece açık bir örneğidir.



Görsel 10. Cindy Sherman. Tarih Portreleri/ History Portrait No:183A. 1988, c tip fotoğraf baskı, 96,5x57 cm, <https://bit.ly/3PzGgSc>

Tarih Portreleri/ "History portraits" serisinden bazı fotoğraflar da yine kendini dönüştürme fikrinden hareketle, geçmiş yüzyıllarda varlıklı kişilerin sanatçılara portrelerini yaptırarak kendilerini ölümsüz kılma arzularını yeniden yorumlamıştır. Sherman bu fenomeni, çok bariz bir makyaj ve sahte vücut parçası kullanımıyla öne çıkarmış ve geçmişten gelen bu kendini beğenmiş figürlerin garip ve eğreti fiziksel özelliklerini kendilerini sanatın aynasından izleyişleri üzerinden konumlandırarak ele almıştır (Görsel 10).

Sherman'ın çalışmalarında, kendisini işlerinin medyumunu olarak kullanması, feminist ve popüler kültür, moda gibi kültürel ve sosyal fenomenler ile görsel temsile dair fikirlerini ifade edebilmesine olanak tanımıştır. Bu durum, belirgin bir şekilde "post-modern" bir duyarlılığı çağrıştırmakta olup, çalışmalarındaki çeşitli karakterler veya "tipler", kendi "benlik" duygusunu yansıtmaktan modern sonrası kültür ve toplum yapısına içkin belirli bir konuya dikkat çekmeye çabalamaktadır.

Bu bakımdan Barbara Kruger, Sherrie Levine ve Richard Prince gibi, kitle iletişim araçlarında kullanılan görüntü ve mesajları taklit ederek buna eleştiri getirmeyi amaçlayan ve bunun için de fotoğraf kullanan çağdaşlarına katılmaktadır. Örnek olarak Moda/ "Fashion" serisi Sherman'ın kendisini farklı kadınlar olarak sunduğu bir seridir. Burada kendisini dergilerden aşına olunan göz alıcı görünümünün aksine dönüşümlü bir şekilde perişan, edepsiz ya da sadece gülünç bir biçimde sunmayı seçmiştir (Görsel 11).



Görsel 11. Cindy Sherman. İsimli No.122. 1983, kromojenik renkli baskı, 187.3 x 122.6 cm.

<https://bit.ly/3W9eLkY>

1985 tarihli Peri Masalı/ "Fairy Tale" serisinde ise Sherman benzer bir yaklaşımla, bu defa ağır makyaj ve diğer kılık değiştirme yöntemlerini de kullanarak kendini tanınamayacak hale getirmiş ve genellikle bilindik korkutucu, ürkütücü çocuk hikayelerine daha da karanlık bir yönden yaklaşmıştır (Görsel 12).

2000 yılından itibaren Sherman, estetik operasyon düşkünü ağır sosyete tiplemesinden, yaşlı hippie toprak ana tiplemesine kadar çeşitli sosyal tiplere odaklanmış ve bu tiplerin her birinde tasvir edilen kadınların daha da rahatsız edici fiziksel özelliklerini ön plana çıkararak ele almıştır. Sherman, yoğun sanatsal pratiğiyle, fotoğrafı yaşamın kendisinden anlar yakalamasıyla bilinen bir araç olmaktan çıkarıp, çağdaş toplum ve kültür dünyasına

keskin yorumlar getirebilen, fantastik dünyalara ulaşımı mümkün kılan bir araca dönüştürmeyi başarmıştır. Sanatçı, zamanda kendiliğinden gelişen anlık olayların fotoğrafını çekme dürtüsünün güçlü etkisine ihanet etmiştir. Sanata katkıları, onun izinden giden genç kuşak sanatçılarda yaşamaya devam etmekte, itibarını pekiştirmekte ve etkisini gelecek kuşak sanatçılara aktarmaktadır.



Görsel 12. Cindy Sherman. İsimsiz / Untitled No:140. 1985, c tip fotoğraf baskı, 1.8 x 1.3 m.
<https://bit.ly/3BI0bJc>

1.2: “Benlik” ve “Ötekilik” Kavramları

Bu bölüm, benlik kavramı (önceden "ruh" olarak anılırdı) ile ilgili felsefi fikirleri toplamaya ve bu fikirlerin genel olarak görsel sanatları, özel olarak da portreyi ve onun izleyicisini nasıl etkilediğini açıklamaya çalışır.

Yazarın, bu araştırmanın konusuyla ilgili fikirleri tek tek seçmek zorunda kaldığını belirtmek önemlidir, ancak sınırlamalara bakılmaksızın, bu bölümün amacı, benlik kavramı etrafında felsefi araştırmaların, portreyi nasıl etkilediğini göstermek ve dilbilim, göstergebilim, psikanaliz ve nihayetinde estetik alanlarında yeni söylemler açmaktır.

Her toplumun bireyleri arasında ortak bir "benlik" kavramı vardır ve bu kavram aynı anda hem kendi aralarındaki benzerlikleri hem de diğerleriyle olan farklılıklarını tespit edebilmek için algılarını sınırlar ve yapılandırır. Anthony Wilden, "Lacan ve Öteki'nin Söylemi" adlı kitabında, son dönem sosyolog ve antropologlarının "benliği" bireyin içinde var olduğu toplumun zımni bir kurgusu olarak gördüklerini belirtmiştir. Claude Lévi-Strauss gibi bu yaklaşımın öte tarafında kalan antropologlarsa, bireyin sosyal yapı içinde çözüldüğünü ve tamamen yok olma eğiliminde olduğunu iddia edecek kadar ileri gitmişlerdir (Wilden, 1968, s.178-79).

Eğer "benlik" kavramı bahsedildiği gibi, bireyin içinde yaşadığı toplumun sosyal yapısından etkilenebilen akışkan ve dinamik bir yapı ise, o halde sanattaki "benlik" kavramı da hem sanatçı hem de düşünen izleyici için geçerliliğini koruyabilmek adına aynı akışkanlığı takip etmelidir.

Buradan çıkarımla, modern ve postmodern dönemler içerisinde toplumun her bir bireyinin "benlik" kavramına dair farklı anlayışlara sahip olması, farklı sanat yaklaşımları üretilmesine olanak tanımıştır. Bunun yanı sıra, "doğa" kavramına ilişkin bir mesele olarak "benlik" anlayışı, modern ve postmodern resim arasındaki kimi yapısal farklılıkların da temelini oluşturmuştur (Dunning, 1991, s. 331-6).

Bu argümanda, portrenin -ve klasik portrenin- inşasında "ötekilik" meselesini gözeterek "benlik" kavramını, modern ve postmodern dönem karşılaştırmasıyla sınırlı tutmadan, kolaylıkla romantik dönem ile postmodern dönem, klasik dönem ile postmodern dönem ya da ortaçağ ile postmodern dönem karşılaştırmasına da uygulayabilir; böylece tartışmayı daha ileri bir noktaya taşıyabiliriz.

"Benlik" kavramının tarihsel evrimi, insanoğlunun bireyler olarak entelektüel gelişiminin büyüleyici bir hikayesidir. Bununla birlikte, araştırmanın konusuna sadık kalmak adına, Kartezyen "benlik" açıklamaları başlangıç noktası kabul edilmiştir. M.Ö.1500'den -alfabe ve edebiyatın icadından- Rene Descartes felsefesine yol açan aydınlanmaya kadar sosyal yapının karmaşıklığının aşamalı olarak evrimleştiğinin kabulü okuyucunun genel

bilgisi dahilinde varsayılarak ele alınmıştır (Walter, 1982, s. 29-30), (Braudy, 1986, s. 17-18).

Rönesans toplumu, kamusal davranışın hususi dini yaşamdan daha önemli olduğu klasik hümanizme farklı bir bakış açısı getirmiştir; "benlik" statüsü bu noktada yeniden canlandırılmıştır. Rönesans'ın sanatsal dilinde; "Başkaları tarafından algılanıyorum" algısı kavram anlayışının sekülerleşen dönüşümüyle, yeni içsel "benlik" farkındalığı sonucunda "Kendimi algılıyorum" noktasına doğru bir dönüşüm geçirmiştir (Dunning, 1991, s. 343).

Rene Descartes ilk rasyonel ruh kavramını öne sürmüştür (Peirce, 1986, s.491). Avrupalı düşünürleri benliğin gerçekliğinin bilinç tarafından kanıtlandığına ikna etmiştir -Cogito ergo sum-. Ayrıca fiziksel gerçeklik, cismin uzayda uzamasıyla ispatlanmıştır. Öklid mantığı kullanılarak tanımlanan "benlik" kavramı, bilinci (farkındalık, arzu ve irade) içeren devredilemez doğayı tanımlarken, fiziksel varoluş ise bu fikre göre uzantı içermektedir - uzayda üç boyut ve uzayda hareketlilik- (Burt, 1954, s. 105-106).

Descartes, insan ruhunun mantıksal bir tanımını sunarak (bir yan ürün olup olmadığı önemli değildir) dinsel özerklik alanını işgal eder. Descartes'tan sonra, mantıkla donanmış aydın bir insan, algılarının sınırlarını anlayarak kendisini ve çevresindeki dünyayı keşfetmek için bir başlangıç noktasına sahip olmuştur. Böylece insan, körü körüne dini inanışlar yerine metodolojik mantıksal düşünceye dayalı kararlar alabilmektedir. Kararlardan biri de hükümetin şeklidir. Kiliseden miras kalan kralların ilahi gücü artık kartezyen düşünürler için ikna edici bir sebep değildir.

"Kralların devrilmesi sadece belirli bir siyasi teoriyi ya da bir dizi rahatsızlığı değil, aynı zamanda kralların devrilebileceğine dair köklü bir inancı da gerektirir." (Braudy, 1986, s.342). Ressamlar da on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar dış dünyayı bu Kartezyen bakışa uygun bir şekilde tasvir etmişlerdir. Bu benmerkezci resimler, ayakta duran ve kompozisyonu izleyen bireyin bakışının farkındalığıyla geometrik yönelimler benimsemiştir. Rudolf Arnheim'in psikolojik bakış açısına göre, "uygun şekilde

yerleştirilmiş bir izleyicinin konumu, resmin varlığının ön koşuludur" (Arnheim, 1982, s. 49).

Resmin yapısının kendisi, sanki hem beden hem de bilinç aynı resimsel uzamda beraber seyahat ve hareket edebilirmiş gibi belirli bir yerde duran ve görsel olarak pencere benzeri şeffaf bir resim düzlemi üzerinden benlik duygusunu resimdeki yanılsamalı bir görsel uzama doğru genişleten tek bir izleyici tarafından izleneceğini ima eder (Dunning, 1991, s. 335).

Descartes'in yaşamı boyunca dile getirilmiş bazı endişelere dair Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce, Walter Michaels'ın da işaret ettiği gibi, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru "benlik" kavramına yönelik Kartezyen bakışa alternatif sistematik bir yaklaşım sunmuştur (Michaels, 1980, s. 188-89,190,192).

Peirce'in ileri sürdüğü gibi,

1.İç gözlem gücümüz yoktur, ancak iç dünyaya ilişkin tüm bilgilerimiz dış gerçeklere ilişkin bilgilerimizden varsayımsal akıl yürütme yoluyla türetilir. 2. Sezgi gücümüz yoktur, ancak her kavrayış mantıksal olarak önceki kavrayışlar tarafından belirlenir. 3. İşaretler olmadan düşünme gücümüz yoktur (Peirce, 1986, s. 213).

Peirce'in argümanındaki bu üç nokta, William V.During, Steinberg ve Lacan'a göre bu dünya görüşünün daha sonrasında postmodern resim tarafından geliştirilmesine ya da yeniden yaratılmasına vesile olmuştur. (Iversen, 1988, s.1-26)

Peirce'in açıklamasını basitleştirecek olursak, Kartezyen benlik kavramına dışsal olarak, yani hipotez ve dışsal çıkarımlarla (ya da basitçe deneme yanılma yoluyla) ulaştığımızı fark etmek hayati önem taşır; ayrıca, gerçekliği yalnızca göstergeler aracılığıyla biliriz; "benliğin" kendisinin bir yorum olduğu yerde benlik gerçekliği açıklayamaz (Michaels, 1980, s.199).

Michaels'a göre, bu kişisel benliği bile dışsal olarak dilsel bir gösterge olarak anlamaktayız. Husserl, "Ben" göstereninin her kullanımında farklı bir kişiye gönderme yaptığı gerekçesiyle sürekli olarak yeni bir gösterilene büründüğü konusunda ısrar etmiştir; Heidegger'in kavramı ise Peirce'in bir tür dizinsel simge olarak 'Ben' kavramına çok yakındır ve gösterme işlevi yerine belirtme işlevini ikame eder (Wilden, 1968, s. 179-

80). Yapısalcı Freudyen psikanalist Jacques Lacan, Peirce'in inşa ettiği bu yapıya katıldığını belirtir: "Kendimi dil'de tanımlıyorum" (Wilden,1968, s.63).

Peirce ve Ferdinand de Saussure tarafından atışlanan, benliğin dışsal ve içsel nitelikleri arasındaki ilişkiye dair aporia kıvılcımları, postyapısalcı söylemin "içerisi" ve "dışarısı" - eserin içinde ya da dışında ne olduğu- hakkındaki alanlarına doğru çiçek açar.

Jacques Derrida "The Truth in Painting" yapıtının "Parergon" adlı bölümü boyunca "söz ve strateji" üzerine -asıl işi kuranın ne olduğuna ve bu işin yanında neyin düşünülebileceğine dair- uzun uzadıya tartışır (Derrida, 1987, s. 15-120).

Felsefi bir metnin edebi/retorik yönlerini ortaya çıkarmak, neyin gizlenmiş, dışlanmış veya bastırılmış olabileceğini belirlemek için yapısöküm felsefesinden türetilen içeri/dışarı kavramını ve aradalık fikrini kullanan Derrida, "Resim Sanatındaki Hakikat (1987) adlı eserindeki "paspartu"² kavramına Kant'ı da dahil eder.

İçeride ve dışarıda olanı, kenar çizgisinin önemini ve çalışmadaki konumunu sorgulayarak, sanat eseri için "geçilmemesi gereken" bir öge veya üzerinde anlaşılmaya varılan "sınır" olarak passe-partout'yu ödünç alır. Derrida, sanatın sözde özerkliğini ve onun bağımsızlığını korumaya çalışan tarih ve felsefe gibi çeşitli söylemlerle ilişkisini sorgulamak için Kantçı "parergon" kavramını kullanır. Parergon bir çerçevedir, sanat eseri (ergon) ile arka planı ve bağlamı arasındaki sınırdır ve resmi çevreleyen form, "sanat" olarak fiziksel/metafizik özerkliğini garanti eder.

Sanat eseri için çerçevenin (parergon) kesin olarak belirlenmesiyle mücadele eden Kant'ın aksine, yapısöküm çerçeveyi başka bir yapı varyasyonu olarak görür. Derrida'ya göre sanattaki "çerçeve" gibi bu retorik figürlerin söylem içinde var olmalarının bir nedeni vardır. Estetik, bu çerçeveleme araçları aracılığıyla "sanatı" tanımlar ve üretir. Sanatı inşa

² Passe-partout

etmek için çerçeve (estetik) mevcut olmalıdır ve amacı hem sanatı içermek hem de "sanat olmayanı" dışlamaktır.

Sanatın zamansız ve tarafsızlık değerleri alanına erişim sağladığına dair önceki görüşün aksine, sanat üzerine herhangi bir söylem her zaman ve kaçınılmaz olarak "sanat"ın dışındaki ilgi alanlarına bağlıdır; burada estetik bir gündeme hizmet eder. Böylece beşeri bilimlerin diğer alanları, sanatın yaratılmasında ve eleştirilmesinde meşruiyet kazanır. Örneğin göstergebilim, fikirler (soyut düşünmenin bir biçimi olarak) ve bunların çeşitli tezahürleri arasındaki ilişki hakkında uygun argümanlar ortaya koyar. Ayrıca bize bazı değerli araçlar sağlar.

Nihayetinde Peirce'ın benlik kavramına ilişkin çalışması bizim için özellikle ilginçtir çünkü onun icadı olan göstergebilim, dilbilimsel kuramı yirminci yüzyıl eleştirisinin temeli haline gelen Saussure'ü oldukça güçlü bir şekilde etkilemiştir: Formalizm, Yapısalcılık, Postyapısalcılık ve Yapısöküm (Jameson, 1972, s.101). Ayrıca Peirce Margaret Iversenin "Saussure versus Peirce: Models for a Semiotics of Visual Art" çalışmasından, ikonik işaretleri iki faydalı alt kategoriye ayıştırmıştır: imgeler ve diyagramlar (Iversen, 1988, s.84-85,90).

Kartezyen izleyici için tatmin edici olan, izleyici için bir merkezin olduğu ve tüm dış dünyanın bu merkezi "Benlik" etrafında gerçekleşip, organize olduğu geleneksel perspektif fikri, Kartezyen sonrası sanatçı ve izleyicinin daha kutuplaşmış ve çok perspektifli bir dünya görüşüne dönüşmüştür. Bu post-doğal kültür, çoğulcu gerçekliklerin -çoklu bakış açılarının- farkında olma hali ve bu tutumun tamamı, tek bir perspektiften bakıldığı durumda herhangi bir dünyanın eksiksizliğinin sorgulanır olmasına yaramıştır.

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru, yalıtılmış bu Kartezyen "benlik" bir tür anakronizm gibi görünmeye başlamış; bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde ressam ve eleştirmenler, mevcut inanç ve anlayışları yansıtan yeni bir benlik kurgusunda ısrar etmişlerdir. Oysa, Arnheim'in ileri sürdüğü üzere, dünyayı "benlik" merkezli bir uzantı olarak algılama

eğilimine karşın, olgunlaştıkça, “çevrenin, benliği ikincil bir konuma iten diğer merkezler tarafından domine edildiği” fark edilmektedir (Arnheim, 1982, s. 4-5).

Modernist ressamlar arasında, çoklu bakış açısına duydukları yeni ilgiyle, çalışmalarında genellikle önceki geleneksel tek bakış açılı Rönesans kompozisyonunu reddeden bir tutum sergileyen Kooning, Kline ve Pollock dikkat çekici olmuştur.

Leo Steinberg 1972 yılında "düz yataklı resim düzlemi" terimini, baskı makinesini destekleyen düz yataklı plakadan -baskı alınacak alanı destekleyen yatay bir yüzey- ilhamla ortaya atmış, bu terimi 1950'lerden sonra resim düzleminin konumunu tanımlamak için kullanmıştır. Bu fikir daha sonra birçok yazar tarafından, yatay bir yüzeyi ifade eden bir resim düzlemine ve resimsel alana parçalanmış çoğulcu bir yaklaşıma -ki bu birçok postmodern ressamın da karakteristik özelliklerinden sayılabilir- atıfta bulunmak için benimsenmiştir (Steinberg, 1972, s. 82).

Steinberg'ün ifadelerinden özetle, postmodern ressamların referanslarını dikeyden yatay yöne -düz yataklı resim düzlemine- kaydırmalarıyla beraber, resimleri yavaş yavaş yok olan doğanın dünyası fikrindense içinde yaşadıkları kültürü ifade etmeye başlamış üstelik onların hala dikey olarak sergilenmesinin de pek bir önemi kalmamıştır, zira aynı şey coğrafi haritalar için de yapılmakta ancak bu onların yatay doğasına dair algıyı değiştirmemektedir (Steinberg, 1972, s.85).

John Passmore gibi son dönem filozofları, geleneksel benlik görüşünün kişisel kimliği hafızanın sürekliliği ile bir tuttuğuna dikkat çekmektedir:

“Kimlik” kendimizi farklı zaman ve mekanlarda “kendimiz” olarak düşünebilme yeteneğimizdi, ancak hafıza kaybı yaşayan birini hafıza kaybından önceki kişiyle aynı kişi olarak değerlendirdiğimiz noktada paradoksal bir şekilde bedenin sürekliliği konusunda ısrar ederiz (Passmore, 1985, s. 18).

Derrida, Saussure'ün metaforları tarafından geliştirilen yapısalcı dilbilimsel yöntemin dil sistemi içinde uygulanması fikrini karşıt bir pozisyonda tartışır; buna göre önerdiği bu yeni kişisel kimlik kavramı antik Yunan filozofu Herakleitos'la benzeşebilmektedir.

