

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

SİTKİ M. ERİNÇ

Resmin Eleştirisi Üzerine



Sanat Dizisi

ÜTÖPYA

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Ütopya Yayınları: 106

Sanat Dizisi

© 2004 Ütopya Yayınevi

1. Baskı

Hil Yayın, Kasım 1995

2. Baskı

Ütopya Yayınevi, Ekim 2004

Teknik Hazırlık

Ütopya Yayınevi

Baskı ve Cilt

Cantekin Matbaası

Tel: (0 312) 384 34 35

ISBN 975-6361-15-8

Ütopya Yayınevi

Ataç I Sokak 33/15 Kızılay / Ankara

Tel-Fax: (0 312) 433 88 28

e-posta: utopyayayinevi@hotmail.com

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

SITKI M. ERİNÇ

RESMİN ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE

Yazar hakkında...

1940 yılında Kırklareli'nde doğdu. İlk ve ortaöğrenimini, Ankara'da, liseyi Kabataş Erkek Lisesi'nde tamamladı. Lisansını Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde, yüksek lisansını ve doktorasını Hacettepe Üniversitesi'nde yaptı. Askerlik görevini bitirdikten sonra 1968-73 yılları arasında farklı görevlerde çalıştı. 1973-83 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tam zamanlı olarak görev yaptı. 1988 yılında doçent, 1994 yılında da profesör oldu. 1983-93 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyesi olarak çalışmalarını sürdürdü. Halen Ankara Ü. Eğitim Bilimleri Fakültesi ve Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yarı zamanlı öğretim üyesi olarak ders vermeye devam etmektedir. Lisans ve lisans üstü programlarda; Kültür Estetik, Sanat Felsefesi, Sanat Psikolojisi, Çağdaş Sanat ve Yorumu, Sanat Eserlerine Eleştiri, Sanat Eserlerinde Felsefe Problemleri gibi dersler vermiştir, farklı üniversitelerde. Farklı dergi, katalog ve gazetede çok sayıda makale, eleştiri ve yorumu yayınlanmıştır. Ayrıca birçok kurumda konferanslar vermiştir. Kitapları, tarih sırasıyla şöyle gösterilebilir: *Eşref Üren* 1989, *Zeki Faik İzer* 1990, *Ercümen Kalmık* 1991, *Güzel Sanatlar: Estetik* 1993, *Kültür Sanat Sanat Kültür* 1995-2004, *Sanatın Dostları* 1998-2004, *Sanat Psikolojisine Giriş* 1999-2004, *Toprağın Erki: Hamiye Çolakoğlu* 1999, *Deniz için Yeni Bir Dünya* (öyküler) 2000-02, *Sanat-Teknoloji ve Mustafa Tuçalp* 2002. 1977 yılında, sanata yaptığı kuramsal katkı nedeni ile Premio Internazionale 'Foyes Des Artstes' Roma, ödülüne layık görülmüştür. Halen Türkiye Felsefe Kurumu, Türkiye Sanat Kurumu ve Türkiye Çağdaş Plastik Sanatlar Derneği üyesidir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	9
İKİNCİ BASKI İÇİN ÖNSÖZ	11
GİRİŞ	13
SANAT SORUNU	19
SANATÇI SORUNU.....	27
SANAT ESERİ SORUNU	31
RESİM SANATI	33
RESMİN İŞLEVİ	45
ELEŞTİRİ VE RESMİN ELEŞTİRİSİ	55
ELEŞTİRİNİN SUJELERİ	57
ELEŞTİRİDE 'DEĞER'	61
RESİM SANATINDA ELEŞTİRİ	67
RESİMDE ELEŞTİRİ TÜRLERİ	70
Resmi Araç Olarak Kullanan Eleştiriler	71
Resmi Amaç Olarak Kullanan Eleştiriler.....	72
RESMİ ÖĞELERİNE AYIRAN ELEŞTİRİLER	76
Resmi Biçim Olarak Değerlendirme.....	77
Resmi İçerik Olarak Değerlendirme	79
Resmi Öz Olarak Değerlendirme	82
RESMİ BİR BÜTÜN OLARAK DÜŞÜNEN ELEŞTİRİLER	83
1) Teknik Eleştiri	85
2) Psikolojik Eleştiri	86
3) Estetik Eleştiri	86
4) Sosyolojik Eleştiri	87
5) Felsefi Eleştiri	88
RESMİ ONTİK YAPISI İÇİNDE ELEŞTİRME	92
RESMİ KENDİ GRUBU İÇİNDE ELEŞTİRME	95
SONSÖZ.....	98
RESİM LİSTESİ.....	104
YARARLANILAN VE ÖNERİLEN KAYNAKÇA	105

***Önce sanatsever olmayı
akleden öğrencilerime***

ÖNSÖZ

Görme, sözcüklerden önce gelir.

