

Ümit Güvendi ULUTAŞ

Dr. Öğretim Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, umutguvendiulutas@gmail.com, Nevşehir-Türkiye
ORCID: 0000-0001-7317-8422**İktidarın Yeniden Çerçevesi: Kehinde Wiley'nin *A Maze Of Power* Serisinde Postkolonyal Portre Stratejileri****Özet**

Bu çalışma, Kehinde Wiley'nin *A Maze of Power* başlıklı portre serisinde klasik Avrupa kraliyet ikonografisinin nasıl postkolonyal bir bağlamda yeniden kodlandığını incelemektedir. Araştırmanın amacı, Afrikalı devlet başkanlarını konu alan bu portrelerde iktidar temsillerinin hangi biçimsel dönüşümlerle üretildiğini, bu temsillerin nasıl müzakere edildiğini ve izleyicide postkolonyal karşı-bakış üretme potansiyelini analiz etmektir. Yöntem olarak Erwin Panofsky'nin üç aşamalı ikonografik analiz modeli kullanılmıştır. Bu yöntemle her bir portrenin görsel öğeleri (pre-ikonografik), sembolik anlamları (ikonografik) ve kültürel-ideolojik alt yapısı (ikonolojik) sistematik olarak çözümlenmiştir. Bulgular, Wiley'nin klasik ikonografiyi bozarak siyah öznenin temsiline alan açtığını, batıya ait güç imgelerini ters yüz ederek onları postkolonyal özneye ait bir görsel dile dönüştürdüğünü göstermektedir. Böylece bu portreler, yalnızca bireysel kimliğin değil, kolektif tarihsel belleğin de yeniden yazımına hizmet etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postkolonyal estetik, portre, iktidar, ikonografi

Reframing Power: Postcolonial Portrait Strategies In Kehinde Wiley's *A Maze Of Power* Series**Abstract**

This study examines how Kehinde Wiley's portrait series *A Maze of Power* reconfigures classical European royal iconography within a postcolonial context. The purpose of the research is to analyze how representations of power are formally transformed in Wiley's depictions of African heads of state, how these representations are negotiated, and the extent to which they generate a postcolonial counter-gaze. The study employs Erwin Panofsky's three-tiered iconographic analysis method, which involves pre-iconographic description, iconographic interpretation, and iconological evaluation. Each portrait is analyzed in terms of its visual elements, symbolic meanings, and underlying cultural-ideological structures. The findings reveal that Wiley disrupts conventional iconography to centralize Black subjectivity, transforming Western visual codes of power into a postcolonial aesthetic. In doing so, portraiture becomes a tool not only for asserting individual identity but also for reimagining collective historical memory.

Keywords: Postcolonial aesthetics, portrait, power, iconography.

1. Giriş

Portre sanatı, tarih boyunca yalnızca bireysel kimliğin değil, aynı zamanda siyasal meşruiyetin ve toplumsal hiyerarşilerin temsili için işlevsel bir araç olmuştur. Antik çağdan modern döneme uzanan süreçte portre, iktidarın görünürlük stratejilerinin merkezinde yer almış; yöneticiler, aristokratlar ve siyasi figürler, yüzlerini kamusal alana yerleştirerek hem bireysel hem de kurumsal otoritelerini pekiştirmiştir. Rönesans'tan itibaren gelişen Avrupa portre geleneği, görsel temsili sadece bireysel niteliklerin yansıtılmasıyla sınırlı görmemiş; simgesel öğeler ve kompozisyonlar aracılığıyla siyasal, kültürel ve ideolojik mesajlar üretmiştir. Bu nedenle portre, yalnızca sanatsal bir tür değil, aynı zamanda siyasal bir söylem alanı olarak da değerlendirilmelidir. Günümüzde ise portre hem üretim araçlarının değişimi

hem de görsel kültürün dönüşümüyle birlikte yeni bir estetik ve politik bağlamda ele alınmaktadır. Özellikle postkolonyal sanat pratikleri, batı merkezli sanat tarihine alternatif temsiller geliştirerek iktidarın tekil anlatılarına karşı eleştirel bir görsel dil üretmektedir. Bu bağlamda Amerikalı sanatçı Kehinde Wiley'nin çalışmaları dikkat çekicidir. Wiley, klasik Avrupa kraliyet ikonografisini Afro-Amerikan ve Afrika kökenli figürlerle yeniden kurgulayarak tarihsel temsiliyet rejimlerini sorgulamış ve dönüştürmüştür. Sanatçının A Maze of Power başlıklı portre dizisi, Afrika devlet başkanlarını 17.-19. yüzyıl Avrupa portre geleneği içinde konumlandırırken, kolonyal estetik kodları tersyüz ederek postkolonyal öznenin görsel egemenliğini inşa etmeye çalışmıştır. Bu sanatsal çalışmalar, sanat iktidar ve direniş arasındaki ilişki adına özel örnekler olarak görülmektedir

Bu çalışmada amaç, Kehinde Wiley'nin A Maze of Power serisinde yer alan portrelerde klasik Avrupa ikonografisinin nasıl dönüştürüldüğünü ve bu dönüşümün hangi biçimsel ve ideolojik stratejilere dayandığını analiz etmektir. Bu bağlamda Erwin Panofsky'nin üç aşamalı ikonografik analiz yöntemi temel alınarak, portrelerdeki görsel öğeler, tarihsel referanslar ve kültürel göstergeler sistematik biçimde çözümlenmiştir. Araştırmanın odak noktası ise şu sorulardır: Wiley, klasik Avrupa kraliyet ikonografisini hangi biçimsel dönüşümlerle yeniden kodlar? Portrelerdeki öznelin (Afrikalı devlet başkanları) güç temsilleri nasıl müzakere edilir? Ve son olarak, bu portreler izleyicide nasıl bir postkolonyal karşı-bakış üretme potansiyeline sahiptir? Bu araştırma soruları ekseninde sanatçının eserlerinin postkolonyal düşüncenin sanatta estetik bir direnişe dönüştüğünü örneklendirdiği tespit edilmiştir. Bu süreçte sanatçının estetik stratejisi genel anlamda kanonlaşmış biçimlerin ters yüz edilmesi ve paradigmasının değiştirilmesi olduğu sonucuna varılmıştır.

2. Portre Resmi ve Politika

Portre, yüzeydeki boya ya da pikselden ibaret olmasına karşın izleyicide yaşayan varlık izlenimi uyandırma potansiyeli açısından benzersiz bir gerçeklik üretmektedir. Freedberg, benzerliğin zihinde yarattığı kısa devreyi görsel büyü olarak tanımlar; portreye bakan kişi, resimle özdeşleşerek neredeyse onunla karşılıklı bir bakışma deneyimler. Bu bilişsel yakınlık, portreyi tarih boyunca siyasal meşruiyet aracı haline getirmiştir. Portre, teknik araç ve üslup değişse de görsel vekâlet işlevini korur. Freedberg'in kavramsallaştırdığı üzere, benzerlikten doğan yarı-canlı aura hem tapınmayı hem de yıkımı mümkün kılar; böylece portre, yöneten ile yönetilen arasındaki mesafeyi sürekli olarak yeniden düzenler (1989).