Herakleitos'a göre hiçbir şey hiçbir zaman kimliğini kaybetmez. Platon, Herakleitos'tan alıntı yapar: "Herakleitos, her şeyin hareket ettiğini ve hiçbir şeyin durmadığını söyler ve var olan şeyleri bir nehrin akışına benzeterek, aynı nehre iki kez girilemeyeceğini söyler" (Cratylus 402A)

Derrida, kavramı farklılıklar üzerinden, göstergeyi ve kendisini, hem "fark" hem de "erteleme" anlamlarına gelen "différance" terimi ile tanımlamıştır. Derrida'ya göre, şimdi kimliğimiz belirli bir sistem içindeki "ötekilerle" olan farklılıklarımız içinde tanımlanır ve bu tanımlama asla sabit veya belirlenmiş değildir; "doğamız her zaman ertelenmiştir" (Passmore, 1985, s. 31).

Bu argüman, günümüz sanat dünyasındaki yeni yaklaşımları daha iyi anlamak için yeni olanaklar sunar; Elizabeth Dobie'nin çoğulcu görüşü, benlik tanımındaki paradigma kaymasının neden olduğu bir örnektir.

Elizabeth Dobie, feminist çerçevedeki güncel çalışmaları tarif ederken "kadınların söylem içindeki konumları ve söylemle olan ilişkilerinin" hem bakış açısınca hem de bakış açısından ileri gelen bir noktadan çoğulcu ve bu nedenle yeni ve daha karmaşık bir benlik kavramını yansıttığını belirtmiştir.

Sonuç olarak günümüzde "Benlik" ve "Ötekilik" Kavramları plüralist tanımlara sahip olmuşlardır. Bu yüzden izleyici ve sanatçı için bu kavramlara ilişkin kategorizasyon önemli temellerden biridir.

1.3. Anlam ve görsel temsilin kategorize edilmesi üzerine çalışmalar:

Günümüzde feminist bakış açısını savunan düşünürlerin fikirleri, akademik ortamlarda önemli yer kapsamaktadır. Bu düşünürlerin çalışmaları her şeyden ziyade psikanalitik konsept ve psikanaliz tarihini feminizmle ilişkilendirmek üzere odaklanmış durumdadır. Başka açıdan, Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Jacques Lacan gibi teorisyenler, anlam ve görsel temsilin analizini üç ana kategoride formüle ederek bahsi geçen düşünürlerin amacının gerçekleşmesine yardım etmişler. Bu kategorilerin birincisi izleyici kimliği ve özne formasyonudur ve ikincisi ise skopofili ve röntgencilik meselesidir. Röntgencilik,

başkalarını çıplak veya cinsel faaliyette bulunurken izlemekten cinsel zevk alma pratiğidir. Skopofili ise kelimenin tam anlamıyla, bakma sevgisidir. Skopofili terimi ağırlıklı olarak Hollywood sinemasında aktrislerin nesneselleştirilmesinden doğan ve onları insani bireyler ve özneler olarak değil, sadece bakılacak objeler olarak görüp zevk alan erkek bakışına atıf edildiğinde kullanılan bir terimdir. Buna örnek olarak, Merry Alpern'ın 1993-94 "Kirli Pencereler" serisi verilebilir (Görsel 13). Üçüncüsü ise, sosyo-kültürel düzen ve bu düzende eril ya dişil, cinsiyet sahibi olma halidir.



Görsel 13. Merry Alpern. Kirli Pencereler No:2. 1994, jelatin gümüş baskı, 50 x 40 cm,
<https://bit.ly/3PBOxFI>

Kategorize edilmeler dışı bırakılacak olursa, bu aşamada ana fikrin daha fazla tartışılması gerekmektedir. Kartezyen cogito'sunda, "düşünüyorum öyleyse varım" ifadesiyle göstergeler sisteminin dışında var olduğu varsayılan özne, kendisini düşünceler aracılığıyla kavrar. Lacan, psikanalitik teorileri göz önünde bulundurarak, düşünce sürecindeki ima yoluyla bakış açısını bir tür metodolojik şüphe ile ilişkilendirmiştir. "Düşünüyorum, öyleyse varım", "Kendimi gördüğümü görüyorum" ifadesine dönüşmektedir. Lacan'ın dikkat çektiği üzere, "Bu görünürlük meselesinde her şey bir tuzaktır"; dünya, özneye yalnızca kendi temsillerini, kendi yanlış tanımasını sunduğundan şüpheli hale gelir (Lacan, 1977, s.93). "Bizler dünyanın görüntüsü içinde bakılan

varlıklarız. Bizi bilinçli kılan şey, aynı zamanda bizi speculum mundi olarak kurar" (Aynı, 1977, s. 75).

Peter Fuller ve Donald Kuspit de psikanalitik kavramlara dayanan modern toplum ve kültür eleştirisini kullanmaya çalışmış ve üretilecek en iyi yeni sanatın insani duygu, kişisel ve sosyal ilişkilerde yakınlık ve yabancılaşma temalarıyla hayati bağlantıları olması gerektiğini savunmuştur. Ayrıca -1960'ların soyut resimlerinin biçimciliğine karşı- bir kez daha bedeni bu yeniden canlanmış hümanizmin temel göstergesi olarak önermişlerdir. Leon Golub'un Paralı Askerler IV/ Mercenaries IV (1980) ve Jenny Saville, Yansıtıcı ten/ Reflective Flesh (2002-3) gibi resimleri buna birer örnektir (Görsel 14 ve 15).



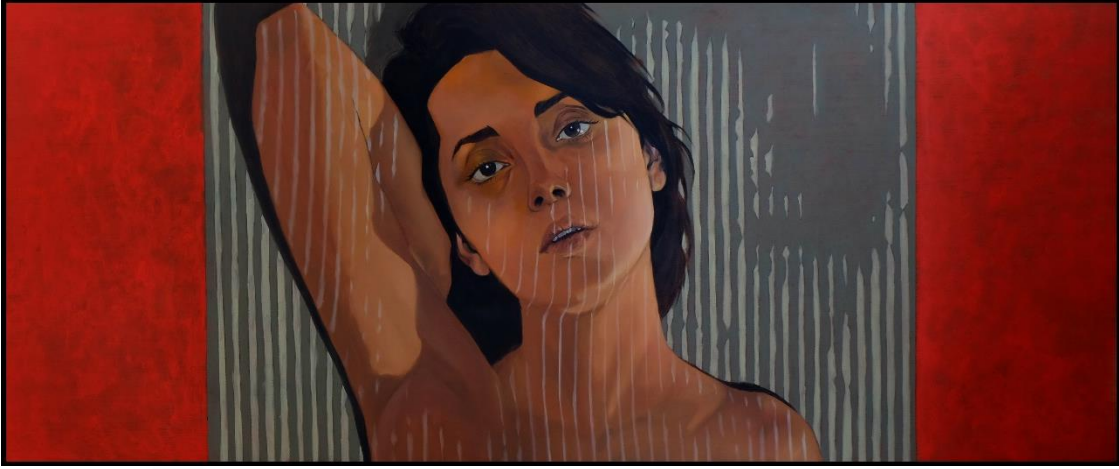
Görsel 14. Leon Golub. Paralı Askerler IV. 1980, keten üzerine akrilik, 305 × 582 cm.

<https://bit.ly/3jj75Ow>



Görsel 15. Jenny Saville. Yansıtıcı ten. 2002-2003, tuval üzerine yağlı boya, 305x244 cm, <https://bit.ly/3BDXfNB>

Araştırmacının pratik deneyimlerinde, bahsedilen kategoriler arasında, röntgencilik, skopofili ve özne formülasyonu, aynı anda bir imgenin görsel temsilinde yan yana ortaya çıkabilmektedir. Örnek olarak “Afrodit” adlı resimde güncel Afrodit personasını yaratma / araştırma çabasıyla, modelin idealistik halftone görüntüsü, onun hasta ve çıplak figürü üzerine projekte edildiğini görüyoruz (Görsel 16). Bu eserin referansı olan fotoğraf, iki ay süreç içerisinde çok disiplinli şekilde çekilmiş ve buna rağmen ne sanatçıya ve ne modele çağdaş Afrodit anlamını verememiştir. Bu Afrodit arayışı eserin sonucunda onun kararsız ve hatta başarısız göstergesi olarak ortaya çıkmıştır.



Görsel 16. Ehsan Ghanbarzad. Afrodit. 2018, tuval üzerine yağlı boya, 70x170 cm

Postmodern toplumun eleştirisi olan bu kararsızlık, bilinçdışı özne formülasyonu ile bağlantılı olabilir. Anna Isaak, *Feminizm ve Çağdaş Sanat* adlı kitabının Hayalin Haritalanması bölümünün görsel temsilin kategorileri üzerine yazdığı başlangıçta, bilinçaltı algı bağlantılarının dinamik olup kesin olmadıklarının altını çizmektedir. Isaak'a göre kullanılan temsil sistemlerinin sanatsal keşfetme / anlama eyleminde kadın bedeni keşfedilmemiş ve henüz tanıdık olmayan bir ortamdır. Isaak'a göre bu kategoriler ve sistemlerin sanatsal açıdan yararlı tarafı, kesin olmadıklarında aranabilir.

Düşünümsellik perspektifinden hareketle, sanatta çeşitli temsil biçimlerinin bilinçdışının icadı/keşfi ile arasındaki ilişkiyi, özellikle kadın bedeni gibi henüz keşfedilmemiş bir araziye haritalandırmak için kullanılan algısal kodları ve o bedeni kodlamak için kullanılan temsil sistemlerini keşfetmeyi umuyorum (Isaak, 2002, s.156).

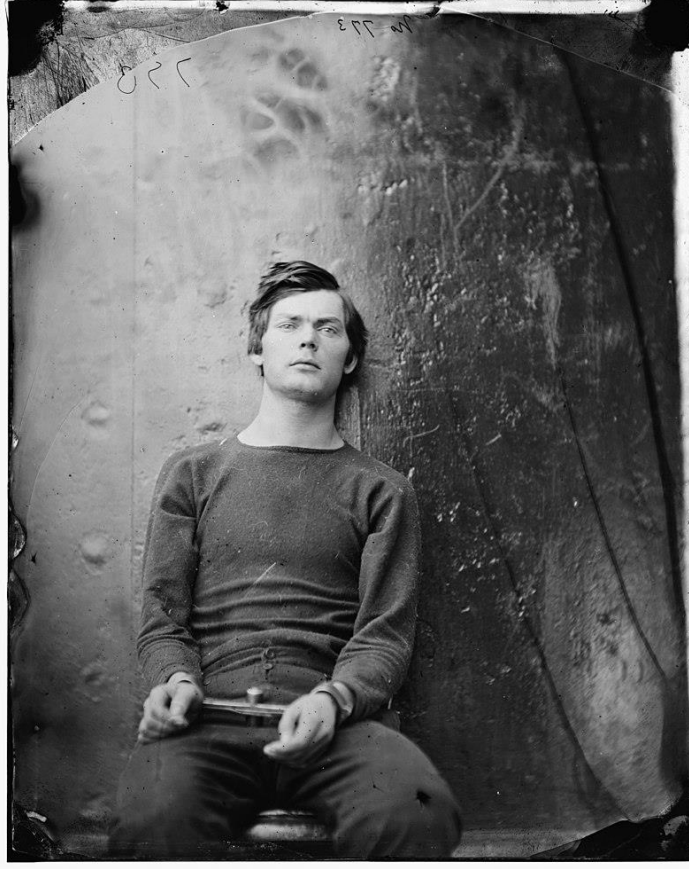
1.4: Fotoğraf ve portrenin görsel temsili üzerindeki etkisi:

Portrenin fotoğraf aracılığıyla pitoresk bir şekilde temsili, manzara resimlerine kıyasla resimdeki bu konuyu daha dramatik bir şekilde etkilemiştir. Örneğin daguerréotype işlemi halka açık ilk fotografik işlemdi ve yaklaşık yirmi yıl boyunca en yaygın kullanılan işlem oldu. Louis-Jacques-Mandé Daguerre tarafından 1839 yılında icat edilmiş ve dünyaya tanıtılmıştır (Hannavy, 2013, s.365).

Daguerréotype, 1860 yılına gelindiğinde, daha kolay görüntülenebilir fotoğraflar veren yeni ve daha ucuz yöntemlerin yerini almasıyla tamamen ortadan kalkmışsa da geçtiğimiz

on yıllar boyunca, erken dönem fotografik süreçlerden sanatsal olarak faydalanmak isteyen fotoğrafçılar arasında daguerreotype fotoğrafçılığı küçük çaplı bir canlanma yaşamıştır. Fotoğrafın sanatsal izlenim için geçerli bir araç haline gelmesi ise zaman almıştır, ancak bir sanat eserinin teması bağlamında portre için yeni ufuklar açmış, konuyla ilgili estetik tartışmalar için ise yeni bir zemin oluşturmuştur.

“Camera Lucida”, Roland Barthes tarafından yazılmış kısa bir kitap olmasının yanında; akademisyen Geoffrey Batchen'ın Barthes'ın metnine dair yakın zamanda yayınlanmış bir deneme derlemesi olan “Photography Degree Zero” kitabında belirttiği üzere, muhtemelen konuyla ilgili en çok okunan ve en etkili kitap olmuştur. Fotoğraf medyasının özü, yaşam içinde ölümü hayali olarak canlandırmasıdır. Alexander Gardner'ın “Mahkûm Lewis Powell Payne” -1865'te ABD Dışişleri Bakanı W.H. Seward'ı öldürmeye teşebbüsten idama mahkûm edilmiştir- portresini (Görsel 17) inceleyen Barthes, yalnızca şu korkutucu zamansal paradoksu görmektedir: “O ölü, ve ölecek...” Dahası, kitap tuhaf bir şekilde önsezili gelmeye başlar: Burada Barthes küçük gri ikonlarıyla çevrilidir ve kendi “total, diyalektik olmayan ölümünü” hayal etmektedir. Kitapta, Barthes'ın portre fotoğrafçılığına ilişkin bazı yeni bakış açılarıyla karşılaşırız. “PORTRE-FOTOĞRAF kapalı bir kuvvetler alanıdır. Burada dört imge-repertuarı kesişir, birbirine karşı çıkar ve birbirini çarpıtır. Objektifin önündeki ben, aynı anda: olduğumu sandığım, başkalarının beni öyle sanmalarını istediğim, fotoğrafçının beni öyle sandığı ve sanatını sergilemek için kullandığıyumdır.” (Barthes, 1984, s. 13). Oysa bu fikir Daguerreotype sürecinden ve niyetinden çok uzaktadır.



Görsel 17. Alexander Gardner. “Mahkûm Lewis Powell Payne”. 1865, fotoğraf,
<https://bit.ly/3FF6QoF>

Şimdilik, bu kısa tanıtım portre için yeterli olacaktır. “Çağdaş” kelimesine gelince, öncelikle zaman çizgisinin bir mecburiyet olmadığını ve ikinci olarak 1970'lerden sonra modernist olmayan herhangi bir zaman çizgisini seçip “çağdaş” kelimesinin içindeki yeni kavramlara ve zorluklara odaklanabileceğimizi düşünüyorum. Yeni fırsat ve fikirler, bir bütün olarak çağdaş portre için ana söylem haline gelmektedir. Üstelik yukarıda da belirtildiği üzere, portre güzel sanatlar için önemli bir temadır ve resim, heykel, fotoğraf ve enstalasyon gibi çağdaş sanatlar içinde çeşitli medyalara konu olma konusunda muazzam bir potansiyele sahiptir. Bir konu olarak portre, kimlik, bireysellik, toplumsal cinsiyet, psikoloji ve genel olarak insan kişiliği hakkındaki soruları gündeme getirir ve bunlarla ilgilenir. Bunun yanında belirtmek gerekir ki, portreye ilişkin fikirlerimiz çağdaş taramalarda dönüşüme uğramıştır. Resimsel tasvir gibi çeşitli teorilere ilişkin anlayış geçmişte sahip olunana kıyasla bugün daha fazla gelişmiştir. Kültürel temellük ve

toplumsal cinsiyet farkındalığı gibi yeni zorluklarla her geçen gün daha fazla yüzleşiliyor olmasına rağmen çağdaş portre, sanat tarihinde daha önce hiç olmadığı kadar bu endişeleri yansıtabilme becerisi göstermektedir.



2.BÖLÜM:

ESTETİK ZORLUKLAR

Portrelerde "benlik" ve "ötekilik" meselesi araştırılırken, algısal ve algısal olmayan teorilerin ve resimsel temsilin getirdiği estetik zorlukların göz önünde bulundurulması son derece önemlidir.

Algının özneliliği, duyuşsal verilerin nasıl işlendiğini inceleyen algısal teoriler tarafından üzerinde durulan bir konudur. Bu teorilerin portre sanatında da uygulanabilirliği vardır. Sanatçının tasvirde özneyi "benlik" ve "ötekilik" bakımından ele alışının farklı izleyiciler tarafından nasıl algılanabileceği, her bir bireyin eşsiz algısal önyargısının bir portreyi yorumlama biçimi üzerindeki etkisi düşünülerek daha iyi anlaşılabilir.

Portre, sanatın soyut yönlerini ve sanat eserlerinin temsil içeriğine ek olarak anlam iletme yollarını vurgulaması açısından algısal olmayan teorilerden faydalanabilir. Portrede renk, çizgi ve doku gibi biçimsel unsurlara ve benzerliğin basit temsiline bakmak yerine öznenin "benlik" ve "ötekilik" fikirleri üzerinden nasıl inşa edilip, aktarıldığını incelemek o portrenin anlamına dair daha fazla bilgi verir.

Portrelerin "benlik" ve "ötekilik" kavramlarını nasıl aktardığını anlamak, bir sanat eserinin dünyayı görsel yollarla nasıl temsil ettiğini ve anlamlandırdığını ile ilgilenen resimsel temsilin kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını da gerektirir. Sanatçıların öznelerini temsil etme biçimlerine bakılarak kimlik, iktidar ve temsil gibi kavramları nasıl inşa ettikleri ve aktardıkları böylece daha iyi anlaşılabilir.

Estetik zorlukları göz önünde bulundurularak portrenin analizinden, sanatçıların çalışmalarında "benlik" ve "ötekilik" gibi zor sorularla nasıl uğraştıklarının yanı sıra izleyicilerin bu temsillerle hem algısal hem de kavramsal düzeyde nasıl bir etkileşime girdiği hakkında da daha fazla bilgi edinilebilir.

Bu kavramların her biri farklı bir tez için potansiyel bir çalışma konusu olabilir, ancak araştırmacı için en azından bu ilk adımı atmış olmak önemlidir; bu adım portreciliğin temelinde yatan tema ve motiflerin ve bunların kimlik ile temsil üzerinden daha geniş bir

söyleme nasıl katkıda bulunduğunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Ayrıca, söz konusu kavramların daha derinlemesine anlaşılması, bu sanat eserlerinin yaratıldığı sosyal ve kültürel bağlama da ışık tutma potansiyeli taşımaktadır.



2.1: Algısal ve algısal olmayan teoriler³:

"Algısal teoriler, resmi diğer temsillerden ayırır ya da içeriğini algılayanın tepkisine göre ayırıştırır; algısal olmayan teoriler söylenen imkanları sağlamaz." (Rollins, 2006, s.383)

Algılayanın tepkisi, bireyin duyuları aracılığıyla topladığı bilgilere ve bunlara dayalı olarak yorumlanan sonuca dayanır, ancak bir birey olarak algılayanın psikolojik arka planı dikkate alınmaz. Harris'e göre yukarıda bahsedilen bu ayırım algısal olmayan teorilerde bulunmamaktadır. Algısal olmayan teoriler, resmin "benzerlik ilkesi"⁴ tartışmaları etrafında dolanır ve bunları kategorize edebilmek için resmin ait olduğu türü bulmaya, bir resmin izleyicisi ile iletişim kurmak için izlediği metotları keşfetmeye ya da bir fotoğraf makinesinin yakaladığı görüntünün basıldığı kâğıt veya tuval üzerine yapılmış yağlı boya resme yaklaşımlarında olduğu gibi, "nedensel ilişkiyi", yani imgenin nesne veya sahneden nihai ürüne kadar izlediği yolun nedensel ağını keşfetmeye çalışır.