J. Berger

Arkeolojinin ve kültür tarihinin bulgularına göre insan, yazmayı akıl etmeden çok önce, resmi, resim yapmayı akıl etmiştir. İnsanlar, kimi zaman tek bir çizgisel hayvan betimlemesiyle, kimi zaman geometrik bir düzenlemeyle duygularını, düşüncelerini, edinimlerini açıklamak istemiştir. Bu isteğin altında ister korku, ister kaçış, isterse belgeleme dileği olsun hepsinde ortak olan yan, resimlendirme yoluyla bir bildirimde bulunma dileği ya da gereksinimidir.

Mağara adamının toplu yaşama geçiş döneminde de, göçerlikten yerleşikliğe karar vermesinden sonra da durum pek değişmiş gözükmemektedir. Kilimine, çorabına, tasına, çanağına, duvarına, kapısına koyuverdiği desenler, motifler, adeta 'şerh düşürme' gibi, duygusal ya da bilgisel bir bildirim görevi üstlenmişlerdir.

Yazının ortaya çıkmasından sonra da resim, kimi zaman içerik olarak, kimi zaman öz olarak, hatta kimi zaman da biçim olarak, belki daha sınırlı bir alanda bildirimde, iletide bulunabilmiş, fakat yine de insanların çoğunluğu tarafından kullanılmayı sürdürmüştür, sürdürmektedir.

Yeniden doğuş olarak kabul ettiğimiz Rönesans'ta, genç olarak akıl dönemi diye adlandırdığımız 18. yüzyılın Aydınlanma Çağı'nda da kısmen, yaratıcısı bile resmi, sanat adına ya da salt sanat adına yapmıyordu şüphesiz. Resim, hâlâ adeta bir yazı idi, bir tür yazı idi ve bazen bilineni, bazen bilinmesi gerekli olanı, bazen de görüleni aktarıyordu.

Bir aktarım aracı, bir ileti yolu olarak resmi yeğleyenler, maksatlarını daha iyi, daha iyi, en iyi aktarma çabası içinde onu geliştirmişler, onun sanatını yapmaya başlamışlardır.

Resim, böylelikle sanat olduktan sonra, kendisi bir varlık türü olarak 'estetik obje' kabul edildikten sonra, sanat alanında yaratıcı rekabetinin bir aracı, bir göstergesi niteliğini kazanmıştır. Böyle bir anlayış içinde resim, üreticisinin özgünlüğünü, özgürlüğünü, çağını, çağının geleceğini yansıtabildiği derecede 'değerli' sayılmış, alıcısını (alımlayıcısını), ister bilgi ister duygu yönünden eğittiği oranda, onda yarattığı beğeni duygusu nispetinde de 'güzel' kabul edilmiştir. Yani resim; özgün, yeni ve tek oldukça, bir doyum sağlattıkça sanat eseri olarak tanımlanmıştır.

Görülmektedir ki resim, 20. yüzyılın anlayışı içinde de, ister yöresel, ister ulusal, ister evrensel kültür açısından ele alınsın, daha dar bir alanda, sanat alanında yoğunluk kazanmış olmasına karşın, asal görevinden bir şey yitirmemiştir: Bir şeyler anlatma, bir şeyler iletme... Bir anlam taşıma...

Resim sanatı tarihine bakıldığında, önce içeriğin (ya da özün), sonra içerikle biçimin, çağımızda da bir anlamda salt biçimin -onun varlık nedeniymişçesine- ağırlık kazandığı gözlemlenir. Fakat, sonuncu durumda bile, genellikle resim yapanların, ressamların bir 'dipnot'la ne demek istediklerini, niçin böyle ya da şöyle resim yaptıklarını açıklamalarına pek sık rastlanmakta-

dır. En azından resimlerine koydukları ‘ad’ ile içeriğe bir göndermede bulundukları çok kolay kanıtlanabilmektedir.

