

Portre Sanatında Yüzün Temsil Sorunu*

Handan Dayı **

Öz

Aydınlanma ile derinleşen dualistik düşünce yapısı tüm ilişkileri karşıtlıkları ile düşünmekle karakterize olur. Bu karşıtlıkları anlama çabasında, yüzün dış dünyanın uyarılarına verdiği duygusal tepkileri yansıtan temsilleri olduğu düşünülür. Başka bir deyişle, bizler yüzü beden ve duyguların temsili; dış dünyada gözlenen tepkilerin içsel aynası olarak kabul ederiz.

Özellikle portre resmi ile başlayan süreçte kişiyi görselleştiren fiziksel benzetme tutumunu, onu daha iyi anlatabilecek duygu temsillerinin de dikkate alınması ile geliştirmiştir. Ancak günümüzde yüzün, sadece duyguları temsil eden bir zemin olmadığı ve duygulanış süreçlerinin duygu kategorilerinden daha önce geldiği düşünülmektedir. Bu durum bizi, temsiliyet alanı olarak görülen portreler üzerinde tekrar düşünmeye yöneltmektedir.

Bu makalede, temsil alanı olan portrelerin sanat tarihinde izlerini sürerken yüzde temsil edilemez olana da bakmak istiyoruz. Çalışmada Platon, Spinoza ve Deleuze'ün duygu, duygulanış, idea, temsil gibi kavramları üzerinden, bir geçiş alanı olarak yüze ve portrelere odaklanacağız. Amacımız daha çok portrelerde kategorik duygu temsilleri dışında dile gelmeyen aktarma potansiyelini göstermek ve sanat disiplini üzerinden açılacak temsil edilemez olanı yansıtmaya dönük olanaklara vurgu yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Portre, duygu, duygulanış, temsil, fotoğraf

Derleme Makalesi - Gönderim Tarihi: 1 Kasım 2018, Kabul Tarihi: 7 Ocak 2019

*Bu makale, 15-16. Aralık 2017 tarihleri arasında Akdeniz Üniversitesi'nde gerçekleştirilen XII. Klinik Nörofizyoloji Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulmuş bildiriden üretilmiştir.

**Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, handandayi@gmail.com

The Question of Representation in The Portrait Art*

Handan Dayı **

ABSTRACT

The characteristic of dualist thought, which deepened during the age of Enlightenment, is to understand all relations as dichotomies. In understanding these oppositions face is thought to be representations of emotional reactions to stimuli of the outside world. In other words, we consider human face as the representative of the bodily emotions and the inner mirror that reflects impulses which can be observed in the external world.

During the period which began with the portrait painting, the effort to ensure the physical resemblance for the visualization of man made a big progress with the emotional representation taken into account. However in our current age, 'face' is not considered solely as the ground that reflects emotions and the categories of emotions are not considered prior to the affection. Therefore the portraits are to be reconsidered, too.

In this article, we would like view what cannot be represented in the face while tracing the course of representative portraits in the history of art. We will concentrate on the face and portraits as the passage of emotions within the concepts of affect, emotion, idea and representation in the works of Plato, Spinoza and Deleuze. Our aim is to point out to the potential of articulation in the portraits apart from their categorical emotional representations and to emphasize the possibility of indicating to what cannot be represented.

Keywords: Portrait, affect, affection, representation, photography

GİRİŞ

Yüz, bizi bir başkasından ayıran, duygularımızın ve tepkilerimizin ifade bulduğu en önemli organımızdır. Onu diğer organlardan farklı kılan, fiziksel olmayanın temsil edildiği bir zemin olarak iş görmesidir. Yüzümüz sadece kimliklerimizi oluşturmaz, hislerimizi de açığa çıkarır. Bu nedenle dışarıdan görülmeyen hislerimizin aracısız temsil zemini. Yüzü, duyguların göstergelere dönüştüğü bir temsil alanı olarak görebileceğimiz gibi, duygusal geçişlerin dillendirilemeyen bir zemini olarak da ele alabiliriz. Bu yolla, yüzü salt duyguların temsil alanından çıkarıp, temsil edilemeyen duygulanış¹ süreçleri alanına sokmuş oluruz. Bu çalışmada, yüze, dile gelmeyen duygulanışların¹ alanı olarak bakmaya çalışacağız.

İnsanlık kendi bilincine vardığı andan itibaren yüz, farklı alanların konusu olmuştur. Bu anlamda sanatın da ana konularından biri portrelerdir. Portrelerin ana amacı kişiyi temsil edecek onu kendi yapan tüm şeylerin biraradalığının (yüzdeki tüm farklı imgelerin birlikteliği gibi) görsel sunuma aktarılmasıdır. Çünkü portreler aracılığı ile geçici olan duygular ve mimikler daimi bir hale dönüşür ve sabitlenir. Leppert (1996, s. 98), portreye duyulan ilginin, öznel varoluşumuzu tek bir resim ya da fotoğraf ile gösterme çabasından kaynaklandığını savunur.

ANTİK DÖNEMDE YÜZÜN ESTETİK ALGISI

Gerçekte yüzün imgesel olarak yaratımı oldukça geçmişe dayanır. İnsanın ilk izleri ile karşılaştığımız İspanya'da Altamira Mağarası'nda ve Fransa'da Lascaux'da paleolitik dönemden kalmış mağara resimlerinin, figürleri ve daha çok hayvanlarla ilgili çizimleri içerdiği görülür. Bu dönemde insan kendisini bir problem olarak henüz ele almamıştır. Ancak Orta Taş Çağı'na geldiğimizde tarıma geçişle birlikte soyut tasarım fikri gelişmiş ve insan kendi bilincinin farkına varmıştır (Turani, 2000, s. 32).

Antik Yunan'da ise; önemli olan "kişi" değil, "ortak ideal insan" tipidir. Bu dönemde vücudun görünüşünden ve benzerliğinden çok formu önem kazanmış, yüzün tasvirinde iç duyguların yansıtılmasından kaçınılmıştır. Burada önemli olan ideal güzelliğe ulaşmaktır (Gombrich, 1997, s. 98).