Rönesans ve öncesinde Orta Çağ'da resim, dinsel ikonografiye odaklanırken bireysel portre nadirdi. Schneider'in (2002) ifadesiyle 15. yüzyılda Flandre ve Floransa'da insan merkezli hümanist düşünceyle birlikte au vif (yaşarken) portre geleneksel dinsel imgelerden ayrılmıştı. Jan van Eyck, Antonello da Messina ve Domenico Ghirlandaio'nun erken örnekleri yeni bir gerçeklik duygusu sundu. Schneider, bu dönemi portre'nin altın çağı olarak tanımlar ve bireysel kimliğin sanatsal-ideolojik değeri üzerinde durur (s. 6) Schneider'in (2002) vurgusuyla Rönesans yöneticileri için portre, Tanrı'dan alınan yetkinin dünyevi temsidir. Lorenzo de' Medici çevresindeki grup portreleri, cumhuriyetçi Floransa'da fiilî monarşik gücü görselleştirmiştir (s. 104). 16.-17. yüzyıllarda portre resimleri, aristokrasinin ve yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan burjuvazinin statü simgesine dönüşmüştür. Collier, modern sanatın tümü, portre ressamlarının form arayışıyla başladı diyerek bu dönemin tekniğe ve psikolojik veriliğe yaptığı katkıyı vurgulamıştır (Collier, 1905, s. 13). Medici, Habsburg ve Tudor sarayları, iktidarın sürekliliğini göstermek için hanedan portre galerileri kurar; düz yüzeydeki figür sadece bireyi değil, yönetici soyun zamansız varlığını da temsil etmiştir. 18.-19. yüzyıllar Fransız Devrimi'yle portre kamusal alana demokratik bir jestle taşınır: Ulusal Meclis üyelerinin gravürleri yeni yurttaş kimliğini imgeye dökerek devrimci siyasetin sembolüne dönüşmüştür (Freund, 2014, s. 128-131).

Miller'in (2015) gösterdiği şekliyle toplumsal anlamda geri dönüşü olmayan değişimlerin ortaya çıktığı Sanayi Devrimi'nde ise kitle iletişim araçları özellikle litografi, fotoğraf ve illüstrasyonlu gazeteler aracılığı ile portreyi geniş kitlelere ulaştırmıştır. Reform sonrası Britanya'da politikacılar ve yayınevleri ticarileşmiş portre yoluyla seçmenle duygusal bağlar kurmuştur (s. 24-26). 1789 sonrası Fransa'da portre, yurttaş erdemini sahnelemiştir. Ulusal Meclis'in kolektif gravür dizileri, temsil fikrini kişiselleştirerek yasama organını bedenselleştirir (Freund, 2014, s. 129).

Britanya’da 1832 Reformu sonrasında lider portreleri gazeteler, kartpostallar ve broşürlerle evlere girmiştir. Miller bu durumu görsel teknolojinin siyasi kimlik inşasındaki belirleyici rolünü olarak tanımlamaktadır (Miller, 2015, s. 92-94). Amerika Birleşik Devletleri’nde başkan adayları, 1860’lardan itibaren seçim balonları, rozetler ve fotoğraf kartlarıyla kişisel imajlarını standartlaştırmıştır (Seidman, 2020, s. 47). Bu süreçle ilgili örnekleri çoğaltmak mümkündür. Neredeyse tüm güçlü iktidarların siyasal alanda portrelere önem verdiği görülmektedir.

20. yüzyıla gelindiğinde karşılaşılan totaliter rejimler de portre sanatını bir hayli önemsemiştir. Portre bu dönemde Cheles & Sorlin’ e (2020) göre kitlesel ibadet nesnesine dönüşmüştür. Yazarlar Stalin’in posterlerini iktidarın simya pratiği olarak tanımlamışlardır (s. 11). Buna benzer bir şekilde başka bir totaliter rejim olan Kuzey Kore’de Kim ailesinin mozaik ve heykelleri tarihsel anıt statüsüyle her mekâna nüfuz eder (Ginsberg, 2020, s. 171-172). Nicolae Ceauşescu’nun *Sevgili Lider* portre düzeni ise oldukça önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu portreler 1965 yılında parti binaları ve sınıflara yerleştirilerek kolektif liderlik ilkesinin fiilen yok edilmesinde rol oynamıştır (Marin, 2020, s. 195-196).

20. yüzyılın oldukça problemli küresel politik atmosferinde karşılaştığımız bir fenomen olarak faşizm ve faşist yönetimler de portre sanatını politik amaçlarla kullanmışlardır. Faşizme karşı tepkili olan İtalya’da İkinci Dünya Savaşı sonrasında siyasal partiler sırf bu sebeple uzun süre lider portresi kullanmaktan kaçınmışlardır. Bu durum İtalya’da 1960’lara kadar sürmüştür (Cheles, 2020, s. 235). Siyaset alanı ve portre sanatı arasındaki bağlantı uzun süredir devam ederken dünya siyasetine yön veren ABD’de Ronald Reagan’ın kovboy, Barack Obama’nın *Vizyoner Kahraman* posterleri gibi örnekler de ikonlaşarak seçmen mobilizasyonunda metinlerden baskın hâle gelmiştir (Seidman, 2020, s. 47).

Günümüzde pek çok şey sosyal medyanın etkisi ile eski hallerinden sıyrılarak yeni bir görüntüye ve anlayışa ulaşmıştır. Nitekim portre resimlerinin de yeni medya ve sosyal ağlardan nasibini aldığını görmekteyiz. Cheles ve Sorlin’in (2020) tespitleri doğrultusunda sosyal ağların, lider portrelerinin yayılma maliyetini sıfıra indirerek güncel, ham ve samimi bir estetik doğurduğunu iddia edebiliriz. Bu durumda karşımıza ruhsatlı stüdyo fotoğraflarının yerine rötuşsuz selfie’lerin çıktığı aşikardır. Bu kaba estetik, seçmenle yakınlık kurmak için bilinçli olarak sürdürülür; lider kendisini ulaşılabilir sıradan gibi sergiler. Bunun dışında portre sadece yücelten değil, aşağılayan da bir araca dönüşebilmektedir. 2019’da Budapeşte sokaklarındaki Jean-Claude Juncker ve George Soros posterleri, portreyi negatif seferberlik için kullandı; İspanya’da Katalan protestocular kral Felipe VI’nın portrelerini baş aşağı taşıyarak otoriteyi sembolik olarak ters yüz ettiler (s. 15-16).