İster içerik ve biçim alanları arasında olsun, ister bu alanların her birinin kendi içinde olsun, meydana çıkan görüş, düşünce ayrılıkları, 19. yüzyıldan itibaren yeni bir yan dal, yeni bir uğraşı konusu yaratmıştır: Eleştiri.

Resim tarihinin böylesine uzun geçmişine karşın, bazen resmi açıklayan, onu betimleyen, bazen kendi grubu içindekilerle ya da vermek istediği iletinin kendisiyle resmi karşılaştıran, bazen onu öven ya da yeren eleştirileri, bugünkü eleştiri anlamı içinde, ancak bir yüz yıllık süreye oturtabilmek olası gibi gözükmektedir.

Eleştiri, genel kanının aksine, yalnızca sanatın, bir sanat yapısının irdelenmesi değil, aynı zamanda bir sanat yapıtı ile karşı karşıya olan, teke tek ilişkide bulunan alıcının (sanat yapıtını okuyan, dinleyen, seyreden, gören, izleyen kişinin) bilgilendirilmesi, yönlendirilmesidir de. Bu nedenle, hem resmi hem de alıcısını ilgilendirebilecek, onların her ikisi için de bir ‘değer’ taşıyabilecek bir eleştiri yaratmak, eleştirinin ne olduğunu ya da ne olmadığını irdelemekle daha sistemli, daha genel geçerliği (zaman ve mekân bakımından) olan bir yöntem bulmakla olanaklıdır. Oysa resim sanatında eleştiri üzerine sistematik bir çalışma yapıldığı ya da yapılan çalışmaların sistematik bir bütünlüğe kavuşturulduğu kolaylıkla söylenemez.

Resim eleştirisinin, resim analizi olarak anlaşıldığına pek sık rastlanır. Bir resmin, teknik olarak, üslup olarak irdelenmesi, neyin, nasıl anlatıldığının ortaya konması, belirtilmesi, kuşkusuz bir tür eleştiridir. Ama böyle bir eleştiri, o resmin varlığının - nesnel ve öznel olarak varlığının- ortaya konması açısından yeterli midir? Yeterli kabul edilebilir mi?

Eleştiri anlayışları ve eleştiri uygulamaları üzerine pek çok örnek vermek olanaklıdır şüphesiz. İlerideki bölümlerde bu örnekler verilecektir de. Gerek sanatçı açısından, gerek sanatçının yarattığı alıcıları açısından ve gerekse sanat yapıtının kendi varlığı açısından, daha etkili, daha yararlı eleştiriler yapılabilmesi için, bu dileklerin yanı sıra, eleştirinin, bir eleştiri olarak daha kalıcı olabilmesi için, resim alanında da, bir disiplin olarak eleştiri üzerinde durulması gerekmektedir.

Bu kitap, resim sanatında eleştiri kuramları için bir ön deneme üzerinde durmayı hedeflemektedir. Daha yeterli eleştiriler için bir ön adım atmadan öte de bir beklentisi yoktur.

İKİNCİ BASKI İÇİN ÖNSÖZ

Resim, bakarak algılanan bir sanat türü olduğu için, genellikle anlıksal ilişkilerle edinimlerimizi sağlarız ve ilişki kurduğumuz eseri o an anladığımızı zannederek, hatta emin olarak çözümleyiverir, daha da ileri yorumlayıveririz.

Resim sanatını anlamak bu kadar basit ve yorumlamak da bu kadar kolay olsaydı, bunca müze, galeri ve sergiler olur muydu acaba? Ya da Picasso'nun, kimilerinin “Ne var bunda? Bunu ben de yaparım” dediği tablosu böylesine bir fiyata ulaşabilir miydi? Güzellik anlayışımız güdü gibi çalıştığından herkes sanattan anladığını zanneder, anladığı şey üzerine de kafa yormayı, kendini eğitmeyi, daha güzeli bulmak için kaygı duymayı gereksiz bulur, hatta akıl bile etmez.