İlerleyen bölümlerdeki argümanları daha fazla genişletebilmek adına bu bölüm mümkün olduğunca kısa tutulmuş olup teorilerin sıra düzeni Mark Rollins'in "The Routledge Companion to Aesthetics" kitabının 30.bölümü göz önüne alınarak sıralanmıştır. Bu düzene göre, Rollins kitabında önce algısal olmayan teorileri tartışmış ardından algısal ve konuyla ilgili diğer teorilerle devam etmiştir.

Algısal olmayan teorilerin kategorileri:

Benzerlik ilkesi:

Bu teori temelde, iki resim veya bir grup resim arasındaki benzerlikle ilgilidir. Kelimenin Oxford sözlüğündeki karşılığına göre, "İki veya daha fazla şeyin birbirine benzemesinin bir yolu" olarak tanımlanmıştır. "Benzerlik teorisine göre, bir resmin neyi temsil ettiği neye benzediğine bağlıdır. Dahası, resimlerin benzerlik sayesinde temsil güçleri olduğu söylenir ve ait oldukları temsiller sınıfının ayırt edici özelliği de budur" (Rollins, 2006, s.299). Portrenin bir resim, daha doğrusu bir kişinin resmi olduğu söylenir, örneğin "Genç Rembrandt"ın otoportresi, çünkü Rembrandt'ın kendisi tarafından çizilen o yaştaki haline

³ Perceptual and non-perceptual theories.

⁴ Resemblance

benzemektedir. Öte yandan Rembrandt ismi, kişiyi aynı yolla temsil etmemektedir (Görsel 18). Böyle bir teori resimlerin nesnelere benzemesi dolayısıyla sezgisel bir çekiciliğe sahiptir. Rollins, Nelson Goodman'ın 1976 tarihli 'Sanatın Dili' adlı kitabında geçen argümanı Platonun bakışıyla bir araya getirip bir problemin altını çizmektedir.



Görsel 18. Rembrandt van Rijn. Sanatçının otoportresi. 1628, tuval üzerine yağlı boya, 33.2 cm × 29.3 cm. <https://bit.ly/2NfMCFi>

Platon'un belirttiği gibi her şey bir açıdan diğer her şeye benzeyebilir. Eğer öyleyse, benzerlik ne bir resmin sınıfını belirleme konusunda ayırt edici olabilir, ne de benzerliğin neye göre benzerlik olduğu sorusuyla karşılaşıldığı noktada verili bir resmin neyi temsil ettiğini söyleyebilir. Buradan bakıldığında, resmin dışında, künye ya da açıklama gibi başka ek özellikler de bir gerekliliktir ve yukarıda da tartışıldığı gibi, bunların hiçbiri tek başına nesneyi temsil etmeye muktedir değildir.

Nelson Goodman'ın aynı kitapta iyi bilinen bir tespiti de benzerliğin, temsili temsil ettiği şeyden ayırmadığıdır. Benzerlik simetrik ve dönüşümlüdür: bir resim ve nesnesinin her biri diğerine benzemekte ve bir resim diğer her şeyden çok kendisine benzemektedir, ancak nesneler resimleri temsil etmediği gibi resimler de kendilerini temsil edemez.

Sonuç olarak: bir resim kendine benzer ancak kendisini temsil etmez.

Gelenekler⁵

Rollins, Goodman'ın (1976) çalışması aracılığıyla gelenekçiliği en güçlü ve en gelişmiş haliyle ele almıştır. Goodman, resimleri kendi deyimiyle bir dil gibi, yapay bir sembol sistem olarak ele almıştır.

“Sanat tarihinde, bir sanat eserinin içindeki unsurların ya da aslında bir sanat eserini tanımlayan unsurların nasıl sıralanması gerektiğini düzenleyen bir anlaşma ya da kuralı ifade etmek için kullanılmış bir terimdir. Örneğin, Orta çağ ve Rönesans Hristiyan dini resimlerinde, bakirenin mavi bir pelerin giymiş olarak resmedilmesi gelenekçidir, Simone Martini ve Lippo Memmi'nin Müjde'si (1333) buna iyi bir örnektir” (Görsel 19) (Harris, 2006).

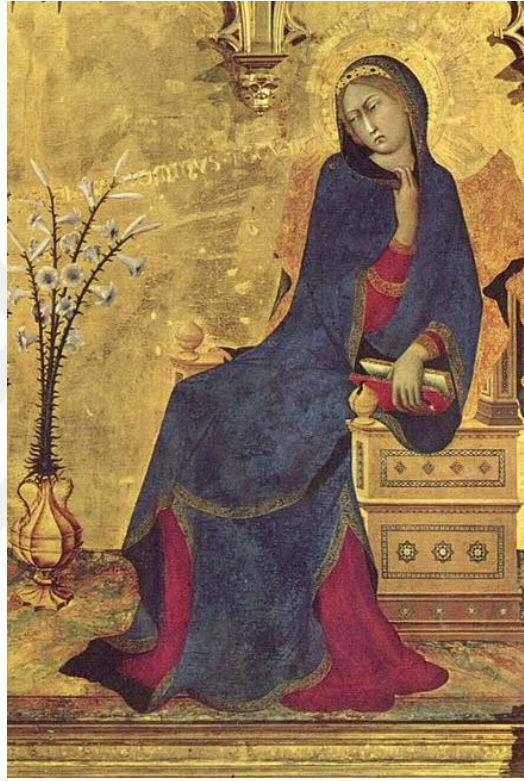


Görsel 19. Simone Martini ve Lippo Memmi. Müjde/The Annunciation. 1333, panel üzerine tempera ve altın, 305 cm × 265 cm, <https://bit.ly/3ADs709>

Gelenekler bir yandan, birbirinden ayrı ve -çoğunlukla ilk bakışta- birbirine zıt görünen insan gruplarını veya diğer şeyleri, üzerlerinde çalışmayı kolaylaştırmak ya da ortak bir hedefe varmak amacıyla bir araya getirir. Sanatta, gerek resim, heykel gibi somut kompozisyonlar açısından, gerekse farklı dönem ve kültürlerde sanatın toplumdaki

⁵ Conventions kelimesine karşılık olarak kullanılmıştır.

yerleşik anlamı açısından farklı konvansiyonlarla karşılaşmaktadır. Geçmiş geleneklere estetik ya da stilistik açıdan atıfta bulunmak da yaygındır- “çok az gelenekçi” ya da “oldukça gelenekçi” gibi ifadelerle de anılarak- bir anlaşma ya da kuralın, boğucu bir tutuculuğa dönüşme biçimine işaret edilir, böylece, genellikle bir şeyi yapmanın klişeleşmiş yolu inandırıcı gerekçeler yerine kurumsal güçle desteklenmiş olur.



Görsel 19. Simone Martini ve Lippo Memmi. Mükde/The Annunciation. 1333, Detay.

“Bazı kural tipleri başta bilinçsizce işler gibi görünse de (insan dilinin kullanımı gibi) -veya bilinçsizce gözlemlense de (ağız açık yemek yememek gibi), ki bu oldukça farklı bir şeydir- geleneklerin büyük çoğunluğu, içlerinde üzerinde uzlaşmış kolektif anlam ve değerlerin izlerini taşır. Bu anlamda, analitik olarak kesinlikle ayrılabilir olsa da nihayetinde, tarihsel olarak gelişen ve dönüşen sosyal gelenekler ve estetik arasında kesin bir ayrım yapılamaz” (Harris, 2006, s.71).

Harris’in bakışı üzerinden kelimenin tarihsel terminolojisine kısa bir değiniminin ardından, asıl odaklanılan eksen Goodman’ın estetik açıklamasında olacaktır. Goodman’ın anlatımına göre hem bir resim olarak olgular hem de bunların içerikleri, ortak mutabakatla sahip oldukları kabul edilen sözdizimsel ve anlamsal niteliklerce belirlenir. Yine Goodman’a göre, bu kompozisyonları yöneten ve yorumlayan ilkeler aynı değildir. Özellikle, devam eden bir süreçte nesnelerin özelliklerini temsil etmeleriyle kelimelerden

ayrılan resimler, benzeş formlar olarak kabul edilir. Yani, farklı özellikleri temsil eden herhangi iki işaret arasında, başka bir özelliği temsil eden üçüncü bir işaret olacaktır ve bu ayırık önermelerin ifade edilmesine olanak tanıyan özellikler arasında ise belirgin gramatik roller yoktur.

Ayrıca, ilkeler ve uygulandıkları özellikler de gelenekler tarafından belirlenmektedir. Goodman'ın yorumuyla bu, "tahsisinin keyfi olduğu" anlamına gelmektedir. (Goodman, 1976, s. 452-4)

Goodman, gerçekçi olmayan durumlarda resim ile temsil ettiği şey arasındaki doğal bağlantıyı takip etmeyen resimlerin özelliklerini tanımlamak için "yerleşik"⁶ terimini kullanır. Onlara -herhangi bir nesneye- atfedilen özellikler tanıdık özelliklerse ilişki tanıdık hale gelir. Daha da önemlisi, Goodman, bu yerleşiklikle ilintili eğitim ve deneyimin, resimsel içeriğin belirlenmesine katkıda bulunmama maksadı taşıdığını düşünmektedir.

Resim ya da fotoğrafların "dilini" öğrenmede, algının rolü o kadar güçlü değildir.

Rollins bu noktada, Goodman'ın teorisinin üç açıdan cazip olduğunu düşünmektedir:

Buna göre ilk cazip nokta, dil benzeri anlamsal özellikleri olması, bir resmin nesne bağışlama potansiyeline ve tipik olarak anlamlı kompozisyonlara sahip olmasıdır. İkincisi, her ikisi de bir iletişim formu olan, sözel dil ile görsel sanatın bütünleşik bir yaklaşıma sahip olmasının memnun edici olmasıdır. Üçüncüsü ise, resimsel temsil sistemlerinde kültürel çeşitliliğin, ancak bu sistemlerin tamamen gelenekselleşmiş olması durumunda açıklanabilir olmasıdır. (Rollins, 2006, s. 384)

Ancak Rollins bu açıklamayı da sunduğu iki problem üzerinden reddetmektedir: İlk problem, resimsel temsilin⁷ bizi ikna ettiği kadar çeşitli olmamasıdır. Herhangi bir şeyin herhangi bir şeyi imleyebileceği doğru olsa da Rollins'in deyimiyle herhangi bir şeyin herhangi bir şeyi "gerçekte olduğu gibi" tasvir edebileceği aynı ölçüde doğru görünmemektedir. (Rollins, 2006, s. 385)

⁶ Entrenched

⁷ Pictorial Representation: bu kavram resim teknikleri, elemanları veya kompozisyonlardan ziyade daha çok dilbilime ait bir kavramdır ve resim sanatına sınırlı kalmamaktadır.

İkinci problem ise, görsel deneyimi sorgulanan bilgi açısından ele alan algısal teoriyle ilgili olarak psikoloji yasalarının dikkate alındığı durumda Goodman'ın uzlaşımıcılığının yoldan çıkmasıdır, zira bu durumda resim-nesne ilişkileri Goodman'ın önerdiği gibi keyfi olamayacak, daha ziyade psikolojinin yasalarına tabi olacaktır. Böyle bir gelenekçi için insan psikolojisi önemli değildir, zira bu olgular aslında olduklarından epey farklı olabilir ve sembol sistemlerinin resmi mantıksal analizi bu durumdan etkilenmeyecektir.

Nedensel İlişkiler⁸:

Algısal olmayan teoriler serisinin son bölümü, nesneden resme uzanan nedensel zincirle ilgilidir. Bu zincirin ilk halkası, bir kameranın doğrultulduğu veya bir sanatçının resim üretimi sırasında dikkatini yönelttiği nesne veya sahne ile başlar. Bir resim algılayıcısının yanıtı ile de sona erer. Bir resmin içeriğinin, bu zincirin başında bulunan nesne veya sahne ile özdeşleştirilmesi gerekliliği açıktır (Walton 1984, s.246–77; Tomas 1997, s. 345–61).

Bu teoriyle ilgili sorun, bir resme ilişkin nedenin nasıl seçilebileceğinin açık olmamasıdır. Bu teorideki sebep-sonuç zinciri pek çok şekilde tanımlanabilir ve zincirin başlangıç noktası sığ görünmektedir. Buna göre, hangi ögenin, hangi açıklama altında zincirin başlangıç noktası olduğu ve resmin içeriğini sağladığı söylenmelidir. Bu soruya cevap verebilmek için nesnelerin ve resimlerinin algılanmasının nedensel zincire nasıl dahil edildiğini bilmemiz gerekebilir.

⁸ Causal relations.

2.2: Resimsel Temsil

Pek çok medyada -resim, heykel, fotoğraf ve dahası- denenmiş olan portrenin, en azından bir yüzü andırmasının veya onu yorumlamasının resimsel temsille son derece ilgisi vardır. Portre bir görüntüye indirgense de indirgenmese de zanaatkarlık dolayısıyla sunumun izleyicilerin estetik deneyimi üzerindeki etkileri teorik zeminde her zaman meşru olmuştur ve olmaya devam edecektir. Enstalasyon ve video sanatı söz konusu olduğunda, sanat eserinin temsil edildiği veya sergilendiği ortam ve atmosfer, yaratıcının veya sanatçının öznel yaklaşımını etkiler ve bu zeminde sanatsal niyet tartışmalarıyla karşı karşıya kalırız. Aynı argümanlar, resim ve fotoğraf gibi görünüşte iki boyutlu eserler söz konusu olduğunda da geçerlidir. Belirli bir resim parçasının ya da bir fotoğraf serisinin galeri ya da müze ortamında sergilenmek üzere asılma biçimi ve bunun resim üzerinde yaratacağı simgesel etkileri, tarihsel önemi ve daha birçok bileşeni göz ardı edilemez. Ancak resimsel düzeyde, portre diğer resimlerle benzerlikler taşır ve estetik teorisi açısından ilginç tartışmalara açıktır.

Sanatsal yorumlama ile birlikte resimsel temsil, portre çalışmasını, herhangi bir anlamdan yoksun, çıplak yüze benzeyen kimi sanat eserlerindeki arayışlardan koparma potansiyeli taşıyan ana araçlardan biri olarak görünmektedir.

Resimsel temsil kavramının araştırılmasında iki sorunlu kısım vardır. Bir yandan resmi diğer türden temsillerden ayırt edebilmek için `resmin' nasıl tanımlanacağı sorunu vardır. Öte yandan, resimlerin nasıl anlam ifade ettiği sorunu yani resimsel anlambilim sorunu vardır. Buna ek olarak, resimler açıkça algı nesneleri olmalarına rağmen, felsefi açıklamalar bu gerçeğin nasıl olduğu konusunda anlaşmazlığa düşmektedir. (Lopes, 1996, s.297). Bu teoriler “algısal” ve “algısal olmayan” olarak iki ana kategoriye ayrılabilir. Ancak çizginin her iki tarafına da düşen bazı teoriler de vardır. Örnek olarak “benzerlik” teorileri Bu gibi durumlarda algısal ile algısal olmayan versiyonlar farklı gerekçelerle savunulmalı ya da reddedilmelidir. Bu nedenle algıya dayalı cazibenin yarattığı farkı anlamak önemlidir (Rollins, 2006, s.298). Tam bu noktada İngilizce “algı” kelimesinin tanımına odaklanmak gerekirse:

1. Görme, duyma veya duyular yoluyla bir şeyin farkına varma yeteneği. 1.1. duyular aracılığıyla bir şeyin farkındalığı 2. Bir şeyin görölme, anlaşılma veya yorumlanma biçimi. “Amerika halkının Hollywood zevk algısı” 2.1. sezgisel anlayış ve içgörü. (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/perception>)

Açıktır ki algı, ilk adımda çıplak duyularla ve daha genel anlamda ise bilginin toplanması, yorumlanması ve anlamlandırılması amacıyla içinde bulunulan dünyanın ve onun farklı fenomenlerinin nasıl kullanıldığı ile ilgilidir.



3. BÖLÜM: ALEGORİ, SEMBOLİZM VE TEMELLÜK

İkinci bölümde yazar, analiz etmeksizin çeşitli temsil biçimlerinden bahsetmektedir. Bölüm kısaca görsel sanatçılar tarafından yaygın olarak kullanılan üç temsil aracı ve temsil biçimine odaklanmaktadır: alegori, sembolizm ve kendine mal etme. Bu sıralama herhangi bir hiyerarşi ya da kategorizasyon amacı taşımaksızın yapılmış olup, araştırmacının portreciliğe yaklaşımında sıklıkla kullanılan temsil stratejilerine ufak bir vurgusu olarak değerlendirilmelidir.

3.1: Alegori, hikâye anlatımının dolaysız yolu:

Post-modern sanatın nedensel ilişkileri ve resimsel temsil kurallarını belirsiz ve imalı bir şekilde kullanması, modern sanatın, avangard hareketinde görülen cesur ve neredeyse ideolojik doğası ile temel ayırım noktalarından birini oluşturmaktadır. Alegorik yorumlama ise, portrenin kullandığı tarihî resimsel gelenekler arasında yer almıştır.

Terminoloji olarak alegori, Yunanca "başka türlü konuşmak" anlamına gelmektedir. Görsel sanatlarda kullanımı itibarıyla ise bu terminoloji, simgesel yollarla iletişim kurmayı ima eder ve anlamları imalı bir şekilde iletmek için bir sistem öne sürer. Bununla birlikte, bu faydacı kullanımın tutarlı veya tekil bir mesaj iletmesi gerekmediği gibi alegorinin ima edilmesinde anlatı veya hikâye özelliklerinin kullanımı daha bilindik bir tutum olagelmıştır.

Nitekim, on yedinci yüzyıldan Hollandalı ressam, Pieter Claesz'in 1625 tarihli Vanitas'ı örneğinde de görüleceği gibi, bir kafatası, bazı olgunlaşmış meyveler, cam lambaya yansıyan bir pencereden gelen güneş ışığı gibi çeşitli nesnelerin tasvirleri üzerinden nedensel ilişkilerin uygulanmasıyla bu anlatım sağlanmıştır (Görsel 20). Eser alegorik olarak, zaman içinde tüm insanların öleceği anlatısını ve anlamını iletmekte, bu anlamıyla sanatçı tarafından maddi dünyanın değersizliği vurgulanarak ölümlülüğün alegorik bir yorumu yapılmaktadır. En nihayetinde bu resim, izleyicisine, kaçınılmaz olan ölüme kendisini hazırlaması gerektiği mesajını vermektedir.



Görsel 20. Pieter Claesz. Vanitas. 1625, panel üzerine yağlı boya, 29.5 × 34.5 cm

<https://bit.ly/2sffMhP>

Bu örnek aynı zamanda alegorinin nasıl esasen derin iletişim, yani önemli anlamlar olarak algılandığını da gösterir. Önemsiz veya gündelik bir alegori fikri genellikle tanındık gelmez. Ancak en azından on dokuzuncu yüzyılın sonlarından bu yana yapılan ve alegorik olarak nitelendirilen -kodlanmış anlamlar içeren- pek çok sanat eserinin, kesin anlamları açık ya da tutarlı bir şekilde ilettiği söylenemez; bunun yerine, izleyici tarafından sanat eserinde öznel olarak okunacak çok şey bırakır (Harris, 2006, sf.13).

Alegorinin nihai anlamındaki yüksek derecede açıklık nedeniyle, alegori ve sanat arasındaki ilişki sofistike ve kasti olarak kabul edilmiş ve özellikle yüksek rönesans resimlerinde kasıtlı olarak üst üste bindirilmiş anlam ve metaforik referanslar sistemlerine sık başvurulmuştur. Sandro Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" (1483) ve Michelangelo'nun 1508 yılından 1512 yılına kadar süren Sistine Şapeli eseri bu yaklaşıma verilebilecek örneklerdendir. Rönesans ve sonrasında da sürececek olan bu sanat, on dokuzuncu yüzyıla kadar batı sanatında alegorilerin nispeten paylaşılan ve üzerinde uzlaşılan anlamlarını kullanmaya devam etmiştir. Sanat tarihçileri de Batı toplumunda dini Orta Çağ'dan

hümanizme doğru gerçekleşen bu paradigma değişimini takip etmek için aynı ortak ve kabul edilmiş kurallar dizgisini kullanmışlardır.⁹

Avangard kültürün ortaya çıkışıyla birlikte, değişen ve farklılaşan sanat fikirleri ve amaçları da ortaya çıkmıştır. Alegorilerle ilişkilendirilen anlam ortaklığı, modernizmin doğuşuyla birlikte çözülmeye başlamıştır. Postmodern sanat ise, geleneksel batı merkezli alegori anlayışına karşı bir şekilde evrensel ve çoğu zaman da eleştirel bir tutum sergilemiştir. Cindy Sherman'ın, (Tarih Portreleri, 1990) serisinden, "İsimsiz No:228" isimli işi bu tutuma iyi bir örnektir (Görsel 21). Sherman'ın bu eserinin konusu tarihi bir sahnenin uyarlanmasıdır, ancak bu defa sahnede yaşamsal bir güç olarak kontrolü elinde tutan erkek değil, kadındır.