Portreye yönelen şiddetin, görsel nesneyi canlı varlık gibi algılayan bilişsel bir mekanizmaya dayandığı iddia edilmektedir. Freedberg (1989), benzerliğin imgeye hayat kazandırdığını, dolayısıyla portreyi parçalamanın ya da aşağılamanın doğrudan model alınan kişiyi cezalandırdığına dair bir inanç yarattığını söylemektedir. Bredekamp (2017) ise bu olguyu görüntü-eylem olarak kavramsallaştırır. Ona göre portre, toplumsal sahnede bedeni ikame eden bir vekil olarak cezalandırılabilir veya itibarsızlaştırılabilir Bredekamp’ın kukla-ceza silsilesi, Orta Çağ’dan bugüne kadar göz oyma, kulak kesme ya da yakma gibi ritüellerin, imgeyi suçlunun bedeni yerine koyarak sembolik adalet ürettiğini gösterir. Böylece direniş eylemleri, ikame, yansıma ve toplumsal performans eksenlerinde okunabilecek teorik bir çerçeve kazanır. Portreye yönelik eleştirel müdahaleler yüzyıllardır siyasal dönüşümlerin göstergesi olmuştur. 15. yüzyılda Hussitlerin Meryem ikonlarına saldırıları ve aristokrat portrelerinin taşlanması, imgeye atfedilen kutsal/aura niteliğini kırmayı amaçlamıştır. Fransız Devrimi sırasında soylu portrelerinin yakılması, eski rejimin büyüsunu bozma stratejisinin erken bir örneğidir. Yakın dönemde, 1979’da Tahran’da Şah Rıza Pehlevi heykelinin devrilmesi (s. 171-174). Elbette kamusal alanlarda yer alan lider heykellerine veya resimlerine yapılan tahribatın pek çok örneği vardır. Bu olaylar, portre yıkımının yalnızca nesneyi değil, onun temsil ettiği otoriteyi de sahneden silme niyetini pekiştirir.

Cheles & Sorlin’in (2020) anlatımıyla portre sanatının egemen iktidarlar dışında kullanıldığı politik pratikler söz konusudur. İlk olarak ikonik ters çevirmeden bahsedilebilir. Bu kullanım portreyi fiziksel olarak baş aşağı asma,

döndürme ya da bozmaya dayalı bedensel bir reddiyedir. Örneğin 2018’de Barselona’daki göstericilerin Kral Felipe VI’nın fotoğraflarını başaşağı taşıması, İspanyol devlet otoritesine karşı sembolik bir meşruiyet iptali olarak okunur. Böylece ters çevirme veya devrilme, portreyi otoritenin dikey konumundan çıkarıp infaz nesnesine dönüştürmüştür (s. 15).

Görsel karikatür, portre geleneğinin de egemen iktidarlar ve portre arasındaki ilişkinin ters yüz edilmesi ile ilişkisi vardır. Benzerlik ilkesini bozarak siyasal otoriteyi alaya alan, dolayısıyla eleştirel enerjiyi görselleştiren bir direniş stratejisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Miller (2015), Viktorya dönemi İngiltere’inde karikatür ile portre arasındaki sınırın bulanıklaştığını; Punch gibi orta-sınıf dergilerde fiziksel aşırı bozmanın yerini tanınabilir ama hiciv yüklü yüz hatlarının aldığını vurgular (s.13). Cheles ve Sorlin’in değerlendirdiği Hitler karşıtı uluslararası karikatür antolojisi (1933) ise karikatürün karşı-propaganda potansiyelinin artık rejimlerce de ciddiye alındığını göstermektedir (Cheles & Sorlin, 2020, p. 14).

Egemen ideolojilere ve iktidara karşı portre üzerinden direnişin bir diğer pratiği ise Cheles ve Sorlin (2020) tarafından varlık-yokluk stratejisi olarak tanımlanmıştır. Bu pratik, fiziksel olarak kaybolmuş ya da susturulmuş kişilerin portrelerini kamusal alana taşıyarak mevcudiyet ikamesi yaratır. Arjantin’de Plaza de Mayo Anneleri’nin desaparecidos çocuklarının fotoğraflarını bedenlerine takıp haftalık nöbet tutmaları, kayıpları yaşayan hafızaya dönüştürür; sloganları Recordar para no repetir yani unutma ki tekrarlanmasın portrelere eylemsel bir etik yükler (s. 14) Bu ikame gücünün kuramsal temeli, Freedberg’in portre-beden eşdeğerliliği kavrayışıdır; imge, bedenin yerine geçecek kadar gerçek kabul edildiğinde, yok olan kişiyi yeniden toplumsal sahneye çağırır (1989, s. 203). Böylece portre, yokluğun hem belgesi hem de protestosuna dönüşür.

Özetle portre tarihsel süreçte, iktidarın sürekliliğini ve hukuki-yasal yetkiyi bedenlemek için kullanılmıştır ve Rönesans’tan bu yana toplumsal statü ve bireysel özdeşlik inşa edilmesi anlamında önemli bir göreve sahiptir. Devrimci gravürlerden Obama posterine kadar kitleyi seferber etmek portre resmin altında yatan temel motivasyon olarak ifade edilebilir. Totaliter rejimlerde ise suret, kamusal mekânda her yerde hazır güç olarak işler. Diğer taraftan eleştirel portrelerle de karşılaşmaktadır ve karikatür, itham panosu (pittura infamante) veya dijital meme gibi araçlarla otoriteye meydan okunmaktadır. Portre sanatı, teknik (yağlıboyadan dijital piksele), taşıyıcı ortam (tuval, poster, ekran) ve sosyopolitik bağlam değişse de iktidar-görünürlük diyalektiğinin merkezinde kalmıştır. Bu durumda iktidar ilişkilerinin politik bir aracı olarak portrelerin eleştirel bir şekilde bir çeşit direniş için kullanılması da hem teorikte hem de pratikte mümkündür.

3. Post-kolonyal Düşünce Ekseninde Kehinde Wiley’in Portreleri

Kolonyalizm, başka halkların toprak ve malları üzerinde fetih ve denetim olarak tanımlanabilir. Fetihden farklı olarak koloni kurma eylemi (colonization) değil, bu kolonileri yöneten sistem, pratik ve idari ilkeler bütünüdür (Young, 2015, s. 54). Başka bir deyişle, kolonyalizm emperyalizmin, merkezî iktidarın evrensel güç ve servet arzusunun, taşrada cisimleşmiş hâli olarak ifade edilmiştir. Ancak Avrupa imparatorluklarının uygulamaları Cezayir’de Fransız asimilasyon politikasından Nijerya’daki İngiliz dolaylı yönetime kadar büyük çeşitlilik gösterir; bu yüzden tek tip emperyal pratikten söz etmek yanıltıcı olacaktır (Loomba, 2015, s. 20-26; Young, 2015, s. 54). Kolonyal düzenin, doğrudan yönetim sona erdiğinde de ortadan kalkmadığı bilinmektedir. Latin Amerikalı düşünürlerin geliştirdiği kolonyalite kavramı, kolonyalizmin ardından ortaya çıkan ve günümüzde kültürü, emeği, otoriteyi ve bilgi üretimini biçimlendirmeyi sürdüren uzun erimli iktidar kalıplarını adlandırır (Ndlovu-Gatsheni, 2013, s. 16; 128). Kolonyalite dört iç içe alan üzerinden işler: ekonomi, otorite, cinsiyet/cinsellik ve özne/epistemoloji denetimi (Ndlovu-Gatsheni, 2013, s. 8). Bu matris kitaplarda, kültürel kalıplarda ve sağduyuda canlı tutulur; böylece siyasî bağımsızlık, zihinsel veya maddî bağımsızlığı teminat altına almaktan uzaktır.