Dönemin ünlü filozofu Platon, bu görüşün oluşmasında etkili olmuştur. Çünkü Platon'a göre; içinde bulunduğumuz dünya, idealar dünyasının ancak bir kopyası olabilirdi. Bu anlamda Platon'un "güzel nedir?" sorusu "değişmez özelliklerin alanı" olarak değerlendirilir. Yani bu, herkesçe kabul edilen bir "formlar dünyası" anlamında anlaşılmalıdır (Magee, 2001, s. 16).

Platon'un "değişmeyen idealar dünyası" kurma çabasını, duygular dünyasına ait olan güzel / çirkin, iyi / kötü gibi değişen, göreceli olan muğlak değerlerin yerine, değişmeyen tümeller ve standartlar dünyasıyla değerlendirmek ve onların mutlak bilgisine sahip olmak için oluşturduğu anlaşılıyor (Turgut, 1998, s. 46).

Platon'un amacı dünyanın daha anlaşılabilir bir yer olmasına olanak sağlamaktır. Antik Yunan uygarlığında sanatın da bu doğrultuda geliştiği görülmektedir. Matematik ve geometrinin yardımıyla yaratılan ideal güzelliğin dinamik hareketi bedene de yansır. İdeali desteklemeyen farklı durumlar esere yansıtılmaz. Örneğin Myron'un British Museum'da bulunan "Disk Atan Atlet" heykelinde (M.Ö. 5. yüzyıl) vücuttaki adale gerilmelerine rağmen, yüzünde hareketi destekleyen mimiklerin ve yüz ifadesinin olmaması, "ideal" i gösterme anlamındaki çabayı yansıtır. Çünkü yüzdeki herhangi bir mimik ve duygu onu ideal güzelliğin dışına itecek ve öznelletecektir.

1 Çevirilerde karışıklığı gidermek adına Spinoza'nın Latince olarak kullandığı affectus'u (affect) duygu olarak; Affectio'yu ise; (affection) duygulanış anlamında kullanacağız (Deleuze, 2008, s. 14). Spinoza bu iki kavramı çok farklı anlamlarda kullanır. Duygulanış (affection) bir şeyin benim üzerimdeki anlık etkisidir. Duygu ile duygulanış arasında bir doğa farkı vardır. Duygu, duygulanış tarafından kuşatılmış ama ona bağlı değildir. Zihnin yaptığı karşılaştırmalardan farklı iş görür. Bir geçişi içerir. Bergson'un süre kavramıyla örtüşür (Deleuze, 2008, s. 60).

Ancak Roma sanatında portre heykellerinde, modellerin kendi karakterinin yansıtılmasına önem verildiği, yüzün bütün çirkinliğinin ve zekâsının gösterildiği görülmektedir (Turani, 2000, s. 197).

Orta çağın sonrasında yeni bir dönemi haber veren Descartes (1596-1650) “kuşku duyan bir ben olduğundan kuşku duyamam” sözü ile insanın merkeze konulduğu yeni bir dünya düzenini açıklamıştır. Teoloji yerine, doğayı ve evreni ölçülere göre belirlemeye ve matematiği temel alan bir düzeni kurmaya çalışmıştır. Açıklanan yeni düşünceler ve buluşlar, dünya ve evreni hayal üzerine değil, gözlem ve ölçülere dayalı gerçeklik üzerine kurmaktadır.

Bu noktada epistemolojik bilme ile hakikat arayışında dualizm, entellektüalizmin bir sonucu olarak doğmuştur. Bu ikili karşıtlıkta bilen özne, bilinecek dünyaya karşı konumlanır. Böylece şüphe ettiği şeyden ayrılan kurucu bir özne anlayışı kabul edilmiştir (Stumpf, 2002, s. 44-58). Duyularımızla edindiğimiz ampirik bilgiye beden deneyimine dayanması nedeniyle güven duyulmaz. Bu nedenle nesnenin bilgisine ulaşmak için onu o yapan (tikel) özellikleri sabitleyip, onu (tümüyle farklı) diğer nesnelere soyutlayarak bir temsil sistemi oluşturma çabası ortaya çıkmıştır. Sınıflandırmaların, öznenin içsel deneyiminde edindiği bilgilere de uygulanmaya çalışıldığı ve dolayısıyla duyguların da, artık aklın kontrolüne girmiş ezberlenebilir temsiller olarak vurgulandığı görülmektedir. Bu gelişmeler sanatta ve özellikle portre sanatında da karşılık bulmuştur.

PORTRE RESMİNDE DUYGULARIN TEMSİLİ VE OTO-PORTRE

Rönesans ile birlikte insan fizyonomisi önem kazanmış ve anatomi bilim halini almıştır. Gelişmeleri takip eden süreçte, tanrısal bakış açısı yerini insan merkezli bakış açısına bırakmıştır (Turani, 2000, s. 351). Rönesans öncesi, portreler, mimiklerin önemsenmediği kutsal sembollerini tasvir ederken Rönesans döneminde, resimdeki figürün ait olduğu kişiyle olan benzerliği, onun karakterini yansıtan mimikleri ön plana çıkarmaktadır. Örneğin, Michelangelo'nun Papa'yı sembolize eden ihtiyar bir insandan geliştirdiği dev “Musa” heykeli, onun kendi kafasından ürettiği bir karakterdir. Sanatçının şiirine de yansıyan görüşleri şöyledir: “Sanat, gerçekte olan şey değildir. Aksine, ölümsüz evrensel forma ulaşma ve yaratma hususunda Tanrı ile rekabet etmektir” (aktaran Turani, 2000, s. 375). Çağdaşı Leonardo (aktaran Age: 372) ise; iç duyguların farklılıklarını hissettirebilecek anlatımı en sade bir yüz biçiminde yansıtmayı başarmıştır. Sonuçta Leonardo'nun üstün bir iç analize varmayı başardığı anlaşılmaktadır. Rönesans'da, insanın duygusal durumunun önem kazandığı ve sıklıkla portrelerde vurgulandığı görülmektedir (Gombrich, 1997, s. 159). Aydınlanma ile birlikte modern öznenin ortaya çıkışı, resim sanatında portreye ayrı bir statü kazandırmıştır.