Bu kitabın amacı, diğerlerine göre bize daha yakın ve ulaşılması, hiç olmazsa fotoğrafları aracılığı ile daha kolay olan resim sanatı üzerinden ve resim sanatı aracılığı ile sanata bakma ve sanatı çözümleme yollarından birini, felsefi yaklaşımı kısaca açıklamaktır.

İlk baskısı dokuz yıl önce yapılmış olan bu kitap üzerine çok farklı alanlardan okuyucularımın yazdığı olumlu eleştiriler aldım. İkinci baskı için onlar beni yüreklendirdi. Ayrıca kimi genç

meslektaşlarımla bu kitabımı da ders kitabı olarak kullandığını biliyorum. Onlara da içten teşekkür ederim. Basıldığında alanında tek olan bu kitabın bu özelliğini koruyor olmasının, beni, hiç de onurlandırmadığını özellikle vurgulamak isterim.

GİRİŞ

*Güçlük, güzelliği belirleyen beğeni ve ölçütlerin
bunca değişik olmasından gelmektedir.*

H.E. Gombrich

İnsanoğlu için yaşam, temelde ‘bakma’ eylemi içinde oluşur ve yoğunlaşır. Bu bakmanın bilinçli ya da bilinçsiz olması, farkına varılarak ya da farkına varılmayarak yapılması, belki eylemde bulunduğu an için hiç de önemli değildir. Önemli olan, bu eylemin kesintisizliği, sürekliliğidir; zaman ve mekânla dolaysız ilişkisidir. Bu süreklilik ve dolaysızlık insanın kendisi için de geçerlidir. İnsan, nesneler, olgular ya da ilişkiler aracılığı ile kendine bakmayı, yani dolaylı -bir anlamda da kanıtlı- bakmayı pek beceremeyip, dolaylı bakışlarla kendini tanımak ister. Yani kişi, iletişimde ve etkileşimde bulunduğu nesneleri tanımayı ve bu tanıdıklarının kendisinde yarattığı, hem ussal hem de duyuşsal etkinliği kavramayı, böylece kişilik özelliklerini öğrenmeyi yeğlemez. Belki de yeğlemeye, doğası gereği üşenir. Daha çok, formlaşmış bilgiler içinde, ‘doğru’ kabul edilen, ideal diye benimsenen bilgi düzeyindeki edinimleri içinde kendini, olduğundan çok, olması gerektiği şekilde görmek ister, görmek istediği şekilde de göstermek ister.

Rastlantısal olarak nitelendirilebilecek bu bakışlar, görme eylemine dönüştüğünde de, çoğunlukla görme alanı içine giren

duruk ve/veya dirik durumların nedenini, niçinini, nasılını ortaya çıkarabilecek bir yetkinlikte değillerdir. Çünkü görme, gündelik bir alışkanlık olma niteliğini kolay kolay yitiremez.

Fakat biz, ne zaman görüntü alanımız içinde yer alan bir durum, bir olay, bir olgu, bir nesne ya da bir insan ile dolaysız bir ilişkiye, hatta bir çıkar ilişkisine geçeriz, o zaman görme şöyle dursun, hemen ‘tarassut’ etme ile bir ‘değer’ bulma, bir ‘değer’ verme işine gireriz, gireriz. Oysa, bu tür bir bakış, salt ‘görüntü’yü, ‘görüntünün kendisini’ yakalayabilecek bir bakıştır. Bu durumda ise yapılan ‘değerlendirmeler’, genellikle ‘değer biçme’ ya da ‘değer yakıştırma’ olabilir. Hatta ‘yanlış değerlendirme’ bile olabilir. Özne, bu eylemleri sırasında, büyük bir olasılıkla görünenin niçinine, nasılına ve nedenine inmez, inemez.