Post-kolonyalizm ise tarihsel bir dönemeç olmanın ötesinde eleştirel bir bakış açısıdır. Sözcüğün post öneki, formel boyunduruğun sona erişini işaret ederken (Young, 2015, s. 65), analitik düzeyde tüm kolonyal sendromdan kopma sürecini anlatır; bu süreç yerel tarih ve ekonomilere göre farklı biçimler almaktadır (Loomba, 2015, s. 38). Dolayısıyla post-kolonyal düşünce, yalnızca imparatorlukların nasıl dağıldığını değil, miraslarının bugün serbest ticaret anlaşmalarından göç rejimlerine ve akademik kanonlara kadar nasıl sürdüğünü sorgular. Post-kolonyalizm, kronolojik bir sonra olmaktan ziyade, Walter Benjamin'in ezilenlerin geleneğine yaslanan eleştirel bir bakış açısıdır (akt. Young, 2015, s. 150). Marksizm, feminizm ve ekolojiyle kesişerek sınıf, cinsiyet, ırk ve çevre sömürülerini birlikte analiz eder. Bu çerçeve, Avrupa'nın kendi içindeki çatlakları da küresel antikolonyal modelin parçaları olarak kavrar. Sonuç olarak kolonyalizm, tarihsel bir egemenlik sistemi; kolonyalite, bu sistemin güncel art-yaşamı; post-kolonyalizm ise hem fiilî sömürge sonrası koşul hem de bu mirası sorgulayan teorik-siyasal müdahale olarak tanımlanmıştır. Bu üçlü bakış, borç rejimlerinden göçmen politikalarına, akademik kanondan dil hiyerarşilerine kadar günümüz güç matrislerini çözümlmek için vazgeçilmezdir (Young, 2015, s. 89).

Post öneki postkolonyal kavramında salt kronolojik bir sonrayı değil, batının işgal-sömürü düzenine alan bazlı meydan okumayı ve direnişi ifade eder. McCarthy & Dimitriadis'e (2000) göre burada direnişin gerçekleştirildiği alanlardan birisi de sanattır. Alışla gelmiş kolonyal estetik ve siyasal formları yerinden etme ve imgesel bir mücadele gayesi bu noktada sanatı bir direniş aracına çevirir. Postkolonyal sanatın hammaddesi bu açıdan köleleştirme, zorunlu göç ve kültürel şiddet gibi kolonyal travmalardır; dolayısıyla bağımsız, otantik ya da evrensel olduğu iddia edilen batı estetiğiyle hesaplaşmadan üretilmez (s. 60-61).

Bir direnişi anlatan postkolonyal düşünce ile ilgili Okeke-Agulu (2015), postkolonyal modernizm kavramını özellikle Nijerya bağlamında ideolojik kolonizasyonu söküp atma ve kültürel egemenlikten arta kalan boşluğu yeni bir ulus-kimlik tahayyülüyle doldurma çabası olarak tanımlamıştır. Örneğin Zaria'daki Art Society üyeleri Uche Okeke, Demas Nwoko ve Bruce Onobrakpeya'nın doğal sentez ilkesi, yerli görsel diller ile Avrupa modernist tekniklerini bilinçli bir şekilde birleştirerek hem ulusal bağımsızlığın coşkusunu hem de sömürge sonrası iktidar krizlerini sanat düzlemine taşımışlardır (s.10-14). Böylece postkolonyal sanat, bu ve benzeri pek çok örnekle yalnızca estetik bir ifade değil, dekolonizasyonun kültürel cephesi hâline gelmeye başlar.

Postkolonyal sanat ile ilgili yazılarında McCarthy & Dimitriadis (2000), postkolonyal estetiğin üç temel özelliğini ortaya koymuşlardır. Hegemonik temsile itiraz bunlardan ilkidir. Anti-realist stratejilerle batı öznesini tersyüz etmek hegemonik temsile itiraz etmenin koşulu olarak görülür. İkincisi çifte/üçlü kodlama olarak tanımlanmıştır. Merkez-çevre, gelişmiş-azgelişmiş gibi ikilikleri melez imgelerle bozma bu estetik özelliğin temelini oluşturur. Son olarak özgürleştirici/ütopyacı tahayyüldür. Kolektif sevince dayalı toplumsal dönüşüm arayışı bu özelliğin özüdür (s. 63-71). Postkolonyal sanat, modernitenin merkezî anlatılarına karşı hem eleştirel hem kurucu bir praksis olarak ortaya çıkar; sömürge geçmişinin mağduriyetini değil, karşı-tahayyül gücünü estetize eder. Dekolonizasyonun sürmekte olan siyasal mücadelesiyle iç içe geçerek yeni topluluk formları, çok dilli hafızalar ve alternatif gelecekler inşa eder.

1977'de Los Angeles'ta doğan ve sanat hayatına New York'ta devam eden Kehinde Wiley, Avrupa resim geleneğinde statü ve iktidar temsili olarak işlev gören 18. ve 19. yüzyıl portrelerini, çağdaş kentli Afro-Amerikan erkek figürleriyle yeniden kurmasıyla tanınmaktadır. Ölçek olarak anıtsal, yüzeyde ise rokoko-vari bitkisel desenlerle yüklü tuvaleri, izleyiciyi ilk bakışta eski ustalar estetiğiyle karşılaştırırken, resim tarihindeki siyah beden yokluğunu doğrudan görünür kılmıştır (Joo & Keehn II, 2011, s. 226). Wiley'nin erken dönem işlerinde Harlem ve Brooklyn sokaklarında rastladığı genç erkekler fotoğraflanmıştır. Model, tarihsel tabloda seçilen pozu taklit eder ve ardından figür, yoğun desenli bir arka plana taşar. Bu yöntemde hip-hop kültürüne ait kıyafetler, mimikler ve botanik motifli dekor, siyah erkekliğin temsil dağırcığını genişletmek için bilinçli olarak birleştirilir (Shareef, 2010, s. iii).

Wiley'nin 2007'de başlattığı The World Stage dizisi, sanatçının pratiğini transnasyonal ölçekte genişletmiştir. Bu bağlamda Çin, Lagos-Dakar, Mumbai, Rio gibi kentlerde sokaktan seçilen modeller, yerel propaganda afişleri veya

sömürge dönemi anıtlarındaki pozları tekrarlamışlardır (Joo & Keehn II, 2011, ss. 227-228). Bu işleri yukarıda bahsedilen postkolonyal estetik anlayışının özelliklerini taşımaktadır. Carrington (2015) ise bu yaklaşımı siyah diasporik kozmopolitanizmle dünyayı yeniden kurma pratiği olarak yorumlamıştır. Yazara göre Wiley'nin resimleri, modernitenin ve sömürgeciliğin ürettiği ırksallaştırılmış temsili bozguna uğratarak yeni bir özne-görsel kültür ilişkisi önerir. Örneğin Lagos~Dakar alt-serisinde sanatçı, Batı Afrika kamusal heykellerini siyah modellerle yansılar; arka plana ise Hollanda kökenli, ancak Afrika pazarında kimlik bulan Dutch wax kumaş desenleri yerleştirir. Carrington, bu stratejinin metropolitan, ulusal ve postkolonyal momentleri aynı tuvalde buluşturduğunu ve koloniyel meta dolaşımının izini bugüne taşıdığını vurgulamıştır (s. 246-255).