Maniyerizm ile başlayan ve Barok ile devam eden süreçte sanatçıların kendi yüzlerini de sorun edindiklerini görmekteyiz. Çünkü oto-portre (özportre) izleyen değil ressamın kendi kaygularına cevap verir. Öz portrenin birincil seyircisi de kendi resmini yapan ressamdır. Bu nedenle sanatçı kendi duygularını herhangi bir aracıya gerek duymadan doğrudan aktarabilir. Oto-portreler bu anlamda sanatçının kendine ayna tuttuğu, iç hesaplaşmalarını, duygularını, hislerini izleyenlerle doğrudan paylaştığı zemin olarak iş görür. Diğer bir deyişle, oto-portre, sanatçının kendisi ile yüzleşmesidir. Oto-portreler sadece sanatçının görünüşü hakkında fikir vermez, onun ruhsal durumu ve kişiliği hakkında da öngörü sağlar. Bu öngörüler en net okuyabileceğimiz örneği teşkil eden Rembrandt van Rijn (1606-1669) kendisinin bilinen en az yetmiş beş portresini yapmıştır. Rembrandt'ın portre serisi adeta “varoluş” a ilişkin sorunu anlatır (Soyşekerci, 2015, s. 263). Zorlu yaşamının izleri yüzündeki değişimle açıkça görülür. Sanatçı son dönem portrelerinde, yakalandığı hastalığın izlerini resimler (Berger, 1986, s. 112). Bu farklar sadece anatomisinin değişikliğini göstermekle kalmaz hastalığın yüzünde yaratılmış olduğu değişiklikleri de gözler önüne serer. Yüzündeki bu değişim ağır ruhsal durumunu da açığa çıkarmaktadır.



Şekil 1: Rembrandt, Self-portrait ,1633,

Şekil 2: Rembrandt, Self-portrait ,1660,

Kaynak 1: <https://www.wikiart.org/en/rembrandt/self-portrait-with-hat-and-gold-chain-1633> (Erişim: 10.07.2018)

Kaynak 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Self-Portrait,_1660.jpg (Erişim: 18.08.2018).

Hem sanat tarihçisi hem de hekim olan Dr. Carlos Espinel'e göre; Rembrandt, oto-portrelerinde hastalıklarını görünür hale getirerek, adeta bizden şefkat dilemektedir. Espinel, Rembrandt portrelerine bakarak tıbbi bir takım çıkarımlarda bulunur. Hekimlerin insanların hastalıklarını anlamak için hastaların yüzünü incelemelerinin çok önemli olduğunu aktarır (aktaran Soyseker, 2015, s. 289). Rembrandt'ın oto-portresi, onun duygularını sadece açığa çıkarmakla kalmaz, yüzündeki değişen duygu durumlarını da yansıtır.

FOTOĞRAFİN KEŞFİ VE FOTOĞRAFTA YÜZÜN TEMSİLİ

Klasik Dönem ve özellikle de romantik sanat anlayışı, benzerliği bir ön yargı haline getirmiştir. 1839 yılında fotoğrafın keşfi ile birlikte, resmin temsil gücü elinden alınmıştır (Baudelaire'den aktaran Batur, 2002, s. 25). Ressama ait öznel vurgular fotoğrafın yardımıyla yerini gerçeğin sunumuna bırakmıştır. Fotoğrafın yüzü, duyguları ve mimikleri gösteren durumu portre sanatının farklı bir seviyeye taşınmasına neden olmuştur (Clarke, 1992, s. 25-47).

Yine aynı dönemlerde, Louis Daguerre, mekanik temsil aracı olan "daguerreotip" i icat etti. Ardından Andre Adolphe-Eugene Disderi, "Carte de Visite" adıyla anılan çoklu fotoğraflar üretmeye başladı. Disderi, *Art de la Photographie* (1862) adlı kitabında, portrelerin çoklu kompozisyonlarının insanın farklı anlarını bir arada göstermesi nedeniyle, resimle rekabet etme gücü sağladığını ve çoklu fotografik görüntülerin mutlak gerçekliği yakalamada en az kusura sahip olduğunu aktardı. Burada işaret edilen şey, kişiyi o yapan doğal anların ve mimiklerin yakalanmasına yönelik çabadır (Fried, 1992, s. 45). Ancak Michael Fried (1992, s. 46), Disderi'nin, kişiyi kendi yapan yüzün ifadelerini farklı fotoğraflarla yakalama çabasının ne yazık ki fotoğrafçının kaçınmak için uğraştığı teatrallik duygusunu arttırdığını aktarır. Deleuze (2014: 123) yüzü sabitleyerek görselleştiren bu çabayı, *yüzleştirme* olarak adlandırır. Resim sanatında olduğu gibi, yüz burada da ya yüzleştiren bir yüzey olarak ya da yüzün farklı özelliklerini vurgulayan yüzeysel bir durum olarak sunulmaktadır. Carte de Visite fotoğraflardaki çoklu yüzlerin eş zamanlı ya da ardışık yüzle daha iyi temsil edilmesinin nedeni budur. Dolayısıyla bu fotoğraflara gerçeği gösteren temsiller olarak güven duyulmaz sadece görünüşleri yansıttığı da düşünülür (Pery, 2012, s. 732).

Yüz, duygu ifade eden şeyden bağımsız olarak var olmaz. Ancak bu anlamıyla yüz kişinin "persona" sı ya da maskesine dönüşür (Deleuze, 2014, s. 133).



Şekil 3: A.A.E. Disderi, E. F. Rimbault ,English Organist, Piyanist ve Yazar, 1865.

Kaynak: <https://www.iphotocentral.com/common/detail.php/4096/16/1/300/1/16/0/12922> (Erişim: 16.06.2018).

İnsan yüzünün anlık durumlarını yakalayabilme imkânı yüzle ilgili bilimsel gelişmeleri de destekledi. Yüz artık sanatçının sübjektif yaratıcı fantezisine gerek kalmadan, gerçek şekilde elde edilebiliyordu. 19. yy ile birlikte yüzün birebir kayıt edilmesi fotoğrafın birçok bilimsel alanda kullanılmasına olanak tanımıştır.