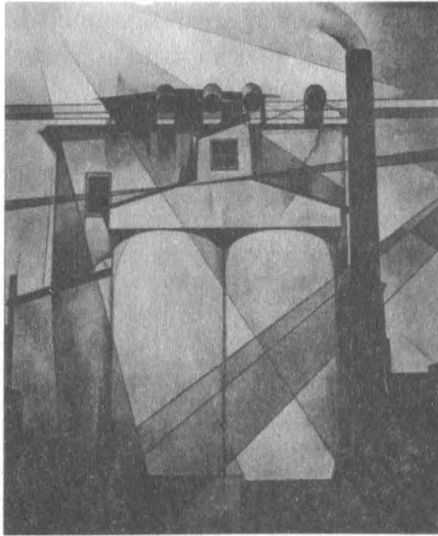
Bakma işlemini görmeye, görme işlemini de değerlendirmeye dönüştürebilmek, sadece bu işlemlerde bulunanların yaşantılarını, yaşamlarını değerlendirebilmeleri olarak tanımlanamaz. Aynı zamanda, görüntülerin de bir anlam, bir değer kazanmasını, hatta onlardaki anlamın, değerın ortaya çıkmasını, bulunmasını, belki de keşfedilmesini sağlar.

Görülenlerin, bakan için ne anlama geldiğini, görülende ise nasıl bir ileti¹ amaçlandığını; bir savı, bir bildiriği taşıyıp taşımadığını saptayabilmek, sadece bakanın tutum ve davranışlarını değil, görülenin değerini de dolaysız olarak (eleştirisini yayımlamak amacıyla bir yapıta bakanın öznel yargısının payını büyük ölçüde azaltarak) etkileyecektir.

Günlük, sıradan bir yaşamda bakma işlemini, fiziksel bir kaçınılmazlık ya da tepke (refleks) olma durumundan çıkarabil-

¹ Burada ileti, en genel anlamıyla ele alınmıştır. Örneğin bir resimde biçimsel nitelikler; renk-ışık-üç boyutluluktaki üslup, yöntem, akım bir ileti olabileceği gibi tarihi ya da sosyal bir olguyu yansıtmaya, imleme, belgeleme de bir ileti sayılabilir. Bir ideayı aktarma da...

mek, onu görmeye dönüştürmek, sonra da görmeyi inceltmek - görüleni önce detayları ile bir bütün olarak yakalamak, sonra da detaylardan arındırmak- ve derinliğine etkileyici kılmak -esas varlık nedenini yakalayabilmek- yaşamı anlamlı hale getirebileceği gibi; sanat eserlerini anlamayı, sanat eseri olanla olmayanı ayırt etmeyi, yani seçici olmayı da olanaklı kılacaktır. Sözgelimi bir örümcek ağının mı, yoksa Charles Demuth'un *My Egypt* (Resim 1) adlı yapıtının mı sanat eseri olduğu, olabileceği konusunda önce kendine soru sormayı akıl edebilecek, sonra da bu soruya yanıt bulmaya çalışabilecektir. Daha sonra da bu yanıt ya da yanıtlar üzerine düşünebilecektir. Her halde, ayırt etme, seçici olma niteliği de bu işlemler, bu eylemler sonunda oluşabilecektir.



Resim 1: Charles DEMUTH, “My Egypt”, 1927, (90x76 cm)
New York, Whitney Museum of American Art

Bakan için, bakmasını bilen için artistik tutum, belki de daha anlaşılır bir ifade ile sanatsal tutum, tıpkı bir kuğunun suda salınışı ya da bir kelebeğin çiçekler arasında dolanışı gibi, sanat alanı dışında da, başka bir alemde de olabilir. Fakat hemen belirtilebileceği gibi, bu sanatsal bakışı, bilinçli bir şekilde bir temele oturtmak, bu sanatsal tutuma felsefe katmak, sadece insana özgü olmaktadır; fakat insanlar, pek çok tutum ve davranışlarında olduğu gibi, sanatsal etkinliklerinde de -bu etkinliklerini hangi sıfatla yaparlarsa yapsınlar- bu temellendirmenin, bu felsefe katmanın gerekliliğinin ve ayrıcalığının farkında olmayabilirler.

Oysa, ruh sağlıkları yerinde olan tüm insanların davranışlarının temelinde varolduğu düşünülen asal etkenler,² şüphesiz hem sanatı anlamalarına, hem de sanatı yapmalarına damgasını vuracaktır.³ Yani bu etkenler, sanat olgusunun az ya da çok bireyselleşmesini, bölgeselleşmesini, ayrıca zaman içindeki yaşamını, yani sürekliliğini belirleyecektir.