Konusu nedeniyle Sherman genellikle feminist bir sanatçı olarak kabul edilir. Gerçekten de Amerika'daki Feminist Hareket döneminde yetişen sanatçı, kadın kimliği ve cinselliğinin yanı sıra pornografiyi ve medyada kadının nesneleştirilmesi gibi konuları da ele alır. Sherman, çalışmalarının doğası gereği feminist olarak anlaşılmasını umduğunu, ancak hiçbir zaman kasıtlı olarak Feminist sanat yaratmadığını söylemiştir. Bir başka yanlış kanı da fotoğraflarının otoportre olduğu yönündedir. Sherman, Untitled No:228'i yarattığı yıl The New York Times'a yaptığı bir açıklamada, portrelere bakarken çoğu zaman onlarda kendini hiç görmediğini aksine, karakteri yaratırken ortadan kaybolduğunu belirtmiştir (Zappella. Erişim: 03.07.2009. <https://bit.ly/3LasQKu>).

⁹ BKNZ :Clark, T. J. Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution (Thames and Hudson: 1973).



Görsel 21. Cindy Sherman. İsimsiz #228. 1990, kromojenik renkli baskı, 208.4 x 122 cm.
<https://mo.ma/3ADWMKT>

3.2: Sembolizm, imgenin anlamlı tasviri:

Sanat eserinde anlam aramanın vazgeçilmez unsurlarından biri de sembollerin tanımlanmasıdır. Sembolik, anlamlı demektir; natürlük resimde tasvir edilen bir kafatasının sembolik olarak insan hayatının sonluluğunu temsil ettiği iddia edilmektedir. Bununla birlikte, sembolik yaklaşım biçimleri söz konusu olduğunda, semboller hem tarihsel olarak hem de görsel kültür açısından son derece çeşitlilik göstermektedir.

Yorumlama gelenekleri, sembolizmin dayandığı, anlamı işaret eden faktörlerdir. Buna rağmen hem çağdaş hem de tarihsel deneyimden bilindiği üzere, sanat eserinin anlamının üreticisinin beklenti ve niyetleriyle hiçbir ilgisi yoktur ve çoğu zaman anlamlar izleyici tarafından oluşturulduğu için bu gelenekler güvenilir değildir. Bu durum hem kültürler arasında hem de kültürler içerisinde gerçekleşmektedir.

Postkolonyal sembolizm okumaları, kültürler içinde ve kültürler arasında farklılık gösteren anlamlar arasındaki ikiliği vurgulamaktadır. Bu vurgu, 1900'lerin beyaz, orta sınıf İngilizlerinin yanlış okumaları ve karşısında konumlanan batı sanat tarihi arasındaki karşılaştırmalarla örneklendirilebilir. 13.yüzyıl Benin sanatının bronz döküm heykellerinin bugünkü adıyla Nijerya'ya atfedilişi ve bu eserlerin tarihî, kültürel önemlerinin ve sembolik anlamlarının bu atıfla görmezden gelinişi yukarıda bahsedilen ikiliğin güvenilmez doğasını işaret etmektedir. Her ne kadar etkileyici olsa da bu tartışma asıl araştırmanın çerçevesinden uzakta yer almaktadır. Yine de bu tartışmanın da kısaca işaret ettiği gibi, anlamlar insan yapımıdır -ve izleyiciler semboller icat etmektedirler-. Bu olgu, sanat eserinin toplumsal üretim ve tüketim ilişkisinin özgün koşullarını sürekli olarak aşmaktadır.

Ancak bu, sembollerin ve sembol sistemlerinin hiçbir zaman ortaklaşa ve kapsamlı bir şekilde kabul edilip yazıya dökülmediği anlamına gelmemektedir. Leon Batista Alberti tarafından 1435'te kaleme alınan Della Pittura (Resim Üzerine) adlı yapıt ve Avrupa'da on sekizinci yüzyılın sonunda Kraliyet Akademilerinde yapılmış akademik araştırmalar, sembol ve anlam ilişkisini katı bir şekilde birleştirme girişimlerinin örnekleridir.

Öte yandan, on dokuzuncu yüzyılın sonunda, modern sanatın kurulmasıyla birlikte bu tür inançların çöküşü somutlaşmıştır. Sanatçılar ve yazarlar ise sembolizmi bir tür sezgisel, dışavurumcu süreç olarak yeniden keşfetmeye çalışmışlardır.

Sembolizm, bütüncül bireysel sanatsal özelliğin bir yönü olarak yeniden keşfedildi, önceki tüm sembol türlerinden eklektik bir şekilde yararlandı ve yine de soyutlamanın gelişiminde, renk ve biçimin aşkın sembolik -neredeyse mistik- unsurlar olarak ilan edilmesine doğru ilerledi. Pierre Puvis de Chavannes, Sacred Wood (1884); Gustav Klimt, The Knight (1902); Piet Mondrian, Composition in Line (Black and White) (1916–17) ve Mark Rothko, Number 7 (1951) bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Harris, 2006, s.316).

Batılı olmayan sanatçılar ise, sembolik özelliğin sınırlarının ve olanaklarının farkında olarak, sembolizmi özgün ve yaratıcı bir bakış açısıyla kullanmışlardır. Örneğin Shirin Neshat (Görsel 22) portrelerinde Fars edebiyatının ilk modern kadın şairi olan Füruğ Ferruhzad'ın şiirlerini kullanmaktadır. Bu portrelerde sembolizm, yazılı kelimelerin kültürel anlamının figürün tenine mal edilmesi ve Farsça-Arapça hat sanatının prototip kategorizasyonunun batılı izleyicinin gözünde anlaşılması yoluyla kullanılmıştır. Oysa Farhad Moshiri'nin eserlerinde Farsça hat sanatına yönelik bu Batılı tutum, Batı

medyasını tüketen kitle kültürüne yönelik bir parodi ve eleştiri konusu olmuştur (Görsel 23).



Görsel 22. Shirin Neshat. Asi sessizlik /Rebellious silence. 1994, baskı ve kaligrafi, 142 x 98 cm. <https://t.ly/dHW5>

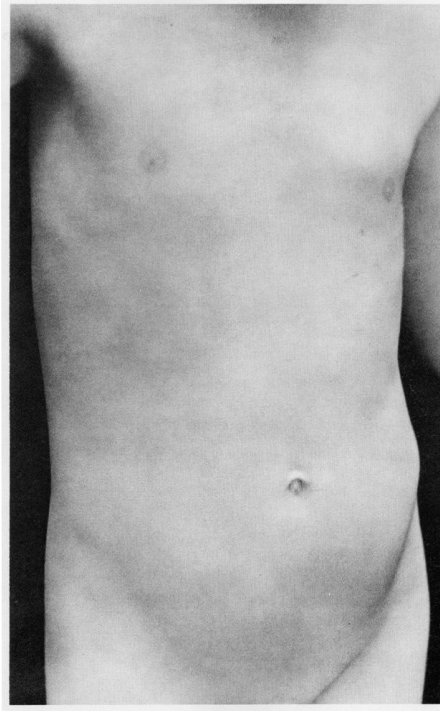


Görsel 23. Farhad Moshiri. 5V4G. 2008, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 150x180 cm. <https://t.ly/h3C4>

3.3: Temellük, geleneğe dair pratik sorunlar:

Temellük, yeni postmodernist etkiyle beraber 1970'lerden sonra üretilmiş olan sanata içkin anlam ve tartışma arayışında, sanat eserinin üreticisi olarak sanatçının statüsüyle ilişkisi bağlamı üzerinden bugünkü önemini kazanmıştır.

Sherrie Levine, kendisinden önceki sanatçılar tarafından çekilmiş manzara ve nü fotoğraflarını yeniden fotoğraflayıp üretici olarak sergilemesiyle temellük sanatı denince akla gelen ilk isimlerden biri olmuştur. Levine'in "Edward Watson'dan sonra/ After Edward Watson" serisinden "İsimsiz no.5/ Untitled no.5 (1980)" (görsel 24) eseri sanatçının tutumunu yansıtan bir eserdir. Bu durumda da görüleceği gibi, başlık, eserin kendine mal etme niteliğini netleştirmek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Çünkü aksi takdirde orijinal sanat eserine bakarak bunların mevcut temsillerin temsilleri olduğunu anlamak neredeyse imkânsız bir durumdur. Bu örnek, yirminci yüzyılın başlarında yapılan modernist sanata içkin eğilimleri ve kompozisyon araçlarını vurgulaması açısından ayrıca önemlidir.



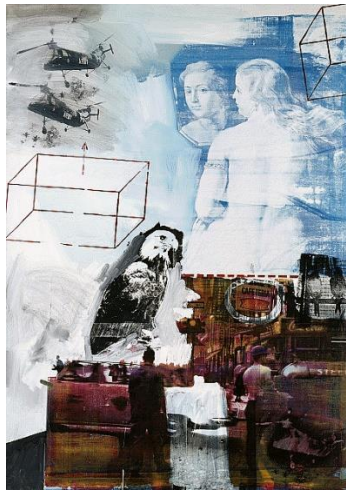
Görsel 24. Sherrie Levine. İsimsiz No:5 (Edward Weston'dan sonra) / Untitled No.5. (After Edward Weston). 1980, Jelatin gümüş baskı. <https://t.ly/q8l>

Başlık bir an için bir kenara bırakılacak olursa, "mühürlemek ya da sormadan almak" anlamına gelen "temellük" kelimesinin terminolojisi daha belirgin hale gelir ve bu aslında onun sanatsal pratiğinin doğasını da gizler. İzleyici başlığın farkına vardığı anda, Levine'in sanatı, ifade perspektifinden yaratıcının kişiliğinin doğrudan bir uzantısı olarak görülen içsel, otantik anlam ve değer açısından modern sanatın alışlagelmiş açıklamalarının aksine kavramsal veya teorik boyutlar kazanır.

Böylece Sherrie Levine'in temellük sanatı, çağdaş sanatın kabul görmüş eğilimleri hakkında temel soruları gündeme getirir. Üstelik aynı mesele farklı biçimlerde diğer önemli çağdaş sanat eserleri için de güncelliğini korumaktadır.

Örnek olarak, Andy Warhol'un 1960'larda kitle kültüründen devşirdiği çorba kutuları ve Brillo kutuları söz konusu olduğunda da aynı zorluklar bir dereceye kadar geçerli olabilmektedir. Öte yandan, aynı tartışma Robert Rauschenberg'in "Tracer" (1963) isimli tuval üzerine yağlıboya ve serigrafi çalışmasında eski ustaların resmettiği nü motifini kasıtlı olarak düz bir şekilde kullanmasıyla da kışkırtılabilmektedir (Görsel 25).

Kendine mal etmeye yönelik bu tutum, gerçek özgünlüğün yokluğunu savunan ve sanat tarihi yelpazesinde üretilen sanatın "ödünç alınmış" veya "çalınmış" doğasını vurgulayan sanat tarihi nosyonundan farklı bir tutumdur.



Görsel 25. Robert Rauschenberg. Tracer. 1963, tuval üzerine yağlı boya ve serigrafi baskı, 213.68 x 152.4 cm. <https://bit.ly/3gsgjaf>

1970 sonrası -modernizmin genellikle sona erdiği ya da en azından bir dizi başka pratiğe ve ilgili teoriye dönüştüğünün iddia edildiği dönemde- sanatçılar genel olarak, konvansiyonel sanat tarihine içkin (ve modernist-eleştirel) üslup, etki ve gelenek kavramlarının üzerinden aktarılan önceki sanatçılarla süreklilik duygusunu korumazlar (Harris, 2006, s.18).

Anlayışın bu yeni kavramsal ve kuramsal boyutu -ve sanattan ne beklenmesi gerektiği- portreye yönelik eleştirel bakış açıları için yeni ufuklar açmakta ve katı tarihsel eğilimlere bağlı olmayan yeni eğilimleri yeniden icat etmektedir. Sanatçılar bu fırsatı kendi avantajlarına çevirerek çağdaş yelpazede yeni 'birey' anlayışları önermektedirler. Raphael'in "Madonna of the Meadow" (1506) adlı eserinden, Jenny Saville'in "Reproduction drawing IV (after the Leonardo cartoon)" (2010) adlı eserine uzanan tarihsel zeminde, portrenin tarihsel tasvir geleneklerinin bu dönüşümü, kendi çağdaş zamanının entelektüel huzursuzluklarına uygun iletişim araçlarını arayan sanatsal evrimin büyüleyici bir hikayesidir.¹⁰

¹⁰ BKNZ: Mitchell, W. J. T. (2005), "What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images". University of Chicago Press, ISBN: 0226532453, 9780226532455

4.BÖLÜM: PRATİK UYGULAMALAR

Her görsel sanat eseri konusunun pratiğe dayalı bir araştırmasıdır esasında. Bir resim, sonucunu görsel bir öneri olarak sunan yine görsel bir araştırma olabilir. Bu bölüm, esas araştırma konusunun, görsel sanatlarda araştırmacının yakın zamanlı uygulamalarına dahil olan yönlerini içermektedir.

Özünde her sanatçı, en temel ve indirgeyici tanımıyla, farklı tutumlar koleksiyonuna sahip bir insandan başkası değildir. Bu kapsamda araştırmanın geri kalanında, araştırmacının kimi alışılmadık tutumlarının ve bunların uygulamalarındaki görsel dile etkisinin vurgusu, durumu açıklamaya uygun görülen yaklaşım olmuştur.

Bu görsel dile ve tutumlara geçmeden önce araştırmacının yaşantısının arka planına dair fikir edinmek, çalışmalardaki yaklaşımı anlaşılır kılacağından bir gereklilik olarak görülmüştür.

Bir genelleme üzerinden konuşmak gerekirse, matematik okumak, mimari mühendislik eğitimi almış olmak, araştırmacının davranışlarını ve dünya görüşünü dönüştüren önemli etkenler olmuştur. Bunlar vazgeçilebilecek etkenler olarak değerlendirilmemekle beraber, araştırmacının/sanatçının sanatsal üretiminin araçlarını oluşturmaktadır. Resim yaparken tasarlamak, tasarlarırken de resim yapmak bu araçlar sayesinde mümkün olabilmektedir. Bu vesileyle, karşılaşılan görsel problemler birer sayısal denklemlermişçesine çözüme kavuşturulmaya çalışılmaktadır. Yaratmanın en doğru yolunun bu olmayabileceğinin farkındalığıyla bu tavır savunulmamakta ancak işe yaradığı ölçüde de tercih edilmektedir.

Başarılı bir tasarım, meşru bir soruya verilen uygun bir cevaptır denilebilir. Bu nedenle bir sanat eseri yaratmanın en önemli adımı doğru soruları sormaktan geçmektedir. Belki bu noktada doğru kelimesi yerine “en alakalı” kelimesinin seçimi daha uygun olacaktır. Öte yandan, doğru kelimeleri seçmek bir yana, iyi resim ilk fırça darbesinden önce bile iyidir. Eğer doğru sorunlarla ilgilenilebilirse, doğru istikamette alınan yol da yarılanmış olacaktır. Yolun geri kalanı, çalışma ve pratikle kolaylıkla üstesinden gelinebilecek olan zanaatkarlık ve teknik problemlerden oluşmaktadır.

Görsel temsil üzerine tarihsel inceleme:

İnsan, adeta bir tür protez Tanrı haline gelmiştir. Tüm yardımcı organlarını taktığında gerçekten muhteşemdir, ancak bu organlar onda büyümemiştir ve hala ona zaman zaman epey sorun çıkarmaktadırlar... Gelecek çağlar ona uygarlığın bu alanında yeni ve muhtemelen hayal edilemeyecek kadar büyük ilerlemeler getirecek ve insanın Tanrı'ya benzerliğini daha da artıracaktır. Ancak araştırmalarımız kapsamında, günümüz insanının Tanrısal karakteri içinde kendini mutlu hissetmediğini unutmayacağız (Freud, 1930, sf.28-29).

Araştırmacının 2010-2011 yılları arasında yürüttüğü yüksek lisans çalışmaları sırasındaki düşünceleri, bu tezin ilerleyen aşamalarında görülecek olan üretimlerinin tekniklerine dair aydınlatıcı noktalar içermesi bakımından önemlidir.

Buna göre, ikinci dünya savaşı sonrası dünyasının görsel dilinin zeitgeist¹¹'ini yansıtacak tek bir imge bulabilme arayışına girilmiştir. Başlangıçta basit bir zihin oyunu olabilecek olan bu araştırma zamanla başka bir çıktıya sebebiyet vermiştir. Bu spesifik zaman dilimine ait tek bir imge bulma fikri kuşkusuz çok iddialı bir girişimdir, bir imkansız meydan okuma fikri bile bir süre için tatmin edici olmuşsa da bununla yetinilmemiştir. Adorno'nun, kitle iletişim araçlarında ve geleneksel sanatsal ifade biçimlerinde savaş sonrası estetiğine dair analizinin okunduğu sırada, bahse konu o tek imgeyi bulabilmenin ötesinde, bu imgenin tanımlayıcı özelliklerinden oluşan bir zemin belirlemiştir. Bu zeminde, böyle bir imge, kitlesel olarak üretilebilir, iletişimi kolay, şiirsel olmayan ve savaş öncesi ölçütlere göre de güzel sayılabilecek ve bunların yanı sıra bazı evrensel ve batı merkezli niteliklere sahip olmalıdır. Araştırmacı bu imgeyi, gazetelerde, filmlerde, ucuz romanlarda, çizgi romanlarda, moda dergilerinde kısaca bulabildiği tüm matbu araçlarda aramış ve üzerindeki en kalıcı etkiyi bırakan imgenin, ikinci dünya savaşı dönemindeki esir kamplarında çekilmiş belgesel fotoğrafları olduğu hususunda mutabık kalmıştır. Önce bilgisayar ekranından incelenen imge, daha sonrasında baskısı alınarak büyüteçle incelenmiştir. Bu görüntülerin kâğıda basıldıklarında tamamen farklı dolgulara sahip oldukları fark edilmiştir. Üstelik, tarihi olaylardan ve hayatta kalanların anlattıklarından da farklı bir imgelem ile karşı karşıya kalınmıştır. İnsan cesetleri yığını, insan formunun tanık olunan en insanlık dışı görüntüsünü oluşturmaktadır (Görsel 26). Sanki onları insan yapan şeyler infazdan önce onlardan koparılıp alınmış gibidir. Bu noktada bu cesetlerin geçmişlerini bir çizgi romana aitlermiş gibi hayal etmeye karar verilmiştir. Eğitimlerinin,

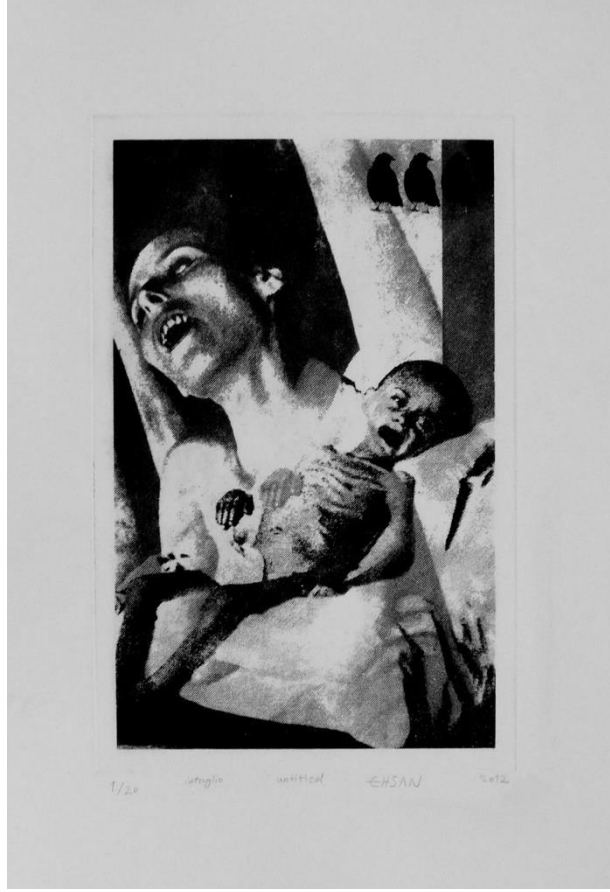
¹¹ Zamanın ruhu

kardeşlerinin, ebeveynlerinin ya da varsa çocuklarının isimlerinin, ilk aşkları ve hayatlarındaki utanç verici deneyimlerinin hatta en sevdikleri müzik türünün ne olabileceği gibi küçük detaylarla bu tahayyül genişletilmiştir. Onlardan birine çıkma teklif edilse nasıl olurdu ve acaba hangi mekâna davet etmek gerekirdi, onları etkilemek için ne yapmak icap ederdi gibi sorularla, bu cansız bedenlerle büyük bir trajedinin kayıpları olarak değil, insan olarak iletişime girebilmenin yolları aranmıştır.