Örneğin bugün yüz kaslarıyla ilgili bilinen pek çok şeyi, dönemin ünlü doktoru Guillaume Duchenne de Boulogne'in fotoğrafla yaptığı deneylere borçluyuz. Duchenne, tıp tarihinde ilk defa elektriğin yüze uygulanması yoluyla yüz kaslarının aldığı şekillerin aşamalarını fotoğraflarla kayıt altına almıştır (aktaran Koetzle, 2002, s. 45). Yüzün elektrikle uyarılmasına bağlı olarak Duchenne (1862), kaslara, etkinleştirdikleri duylara göre üzüntünün, ağrının veya tutkunun kası gibi isimler veriyordu. Böylece, kasların kasılmasına bağlı olarak gerçek veya sahte duygunun arasındaki farkı tespit edebilmişti. Gözü çevreleyen (Orbicularisoculi, pars lateralis) kasların kişinin kendi iradesinin dışında yalnızca doğal gülüşlerde etkinleştirdiğini keşfetti. Duchenne, yüz çalışmalarından edindiği tecrübeleri sanat tarihine de aktardı. Bu amaçla sanatçılar için 'ruhun hareketlerini gerçekçi ve eksiksiz olarak tasvir etmesine izin veren kurallar formüle etti. Çünkü Antik dönem sanatçıların bu kasları doğru resimlemediklerini görmüştü. Verdiği örnekte, M.Ö.1. yüzyılda yapılan Laokoon'un heykelinin alnındaki kasların eksikliği dönemin heykeltıraşları tarafından duygunun kaslara doğru şekilde aktarılamadığını göstermektedir. Hekim Duchenne, Rodoslu heykeltıraşların (Polydoros, Agesandros ve Athenodors) alın bölgesini etkileyen bu kastan haberdar olmadıklarını aktarmıştır.



Şekil 4-5: Duchenne de Boulogne, Albümü, 1855.

Kaynak: <http://www.anthropologieenligne.com/pages/13.4.html> (Erişim: 05.08.2018).

Duygular ile ilgili çalışan bir diğer bilim insanı Charles Darwin, Duchenne'in *Mécanisme de la Physionomie Humaine* (İnsan Fizyonomisinin Mekanizması) isimli kitabından faydalanarak, 1872'de *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (İnsan ve Hayvanlarda Duyguların İfadesi) adlı kitabı yazmıştır (Darwin, 1899, s. 176-177). Kitabında fotoğrafçı Oscar Gustave Rejlander ve Herr Kindermann'ın portre fotoğraflarını kullanan bilim insanı, yüz ifadelerinin evrensel olup olmadığı sorusu üzerine odaklanmıştır (Darwin, 1899).

Bu çalışmalardan yüzyıl sonra, psikolog Paul Ekman, Darwin ve Duchenne'in araştırmalarının ışığında çalışmalarını mikro yüz ifadelerini temel alan konular üzerine yöneltti. Yapılan araştırmalarda Ekman, farklı yüz ifadelerini ortaya çıkaran, "mutluluk", "üzüntü", "korku", "öfke", "iğrenme" ve "şaşkınlık" gibi mikro ifadeler olarak tanımlanan ve tüm kültürlerde aynı şekilde anlaşılabilen altı temel duygudan bahsetmiştir (Ekman ve Friesen, 1971, s. 124-126). Çalışmasının amacı, insan duygularının yüze yansıyan imgelerini esas alarak "Yüz Hareketlerini Kodlama Sistemi"ni (FACS) geliştirmektir (Ekman, 1994). Sistem sonsuz sayıda üretilen ifadelerle, buna karşılık gelen duygulanışları anlaşılır kılıp adlandırarak sonrasında bilgisayar kodlarına dönüştürüp kullanılmasına olanak tanıyan bir süreci içerir. Yüz mimiklerini kodlayarak tanımlayan bilimsel gelişmelerin yakın bir zamanda tüketicinin duygu durumlarının analiz edilebilmesine yarayan bir sisteme dönüştürüleceği düşünülmektedir (Erdemir ve Yavuz, 2016).

Anlaşılmaktadır ki önceleri duyguların aklın kontrolünde olduğu tezi, karar verme yetisinin duygu temelli olduğu düşüncesine doğru evrilmiştir. Nöroloji ve sinir biliminde yapılan deneyler de karar verme mekanizmasının sadece akılla yönetilemeyeceği ve karar verme yetilerinin duygularla ortak çalıştığını kanıtladı. Aslında burada vurgulanmak istenen duyguların aklın önüne alınması değil daha çok duygu ve aklın diyalog halinde olma durumudur (Damasio, 2006, s. 10). Konuyla ilgili dört ana kuramdan² bahsedilebilir: Bunlardan biri de James-Lange duygu kuramıdır. Kuram, bedensel karşılaşmaların yarattığı fiziksel değişimin ve bedenimizin buna verdiği tepkinin duygunun adının konmasından önce geldiğini kanıtlamaktadır. James-Lange'in kuramına göre; köpektan korkan birisi önce kaçıp, sonrasında korku duygusunun adını koymaktadır.

²Dört ana kuram arasında; James-Lange Duygu Kuramı, Cannon-Bard Duygu Teorisi, Schacter-Singer Duygu kuramı, Lazaurus kuramı bulunmaktadır (Konuyla ilgili geniş çaplı bilimsel çalışma için bu teorilere bakılabilir).

Sinirbilimci Antonio Damasio; bu anlamda “hislerin³ içsel rehberler olduğunu ve iletişim kurmamızda yol gösterici olduğunu aktarır. Geleneksel bilimin görüşünün tersine, hisler de en az diğer algılar kadar bilişseldir. Onlar, beynimizi etkileyen fizyolojik düzenlemenin sonuçlarıdır” şeklinde açıklar (Damasio, 2006, s. 17).