Bir başka ifadeyle sanatsal bakışı bilinçli bir şekilde bir temele oturtmak, sanatsal tutuma bir felsefe katmak, hem bir sanat yapıtının hem de bir sanat yapıtının eleştirisinin yöresel ya da evrensel olmasına, sürekli ya da geçici kalmasına doğrudan etki yapacaktır.

Böylece, belki 'Halk Resmi' diyebileceğimiz bir resim (sözgelimi 'Şahmeran' kompozisyonları) doğacak, belki Sovyetler Birliği'nde bugün geçerli sayılmayan bir Fransız Sürrealizmi oluşacak, belki bugün sahip olmak için yarışılan bir resim, yarın yok pahasına elden çıkartılmaya çalışılacaktır.

² Bu etkenler; a) doğuştan, genetik olarak getirilenler, b) fiziki yapımızla oluşanlar, c) taklit yoluyla edinilenler, d) düşünülerek geliştirilenler, e) karmaşık, çözümlenmeden yapılan eylemler şeklinde beş ana grupta toplanabilir.

³ Sanatla ilgili tulum ve davranışların ayrıntılı sınıflaması için Desmond Morris'in *Manwatching* adlı yapıtı önerilebilir.

Bilindiği gibi, ister bireysel, ister toplumsal olsun, ister bölgesel, ister evrensel boyutta düşünölsün, sosyal ve beşeri anlamdaki költür, temelde değışik yollarla da olsa, mutlaka estetiğin alanına girecek bir biçimde kendini ifade eder. Bunun içindir ki bakma, görmeye dönüşürken ilk dikkati çeken, ‘estetik nesneler’dir. Bakanın estetik duygularına yanıt verebilecek olanlar, görmek istenilenler ve görölenlerdir. Estetik olan ya da daha yaygın bir tanımlama ile güzel olan, her zaman, her yerde, her insan için aynı değildir. Ayrıca güzel de hep aynı anlama gelmemiştir. Buna karşın, güzelin evrensel bir değer olduğu, olması gerektiği -belki de beğenilerin, beğenilenlerin paylaşılması güdüsü, isteği, dileği ile- herkes tarafından savunulmakta, belli durumlarda da bu savunma doğrulanmaktadır.

Eğer güzel çok göreceli ise, yani insana göre, zamana göre ve mekâna göre değışiklik gösterebiliyorsa ya da güzelin evrenselliği ancak belli durumlarda kabul edilebiliyorsa, örneğin; ulu gibi, yüce gibi, kutsal gibi, hatta moda gibi nitelendirmelerle saptanmış bir konuyu imlediği için güzel kabul edilmiş ise, ne güzeli uğraşı alanı yapan sanatı tanımlamak, ne sanat kavramını görünür kılan sanat yapıtlarını tanımlamak, ne de sanatı ve sanat eserlerini irdeleyen eleştiriyi geçerli kılmak olanaklıdır.

Belki de, hemen hemen her dilde karşılığı ya da benzeri bulunan ‘renkler ve zevkler tartışılmaz’ deyişinin ve bu deyişin yaygınlığının altında bu görüş saklıdır. Durum gerçekten böyle ise sanatta, resim sanatında eleştiriden, geçerli bir eleştiriden söz etmek olanaklı değildir diye düşünölebilir.

Bu tür bir düşöncenin akla, ivedikle bir başka olguyu getirmesi doğal, hatta kaçınılmaz görünmektedir: Bunca müze, bunca sanat galerisi ve bunca sergilerin varlığı, sanat yapıtları karşısında durmayan, engellenemeyen ilgi ve yarış, sanat üzerine bilimsel ya da sanatsal bunca çaba...

Böyle düşünöldüğünde ise sanata bakışta, sanat yapıtlarını görüşte ortak bir nokta bulunabilir. O halde resim sanatında e-leştiriye geçmeden önce, sanatın *neliği*, sanatın ne olduğu-ne olmadığı ve sanatın temel öğeleri üzerinde kısaca durarak bir anlam birliğine ulaşmak, bu birliği yaratmak yararlı olabilir.

SANAT SORUNU

Sanat bize gerçeği vermeyi amaçlar.