Görsel 26. 12 Nisan 1945, Yer: Ohrdruf [Thuringia], Almanya

Ayrıca bu görsellere büyüteçle bakarak, hepsinin çizgi romanlarda, dergilerde, gazetelerde, Andy Warhol ve Lichtenstein'in sanat eserlerinde kullandıkları gibi halftone görüntü işlemiyle yayınlandığı fark edilmiştir. Belli bir mesafeden bakıldığında halftone'lar görünmez hale gelmektedir ve bu durum görüntülerle ilgili temel bir endişenin de kaynağını oluşturmaktadır; yani bireyin en uçuk hayallerinde bile kendini asla bu durumda hayal edemeyeceği gerçeğinin. Trajedi hep başkalarının başına gelmektedir, şanslı olunduğu için de değil, bir şekilde farklı olmaktan ve içinde bulunan koşulların hak edildiğine dair sarsılmaz inançtan kaynaklı olarak o trajedilerin öznesi olabilme ihtimalinden kaçınılır.



Görsel 27. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2011, foto-gravür, 30x40 cm

Bu fikir henüz çok taze olsa dahi, araştırmacının gelecek projelerine temel oluşturma potansiyeli yüksek bir fikirdir. Bu fikre dair ilk görsel uygulamalar bir dizi gravür baskı ile ortaya çıkmıştır. Bu gravür baskılar yukarıda bahsi geçen hikayeleri anlatan kolajlar şeklinde gerçekleştirilmiştir. Bunlardan birinde, ölmüş bir annenin üzerine bir bebek ve trajediyi inleyen kargalar iliştilmiştir (Görsel, 27). Serinin bir diğer işinde ise, ön plandaki kişinin o kargalarla arasındaki kopukluk vurgulanmıştır (Görsel, 28).

Bu seriden sonraki gravür uygulamaları da bu iki çalışmadaki halftone imgelerle oluşturulmuştur, ancak konular zamanla siyasi bir sanat fikrine doğru evrilme eğilimi göstermiştir. Araştırmacının gazetecilik kariyeri yıllarında siyasi konularla ilgili kötü anılarının hatırlattıkları, siyasi sanat atmosferinin kişiliği için çok daha zehirli olacağının fark edilmesine sebep olmuştur. Bunu söylemekle, naif bir apolitik sanatçı portresi çizilmesi amaçlanmamaktadır. Mesleği ve ilgi alanları ne olursa olsun her insan politik bir varlıktır. Bu tutum savunulmamakla beraber, sonraki çalışmalarda sürdürülmesi gibi bir

niyetle de hareket edilmemiştir. Yine de araştırmacı, elinden gelenin en iyisini yaparak, şimdiye kadar sanatını bu politik angajmanlardan arındırmayı başarmıştır.



Görsel 28. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2011, foto-gravür, 25x35 cm.

4.1: Halftone portrelere dönüş (bilişsel imgelem olarak görsel temsil):

Tarihsel olarak önemli bir Zeitgeist'in bilişsel olarak gerçekleştirilmesini önerme aracı olarak resimsel temsil, Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi sanatçıların çalışmalarında başarıyla gerçekleştirilmiştir. Her ikisi de temsili ve resimsel özellikleri -bu durumda pop kültürünün sanatsal anlatısını- kendi çıkarları için kullanmışlardır (Görsel 29).



Görsel 29. Roy Lichtenstein. Arles'daki Yatak Odası/ The Bedroom at Arles. 1992, tuval üzerine yağlı ve akrilik reçine boya, 320 cm × 420 cm. <http://bitly.ws/x3wA>

Bu bakımdan, bahsi geçecek seriye "Halftone" adını vermek hem biçimsel hem de kavramsal bir açıdan bilinçli bir tercih olmuştur. Biçimsel açıdan bakıldığında halftone portreler, gazete, kitap, dergi ve diğer yayın türlerini basmak için kullanılan ofset baskı makinelerinde görüntü oluşturma mekanik sürecini işaret etmektedir. Aynı plastik görünümün geleneksel tuval üzerine yağlıboya tekniğini kullanarak yeniden üretilmesi, bu resimlerdeki çağdaş imge yorumuna ulaşılmasına yardımcı olmuştur. Bu tür bir yaklaşım Amerikan pop sanatında da kullanılmıştır. Kavramsal olarak bakıldığında tüm resimler ölçek algısı ve onunla olan ilişkinin kendisi ile oynamaktadır. Büyük ve devasa nesnelere daha fazla önem verme eğilimi bilinen bir gerçektir. Bu bakımdan, önem ve gerçeklik algısının analizi söz konusu olduğunda ölçek önemli bir mesele haline gelmektedir. Gazetelerde önemli haberlerde daha büyük yazı fontlarının kullanılması ve reklam panolarının en zengin markalar tarafından kullanılması gibi örnekler konuyu aydınlatması açısından çoğaltılabilir. Aynı mantık izlenecek olduğunda, önemsiz fenomenlerin daha küçük yazı fontlarıyla, daha küçük görüntülerle, sütun köşelerindeki yerleri ve arama motorlarında aşağı sayfalarla kalışlarıyla ilgisi kurulabilir. Bunlar aynı zamanda halftone görüntü işleminin düşük frekansıyla da ilgilidir.

Eski dönem teknolojisiyle, 110'un üzerinde halftone frekansına sahip görüntüleri basmak daha pahalı yazıcılar gerektirmekteydi. Ayrıca bir görüntünün küçük ölçekte basılması

otomatik olarak halftone frekansını azaltmaktadır. Bu serinin ilk dört resminde, ofset baskıda 18x18 mm ebadında düzenli görüntü frekansı ile basılan aynı görüntünün alegorik bir yorumu olarak 20x20 cm boyutlarında 20 frekanslı görüntüsü kullanılmıştır (Görsel 30, 31,32). Aynı görseller kullanılarak bu defa 180x180 cm boyutlarında bir yüzeye resim yapılmıştır. Bu aslında, yukarıda bahsedilen büyüteç altında ikinci dünya savaşına ait görüntülere bakarken olduğu gibi, var olan görüntüyü yeniden üretmenin bir yolu olmuştur. Burada bu insan ötesi portreleri yaratmaktaki amaç, yirminci yüzyılın ikinci yarısının, özellikle internet çağından hemen önceki dönemin pitoresk doğasını yansıtmak olmuştur.



Görsel 30. Ehsan Ghanbarzad. Halftone No:1. 2012, tuval üzerine yağlı boya, 180x180 cm.

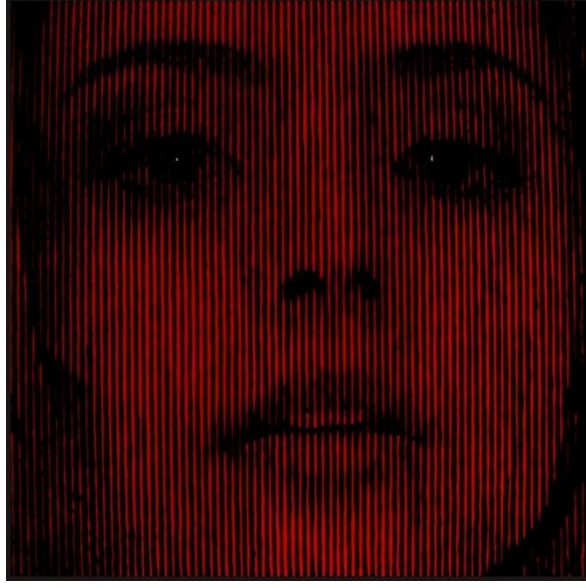
Tüm halftone resimlerin konusunu bir kadın portresi oluşturmaktadır. Ayrıca kompozisyonlar filmlerde kullanılan yakın plan çekimlerden ilham alınarak kurulmuştur. Çoğu ikonik sinema çekimleri hem ışıklandırma hem de kompozisyon açısından resim tarihinden etkilenmiştir, ancak burada bahsi geçen resimlerde kullanılan yakın çekimler tam tersi bir şekilde sinematik yakın çekimlerden esinlenmiştir. Bu seçimlerle amaçlanan,

ölümsüzlüğün çağdaş arketiplerine, figürlerin yaşsızlığı -hemen hepsi moda mankenlerini andırır- üzerinden dikkat çekmektir. Kadınlıklarıyla ilgili geleneksel arketipleri reddeden bu figürler, duygusal bir ilişkinin öznesi olmanın aksine, fantastik ve sentetik birer hayranlık nesneleridirler. Kadınlara atfedilegelmiş, annelik, doğurganlık, sevgililik ve hatta ilham perisi olmak gibi eski arketipik rollere bu imgelerde yer verilmemiştir. Bu tutumun birincil nedeni olarak, kadınsı kişiliğe ilişkin evrensel olarak kabul edilen bu arketipsel rollere, tanıma ayrıcalığına sahip olunulan kadınlar arasında rastlanmamış olması ve bu arketiplerin yokluğunun yine de feminen güce duyulan hayranlıktan hiçbir şey götürmemiş olması olarak açıklanabilir. Böylece kadınlığa ilişkin tarihi, mitolojik ve sembolik arketiplerden bilinçli olarak kaçınılmıştır. Bunun dışında, feminist hareketlerin kendi toplumlarının yerleşik normlarına meydan okuması ile bu çalışmalardaki meydan okuma arasında olası bir korelasyonun ancak tesadüfi olarak gelişmiş olabileceğine değinmek gerekmektedir.

Daha evvel de bahsedildiği üzere, çalışmalarda politik bir değinden özellikle kaçınılmakta olup burada da doğası gereği politik olan feminist harekete bir atıf amaçlanmamıştır.

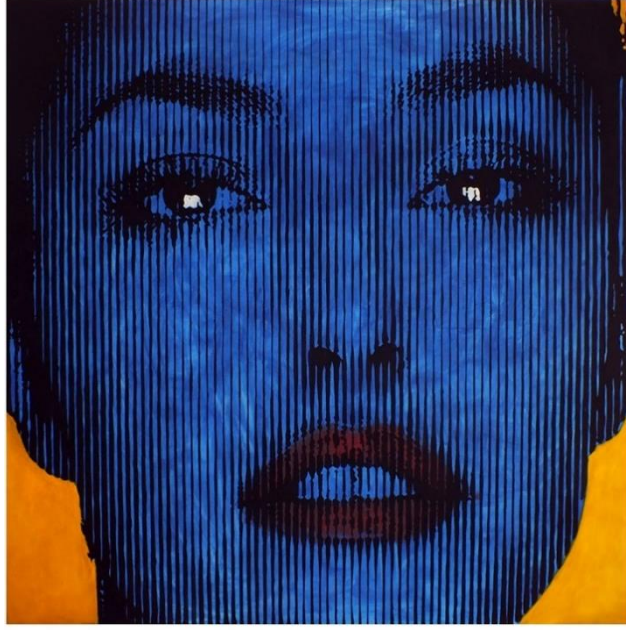
Öte yandan, bu rollerin çoğunun erkek yapımı olduğunun ve kadınlara dayatılmış işlevsiz birer ataerkil miras olduklarının farkındalığı taşınmaktadır. Ayrıca belirtmekte fayda olacağı üzere araştırmacı, kendi toplumundaki bu durumu değiştirmeye yönelik harekete geçmeyi reddeden tutumuna rağmen karakterindeki ve kişiliğindeki kadınsı yanları bakımından, bu konuya dair kendini derinden sorumlu hissetmektedir. Keza, toplumsal cinsiyet ayrımcılığının mağdurları sadece toplumun kadınları değil, aynı zamanda toplumlarında güçlü kadınlardan mahrum bırakılan erkeklerdir.

Var olan toplumsal yapıda, bu çalışmalardaki kadınlar gibi gözüken kadınlar bir kalıp çikolata, hızlı bir araba ya da parfüm gibi ticari ürünlerle ilişkilendirilmektedir. Tüketim toplumu, tüketilmesi teklif edilen her şeye bağımlılık yaratacak şekilde nesnelleştirilmiş seksi tasvirler eklemektedir. Bu mal ve ürünlerin yokluğunda, portreler sanki salt insan oluşları yeterli değilmiş gibi kendilerini boş hissetmekte ve onları tamamlayacak bir şeye gereksinim duymaktadırlar.



Görsel 31. Ehsan Ghanbarzad. Halftone No:2. 2012, tuval üzerine yağlı boya, 180x180 cm.

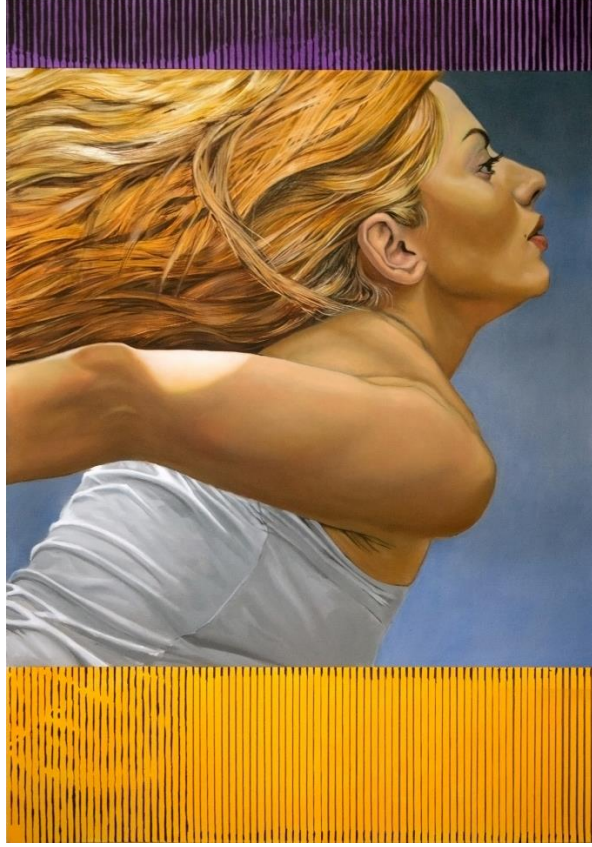
Sanatçının paletinin sade ve sınırlı renkler barındırıyor oluşu gazetelerde çalışılan günlerden alınan ilhamdan kaynaklanmaktadır. Gazeteler baskı maliyetini düşürmek için ilk sayfaları tam renkli olarak, iç sayfaları ise siyah beyaz veya bazen tek bir renk ekleyerek basarlar, böylece fazla para harcamadan bu sayfaları da görsel olarak çekici hale getirmeyi başarırlar. Bu çalışmalardaki sınırlı paletin telafisi ise, Mark Rothko'nın soyut resimlerinden esinlenen fırça darbelerinin kullanımı ile yapılmaya çalışılmıştır. Bu resimler çoğu zaman niyetleri hakkında net bir fikrin olmadığı, birer alıştırma, etüt olarak düşünülmüştür, ancak alınan notlar ve bunlarla geçirilen zamanla birlikte sisli bir resim ortaya çıkmaya başlamıştır. Yine de Deconstruction serisindeki resimler ile diğer resimleri mümkün kılan dallanmalara olanak sağlayan ana kök olmaları bakımından önemli resimlerdir.



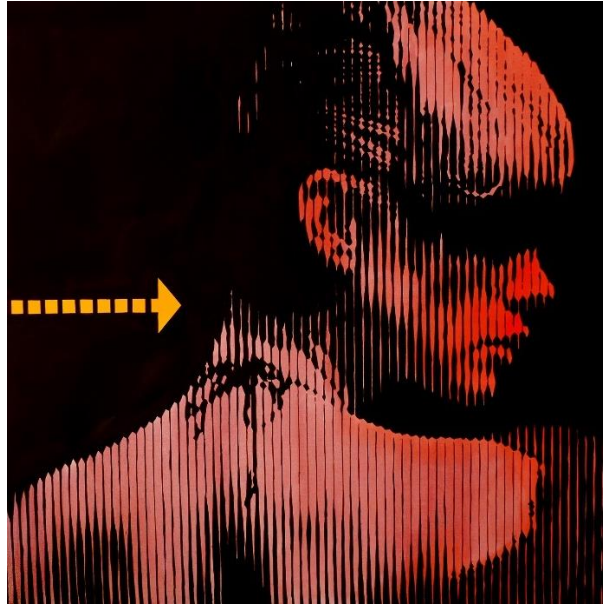
Görsel 32. Ehsan Ghanbarzad. Halftone No:3. 2012, tuval üzerine yağlı boya, 180x180 cm



Görsel 33. Ehsan Ghanbarzad. Halftone serisinden “Gilda” #5. 2018, tuval üzerine yağlı boya, 70x170 cm



Görsel 34. Ehsan Ghanbarzad. Halftone serisinden “Gilda” #9. 2018, tuval üzerine yağlı boya, 70x100 cm.

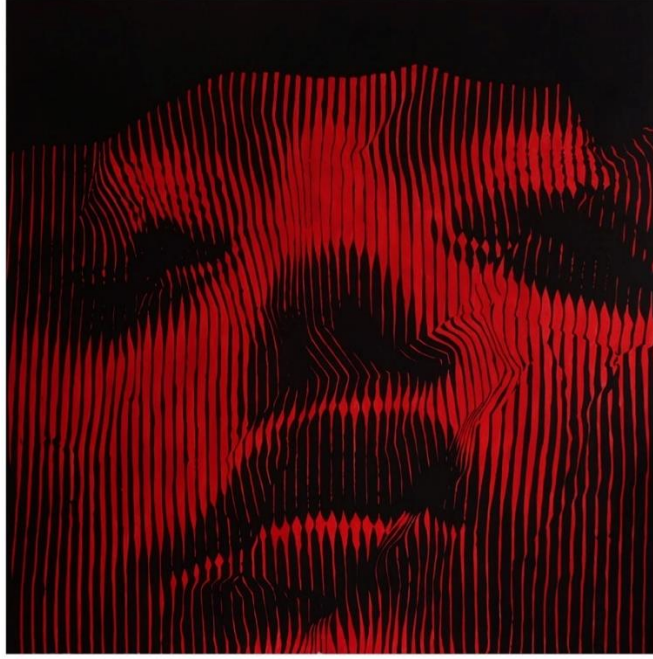


Görsel 35. Ehsan Ghanbarzad. Halftone serisinden “İsimsiz”. 2018, tuval üzerine yağlı boya, 140x140 cm.

4.2: “Transformation to Deconstruction” serisi resimleri:

“Transformation to Deconstruction” serisi, “Halftone” serisinin yapım sürecine organik olarak uyum sağlamıştır. Halftone resimlerinin basılı etütlerini içeren çöp sepetinde, buruşturulmuş, katlanmış formlardaki görüntüleri ilgi çekici ve ilham verici olmuştur. Bu ilgi çekici formlar saklanmış ve ayrıca fotoğrafları çekilerek bunların da baskısı alınmıştır. Bu görüntülerin ilk başta çekici gelmelerinin nedeni Frank Gehry ve Zaha Hadid gibi tasarımcıların dekonstrüktif mimarilerinde kullandıkları formları andırmaları olmuştur.

Bu açıdan, "Deconstruction No:1" (Görsel 36), "Halftone No:1"deki (Görsel 30) portrenin aynısıdır ancak katlanmış halidir. Bu resim yapılırken, felsefi bir kavram ve mimari tasarım tarzı olarak dekonstrüksiyon kavramı ile bu resim arasındaki ilişki hakkında net bir fikir sahibi olunduğu söylenemez. Bunun nedeni olarak, dekonstrüksiyonun felsefede ve mimaride farklı şekillerde ele alınması gösterilebilir. Buna göre, dekonstrüksiyon teorik açıdan felsefede dilbilimsel bir köke sahip iken, mimaride çoğunlukta biçimsel bir yaklaşım olarak benimsenmiştir. Bernard Chumey gibi tasarımcılar, batı felsefesindeki ilk logos merkezli olmayan fikir olarak Derrida'nın ortaya attığı dekonstrüksiyon felsefesine yaklaşmayı başarmışsa da bu ancak dekonstrüksiyonun iyi bilinen bir üslup ve eleştiri olarak yerleşiklik kazanmasından ve tasarım ile felsefe arasındaki kopukluğa dair merakın uyanmasından sonra gerçekleşmiştir.