Kehinde Wiley'nin portreleri, Avrupa'nın eski ustalar geleneğini ters yüz ederek siyah özneyi resim tarihinin merkezine taşımıştır. Joo & Keehn II'e (2011) göre anıtsal tuval boyutları ve kahramanca pozlarla betimlenen genç görünümlü, kentte yaşayan Afro-Amerikan erkekler 18.-19. yüzyıl aristokrat imgelerinin iktidar jestlerini taklit ederler. Aslında bu taklit bir çeşit gasp ve direniştir. Başka bir ifade ile yerinden etme ve yeniden yaratmadır. Böylece portre geleneğinde ırk, sınıf ve iktidar hiyerarşileri bu portrelerle görünür hale gelir (2011, s. 226). Bu tersleme, koloniyel bakış açısını sadece eleştirmekle kalmaz; "kim temsil edilebilir?" sorusunu temelden yeniden formüle etmektedir

Shareef'e (2010) göre Wiley'nin dekoratif sistemi bu eleştirinin motorudur. Hip-hop estetiğiyle harmanlanan rokokô ya da Dutch-wax desenleri, figürle sürekli yer değiştirerek öne-arka ilişkisini bozar; böylece desen, bedenin uzantısı hâline gelir. Yazarın vurguladığı üzere bu bitkisel motifler, üst-sınıf tüketim nesnelerinin taşıdığı toplumsal sermayeyi siyah bedene transfer eder; izleyici aynı anda hem tüketim ekonomisini hem de ırk temelli dışlanmayı okumak zorunda kalır (s. 20). Böylece dekor artık arka plan değil, postkolonyal kimlik müzakeresinin aktif bir aktörüdür. Sonuç olarak Wiley, portre geleneğini postkolonyal bir eleştiri aracına dönüştürür. Tarihsel iktidar pozlarının çalınması siyah bedeni kurucu özne yapar. Dekorun politikleştirilmesi ırk-sınıf göstergelerini yeniden dağıtır. Kozmopolit dünya-inşası koloniyel modernitenin ürettiği temsil rejimlerini küresel ölçekte bozar. Bu çok katmanlı görsel dil, izleyiciyi yalnızca tarihteki boşlukları tamamlamaya değil, koloniyel geçmişin hâlâ etkili olduğu günümüz güç ilişkilerini sorgulamaya da davet eder.

4. Kehinde Wiley'in *A Maze Of Power* Sergisindeki Portrelerin İkonografik İncelemesi

Kehinde Wiley'nin *A Maze of Power* sergisi, sanatçının 2012'den beri üzerinde çalıştığı on bir başkanlık portresini bir araya getirir. Dizinin ilk gösterimi 26 Eylül 2023 – 14 Ocak 2024 tarihleri arasında Paris'te Musée du Quai Branly, Jacques Chirac'ta, küratör Sarah Ligner ve Galerie Templon iş-birliğiyle gerçekleşmiştir; ardından 15 Mayıs-30 Haziran 2024'te Dakar'daki Musée des Civilisations Noires'a ve 15 Nisan-15 Haziran 2025'te Rabat'taki Mohammed VI Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi'ne taşınmıştır (Artnet News, 2023). Her tuval (yaklaşık 272 × 211 cm) Afrikalı bir devlet başkanını 17.-19. yüzyıl Avrupa aristokrat portresi ikonografisi içinde konumlandırır. Sütunlar, kadife perdeler, regalya ve yoğun flora desenleri; poz, arka plan ve semboller sanatçı ile portrelenen kişi arasında ortaklaşa seçilmiştir. Böylece Wiley, batıya özgü estetik tahakküm dilini sömürge-sonrası bir bağlamda yeniden yazarak iktidar temsillerini müzakere eder (Elshamy, 2025).

Kehinde Wiley, 2008'de Barack Obama'nın başkan seçilmesinin ardından liderlik ve başkanlık kavramlarını sorgulamaya başladı. Çalışmalarında portre sanatı tarihindeki güç ve prestij temsillerini yeniden yorumlayan Amerikalı sanatçı, 2012'de Afrika devlet başkanlarına odaklanan özgün bir seri tasarladı. Sonraki on yılda bu liderlerle buluşmak için Afrika kıtasını gezdi. Her biriyle iş birliği yaparak, 17.-19. yüzyıl Avrupa'sındaki aristokratik, kraliyet ve askeri portre geleneklerini inceleyip, her bir liderin çağdaş Afrika liderliğine dair özgün vizyonunu yansıtan kompozisyonlar üretti. Bu portreler, her ülkenin kendine has kültürel öğelerini harmanlayarak hem sanatçının hem de modelin bakış açısıyla şekillenen bir kimlik sunuyor. Anıtsal boyuttaki eserler, liderlerin egolarını, estetik tercihlerini, farklılıklarını ve hem kişisel hem de kamusal imajlarını şekillendirirken kullandıkları iletişim stratejilerini ortaya koyuyor (Wiley,2025).

Bu çalışmada, Kehinde Wiley'nin *A Maze of Power* sergisindeki portreleri analiz etmek için Erwin Panofsky'nin geliştirdiği üç aşamalı ikonografik analiz yöntemi esas alınmaktadır. Bu yöntem, görsel materyalleri yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla birlikte yorumlamayı amaçlar. İlk aşama olan pre-ikonografik betimleme, eserdeki figür, mimik, nesne ve kompozisyon gibi görsel unsurların doğrudan tanımlanmasını içerir. İkinci aşama olan ikonografik analiz, bu unsurların sanat tarihi içindeki anlamlarını ve simgesel değerlerini ortaya koyar. Üçüncü aşama olan ikonolojik yorumlama ise eserin altında yatan ideolojik, kültürel ve tarihsel yapıları analiz ederek derinlemesine bir anlama ulaşmayı hedefler. Bu çok katmanlı yaklaşım, Wiley'nin klasik Avrupa ikonografisini nasıl dönüştürdüğünü ve postkolonyal bağlamda yeniden nasıl anlamlandırıldığını çözümlmek için uygundur (1955). Araştırmada yer alan araştırma soruları ise şu şekildedir: 1. Wiley, klasik Avrupa kraliyet ikonografisini hangi biçimsel dönüşümlerle yeniden kodlar? 2. Portrelerdeki öznelere (Afrikalı devlet başkanları) güç temsilleri nasıl müzakere edilir? 3. İzleyicide postkolonyal karşı-bakış üretme potansiyeli nedir

4.1. Fildişi Sahili Cumhurbaşkanı Alassane Ouattara'nın Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 1. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Fildişi Sahili Cumhurbaşkanı Alassane Ouattara'nın portresi.