J. Cary

Güzel kavramının, insanın doğuştan getirdiği beslenme, büyüme, korunma, uyuma, üreme gibi, temel kalıtsal bütünlüğüyle, varlık örüntüsüyle açık seçik bir ilişkisi yok gibi gözükmektedir. Buna karşın, bu biyolojik yaklaşımın yanı sıra, gözümüzden kesinlikle kaçmayan bir diğer psikolojik olgu da, insanlığın bütün tutum ve davranışları -bu tutum ve davranışlara ayırdığı zihinsel ya da zamansal süre bakımından- ele alınırsa ağırlığının 'güzel'e dönük eylemlerden oluştuğunun hemen fark edileceğidir.

Örneğin bir insan, korunma ve örtünme gereksinimini karşılamak amacıyla, sözcümlü bir gömlek almak istediğinde, bu asıl gereksiniminin farkına varması çok kısa bir zaman süresi içinde olduğu halde, o gömleği seçmesi, umulandan da fazla bir süreyi kapsar. Çünkü bu seçme işlemi sırasında, gereksinim ikinci plana itilir ve öne, daha güzel, en güzel gömleği seçme, seçebilme kaygısı çıkar. Bu tutuma bakarak, insanın güzele karşı eğilimleri de tıpkı birincil (ilkel) güdüler gibi iş görür denebilir.

Güzelle ilgili her çaba, belli ki 'güzel sanatlar' alanının içinde girmez. Ama hangi alanın içinde olursa olsun, eğer gerçekten

güzel adına, güzellik uğruna yapılıyorsa o çaba, o alanı sanata dönüştürebilir.

Yemek yapma sanatı gibi, konuşma sanatı gibi...

Sanat, belli bir alanda beğeniyle karşılanacak ürün verebilme çabası ise bu beğeni ortamını gerçekleştirme, gerçekleştirebilme nasıl olanaklı kılınabilir? Özellikle çağımızda, toplu tüketime açık yazın sanatında (roman, şiir ya da öykü kitapları gibi), gösteri sanatlarına giren yapıtlarda (tiyatro, sinema, konser gibi) harcanan bunca çaba, bunca emek bir anda yok oluverirse, yani umulan potansiyel beğeni ortamı sağlanamaz ise o ürün, o yapıt sanat eseri olmaz mı? Sanat yapıtı olarak kabul edilmeyecek mi?

Beğeni, güzeli ifade eden, bir anlamda da onu -güzeli- tanımlayan yargıdan, düşünceden başka bir şey değildir. Tinimizin bir ürünüdür; ve insanın, hem kafasında hem de ruhunda oluşur, beslenir ve ortaya çıkar, çıkıverir. Önce bir yargı, sonra da bir ürün olarak çıkan beğeni bireysel niteliktedir ve sanki kişisel özelliklerimiz gibi bir anlam taşır. Fakat beğenin oluşması ve beslenmesi, mutlaka bizim dışımızdaki bazı kaynakların, bazı güdüleyicilerin, bazı pekiştiricilerin varlığını da kaçınılmaz kılar.

İlk kaynak, temel kaynak tüm evren, tüm doğa gibi görünmektedir. Güzel, bu doğa bütünlüğü içinde düşünülebilen, imlenebilen, tasarımlanabilen, varlığını görüngülerden ayrı sürdürebilen bir şeydir. Çevremizde varolan, çevremizi oluşturan farklı biçimdeki, renkteki ve ölçüdeki öğelerin tümüdür. Güzel, bulutlar, dağlar, bitkiler, denizlerdir... Bütün bu olguların, görüngülerin bizlerde yarattığı duygusal durumdur, düşünce düzeyidir...

Bu durumda sanat; ister güzeli yansıtsın ister yorumlasın, bize ya bilgisel, ya duygusal ya da hem bilgisel hem de duygusal düzlemde, daha önce biriktirdiğimiz bilgilerle, edinimlerle çakışan, gerektiğinde o bilgilere karşın, görsel etki ile yeni bir bilgi

verme, yeni bir bilgi katma olanağı, estetik duygularımızı geliştirme, değiştirme ve yönlendirme aracıdır, diye tanımlanabilir miş gibi gelmektedir.