Görsel 36. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction No:1. 2012, tuval üzerine yağlı boya, 180x180 cm

Buna göre “Deconstruction” serisi resimleri, imgelerden anlam çıkarma fikri etrafında şekillenen görsel araştırmalardır. Bir portre, baskısı alınmış bir görüntü, reddedilmiş resimler ya da gerçek hayattan kişilikler olarak sunulmak yerine soyut formlar olarak değerlendirilmek üzere sunulmaları ile sürekli bir kendini bilmezlik sınırında var olurlar.

Bu proje sırasında, seriye adını veren kavram etrafında dönen felsefi ve mimari meselelerden uzaklaşılmasının çalışmaların yararına olduğu fark edilmiştir. Araştırmacı felsefe ile hemhal olmanın yanında, lisans hayatı boyunca ve sonrasında da dekonstrüktif mimari tasarımlar yapmıştır, yine de kendini ne mimar ne de filozof olarak tanımlamaktadır. Kendisini bir görsel sanatçı olarak tanımlanmak ve resim yapmak onun için yeterli olmaktadır.

Dört büyük ölçekli resimden sonra (180x180 cm), “Halftone” serisinin aksine “Deconstruction” serisinin bu ölçeklere ihtiyaç duymadığı fark edilmiştir. Yine de kare tuvaler üzerinde çalışılmaya devam edilmiştir, zira yatay ve dikey imgeler, hem “Halftone” hem de “Deconstruction” portrelerinde kaçınılmaya çalışılan bazı duygusal hisleri hatırlatmaktadır (Görsel 37).



Görsel 37. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction No:7. 2013, tuval üzerine yağlı boya, 100x100 cm.

"Deconstruction No:11" (Görsel 38) üzerine çalışılırken, belirli bir sebep olmaksızın, resim zihinde keskin bir sarı renkte canlandırılmıştır. Bu resim, kare resimlere dair neredeyse bir inanç haline gelmiş saplantının terk edilmesine vesile olan ilk resim olmuştur. Bu çalışma, öncekilere kıyasla daha şiddetli ve neredeyse rahatsız edici oluşuyla dikey bir form gerektirmiştir. Bu noktadan sonra dikey ve kare resimler sadece görsel bir tercih meselesi haline gelmiş, bu süreçte başarılı olmadığı düşünülen yalnız bir yatay resim üretilmiştir.

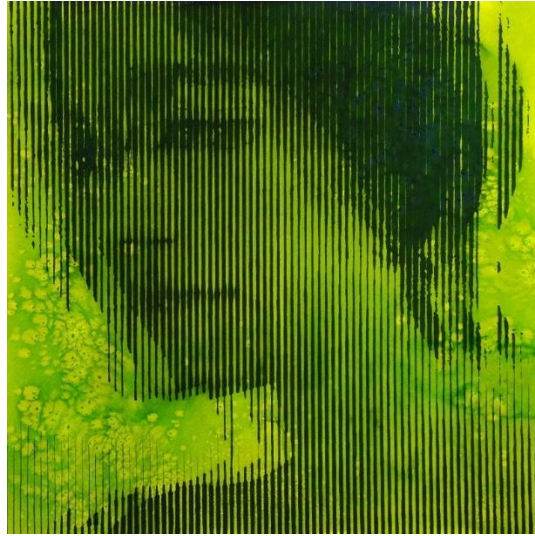
Deconstruction serisi, resimlerin iki boyutlu doğasına vurgu yapmakta olup, aynı zamanda resimlerdeki görsel kesik ve çatlaklarla da gösterilen atfın belirsiz doğasını yansıtmaya çabalamıştır. Sanki bu yapay ve sentetik formlara tutunmak için ellerinden geleni yapıyorlarmışçasına, yine doğal olmayan ve yapay bir şekilde tasvir edilmişlerdir. Bir başka deyişle, görünüşlerinin yükünü kendilerine gönüllü olarak işkence yapar gibi taşımaktadırlar.

Bu çalışmalar, insanlık durumunun ağıtlarıdır, Halftone serisinde olduğu gibi kadın sorunlarına değil, yaratıcısının karakterine içkin kadınsı kısımlara ve onların çatışmalarına değinmektedirler. Bu anlamıyla son derece kişisel çalışmalardır. Üstelik her

biri başarısız bir başyapıttır da aynı zamanda, bir başyapıt yaratmak için başlanmış her birindeki başarısızlıklar seriyi devam ettirme sebebi olmuşsa da birbirlerine benzemeye başladıkları an seriyi bitirme kararı alınmıştır.



Görsel 38. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction No:11. 2014, tuval üzerine yağlı boya 90x120 cm.



Görsel 39. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction serisinden "İsimsiz". 2016, Kâğıt üzerine sulu boya. 40x40 cm.



Görsel 40. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2016, Kâğıt üzerine sulu boya, 40x40 cm.



Görsel 41. Ehsan Ghanbarzad. Deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2016, Kâğıt üzerine sulu boya, 40x40 cm.

4.3: “RE-DECONSTRUCTION” serisi:

"Re-Deconstruction" serisi, 2016 yılındaki solo sergi için eserlerin seçimi sırasında belirlenmiştir. Bunun nedeni, 2014 ve 2016 yılları arasında iki yıl boyunca, araştırmacının asıl gündemi olan, hayali mükemmel resmin peşinde umutsuz bir romantik gibi çalışma disiplinin korunmaya çalışılmasıdır. O dönem umut ve enerji yeteri kadar muhafaza edilebilirse sonunda hedeflenen yere ulaşılacağı inancının tahakkümüyle, aslında hayattaki basit nimetlerin farkına varılamamıştır. Oysa bu en yalın haliyle bir sanatçının yaşamıdır. Bu muhteşem yaşam tarzının doğasına içkin olan ironi, resim yapmanın hem bir hastalık hem de bir tedavi olmasıdır. Yaşamamanın en şiirsel ve tatmin edici şeklidir aynı zamanda. Kişisel sergi için seçilen resimlere tekrar bakıldığı sırada, son çalışmalarda onları öncekilerden ayıran iki önemli özelliğin farkına varılmıştır. Bu ayrımlar on iki adet olan suluboya çalışmalarında daha belirgindir. Bunlardan ilki olan “Blue” (Görsel 42) bu ismi “Re-Deconstruction No;25”dan devşirmiştir. Bu dönüşümü tetikleyen iki önemli faktörden bahsedilebilir. Bunlardan ilki, resmin küçük boyutunun üzerindeki hakimiyeti kolaylaştırmış olması. İkincisi ise, önceki çalışmalardaki hayali ve fantastik anlatımın aksine, bunlarda modellerin kişiliğini yansıtmaya özen gösterilmiş olması ve gerçeklikten büyük ölçüde ilham alınmış olmasıdır.



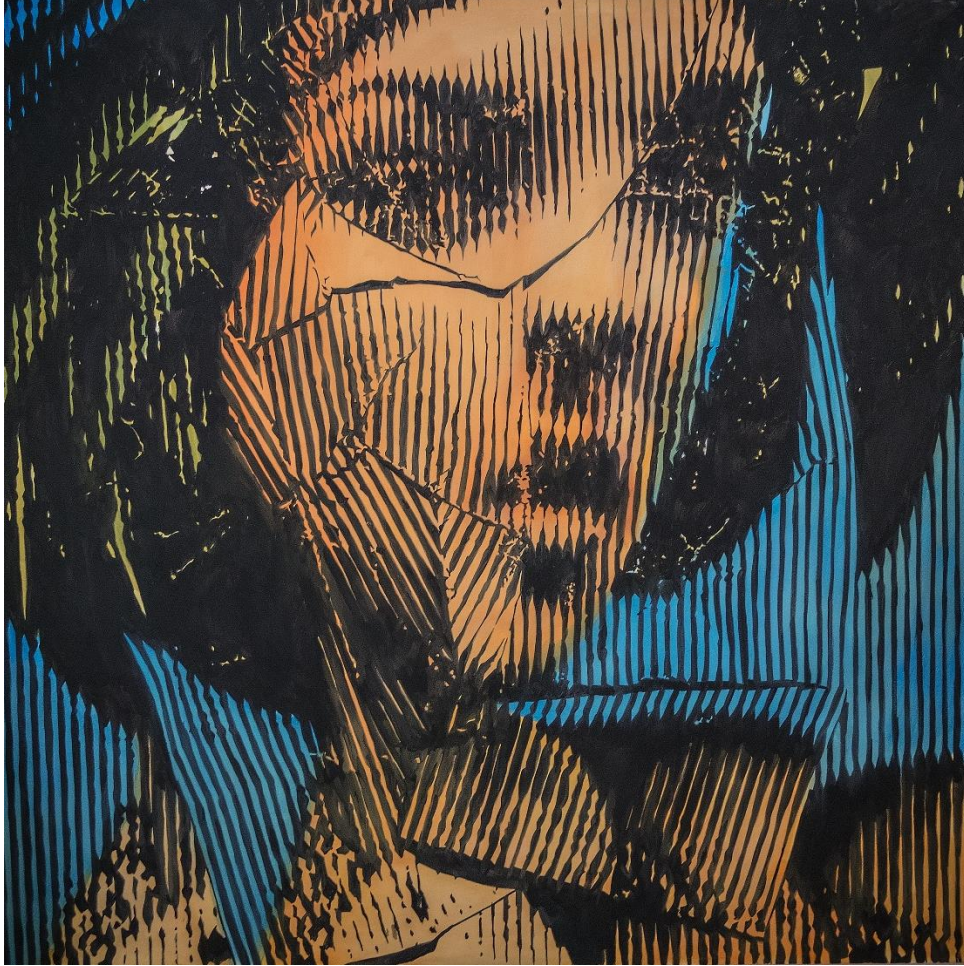
Görsel 42. Ehsan Ghanbarzad. Blue. 2015, kâğıt üzerine suluboya, 40x40 cm.



Görsel 43. Ehsan Ghanbarzad. Masiha in Green. 2015, el yapımı Arches kâğıt üzerine sulu boya, çerçeveli boyut 51.2x70 cm.

Asıl sebep ne olursa olsun, bu çalışmalar yavaş yavaş dış gerçekliği yansıtmaya başlamışlardır. Örnek vermek gerekirse, “Masiha in Green” suluboyasındaki Masiha Hanım yeşil rengi sevmektedir ve özellikle yan profilden bakıldığında burnunun biçiminden nefret etmektedir (Görsel 43). Bu çalışma on iki suluboya resimden oluşan serinin sonuncusudur ve hepsi ismini onlara ilham veren gerçek karakterlerden almıştır. Bireysel anlatılar mevcudiyetini korusa da baskın eğilim olmaktan çıkmıştır. Daha önceki çalışmalarda modeller fotoğraflanıp resmedilirken hikayeleri ve gerçek karakterleri göz ardı edilmiştir, suluboya çalışmalarda ise karakterlere dair tutulan notlar ve gözlemler, onlara bilinçli bir tercihle aktarılmıştır. İkinci olarak, daha öncesinde araştırmacı tarafından varoluşun en indirgemeci ifadesiyle başarısızlık olarak değerlendirilen tüm yağlı boya ve suluboya işlerin en azından sanatsal mücadeleyi gösterdiğinin fark edilmesidir. Araştırmacı için, hayatın geri kalan alanlarındaki başarısızlıklar utanç ya da pişmanlık verici değilken, sanatsal üretimlerdeki başarısızlıklara dair bu katı tutuma dair ironinin

farkındalığı pek çok şeyi aydınlatmıştır. Buna göre sanatta başarısız olmak pekâlâ yeğdir. Bu basit farkındalık, araştırmacının tavrını büyük ölçüde etkilemesi ve dönüştürmesi açısından önemli bir meseledir. Bundan farkındalıkla beraber, çalışmalar, devam eden işler dizisi olarak değerlendirilmekten vazgeçilmiş, ayrı birer resim olarak görülmeye başlanmıştır. Kişisel serginin açıklama metninde, sanatçı için varılacak yerin değil yolculuğun önemi vurgulanmıştır. Bu ampirist tavır, önceki rasyonel tavırla arasında büyük bir çelişki barındırmaktadır. Geri dönülüp bütün bu çalışmalara bakıldığında bu büyük değişim sanatçının muhafazakâr karakterinden kaynaklı olarak ancak çok ince bir şekilde sezilebilmektedir.



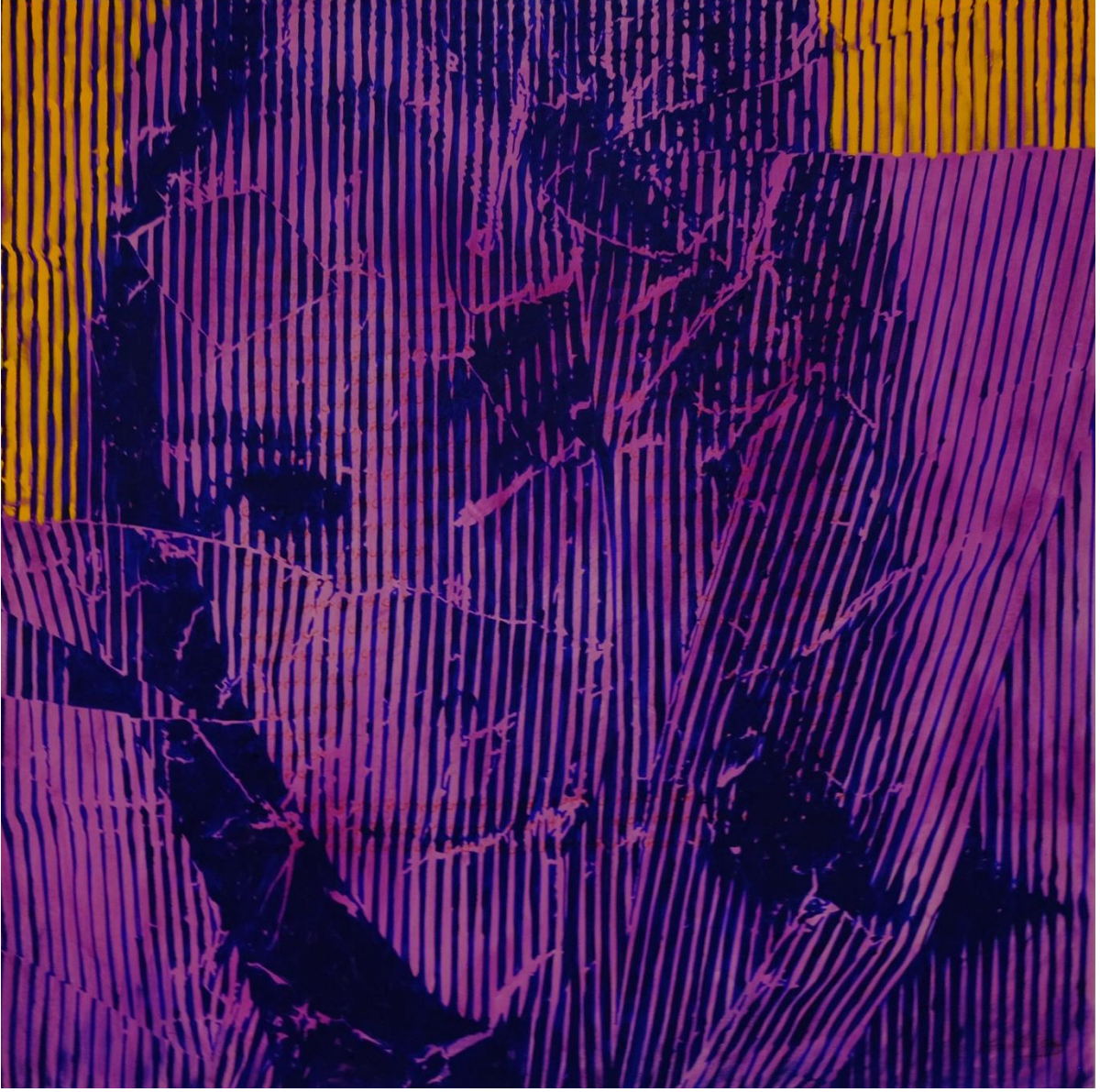
Görsel 44. Ehsan Ghanbarzad. Re-deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2017, tuval üzerine yağlı boya, 140x140 cm.



Görsel 45. Ehsan Ghanbarzad. Re-deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2017, tuval üzerine yağlı boya, 140x140 cm.



Görsel 46. Ehsan Ghanbarzad. Re-deconstruction serisinden “İsimsiz”. 2017, tuval üzerine yağlı boya, 140x140 cm.



Görsel 47. Ehsan Ghanbarzad. Re-deconstruction serisinden “Gilda”. 2017, tuval üzerine yağlı boya, 140x140 cm.

4.4: “Öteki”nin prototipi olarak benlik ve persona:

"Benlik" anlatıları, konuşmacıya veya kullanıldığı bağlamlara bağlı olarak çeşitli tanımlamaları benimsemiştir. Özellikle Jung'dan sonra modern psikanalize konu olan en

önemli arketiplerden biri olan zihin kavramı göz önüne alındığında, "benlik", fenomenin bilinçli ve bilinçdışı zihin arasında bir merkez ya da denge sağladığı, bir çarpışma noktası olarak düşünülebilir.

Bu yeni tanımlanmış "benliğin" resimsel temsillerine ilişkin konvansiyonlar, "Persona" fikriyle rasyonel bağlantılar içerir, çünkü herhangi bir portreden çıkarılan herhangi bir dış anlam, algılanan imgeyi kavramsallaştırma sürecinde izleyici tarafından yapılan bir çıkarımdır.

"Persona", Latince "Maske" kelimesinden gelmektedir ve "maske" nin kullanıcısına kamusal bir yüz bahsetme yoluyla, başkaları üzerinde dilediği izlenimi bırakabilme özelliğine vurgu yapmakta kullanılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, bir persona hayali gerçeği ima etmenin güçlü bir aracıdır, kullanıcıya tek bir yüz ifadesinin sunabileceğinden daha fazlasının temsil olasılığını sunar ve insan yüzünün ifade sınırlamalarının ötesine geçerek kullanıcısının hayal, rüya ve fantezilerine yer açar. Bu bakımdan, "Persona" kullanıcısı, hikayeler anlatma ve fikirleri ifade etme konusunda kendini doğrudan ifade etmekten daha büyük bir potansiyele sahiptir. Bu sebeple persona, yaratıcı ve dinamik bir kültür yaratmakta bazen yetersiz ya da sıkıcı kalabilen gerçeklikten kopma maksadıyla doğasını gizleme çabasından ziyade bireyin hayallerinin ve nasıl görülmeyi tercih ettiğinin bir örtmecesi¹² olarak okunmalıdır.

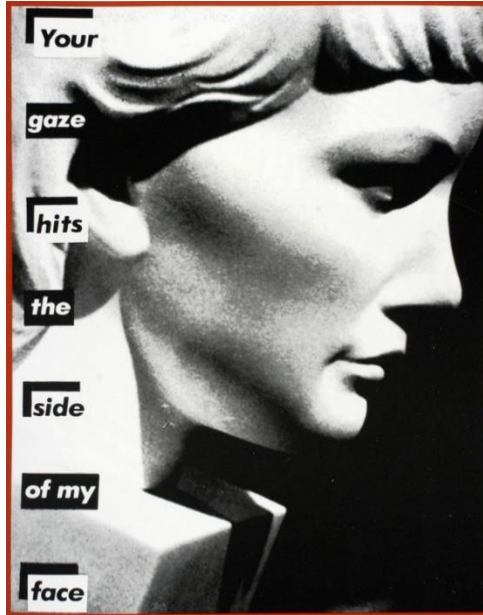
Ayrıca görsel sanatlardaki çağdaş tutumun, kendini, "persona"yı gerçekliğin ya da yüzün üzerine monte edilmesi gereken bir uzantı olduğu fikri ile sınırlamaması dikkat çekicidir. Andy Warhol'un 1961 tarihli "Altın Marilyn Monroe/ Gold Marilyn Monroe" (Görsel 48) ve Barbara Kruger'ın 1981 tarihli "İsimsiz (Senin Bakışın Yüzümün Kenarına İsabet Eder)/ Untitled (Your Gaze Hits the Side of My Face)" (Görsel 49) işlerinde olduğu gibi pek çok çağdaş sanat eseri, kılık değiştirmenin kendisinden ziyade kılık değiştirmiş gerçekliği vurgulamak adına indirgemeci bir yaklaşım kullanmıştır. Warhol örneğinde, çarpıcı altın rengiyle yüceltilip gerekli ve çıplak bir kılık değiştirmeye ve pop ve moda kültürünün - pazarlanabilir- ürünlerinden biriyle sembolik bir ilişki içerisinde ikonik -tanrısal- halde

¹² Euphemism

sunulan Marilyn'in birey olarak satın alınabilir cinsellik ikonuna indirgenmesinin vurgusu ile karşılaşırız ve bu durum, nesneleştirilmiş birey hakkındaki çıplak gerçeği gözler önüne serer. Kruger'in işinde ise, kişiliğin indirgenmesi bir adım daha ileri giderek kişinin ve bireyselliğinin yerini bir mankenin almasına yol açar.