1. Pre-ikonografik Betimleme: Figür, koyu mavi bir takım elbise içinde, bir elinde altın detaylı bir kılıcı yere dayamış, diğer elini ise kalçasına koymuş şekilde kararlı bir duruş sergilemektedir. Arka planda modern bir şehir silüeti ve dramatik bir gökyüzü görünmektedir.
2. İkonografik Analiz: Kılıç, klasik batı portre sanatında hem askeri otoriteyi hem de adaletin taşıyıcısı olmayı simgelemiştir. Ouattara'nın duruşu Jacques-Louis David'in Napolyon portreleri gibi mutlak güce ve özgüvene referans verir. Elini kalçasına koyma hareketi klasik komutan pozudur. Arkadaki şehir manzarası, modernleşmiş bir Afrika imgesi sunar. Dramatik bulutlar ise politik kararlılığı, tarihi ağırlığı ve karizmatik liderliği ima eder.
3. İkonolojik Yorum: Bu portre, kolonyal mirasın iktidar imgelerini ters yüz ederek Ouattara'yı batılı güç temsilleriyle eşdeğer bir konuma taşır. Ancak Wiley'nin bilinçli estetik müdahalesi sayesinde bu eşdeğerlilik bir taklit değil, bir politik yeniden yazım biçimi olarak üretilmiştir. Kılıç, kolonyal askeri gücü temsil etmekten çıkmış ve postkolonyal liderliğin kültürel egemenliğini ve sorumluluğunu sembolize etmeye başlamıştır. Arkadaki şehir, Afrikalı liderin küresel siyasete entegre olmuş çağdaş pozisyonunu vurgularken figürün doğrudan bakışı, izleyiciyi pasif olmaktan çıkararak postkolonyal karşı-bakışa onları da dahil etmektedir.

4.2. Hery Rajaonarimampianina'nın portresinin ikonografik analizi



Görsel 2. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Madagaskar'ın eski Cumhurbaşkanı Hery Rajaonarimampianina'nın portresi

Pre-ikonografik Betimleme: Figür, at üzerinde yer almakta; bir elinde geleneksel sopa, diğerinde dizgin. Üzerinde beyaz gömlek ve koyu pantolonla resmedilmiştir. Tropikal bitkilerle çevrili pastoral bir ortamda yer almaktadır.

İkonografik Analiz: Bu kompozisyon Jacques-Louis David'in *Napolyon Alpleri Aşıyor* (1801) tablosuna doğrudan gönderme yapmaktadır. Avrupa ikonografisindeki kahramanlık ve fetih temaları, tropikal flora ile yerel bağlama taşınmıştır.

İkonolojik Yorum: Madagaskar lideri klasik emperyal fetheden adam pozuna yerleşirken, bu pozun içeriği sanatçı tarafından yeniden yazılmıştır. Figür, Avrupa atlı kahraman imajını sahiplenir ama kendi kültürel alanında yeniden kurar. Bu durum batıdaki güç imgelerinin postkolonyal bir özne tarafından gasp edilerek yeniden anlamlandırılmasıdır.

4.3. Senegal Cumhurbaşkanı Macky Sall'ın Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 3. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Senegal Cumhurbaşkanı Macky Sall'ın portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Devlet başkanı, okyanus kenarında dimdik ayakta durmaktadır. Arka planda Senegal bayrağı, top gülleleri ve fırtınalı bir gökyüzü görünmektedir.

İkonografik Analiz: Kompozisyon, klasik denizcilik temalı İngiliz aristokrat portrelerini çağrıştırmaktadır. Gemi topları ve deniz fırtınası figürün fırtınaya direnen lider olarak kodlandığını göstermektedir.

İkonolojik Yorum: Wiley burada, bir ulusu dış tehditlere karşı koruyan lider temsili üretir. Bayrak figürün arkasında dalgalanır; figür ise istikrarın ve kararlılığın sembolüdür. Bu, batılı savaşçı lider mitinin ters yüz edilmesidir. Ancak aynı zamanda, postkolonyal Senegal'in kendi ulusal gururunu estetik olarak sahnelemesidir.

4.4. Demokratik Kongo Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Félix Tshisekedi'nin Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 4. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Demokratik Kongo Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Félix Tshisekedi'nin portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür, kırmızı halı üzerinde, iki yandan ağır perdelerle çevrili bir iç mekânda durmaktadır. Elinde asaya benzer bir nesne, yanında ülke bayrağı görülmektedir.

İkonografik Analiz: Sahnede güçlü bir teatral düzenleme olduğu görülmektedir. Perdeler ve balkon kompozisyonu, Avrupa saray portrelerine gönderme yapmaktadır. Törenselleştirilmiş sahne, Kongo'nun modernleşme isteğiyle saray estetiğini buluşturur.

İkonolojik Yorum: Wiley, figürü Avrupalı aristokratların klasik pozuna yerleştirirken onun geleneksel giysileri ve bayrağı ile kimliğini korur. Bu sentez, modern Kongo liderliğini postkolonyal bir düşünce ekseninde sunar ve batıdaki güç temsil araçlarını tersine çevirir.

4.5. Kongo Cumhurbaşkanı Denis Sassou Nguesso'nun Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 5. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023) Kongo Cumhurbaşkanı Denis Sassou Nguesso'nun portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figürün mavi çizgili takım elbiseyle poz verdiği görülmektedir. Arkadaki fon ve giysisinin üzerindeki çiçek desenleri iç içe geçmiştir.

İkonografik Analiz: Wiley'nin klasik dekor ve figür ayrımını bozan üslubu burada çok belirgindir. Bitkisel motifler adeta figürün bedenine sızır. Bu bir estetik oyun değil, kimliğin, doğanın ve tarihin bir sentezidir.

İkonolojik Yorum: Bu tablo, bireysel kimlik ve siyasal otoritenin batı kodlarından taşarak yerli desenler aracılığıyla kendine has bir görsel rejim kurduğunu gösterir. Bitki motiflerinin figürü neredeyse yutacak şekilde konumlanması, klasik batı portre kompozisyonlarını sabote eder.

4.6. Gine Cumhurbaşkanı Alpha Condé'nin Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 6. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Gine Cumhurbaşkanı Alpha Condé'nin portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür, kadife koltukta oturmuş şekilde resmedilmiştir ve bir eliyle açıklama yapar gibi jest yapmaktadır. Arka planda derin kırmızı perdeler, klasik mimari ve bir heykel yer almaktadır.

İkonografik Analiz: Bu kompozisyon klasik tahtta oturan lider ikonografisine gönderme yapmaktadır. Rönesans saray içi estetiğinin liderin merkezî konumunu vurguladığı bilinmektedir. Bu resimde koltuk bir taht, el hareketi ise bir söylev anını temsil etmektedir.

İkonolojik Yorum: Wiley burada klasik Avrupa iktidar sahnelerinden birini tersyüz ederek siyah bir lideri tarihsel merkezde konumlandırır. Özellikle krallar ve papaların bu şekilde pek çok resmi vardır. Bu sefer sömürgelikten kurtulmaya çalışan bir lider onların yerini alır. Görsel sahne, monarşik bir güç dilini yansıtır. Figürün rahat ama bilinçli duruşu demokratik modernlikle ilişkilendirilebilir. Bu, sömürge sonrası Afrika'nın kendi siyasi imajını kurma çabası olarak yorumlanmıştır

4.7. Ruanda Cumhurbaşkanı Paul Kagame'nin Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 7. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Ruanda Cumhurbaşkanı Paul Kgame'nin portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür bir balkonda ya da terasa benzer bir alanda dik duruyor. Elinde baston var, arka planda yeşil doğa, kırmızı perdeler ve altın yıldızlı kitaplar görünmekte.