DUYGULAR VE DUYGULANIŞLAR

Damasio'dan yüzyıllar önce Benedictus Spinoza, duygulanışların kökü ve tabiatı üzerine düşünmüş ender filozoflardan biridir (Spinoza, 2006: 129). O, duygulanışların zihin kadar önemli olduğunu ve hayatın düzeni ile birlikte düşünülmesi gerektiğini yazmıştır. Temel eseri olan *Eti-ka'nın III. Bölümü*'nde (“Tanım III”de): “Duygudan beden etkilenişini anlıyorum. Beden gücü artar ve azalır ve buna bağlı fikirler de aynı şekilde oluşur” tanımını yapar (Spinoza, 2006, s. 129). Spinoza'nın amacı, sonlu insan zihninin ve bedeni etkileyen duyguların, hangi nedenlerle etkilendiklerini anlamaktır. Bedenin hayatta kalma, varolma çabasında (Conatus) duygulanışlarından olumlu ve olumsuz şekillerde etkilendiği anlaşılmaktadır. Spinoza, varlıkların çeşitli şekillerde karşılaşmalar yaşadığını ve bazı karşılaşmaların var olma direncini arttırırken bazılarının da bu direnci azalttığını aktarır. Spinoza duyguları ve duygulanışları araştırırken tıpkı fizik ve jeoloji kapsamındaki şeyleri anladığımız gibi davranmamız gerektiğini vurgular (Balanuye, 2012, s. 132). Onları anlamak var olma direncimizi doğrudan etkileyecektir. Karşılaşmalardan doğacak kuvvetler, beden üzerine etki eder. Bedenin etkileme ve etkilenme gücü bulunur. Bedenler arasında adeta sürekli bir geçiş vardır. Bu geçişlerde zihin devreye girdiği anda bir kesinti gerçekleşir ve duygular değerlendirmenin niteliği halini alır. Kategorize edilerek temsilleşir. Duygulanışlar ise; henüz dillendirilmemiş öznenin devreye girmediği süreklilik olarak var olur. Duygulanışları anlamak ancak öznenin geri plana itilmesiyle gerçekleşir.

Çağımızın ünlü filozofu Gilles Deleuze (akt. Baker, 2015, s. 170) yıllar sonra Spinoza'nın duygu temelli felsefesini tekrar değerlendirir. Bu anlamda, Deleuze de Spinoza gibi “duygu” yu (affectus) “duygulanış” tan (affectio) ayrı tutmaktadır. Deleuze göre; fikirler ve duygulanışlar anlık olarak değişebilir. Bir fikir başka bir fikri takip eder. Fikirlerin böyle birbirlerini takip edişi varolma kuvvetini (Visexistendi) ve buna bağlı olarak eyleme gücünü (potentia agendi) arttırır. Spinoza şöyle açıklar:

Bırakın fikir duygulamdan önce gelsin isterse; fikir ile duygulam doğalarında farklı iki şeydir; duygulam fikirlerin zihin tarafından birbirleriyle karşılaştırılmasına indirgenemez; duygulam bir yetkinlik derecesinden bir başkasına geçiş, ya da sıçrayış yaşantısı tarafından oluşturulur; elbette bu geçiş fikirlerce belirlendiği ölçüde; ancak duygulamın kendisi asla bir fikir değildir ve duygulamı oluşturur. Spinoza, sürekli varyasyonun duygulamın oluşturduğu bu melodik çizgisi üzerinde iki kutup tayin eder: Neşe-Keder (Deleuze, 2008, s. 30).

Anlaşılmaktadır ki, duygular, ortak uzlaşım kategorik temsillere dönüşebilirler. Örneğin bir portre fotoğrafında öfkeyi adlandırabiliriz. Ezberlenmiş kategorik temsiller, bize bu imkânı sağlayabilir. Ancak aynı fotoğrafta modelin dile gelmeyen duygulanımlarını göstermemiz oldukça zordur. Deleuze'ün de ifade ettiği gibi bunlar daha çok kuvvetlerin sürekli akışı olarak anlaşılabilir. Deleuze'e göre; duygular parçalı olarak bulunmaz ve bölünemezdir. Bölündüğünde ise doğasını tamamen değiştirir. Deleuze (2014, s. 134) bu bölünemez oluşu kendiliğin hali veya bir ifadedeki ifade edilenin hali yani, *dividüel* olarak niteler.

³Damasio'ya göre; “Duygu, his ve biyolojik düzenleme, insan aklında bir rol oynar. Hisler de, kaynaklandıkları duygular da lüks değildir”. Damasio, hisleri ve duyguları ayrı değerlendirmektedir.

TEMSİLİ YÜZDEN GEÇİŞKEN YÜZE

Enis Batur *Yüzyüze* denemesinde, yüzü, “kendisinde sürekli evrensel bir anlam aradığımız, işaretlerin, anlamların birbiriyle yüzleştikleri, fiziksel olmayanın yansıtılabileceği tek yüzey” olarak açıklar. Batur’a (2000, s. 289) göre yüz; “birinden diğerine giden bir geçiş yeri ve sürekli değişen işaret alfabetasıdır”.

Batur (age), insan yüzünün durağan olmadığını, birçok ifadeyi içinde barındırdığını aktarır. İfadeler bir durumdan diğerine geçerken bir çoğulluğu kapsar. Bu çoğul yüz ifadeleri bizi biz yapan şeydir. Bu nedenle portrelerin, fiziksel olarak sahibine benzemesi yeterli değildir. Fotoğrafçı Disteri’nin de sergilediği gibi portreler ait oldukları kişinin her halini barındırmalı ve onun kimliğini de açığa çıkarmalıdır.

20. yüzyılın önemli ressamı Bacon da hayatın ve yüzün geçişli durumunu benzer şekilde kavramış ve sanatına aktarmıştır. Çünkü onun oto-portreleri net bir yüzün anlatımından daha çok yüzün farklı durumlarının geçişini gösterir. Oluş Felsefecisi Deleuze, Bacon’un resimlerinden etkilenmiş ve oluş felsefesi ile sanatçının eserleri arasında ilişki kurmuştur. Deleuze, Bacon’un portrelerinde gördüğü yüzün geçişsel durumunu, onu özne yapan özelliklerin üstünde, öznenin öte “bir kafa” olduğunu vurgulama çabasıdır. Deleuze, Artaud’dan alıntılıdığı “organsız beden” kavramının görsel açılımını Bacon’un oto-portrelerinde görür. Deleuze’ün Bacon’un portrelerinden ilhamla vurgulamak istediği, platonik idealizmi ters yüz ederek, öznenin pozisyonuna yüz çevirmektir.