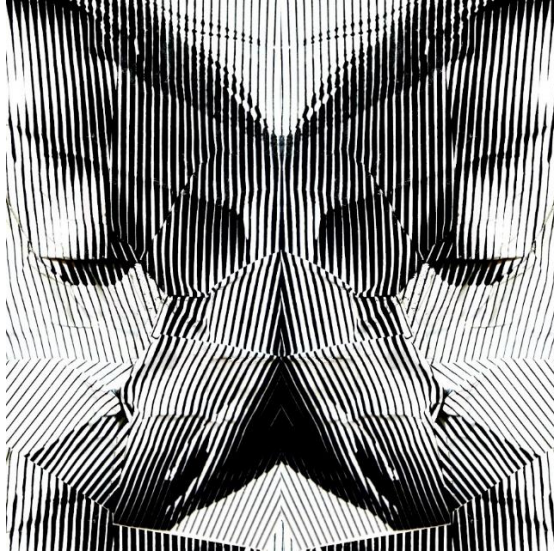


Görsel 48. Andy Warhol. Altın Marilyn Monroe/Gold Marilyn Monroe. 1962, tuval üzerine yağlı boya, 211.4 x 144.7 cm. <https://mo.ma/3AMXLaz>



Görsel 49. Barbara Kruger. İsimsiz (Senin Bakışın Yüzümün Kenarına İsabet Eder)/ Untitled (Your gaze hits the side of my face). 1981, gümüş jelatin baskı. <https://bit.ly/3Np8Vuc>

Son döneme ait çalışmalarda (Görsel 50, 51, 52) çıplak bir bedene ilişkin kaygılara ve bireyin toplumla karşıtlık gösteren özelliklerine yoğunlaşılmıştır. Bu durumda yüzün gizlenmesi, bu bakış açısında bireyselliğin yokluğunu vurgulama amacına hizmet etmektedir. Çıplak vücut şekilleri, izleyenin çıplak insan bedenlerini cinsiyetlerine veya etnik kökenlerine göre genelleme eğiliminde olan bakışını boşa çıkarmak için kişilsiz bir insanı ima etmektedir.



Görsel 50. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2021, Lith baskı, 20x20 cm.



Görsel 51. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2021, Lith baskı üzerine yağlı boya, 20x20 cm.



Görsel 52. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2021, Lith baskı üzerine yağlı boya, 20x20 cm.

Yüzsüz bir bedenin resimsel temsiline ilişkin tarihsel anlatılar farklı açılardan da ötekilik fikriyle ilişkilidir. Jean Martin Charcot'nun 1880 ile 1887 yılları arasında gerçekleştirdiği “Iconographie photographique de la Salpêtrière” adlı fotoğraf serisi kadın cinsiyetini histeriye bağlar (Görsel 53). Sigmund Freud'un daha sonra işçi sınıfı erkekler arasında histeriyi keşfetmesi ise büyük bir şaşkınlıkla karşılanmıştır. Ne var ki, Freud'un çalışmaları psikanaliz toplumunu zihinsel bozukluğu görsel olarak prototipleştirmekten vazgeçmeye ikna etmekte başarısız olmuştur ve görsel temsil histeri konusunda ikna edici bir teşhis yöntemi olmaya devam etmektedir (Isaak, 2002, s.182-225).



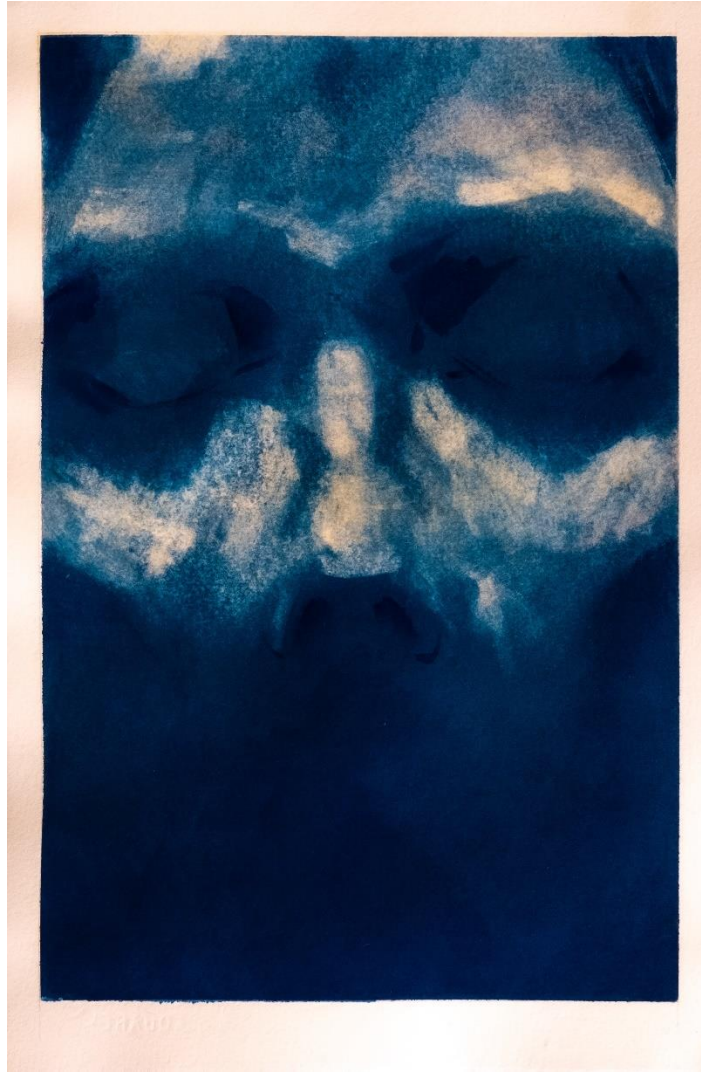
Görsel 53. Jean Martin Charcot. Attitudes passionnelles: menacé from his Iconographie photographique de la Salpêtrière. 1877-80. <https://bit.ly/3HrE3p1>

Benzer girişimler Francis Galton vakasında ve onun kriminoloji etrafındaki görsel çalışmalarında da görülmektedir. Charcot'da olduğu gibi, asıl fikir, suçluların görsel olarak tanımlanmasına yardımcı olacak görsel bir temsil bulmaktır. Bu görsel temsil, birkaç suçlunun portresinin tek bir portrede birleştirilmesiyle elde edilmiştir (Görsel 54).

Bu yaklaşımlar kendi dönemlerinde popülerdi ve elbette günümüzün "benlik" anlayışıyla ilgili değiller. Ancak ne yazık ki, bir imgeyi "öteki" ve hatta "düşman" arketipinin görsel temsili olarak görmenin geçmiş dönemlerden kalma bu etkisi, talihsiz bir yanlış davranış olarak çağdaş söylemde hala geçerliliğini korumaktadır.



Görsel 54. Francis Galton. Kompozit portreler. 1878. <https://bit.ly/3LEUrNJ>



Görsel 55. Ehsan Ghanbarzad. "Blueprint" serisinden "oto-portre". 2023, Kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 19x28 cm.

4.5: Kadın Portrelerinde toplumsal cinsiyet nitelikleri:

Serinin başından beri resimlerdeki kadın portreleri, fikirlerin kavramsallaştırılmasında benimsenen rasyonel yaklaşıma dayanarak, kadınsı veya erkeksi nitelikler taşımamaktadır ve bu ikilikten bilinçli olarak kaçınılmıştır. Günümüzde artık baskın olmayan yakın tarihli söylemler, belirli kelimelerin -ya da stillerin, hikayelerin, materyallerin ve sanat eserlerinin- eril ya da dişil bir bakış açısı sunduğunu ve bu nedenle toplumsal cinsiyete özgü olabileceklerini iddia etmiştir. Bazı kelimelerin cinsiyetlendirilmesi dilbilimsel açıdan yaygın ve eski bir uygulamadır, ancak bu varsayım teorilere ve siyasi hesaplara doğru genişletildiğinde sorunlu bir hal alır ve bu durumun kendisi bu bölümde bahsedilecek olan çalışmaların kavramsal yaklaşımının özünü oluşturmaktadır.

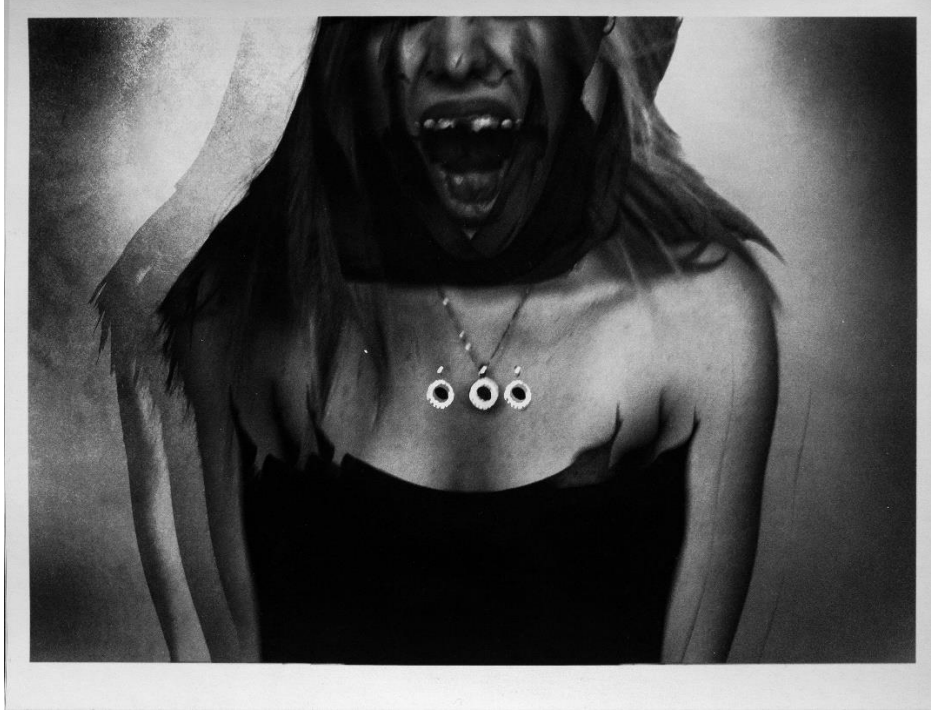
İlk olarak, bu bakış açısı feminist çalışmalara dayanmasına rağmen, toplumsal cinsiyet tarafsızlığını göz ardı eder çünkü toplumsal cinsiyet akışkanlığını, örnek olarak transseksüelliği ya da queer kimlik meselesini göz ardı eder. Bu argümana göre, bu bölümdeki resimler, baskıcı hiyerarşik veya ataerkil tarzda övgüye mahzar rolleri üzerinden kadınların tarihsel anlatılarını temsil etmemektedir. Dahası, bu cinsiyetlendirme sistemi, toplumun her eril yönünü zehirli ve hasta olarak değerlendirdiğinde, en hafif tabirle problematik hale gelir. Örneğin, bu bağlamda, yağlı boya resim -özellikle 1950'lerdeki Amerikan dışavurumculuğu resimleri- karakteristik büyük ölçekleriyle en iyi şekilde gösterildiği -aksiyon resimleri- için esasen erkeksi, yani olumsuz olarak kabul edilmiştir çünkü kadınlar veya cinsiyetçi olmayan erkekler için mevcut ve uygun bir medyum ya da uygulama olmadıkları düşünülmüştür (Harris, 2006, s.127-130). Bu tür sınıflandırmalar paradoksal, sorunlu ve uç noktalarında son derece saçmadır, ancak Harris bunların büyük ölçüde konuşmacıya ve bağlama bağlı olduğunu da kabul etmektedir; yine de bu kabul bile, bu tür iddiaların irrasyonel doğasına işaret eden bir parmaktır. Fotoğraf kolajı (Görsel 56) gibi çalışmalarla yukarıda bahsedilen iddiaların reddedilmesi söz konusudur, zira işin üreteni bu tür iddiaları aklama amacı taşımamakta olup bu noktalardan kasıtlı olarak kaçınmaktadır. Eserin konusu, yaratıcılar nezdinde toplumsal cinsiyetin anlaşılması ve tanımlanmasında bir başarısızlık olarak değerlendirilmektedir. Psikanalizin toplumsal cinsiyet meselesine ilişkin daha sonraki

yaklaşımları, “Re-deconstruction” serisinin kavramsal bakış açısını daha fazla doğrulamaktadır. Peter Fuller ve Donald Kuspit’in de belirttiği gibi, üretilen yeni en iyi sanatın, insani duygularla, kişisel, sosyal ilişkilerde yakınlık ve yabancılaşma temalarıyla hayati bir bağlantısı vardır (Kuspit, 1993).



Görsel 56. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2022, Lith baskı, 20x20cm.

Rollerin ve tanımların benimsenmemesi, tanımlanan bu rollere karşı muhalefet rolünün benimsenmesine hizmet etmektedir. Bu nedenle reddetme, bu adaptasyon eksikliğini tanımlamak için daha iyi bir kelimedir. Bu tezde "Dişil", “Kadınsı” ya da "Kadın" gibi kelimelerin kullanılması bile araştırmacı açısından kaçınılmaz bir uzlaşma olmuştur. Bu kelimeler, sunulan eserlerin varlıklarını kabul ederek bile kaçınma eğiliminde oldukları tarihi, arketipik ve siyasi özellikleri beraberinde getirmektedir. Sunulan eserler, kişilik karşıtlığından hareketle değil, “dişil fenomen” gerçekliğinden hareketle oluşturulmuş eserlerdir. Fantezinin bu aykırı çatısı, sanatçının bilinçli bir tercihle konunun etrafındaki gerçekliğin bazı ayrımlarını keşfetmeye çalıştığı yerdir. Bu yaklaşım, bakış açısına bağlı olarak "Kadın"ı kişiden -bireyden- bir kavrama -fenomene- genişletmekte veya indirgemektedir.



Görsel 57. Ehsan Ghanbarzad. İsimsiz. 2022, Lith baskı, 18x22cm.

4.6: Blueprint Serisi:

Bu bölüm araştırmacının son dönem çalışmalarına odaklanıp, tema ve konseptini incelemekte ayrıca "Blueprint" serisinin teknik yönlerini analiz etmektedir. Bu bölümde, yazarın duygu ve düşüncelerini aktarmak için kullandığı görsel ve kavramsal araçlar incelenmiş ve portrelere yazarın bakış açısından bakmak için bir pencere sunmak amaçlanmıştır.

Baskı resim ve mimarlık eğitimi almış bir görsel sanatçı olarak araştırmacı, portrelere kavramsal olarak yaklaşmış ve görüntüyü onu yaratmak için kullanılan yöntem, malzeme ve süreçle ilişkilendirmeye çalışmıştır. Bu resim serisi, siyanotip¹³ fotoğraf ve baskı tekniğinde kullanılan "Blueprint Baskı Yöntemi"nden, bu yöntemin mimari tasarımda

¹³ Siyanotip ve blueprint birbiri yerine kullanılabilen kelimelerdir.

kullanılan planlarla olan ilişkisinden (Görsel 58), blueprint¹⁴ fiilinin terminolojisinden ve günümüz İngilizcesindeki kullanımından esinlenmiştir.



Görsel 58. Guggenheim Müzesi'nin 1953 tarihli planında “rampa” tasarımı detayı.

Prusya mavisi pigmenti, 1704 yılında Alman boya üreticisi Johann Jacob Diesbach tarafından kırmızı bir pigment yaratmaya çalışırken tesadüfen keşfedilmiştir. Ardından hidroklorik asit ve demir (III) ferrosiyanyür birleşiminden mavi bir pigment oluşturmayı başarmıştır. Prusya mavisi, tutarlılığı, uygun fiyatı ve doğal pigmentlerde bulunmayan koyu mavi tonu nedeniyle hızla popülerleşen ilk modern sentetik pigment olmuştur. Baskı ve boya malzemesi olarak kullanımının yanı sıra, tıpta ağır metal zehirlenmelerini tedavi etmek için de sıklıkla kullanılmıştır (2019, Taubert, s. 49–50).

Prusya mavisi baskıda, boyamada ve resimde yaygın olarak kullanılmış ve sanatçılar arasında hızla popülerlik kazanmıştır. Keşfi ve bulunan ilk sentetik pigment olması, diğer sentetik pigmentlerin yaratılmasına açtığı kapı bakımından oldukça önemli olmuştur. Bu mavi pigment, Hokusai'nin 1831 tarihli "Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga" adlı ağaç baskı eserinde ve Vincent van Gogh'un 1889 tarihli "Yıldızlı Gece" adlı yağlı boya

¹⁴ Blueprint kelimesi İngilizce’de cümledeki anlamına göre isim, fiil ve sıfat yerine kullanılabilir.

tablosunda olduğu gibi tanınmış sanatçılar tarafından sayısız sanat eserine dahil edilmiştir (Görsel 59 ve 60).



Görsel 59. Katsushika Hokusai. Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga/ The Great Wave off the Coast of Kanagawa. 1831, kâğıt üzerine ahşap baskı, 25.4x 35.56 cm. <https://bit.ly/41nJ2Pb>



Görsel 60. Vincent van Gogh. Yıldızlı Gece/ The Starry Night. 1889, tuval üzerine yağlı boya, 92 x 73 cm. <https://bit.ly/2IKHro2>

Oxford İngilizce Sözlüğü'ne göre, "blueprint" mecazi olarak belirli bir sonuç veya hedefe ulaşmak için bir strateji veya çerçeveyi tanımlamak için de kullanılmaktadır. Bu kullanıma örnek olarak: bir işletme büyümek için bir "blueprint"¹⁵ oluşturabilir ya da bir topluluk kamu hizmetlerini iyileştirmek için bir "blueprint"¹⁶ geliştirebilir. Tarihsel feminist hareket ve sivil haklar hareketlerinin her ikisi de bu "blueprint" konseptini söylemlerinde kullanmışlardır. Montgomery otobüs boykotu ve sivil haklar hareketi, Rosa Parks'ın 1955'te Alabama'nın Montgomery kentinde otobüsteki koltuğunu bırakmayı reddetmesiyle tetiklendiğinden, Rosa Parks sık sık sivil itaatsizliğin "blueprint"¹⁷ olarak anılmıştır. Benzer şekilde İngiltere'de kadınların oy hakkı için mücadele vermiş olan süfrajetlere de dünyanın dört bir yanındaki feminist hareketler sık sık "blueprint" olarak bakmıştır. Nihayetinde Rosa Parks'ın bu sivil itaatsizlik eylemi, Montgomery'de toplu taşıma araçlarında ırk ayrımına dayalı yasaların kaldırılmasına vesile olan bir protesto ve boykot dalgasına ilham vermiştir. Aynı şekilde, süfrajetlerin aktivizmi de kadınlara siyasi ve sosyal hakları için mücadele etmeleri konusunda ilham vererek küresel çapta kadın hakları hareketlerinin zemin taşlarını döşemiştir.