İkonografik Analiz: Kagame'nin duruşu, kraliyet portrelerindeki stratejik bakış ikonografisini çağırıştırır. Baston, yönetsel otoritenin sembolüdür. Doğa manzarası, ulusal kimlik ve tarihsel mekân anlatısını içermektedir.

İkonolojik Yorum: Figürün ifadesi ve duruşu klasik batılı vizyon sahibi lider temsiline benzemektedir. Ancak mekânın düzeni yani yerel motifli perdeler ve fon postkolonyal Ruanda'nın modern vizyonunu ve siyasal meşruiyet arayışını estetize etmektedir.

4.8. Etiyopya Cumhurbaşkanı Sahle-Work Zewde'nin Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 8. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Etiyopya Cumhurbaşkanı Sahle-Work Zewde'nin portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Beyaz geleneksel giysiler içinde bir kadın figür; elinde çiçek tutmaktadır. Arka planda büyük bir pencere ve modern Etiyopya şehir manzarası görünmektedir.

İkonografik Analiz: Figürün duruşu bir portre geleneğini izlese de kıyafeti, çiçeği ve çevresi onu Avrupa ikonografisinden ayırmaktadır. Klasik batı portrelerinde kadın genellikle pasif olarak resmedilirken, burada dik duruş ve doğrudan bakış güçlü bir öznellik hissi yarattığı görülür. Bir kadın liderin özellikle de siyahi bir kadının bu şekilde resmedilmesi oldukça önemli bir sanatsal adımdır.

İkonolojik Yorum: Zewde'nin temsili, hem tarihsel olarak batıda görmezden gelinen siyah kadın öznenin görünürlüğünü sağlamakta hem de kadın liderliği ön plana çıkaran bir postkolonyal karşı-bakış yaratmaktadır. Çiçek ve giysi hem ulusal kimlik hem de dişil estetikle ilgilidir.

4.9. Nijerya Eski Cumhurbaşkanı Olusegun Obasanjo Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 9. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Nijerya Eski Cumhurbaşkanı Olusegun Obsanjo portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür geleneksel Nijerya giysileri içindedir. Arka plan ise tamamen çiçek desenleri görülmektedir. Kıyafet ve fon desenleri iç içe geçmiştir.

İkonografik Analiz: Bu eser, Wiley'nin figür-dekor ilişkisini en radikal şekilde sorguladığı işlerdendir. Arka plan ile figürün giysisi arasındaki ayrım neredeyse kaybolmuştur. Geleneksel motifler ön plana geçer.

İkonolojik Yorum: Obasanjo'nun temsili, bireysel figürün kültürel hafızanın deseniyle birleştirilmesidir. Bu, postkolonyal öznenin batı bireyciliğinden farklı olarak kolektif kimlikle özdeşleştirilmesini temsil eder.

4.10. Gana Cumhurbaşkanı Nana Akufo-Addo Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 10. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Gana Cumhurbaşkanı Nana Akufo-Addo portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür, altın taht benzeri bir sandalyede oturmaktadır. Üzerinde renkli geleneksel Gana kumaşı var. Arka planda kırmızı perdeler ve açık bir manzara görünmektedir.

İkonografik Analiz: Bu sahne klasik tahtta oturan hükümdar ikonografisine referans verir. Renkli geleneksel kıyafet, Avrupalı temsile yerel bir cevap niteliğindedir.

İkonolojik Yorum: Akufo-Addo, batı aristokrasisine ait taht pozunu alırken, bu poz siyasal bir taklitten çok, estetik bir karşı-kurguya dönüşmüştür. Postkolonyal lider figürü, Gana'nın kültürel bağımsızlığı ile batıdaki iktidar kodlarını birlikte göstermektedir.

4.11. Togo Cumhurbaşkanı Faure Gnassingbé'nin Portresinin İkonografik Analizi



Görsel 11. Wiley'nin *A Maze of Power* sergisinden (2023), Togo Cumhurbaşkanı Faure Gnassingbé'nin portresi.

Pre-ikonografik Betimleme: Figür gri takım elbise içinde, bir elinde baston, diğer eli göğsünde resmedilmiştir. Arka plan mavi çiçek desenleriyle doludur.

İkonografik Analiz: Klasik Avrupa burjuva portresi ile geleneksel motiflerin iç içe geçtiği bir örnektir. Desenler figürle bütünleşerek görsel alanı eşitlemektedir.

İkonolojik Yorum: Figürün bastonu ve el hareketi, kararlılık ve kişisel sorumluluk iması taşımaktadır. Desenlerin figürü örtmesi, batılı bireyci temsilin sınırlılıklarını sorgulamak için gerçekleştirilmiştir. Wiley, burada kimlik ve güç temsillerini salt figür üzerinden değil, çevresel estetik üzerinden de yapılandırır.

Kehinde Wiley'nin *A Maze of Power* serisi, klasik Avrupa kraliyet ikonografisini çağdaş siyasal estetikle çarpıştırarak radikal biçimsel dönüşümlerle yeniden kodlamaktadır. Geleneksel anlamda Avrupa portre geleneği, figürü idealize eden simetrik kompozisyonlar, dramatik ışık kullanımı, aristokratik objeler ve sahnelerle kurulu bir iktidar dili üretmiştir. Wiley bu ikonografiyi korurken içerik düzeyinde yer değiştirmelere gitmiştir. At, taç, baston, perde, sütun gibi unsurların korunduğu görülür, fakat bu kez bu öğelerin taşıyıcısı siyah erkek ve kadın figürler olmuştur. Böylece biçimsel yapı korunmuş içeriksel bir tersleme yapılmıştır. Klasik sahne yapısı artık sömürge geçmişini temsil etmek yerine, postkolonyal öznenin görsel egemenliğine hizmet eder.

Portrelerdeki figürlerin temsil ettiği güç, doğrudan bir yüceltilme ya da parodiye indirgenmeden karmaşık biçimlerde müzakere edilir. Liderlerin beden dilleri, duruşları, mimikleri ve kıyafet seçimleri, iktidarı hem geleneksel hem de çağdaş kodlarla temsil etmektedir. Bazı figürler klasik monarşik tavırlar sergilerken, bazıları daha gündelik bir özgüven ya da mesafe kuran bir ifade ile resmedilmiştir. Bu farklılıklar, siyasal liderliğin tekil bir otorite pozisyonundan çok, tarihsel, kültürel ve kişisel kimliklerle iç içe geçmiş bir temsil alanı olduğunu göstermektedir. Wiley'nin düzenlemelerinde kullanılan arka plan desenleri, bayraklar, mimari ya da manzara unsurları, liderin kimliğini evrensel bir kompozisyon içinde yerel ve kültürel temalarla işler.