Deleuze, Bacon’un oto-portrelerinin tek bir yüze indirgenememesini bir oluş hali durumu na bağlar. Deleuze’a göre; yüz, adeta bir geçide dönmüştür. Bacon çalışmalarını şu sözlerle açıklar: “İnsan suratı henüz yüzünü bulamadı” (Deleuze, 2009, s. 49). Yüzünü bulamama hali onun mutlak bir yüze sahip olmamasına ve tüm yüzlere de aynı anda sahip olmasına olanak tanır. Bacon’un portrelerini burada farklı kılan



Şekil 6: Francis Bacon, Autoportrait, 1969.

Şekil 7: Francis Bacon, “Autoportrait”, 1976.

Kaynak 6: <http://befo-apa.blogspot.com/2013/02/portraits.html> (Erişim: 10.07.2018).

Kaynak 7: <http://hdapeujard.blogspot.com/p/blog-page.html> (Erişim: 25.06.2018).

nokta, sanat tarihinde karşılaştığımız yüzün anlık duygusunu yakalama çabası içindeki portre geleneğinin, yüzün tüm hallerini yakalama çabası ile tersine çevrilmiş olmasıdır. Bacon, duyum-

samanın farklı düzeylerini tek bir imgeye kaydetmeyi, tek ve aynı anda bir kişiye duyulan sevgiyi ve düşmanlığı aynı yüzde gerçekleştirmeyi istemiştir (Deleuze, 2009, s. 44). Deleuze (Age: 40), Bacon'un bu tavrı Cezanne'dan kopyaladığını belirtmiş ve "rasyonel olmayan", beyinle ilişkili olmayan bir "duyumsamayı resmetmek" olarak açıklamıştır. Bu nedenle Deleuze'e göre; figür, tam olarak organsız bedenle karşılık bulur. Yani; bu "organizmayı bedeninin yararına, yüzü ise başın yararına bozmaktır".



Şekil 8: Duanne Michals'ın Dr Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty, 1998.
Kaynak: <https://yablor.ru/blogs/duane-michals-atomi-i-molekuli-povestovaniya1603437> /(Erişim: 10.08.2018).

Konuyu örnekleyen başka bir çalışma fotoğrafçı Duanne Michals'ın *Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty*, 1998 tarihli çalışmasıdır.

Michals, fizik bilim insanı, Werner Heisenberg'in Kuantum teorisinden yola çıkarak, bir parçacığın pozisyonunu veya hızını kesin olarak tahmin edemeyeceğimiz düşüncesinden ilham alarak bir fotoğraf serisi üretmiştir. Bu fotoğraf serisinde, enerjinin temel ifadesinin kaotik bir şey olduğu fikrini, dış bükey aynayla gerçekleştirdiği portrelerle aktarır. Model hareket ettiğinde, aynadaki görüntüsünün tamamen değiştiğini ve garip bir sıvı gibi görüldüğünü anlatır. Fotoğrafta, ayna hareket ettirildikçe portrenin yüzü de değişime uğramaktadır. Son fotoğrafta ise; yüzün görüntüsünün tamamen kaybolduğu anda sanatçı seriyi tamamlar. Sanatçı bu çalışmasında; seriyi bitirmek için görüntüyü mükemmel bir son olarak gördüğünü ve portrenin adeta saf beyaz enerjiye dönüştüğü anı vurgular (Andreasson, 2015).

Sanatçı serisinde bir hikaye anlatmaktadır: bu çalışma aynada kendisini tanımaya çalışan, ancak yüzünde hep yeni ve bilinmeyen tarafları gören birinin hikayesidir. O her aynaya bakışında kendi ile ilgili yeni boyutlar keşfeder. Belirsizlik ve korku duyuyor olsa bile kendi ile ilgili yeni taraflarını ortaya çıkarır. Sanatçıya göre, bilinmeyene açık olmak harikalar sunabilir. Sanatçı son karede, "belirsizlik her şeye izin verir" (Michals, 1998) açıklamasıyla yüzün belirsiz durumunu olumlamaktadır.



Şekil 9: GarySchneider, Heads, Helen Gee, 2000.

Kaynak: <http://www.garyschneider.net> (Erişim: 15.10.2018).

Yüzde duygulanımları yansıtan bir başka sanatçı olan Gary Schneider portreler üzerinde, ışıkla boyama tekniği ile uzun pozlamalar yapmaktadır. Güney Afrikalı sanatçı, Heads ve “Durational Portraits” adlı çalışmalarında yüzler üzerine çoklu pozlamalarla sistematik kaydın tersine kameranın farklı hareketleri ile bu dizilerin soldan sağa ya da tersten ayrı bölümler halinde kayıt edilebileceğini belirtmekte ve çalışmaların metaforik olarak yeniden yapılandırılabileceğini aktarmaktadır (Schneider, 2010).

Teorisyen Sandra Pulmmer, Deleuze’ün zaman–imaj teorisini Gary Schneider’in “Durational Portraits” leri üzerinden okur. Pulmmer, Schneider’in fotoğraflarını değişim ve dayanıklılığın somutlaştırılması olarak görür. Bu fotoğraflar, fotoğraflardaki hareketli görüntü ve hareket içinde sükûneti aynı zamanda anlatmaktadır. Portreler ayrıcalıklı bir anı oluşturmaz ancak tekil imajın çoklu görüntüsüne ulaşır.

Jamie Diamond’ın “Constructed Family Portraid” (inşa edilmiş aile portreleri) serileri, bir-biriyle ilişkisi olmayan, biçimsel olarak bir araya getirilmiş aile portrelerinden oluşur. Bu kişiler aslında sanatçının bir otel odasında grup olarak fotoğrafladığı yabancılarıdır. Aile üyelerinin konuşmaları ve etkileşimi, aile sisteminin birbirine benzeyen belli davranışları, yüzlerdeki tuhaf donmalar ve her kişinin kendini göstermek istediği şekilde yansıttığı portreler hem fotoğraf olarak hem de video ortamında kayıt edilmiştir. Sanatçının diğer bir çalışması “Fraternity Boys Smiling, 2008, Projector” ise; zamansal boyutları, uzatılmış olan fotoğraflardır. Sanatçı, fotoğrafın anı donduran tekniğini aynı anda video kaydı ile süreçsel olarak da kayıt altına alır. Fotoğraf kaydı yapıldığını düşünen modeller süreç ilerledikçe mimiklerdeki sabitliği kaybederek yüzlerdeki farklı ifade değişimine yerini bırakmaktadır (Diamond, 2008).