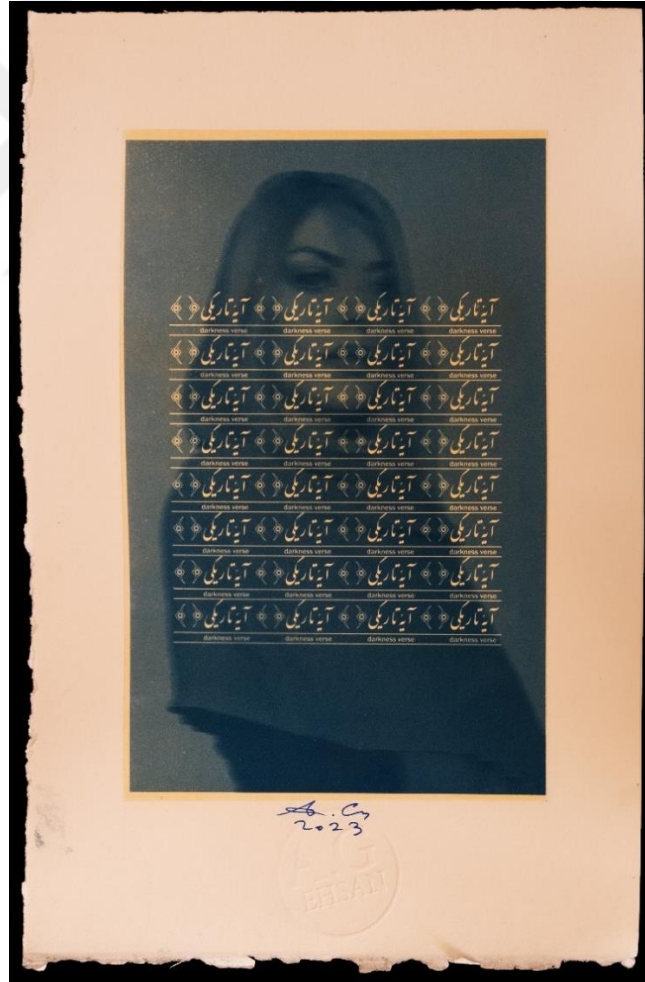
Kuşkusuz Rosa Parks ayrımcılık yasalarına meydan okuyan ilk kişi değildir, ancak bunu benzer hareketlere örnek olacak bir şekilde gerçekleştiren, hukuki yollarla da bu işin peşini bırakmadan mücadele eden ve Alabama'daki mevzuatı değiştiren ilk kişi olmuştur. Bu bilgiler ışığında, İranlı şair Forough Farrokhzad için de kelimenin yukarıda örneklenen anlamlarını içeren bir manada modern İran Edebiyatı'nın "blueprint"idir denebilir. Fars edebiyatı ve şiiri (mirası), eski Pers İmparatorluğu'nun sınırlarının da ötesinde paylaşılp, takdir gören, insanlık tarihi miraslarından biridir. Bununla birlikte, doğası gereği son derece patriarkal olan Fars edebiyatını ve mirasını eleştirmek hele ki ona meydan okumak neredeyse başarılması imkânsız bir görevdir. Fars şiiri tarihinde şaheserler yaratmış pek çok kadın şair olmasına rağmen eserlerinin hemen hepsi sanki bu şiirleri erkekler yazmışçasına kadınsı kimliklerinden uzaktır. Farrokhzad'ın etkisi, entelektüel erkek ve kadın sanatçılardan oluşan nesiller üzerinde kendini göstermektedir. Modern Fars şiirine kadınsı kimliğini kazandırmış ve hatta bu kimliğin kendisi üzerine de şiir yazmış olan

¹⁵ Bu cümlede blueprint; plan, strateji anlamında kullanılmıştır.

¹⁶ Bu cümlede blueprint; proje anlamında kullanılmıştır.

¹⁷ Burada blueprint; rehber, yol haritası, yol gösterici gibi anlamlarda kullanılmıştır.

Forough Farrokhzad'ın "blueprint"i günümüz modern Fars şiirinde hem kadın hem de erkek şairler tarafından devam ettirilen bir geleneğe dönüşmüştür. Araştırmacının bu kavramla ilgilenmesine yönelik ilk girişimleri, Forough Farrokhzad'ın bu önemli etkileri odağında 2022'nin başlarında başlamıştır. Farrokhzad'ın portresini kullanmak yerine, Gilda adlı bir kızın "blueprint"inde yansıtıldığı gibi, şairin çağdaş İran toplumu üzerindeki etkisi yakalanmaya çalışılmıştır (Görsel 61). Araştırmacının "blueprint" fikri üzerine araştırmaları bu çalışma ile başlamıştır ve kavramı doğrudan ele alabilmek için dolaylı bir yaklaşım tercih edilmiştir.



Görsel 61. Ehsan Ghanbarzad. "Blueprint" serisinden İsimsiz. 2023, Kağıt üzerine siyanotip.

Bu çalışmanın yanında bazı etütler hazırlanmışsa da bunlar 2022 Eylül'ünde İran'da yaşanan olaylar ve "Kadın, Yaşam, Özgürlük" hareketi nedeniyle kesintiye uğramıştır. Projenin henüz tam anlamıyla hayata geçirilmemiş olmasının yanında, araştırmacının bu projenin bitip bitmediğı konusundaki kararsızlığı ve projenin önceki bakış açısında nasıl bir kesintiye sebep olduğunun tespitinin yapılmamış olması gibi faktörlerden dolayı bütün bu çalışmanın duygusal bir tepki olarak ortaya çıkmış olma ihtimali göz önünde bulundurulması gereken bir noktadır. Yine de bütün bu faktörler, araştırmacının üretim sürecini mümkün olduğunca yavaşlatmadığı, popüler akım dalgalarında sörf yapmaktan uzak durmak ve sanatsal niyetlerinin doğruluğundan emin olmak adına ilk fikirlerini defalarca reddetmediğı anlamına gelmemektedir.

Bu nedenle bu çalışma, bir bütün olarak "Blueprint" serisi için bir açıklama ve her portre için bir alt metin¹⁸ içermektedir.

Serinin beyanı¹⁹:

"Baskı resim ve mimarlık geçmişi olan bir görsel sanatçı olarak, çalışmalarımda kavramsal bir yaklaşım benimseyerek imgeyi, onu yaratmak için kullanılan yöntem, malzeme ve süreçle ilişkilendirmeye çalışıyorum. Siyanotip fotoğraf tekniğı ile bunun mimari tasarımın inşasında kullanılan planlarla ve modern İngilizce'deki "blueprint" fiiliyle olan bağlantısı, ki bu dikkatlice planlanmış kapsamlı bir fikri ifade etmektedir, son dönem portre serime ilham vermiştir.

Ünlü ya da ikonik figürleri resmetmek yerine, sıradan insanlara ve onların sosyokültürel etki yaratan basit eylemlerine odaklanıyorum. Dişiliğın bende uyandırdığı yaratıcı güç ve esin duygusu, ilham verici bulduğum şeylerdir. Siyanotip alt katmanı, üzerine gelen suluboya katmanıya aynı Prusya mavisi pigmentini kullandığından baskıya hassas ve ayrıntılı bir temel sağlamaktadır. Çağdaş toplumda sıkça el üstünde tutulan düzen ve kesinliğın karşısına, suluboya medyumunun akışkanlığı ve öngörülemez doğası bir araya getirilerek insan psikolojisinin kestirilemez doğası ortaya konulmaktadır.

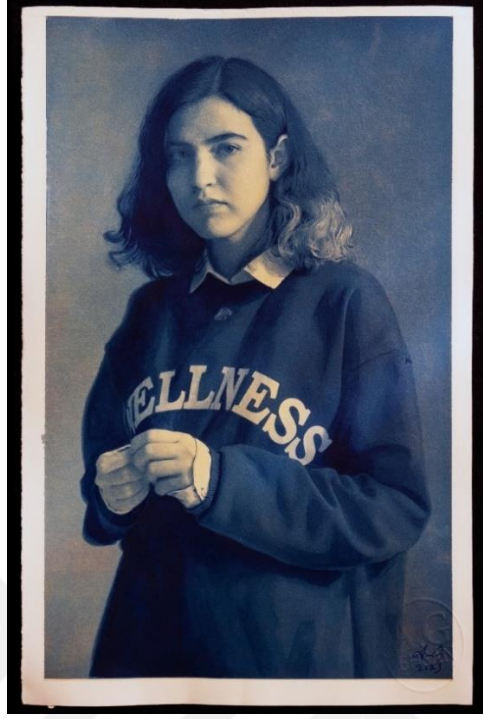
¹⁸ Caption sözcüğüne karşılık olarak kullanılmıştır.

¹⁹ Statement sözcüğüne karşılık olarak kullanılmıştır.

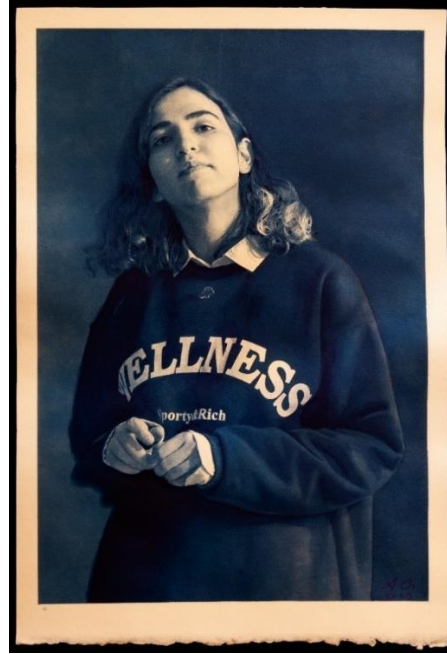
Kesinlik ve rastgelelik arasındaki etkileşimi vurgulayan bu teknik, insan deneyiminin çeşitliliğine işaret eden karmaşık ve katmanlı bir görüntü ortaya çıkarmaktadır. Fotografik ve boyanmış görüntü arasındaki ayrımı bulanıklaştırmak adına, siyanotip baskılar üzerindeki suluboya katmanında yalnızca aynı Prusya mavisi pigmentini kullanıyorum. Bu süreçte, izleyiciyi kültürel ve psikolojik çeşitliliğin karmaşıklığı üzerine düşünmeye teşvik edecek ve sarsacak bir imge üretmek hedefliyorum.”

Bu araştırma tekil tekil her bir alt metni açıklamak için doğru yer değildir, ancak yine de bir örnek vermek gerekirse, “Sana no:1” (Görsel 62) ve “Sana no:2” (Görsel 63) serilerinin ilk ve ikinci eserlerinin alt metinleri şöyledir:

"Sana no:2, sıradan insanların sosyokültürel etkilerini “blueprint” kavramından esinle siyanotip baskı yöntemi kullanılarak inceleyen, “blueprint” serisinden bir resimdir. Bu portre, İran'daki “kadın, yaşam, özgürlük” hareketi sırasında Tebriz'de başörtüsü yasalarına uymayan İranlı bir kız olan Sana'ya ait. Bu resimde onu protesto karşıtı polise direnirken resmetme arzum, onun eyleminden ilhamını aldı. Sulu boya katmanında baskıda kullandığım Prusya mavisi pigmentinin aynısını kullandım ve sokaktaki pozunu, kıyafetlerini ve saç stilini tam olarak yakalamaya çalıştım. Sana'nın hikayesini tasvir etmenin yanı sıra, bu resmin izleyicilerde kişisel eylemliliğin gücü ve seçimlerinin toplumsal yansımaları hakkında bir his uyandırmasını istiyorum.”



Görsel 62. Ehsan Ghanbarzad. Sana no:1. 2023, Kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.

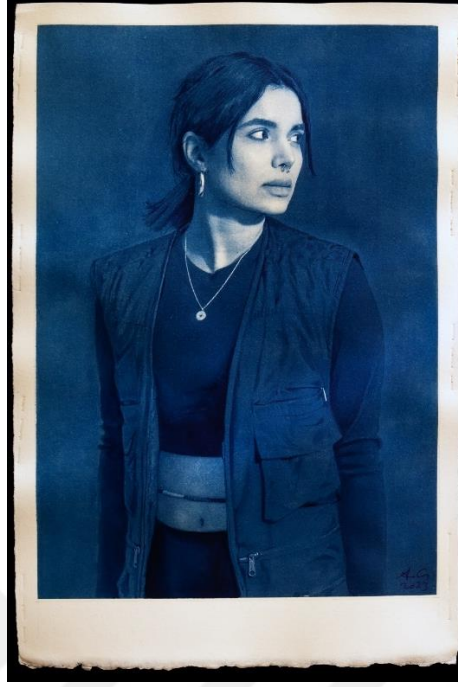


Görsel 63. Ehsan Ghanbarzad. Sana no:2. 2023, Kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.

Bu proje henüz sonuçlanmadığından nihai varış noktasını tahmin etmek güçtür. Bu belirsizlik ve tamamlanmamışlık hali, bu araştırmanın yazıldığı tarih itibariyle henüz sonuçlanmamış olan "kadın, yaşam, özgürlük" hareketiyle de örtüşmektedir ve bu hareketin önünde henüz uzun bir yolculuk vardır. Bu bölümü tamamlamak için onu açık bırakmak gerekmektedir, zaman sonunda bu yazılmamış kısmı dolduracaktır. Bu seriden diğer iki çalışma olan "Sarina" (Görsel 64) ve "Rahil" (Görsel 65), "Sana" resimleri ile aynı şekilde yaratılmıştır. Buna rağmen, alt metinlerinde, karakter ve hikâye bağlamında bireysel deneyim açısından küçük farklılıklar taşımaktadırlar. Araştırmacının umudu odur ki, zamanın eli bu portrelerin ve onların kaygılarının hikayeleri için mutlu bir son yazar.



Görsel 64. Ehsan Ghanbarzad. "Blueprint" serisinden Sarina. 2023. Kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.



Görsel 65. Ehsan Ghanbarzad. “Blueprint” serisinden Rahil. 2023, Kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.



Görsel 66. Ehsan Ghanbarzad. “Blueprint” serisinden Pegah 01. 2023, kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.



Görsel 67 Ehsan Ghanbarzad. “Blueprint” serisinden Sevdâ. 2023, kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.



Görsel 68. Ehsan Ghanbarzad. “Blueprint” serisinden Pegah 02. 2023, kağıt üzerine siyanotip ve suluboya, 21x31 cm.

Sonuç:

Benlik meselesi, insan ırkının bir neslinin genel anlayışını şekillendiren kesin bir çizgi çizmektedir ve bu çizginin sınırları sayesinde o neslin davranışları, fikirleri, kaygıları ve çevrelerine ilişkin bilişsel anlayışları daha iyi anlaşılır. Portre, sanatçının bu olguyu kavrayışına dair en doğrudan sanatsal yorumlarından biridir. Öte yandan bu janr, genellikle kolektif bilişin ve sanatçının zamanının ideolojisinin saf yansımasını da gösterir. Sanat tarihinin her döneminin kendi zamanına ait bir çağdaş sanatı vardır ve bu terminoloji, geçmiş nesle sadık kalan sanat ile geleceğe yol çizen sanatı birbirinden ayırmaya yardımcı olur. Çağdaşlık sanatsal bir davranış ya da tutum olarak değil, öncelikle zaman dilimi ve ardından insan ırkının gelecek nesil üzerindeki etkisi olarak tanımlanmaktadır. Sanatsal araştırmanın doğası gereği, çoğu yaratıcı insan -ki aralarında sanatçılar da vardır- sanatın ve sosyal bilimlerdeki gelişmelerin en son -çağdaş- özünü kavramaya çalışmakla kalmayıp, bunları sanatçının yetenekleriyle daha da ileri bir noktaya taşır.

Çağdaş sanatın -ve dolayısıyla portrenin- biçimsel bir tanımının olmaması, onu sanat akademilerinde öğretilmesi -sistemik olarak incelenmesi mümkün olsa da- imkânsız bir konu haline getirmektedir. Sanat tarihi kitapları, zamanlarının yeni fikirleriyle en çok alakadar olan sanatçıları ve en önemlisi, bu fikirleri daha da ileri götürebilenleri ve hatta en yenilikçi sanatçıları bir araya getirmektedir.

Mevcut araştırmanın hipotezi, günümüz portresinin büyük ölçüde benlik hakkındaki yeni felsefi ve psikoanalitik anlayışla şekillendiği ve görsel olarak bu soruşturmanın kendisini doğadan ziyade kültürün görsel temsili yoluyla biçimsel olarak sunduğu yönündedir. Sanatsal davranışlardaki bu değişim, modern fikirlerden oldukça etkilenen zeitgeist'in bir yan etkisidir.

Şövalenin önünde iyi ışıklandırılmış bir modelle duran ressamın ikonik prototipinin yerini, kütüphanede inceleme ve araştırma yapan ve ilham almak için dergilerden, popüler kültürden ve bilimsel tarihten imgeler kullanan sanatçı almıştır.

Portre sanatçısı bir portreyi temsil etmek için modele veya insan yüzüne güvenmez. Portre olarak kabul ettiğimiz şeyin çağdaş tanımı, yüzün resimsel temsilinden, izleyicinin bireyselliği, kimliğini ve karakterini temsil eden hemen her şeyi yorumlamasına doğru kaymıştır. Portre, felsefi bir varlık olarak “gerçek gerçeklik” ile ilgisiz olup, insan toplumunun kültürel kaygıları ve zorlukları için pragmatik olduğu sürece yeni olasılıklara da hep açık olacaktır.



KAYNAKLAR

Arnheim R. (1982). *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley: University of California Press. USA.

Barthes, R. (1984). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. London: Flamingo.

Biletzki, Anat. (2002). Ludwig Wittgenstein. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
Erişim: 17.12.2022. <https://plato.stanford.edu/entries/wittgenstein/>

Braudy L. (1986). *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*. New York: Oxford University Press.

Burt E.A. (1954). *The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science*. New York: Anchor.

Dunning, V. William. (1991). The Concept of Self and Postmodern Painting: Constructing A Post-Cartesian Viewer. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49/4 Sonbahar.

Freud, S. (1930). *Civilization and Its Discontents/ Internationaler Psychoanalytischer Verlag*, Wien. Austria.

Gagnon, Monika Kin. (2006). Kruger, Barbara. Lynne Warren (Ed.). *Encyclopedia of twentieth-century photography*. New York: Routledge.

Hannavy, J. (Ed.) (2013). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. s. 365. New York: Routledge.

Harris, Jonathan. (2006). *Art History: The Key Concepts*. New York: Routledge.

Isaak, J. A. (2002). *Feminism And Contemporary Art, The Revolutionary Power Of Women's Laughter*. London: Routledge.

Jameson F. (1972). The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. USA, Princeton University Press.

Joseph Kosuth, Jane. (2000) 20-July 4, Essay, Archived July 18th, 2013, at Wayback machine Wiener Secession, Vienna.

Lacan, Jacques. (1968). The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis (A.Wilden, Çev.). USA, Johns Hopkins University Press.

Lacan, J. (1949). The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience in Ecrits: A Selection (A.Sheridan, Çev.). New York: Norton.

Mitchell, W. J. T. (2005). What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. USA, University of Chicago Press.

Ong, W.J. (1982). Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Methuen.

Passmore J. (1985). Recent Philosophers. La Salle, Illinois: Open Court Publishing Company.

Peirce C.S. (1986). Lowell Lecture XI. Max H. Fisch (Ed.). Writings of Charles S. Peirce. USA, Indiana University Press.

Steinberg L. (1972). Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art. New York: Oxford University Press.

Taubert, J. (2019). The Color Blue: Its Role in History, Art, Science and Medicine. New York: Routledge.

Zappella, C. Cindy Sherman, Untitled #228 from the History Portraits series. Erişim: 4.06.2022. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/20th-century-apah/a/sherman-untitled>

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

18/07/2023

Ehsan Ghanbarzad Khajeh

**Yüksek Lisans/Sanatta Yeterlik/Doktora
Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Resimde Benlik ve Ötekilik Bağlamında Portre

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
18.07.2023	55	100761	22.06.2023	4	2133060099

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (18/07/2023)

İmza
Ehsan Ghanbarzad Khajeh

Öğrenci No.: N14257135

Anasanat/Anabilim Dalı:Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doç. Zuhale Baysal BOERESCU)

**Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Portrait in the context of "self" and "otherness" in painting

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
18.07.2023	55	100761	22.06.2023	4	2133060099

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (18/07/2023)

Signature
Ehsan Ghanbarzad Khajeh

Student No.: N14257135

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Doç. Zuhail Baysar Boerescu)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir(1).
- Enstitü/fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ...ay ertelenmiştir (2).
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir (3).

18 /07/2023

(İmza)

Ehsan GHANBARZAD KHAJEH

i

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge” Madde 6.

- (1) *Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*
- (2) *Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*
- (3) *Madde 7.1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.
** Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.*