Bu portrelerin izleyicide postkolonyal karşı-bakış üretme potansiyeli oldukça yüksektir. Figürlerin doğrudan bakışı, kararlı duruşu ve çerçevedeki merkezî konumları, onları yalnızca temsili bir nesne olmaktan çıkararak özne konumuna yerleştirmiştir. Bu durumda izleyici, alışagelen batı merkezli iktidar görselliğiyle değil, onu sorgulayan ve ters yüz eden bir bakışla karşı karşıya kalır. Wiley'nin figürleri, temsil edilebilirliğin sınırlarını sorgular; kimin görünür olduğu, hangi estetik değerle sunulduğu ve hangi tarihsel belleğin yeniden kurulduğu sorularını görünür kılar. Bu bakış, yalnızca geçmişin değil, bugünün de ideolojik görsel kodlarını çözümlemeye çağırır. Böylece portre, sadece bireyin değil, kolektif bir hafızanın yeniden yazımı ile ilgili hale gelir.

5. Sonuç

Kehinde Wiley'nin *A Maze of Power* başlıklı portre dizisi, klasik Avrupa kraliyet ikonografisini radikal biçimsel müdahalelerle dönüştürerek postkolonyal sanat anlayışı içinde yeniden anlamlandırmaktadır. 17. İla 19. yüzyıl Avrupa portre geleneğinde yer alan simgesel öğeler (taht, perde, sütun, baston, zırh, at, mimari fon gibi) Wiley'nin eserlerinde korunmuş ancak bu simgelerin taşıyıcı figürleri beyaz aristokratlar yerine Afrika kökenli lider figürleri olmuştur. Bu yer değiştirme yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik bir müdahaledir; çünkü iktidarın temsili, kolonyal söylemin dışında, yeni bir özne konumlandırmasıyla yeniden üretilmiştir. İkonografik çözümlemeler sonucunda, Wiley'nin portrelerinde güç temsillerinin tek bir anlam üzerinden sunulmadığı, aksine çok katmanlı ve müzakere edilmiş bir görsel dil aracılığıyla inşa edildiği görülmüştür. Figürlerin beden dilleri, giysileri, bulundukları mekânsal düzenlemeler ve çevresel öğeler hem geleneksel iktidar imgelerini hem de bu imgelerin postkolonyal bağlamda yeniden üretilmesini mümkün kılmaktadır. Bu durum, postkolonyal liderliğin sadece batı kodlarıyla tanımlanamayacak kadar karmaşık, çok katmanlı ve yerel kültürlerle iç içe geçmiş bir temsil alanı olduğunu göstermektedir.

Wiley'nin figürlerinin doğrudan bakışı, anıtsal kompozisyonlar içindeki merkezi duruşları ve yerel motiflerle zenginleştirilmiş çevresel unsurlar, izleyicide alışılmış batılı bakış rejimini bozan bir postkolonyal karşı-bakış üretmektedir. Bu karşı-bakış, izleyiciyi pasif bir konumdan çıkararak, görsel temsilin ideolojik doğasını sorgulayan aktif bir özne konumuna yerleştirir. Böylece *A Maze of Power*, yalnızca geçmişin değil, bugünün estetik ve politik temsil biçimlerini de çözümleyen güçlü bir görsel söylem üretmektedir. Wiley'nin bu dizisi, portre sanatının yalnızca bireysel kimliğin temsili değil, aynı zamanda tarihsel adaletin yeniden kurulabileceği bir alan olduğunu göstermektedir. Postkolonyal sanatın, hegemonik estetik anlatılarla hesaplaşma, alternatif öznellikler yaratma ve kültürel hafızayı yeniden inşa etme potansiyeli, bu çalışma aracılığıyla bir kez daha somutlaşmıştır.

Kaynaklar

- Artnet News. (2023, September 26). *See Kehinde Wiley's new suite of presidential portraits that depict African heads of state with an ornate "vocabulary of power."* Artnet. <https://news.artnet.com/art-world/kehinde-wiley-african-presidents-portrait-series-2345678>
- Bredenkamp, H. (2017). *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* (pp. 168-174). De Gruyter.
- Carrington, A. M. (2015). The cultural politics of worldmaking practice: Kehinde Wiley's cosmopolitanism. *African and Black Diaspora: An International Journal*, 8(2), 245–257. <https://doi.org/10.1080/17528631.2015.1027325>
- Cheles, L., & Sorlin, P. (2020). "Introduction: Faces of Politics" in *The Political Portrait* (s. 11-20). Routledge.
- Collier, J. (1905). *The Art of Portrait Painting* (s. 13). Cassell.
- Elshamy, M. (2025, April 15). *Artist Kehinde Wiley puts power in a new frame with paintings of African leaders.* Associated Press. <https://apnews.com/article/kehinde-wiley-african-leaders-portraits-ac71d88cfcd345c8a6904c0425eaf2fa>
- Freedberg, D. (1989). *The power of images: Studies in the history and theory of response.* University of Chicago Press.
- Freund, A. (2014). *Portraiture and Politics in Revolutionary France* (s. 128-131). Penn State Press.
- Ginsberg, M. (2020). "Monuments in History: North Korea" in *The Political Portrait* (s. 171-172). Routledge.
- Joo, E., & Keehn II, J. (Ed.). (2011). *Rethinking contemporary art and multicultural education* (ss. 226-228). New Museum of Contemporary Art.
- Loomba, A. (2015). *Colonialism/Postcolonialism* (3. bs.). Routledge.
- McCarthy, C., & Dimitriadis, G. (2000). The work of art in the postcolonial imagination. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 21(1), 59–74.
- Marin, M. (2020). "For Our Beloved Leader" in L. Cheles & A. Giaccone (Ed.), *The Political Portrait* (s. 195-196). Routledge.
- Miller, H. (2015). *Politics Personified: Portraiture, Caricature and Visual Culture in Britain, c. 1830-80* (s. 24-26, 92-94). Manchester University Press.
- Ndlovu-Gatsheni, S. J. (2013). *Coloniality of Power in Postcolonial Africa: Myths of Decolonization.* CODESRIA.
- Okeke-Agulu, C. (2015). *Postcolonial modernism: Art and decolonization in twentieth-century Nigeria.* Duke University Press.
- Schneider, N. (2002). *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670* (s. 6, 104, 124). Taschen.
- Shareef, S. A. (2010). *The power of décor: Kehinde Wiley's interventions into the construction of Black masculine identity* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). University of North Carolina at Chapel Hill.
- Seidman, S. A. (2020). "Portraits of U.S. Presidents" in L. Cheles & A. Giaccone (Ed.), *The Political Portrait* (s. 47). Routledge.
- Young, R. J. C. (2015). *Empire, Colony, Postcolony.* Wiley-Blackwell.
- Wiley, K. (n.d.). *A Maze of Power.* Kehinde Wiley. Retrieved [05.04.2025], from <https://www.kehindewiley.com/exhibitions/a-maze-of-power/>

Görsel Kaynaklar

Wiley, K. (n.d.). A Maze of Power. Kehinde Wiley. Retrieved [05.04.2025], from <https://www.kehindewiley.com/exhibitions/a-maze-of-power/>