Görülmektedir ki; yüzün ve mimiklerin anlam ve değişimi hayatımızda çok önemli bir yer tutmaktadır. Duygularımızın açığa çıktığı en önemli yer yüzdür. Teknolojinin gelişimi dahi duyguların yüzle olan ilişkisini değiştirmemiştir. Hanson Robotics tarafından tasarlanan insansı robot Sofia, geliştirilen yüz estetiği ve mimik kullanımı ile sanat ve bilimi bir araya getirir. Robot Sofia’nın ünlü oyuncu Audrey Hepburn’dan esinlenerek üretilen yüzünde, duyguları yansıtan altmış iki mimikliği rahatlıkla kullandığı belirtilmektedir. Robot Sofia, yüz mimikleri ile iletişim kurmanın önemli olduğunu ve insanlarla çalışmak için güvenlerini kazanmanın bu ifadeleri doğru kullanmaktan geçtiğini belirtmiştir.

Öznel duyguların anlaşılması ve tanımlanmasına yönelik çalışmaların gelecekte de bilimin araştırma alanı içinde olacağı açıktır. Ancak sanat disiplini bu anlamda bize çok daha geniş bir tartışma alanı açar. Bedenin kendini var etme çabasında sanat ile etkileşimi, zihnin duyguları anlamlandırma potansiyelinden daha geniştir.

SONUÇ YERİNE

Sanatsal ve toplumsal beğeni, çağdan çağa toplumdaki farklılaşarak devam etmektedir. Bu süreçte, yüzün sadece estetik bir yapı olarak konumlanması eğiliminden uzaklaşmıştır. Yüzün anlam aktarma, duyguları yansıtmaya gibi kaygıları daha fazla önem taşımaya başlamıştır.

Çoklu anlamları içerisinde barındırma potansiyeli yüzü, uzun yıllar farklı disiplinlerin ortak konusu yapacak gibi görünmektedir. Bu nedenle S.Freud'un (2001, s. 138) Musa heykeli üzerinde geliştirdiği psikanalitik analizi veya Doktor Espinel'in Rembrandt'ın oto-portrelerinden ürettiği çözümlerinin sadece sanat alanında değil, aynı zamanda tıp biliminde de yeni yollar açabileceği öngörülmektedir (Kao, 2000).

Daha da önemlisi sanat eserleri içerisinde portreler dış dünyanın algısını mimiklerimizle yansıtan kodlanmış duygu temsillerinin yanı sıra beden sürekli değişken duygulanışlarına da olanak tanımaktadır. Duygulanışlar, belirlenmemiş olup henüz öznenin kendini gerçekleştirmediği aşamadaki geçişsel sürekliliği tasvir eder. Henüz dile düşmemiş olan bir uzlaşsallığı ve bir bütünü değişimini açılar.

Duygu zaman-mekândan bağımsız bir durum içerse de; bir çağın ve tarihin üretimi olarak da kabul edilir. Deleuze (2014, s. 134) bu nedenle duygunun her zaman "yeni" olacağını ve özellikle sanat yapıtı tarafından da sürekli olarak yeniden yaratılacağını bildirir.

Sanatın buradaki önemi sadece duyguların temsillerini arayıp bulmak değil daha çok henüz dillendirilmemiş, temsil edilemeyen ve dolayısıyla öznelleşmemiş olan duygulanışların izlerini sürmektir. Bu aslında sanatın doğasında olanı yüzeye çıkarmakla da ilgilidir. Tıpkı Bacon'ın resimlerinde karşımıza çıkan yüzün göstergeler alanından çıkarak duyguların akışkan doğasını aktarması gibi bir durum içerir. Deleuze'ün önerisini portreler üzerinden yineleyebiliriz.

Sanatın görevi, tutarlılık verilmiş, yoğunlaştırılmış, bir malzeme içinde düşünülmemeyen, görülemeyen, duyulamayan güçleri düşünülebilir, görülebilir, duyulabilir kılmaktır. Bu bakımdan sanatçılar da tıpkı filozoflar gibidir, çoğu kez çok küçümen, kırılğan bir sağlıkları vardır, ama bunun nedeni sayrılıkları veya nevrozları değildir, bunun nedeni yaşamın içinde her kim için olursa olsun fazlasıyla kocaman bir şeyi, onlar için fazlasıyla kocaman bir şeyi görmüş olmaları ve bu şeyin onların üzerine ölümün gizli işaretini koymuş olmasıdır. Ne ki bu şey aynı zamanda yaşanmışın sayrılıkları içinde onları yaşatan kaynak ya da nefestir (Nietzsche'nin sağlık adını verdiği şey). Belki bir gün sanatın olmadığı, yalnızca tıbbın olduğunu öğreneceğiz... (Deleuze, 2004, s. 155).

Sanatın, temsil edilemez kuvvetler alanını aktarma ve harekete geçirme gücü, kategorize edilmiş ve belirlenmişin ötesinde, "varoluş"u sezmemize yardım edebilir. Bu anlamda portreler, duyguların ad bulduğu göstergeler bütünü ve aynı zamanda duygulanışların sürekli değişime uğradığı, belirlenimsiz anlık süreçleri başka bedene aktaran bir zemin olarak işler. Bu durum, temsillerin ötesinde bir bedenden başka bir bedene akan kuvvetlerin bilinçsizce taşınması durumudur. Yüzün, fiziksel olmayanın yansıtılabileceği yüzey olarak kabul görmesi, sanatın ve bilimin ortak zemininde kendini gösterir. Böylesi bir bakış açısı sanat ve bilim disiplinlerinin sınırlarını birbirine yaklaştırmaktadır. Sonuçta yüz birbirini anlamak adına birinden diğerine giden önemli bir yol

olarak kabul edilebilir. Yüzün temsiliyetinde duygulanımların görselleşmesinden doğan bu ampirik olanağın, bilimsel alana da katkı sunacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Akman, K. (2004). Orlan'ın Suretleri. Erişim Adresi: http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay_Akman_ing.37.html (Erişim:14.03.2018).

Ama Journal of Ethics, Diagnosing Rembrandt: The Role of Visual Evidence in Medicine. Erişim Adresi: <https://journalofethics.ama-assn.org/article/diagnosing-rembrandt-role-visual-evidence-medicine/2000-06> (Erişim: 12.10.2018).

Andreasson, K., (2015). "Duane Michals' best photograph: French Vogue does quantum physics", TheGuardian.

Artnet, Duane Michals. Erişim Adresi: <http://www.artnet.com/artists/duane-michals/>(Erişim: 28.06.2017).Batur, E., (2000). Başkalaşımalar. İstanbul: YKY.

Berger, J., (1986). Görme Biçimleri. (Y. Salman, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Baker, U., (2011). Beyin Ekran. İstanbul: Birikim Yayınları.

Baker, U., (2015). Kanaatlerden İmajlara. (H. K. Abuşoğlu, çev.). İstanbul: Birikim Yayınları.

Barthes, R., (1996). Camera Lucida, (R. Akçakaya, çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

Balanuye, Ç., (2012). Spinoza. İstanbul: Say Yayınları.

Baudelaire, C., (2002). Fotografi Sanat mı?. E. Batur, Modernizmin Serüveni, (T. Ilgaz, çev.). İstanbul: YKY Yayınları.

Clarke, G., (1992). The Portraid in Photography. London Reaktion Book Ltd.

Deleuze, G., (2008). Spinoza Üzerine OnBir Ders. (U. Baker, çev.). İstanbul: Kabalcı.

Deleuze, G.; Guattari, F. (2004). Felsefe Nedir?, (T. Ilgaz, çev.). İstanbul: Y.K.Y.

Deleuze, G., (2014). Sinema-I: Hareket-İmge, (S. Özdemir, çev.). İstanbul: Norgunk.

Damasio, A., (2006). Descartes'in Yanılgısı-Duygu, Akıl ve İnsan Beyni, (B. Atlamaz, çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.

Darwin, C. (1872). Expression of theemotions in man and animals. London. <http://www.gutenberg.org/files/1227/1227-h/1227-h.htm> (Erişim: 25.08.2017).

Duchenne, G. B., (1862). Physionomie Humaine. Paris. <https://archive.org/details/Duchenne18620-j91W/page/n5> (Erişim: 02.11.2018).

Ekman, P. ve Friesen, W., (1971). Constantsacrosscultures in thefaceandemotion, Journal of Personalityand Social Psychology, cilt 17, no. 2, pp. 124-129. (Erişim: 06.11.2018).

Ekman, P., (1971). Universals and cultural differences in facial expressions of emotion, Nebraska Symposium on Motivation, p. 208, Lincoln University of Nebraska Press (Erişim: 06.11.2018).

Ekman, P., (1994). All emotions are basic, (Ekman P; Davidson, J. R, der.). The Nature of Emotion:- Fundamental Questions, (s: 15-20), New York: Oxford UniversityPress.

- Eco, U., (2006). Güzelliğin Tarihi, (C. Akkoyunlu, çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Erdemir, K.; Yavuz, Ö. (2016). Nöro Pazarlamaya Giriş. İstanbul: Brand Map.
- Fraternity B. S., (2008). Projector. <https://vimeo.com/8022632> (Erişim: 20.12.2018).
- Freud, S., (2001). Sanat ve Sanatçılar Üzerine, çev: K. Şipal, İstanbul: YKY Yay.
- Fried, M., (1992). Courbet's Realism, University of Chicago. https://monoskop.org/images/3/37/Fried_Michael_Courbets_Realism.pdf (Erişim: 05.10.2018).
- Frizot, M., (1998). A New History of Photography. Köln: Könemann.
- Gombric, E. H. J., (1997). Sanatın Öyküsü, (E. Erduran, Ö. Erduran, çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kao, A., (2000). Diagnosing Rembrandt: The Role of Visual Evidence in Medicine, Illuminating the Art of Medicine, Chicago: AMA Journal of Ethics.
- Koetzle, H. M., (2002). Photo Icons. Taschen.
- Leppert, R., (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü. (İ. Türkmen, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Magee, B., (2001). Büyük Filozoflar, (A. Cevizci, çev.). İstanbul: Paradigma Yay.
- Michals, D. (1998). Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertain. <https://www.worldartfoundations.com/fundacion-mapfre-duane-michals/>(Erişim: 10.08.2018).
- Perry, L., (2012).TheCarte de Visite in the 1860sand the Serial Dynamic of Photographic Likeness, Association of Art Historians. https://www.academia.edu/15658429/The_Carte_de_Visite_in_the_1860s_and_the_Serial_Dynamic_of_Photographic_Likeness (Erişim: 25.09.2018).
- Reto, S., 'DasBuch der VerrücktenExperimente' (Çılgın Deneyler Kitabı)<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/dunyanin-en-cilgin-bilimsel-arastirmalari-38663769> (Erişim:15.08.2018)
- Schneider, G. (2010). (<http://www.garyschneider.net>) (Erişim: 15.10.2018).
- Soyşekerci, S., (2015). Beden Sanatı. İstanbul: Doğu Batı Yay.
- Spinoza, B., (2006). Etika, (H. Z. Ülken, çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- The Guardian. Duane Michals' best photograph: French Vogue does quantum physics. Erişim Adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/26/duane-michals-best-photograph-french-vogue-quantum-physics-heisenberg> (Erişim: 25.06.2017).
- Turani, A., (2000). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turgut, İ., (1998). Sanat Felsefesi, İstanbul: Bilgehan Matbaası.
- Youtube, Robot Sophia. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=uiMMWLiazYI&t=229s> (Erişim: 18.07.2017).
- Youtube, Robot Sophia. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=zfax19Z9STg> (Robot Sofia) (Erişim: 22.03.2018).