Sözelimi, bir kadın resmi, nasıl yapılmış olursa olsun, ister *Cecilia Galleriani'nin Portresi* (Resim 2) olsun ister *Oturan Kadının Portresi* (Resim 3), bize bir kadını çağırıyor, bize kadın bilgisi veriyorsa, bizi kadınla ilgili bir düşünceye, bir imlemeye götürüyorsa ve nihayet beğenilerimizde bir değişme ya da bir farkına varma yaratıyorsa o sanattır, o sanat yapısıdır.



Resim 2: Leonardo da Vinci, “Cecilia Galleriani'nin Portresi” Cracow (Polonya), Muscum of Art



Resim 3: Pablo Picasso, “Oturan Kadın”, 1909, (92x73 cm)
London, Tate Gallery

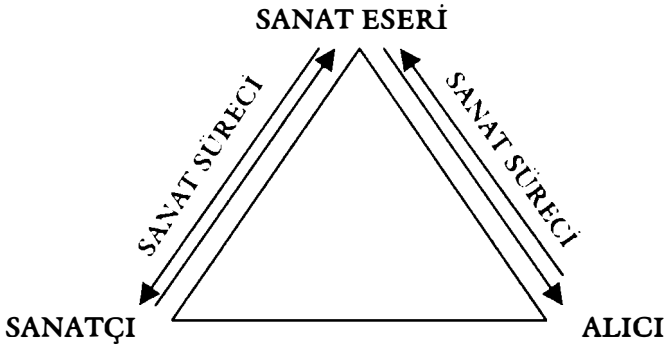
Kolaylıkla anlaşılabilceği gibi sanat, tutum-ürün-beğeni olguları açısından pek çok sorunu içermektedir. Kimi çıkmazları, kimi çelişkileri en aza indirgeyebilmek için sanatı, *sözcük*, *kavram* ve *terim* boyutunda ayrı olarak ele almak gerekebilir.

Sözcük olarak sanat, bir işi ustası gibi yapma ve yapılan işin de çıkan ürünün de usta işi olması anlamına taşır. Politika sanatı, öğretmenlik sanatı gibi ifadelerde kullanılan, demeye getirilen, sözcük anlamındaki sanattır ve bir hüneri, bir beceriyi imler.

Terim olarak sanat ise sınırları önemli bir tartışma yaratmayacak şekilde belirlenmiş bir sanat alanında ve o alana özgü olarak yapılan kimi işlemleri ve elde edilen kimi ürünleri tanımlar. Örneğin resim sanatında ‘astar’ gibi, geleneksel sanatlarda ‘kakma’ gibi...

Kavram olarak sanata gelince -ki bu kitabın sanattan kastettiği de budur- her şeyden önce sanattan söz edenin zihninde bir ‘sacayağı’nın oluşması gerekir. Kavram olarak sanatta, böyle bir sacayağının içinde, kenarlarında ya da köşelerinde bulunduğu, buralarda düşünüldüğü ya da konuşulduğu varsayılır.

Bu sacayağını şöyle çizebiliriz:



Bu çizim, aynı zamanda sanat kavramının temel öğelerini de göstermektedir.

Sanatı, bir başka ifadeyle de, *genel* anlamıyla *özel* anlamıyla ele alabiliriz.

Genel anlamda sanat, sözcük olarak sanatla eşdeştir. Özel anlamda sanattan ise sadece güzel sanatlar anlaşılmaktadır.

Sanat, her şeyden önce bir olgudur, bir gerçekliktir. Sanatın gerçeklik kazanması ise bir ürüne dönüşmesi ve duyu organlarımız aracılığı ile belleğimizde yer etmesi demektir.

Sanat, 19. yüzyıldan itibaren günümüze kadar gelen ve pek değişikliğe uğramayan anlamı ile “bir duygunun, bir tasarımın veya bir güzelliğin ifadesinde kullanılan metotların tümü, bu metotların sonunda ulaşılan üstün yaratıcılıktır”. Meydan Larousse’un bu tanımlamasında da, daha önce anlatılanlar bir başka açıdan ele alınmış olmaktadır.

Sanat, bir ifade yöntemi ve bu yöntemde kullanılan araç ve gereçler olduğunda, zaman ve mekân açısından elbette farklılıklar gösterecektir. Fakat farklı bilim alanlarındaki araştırmacıların -örneğin sanat tarihçilerinin, antropologların, arkeologların- bulgularına göre de sanat, mekândan çok zaman açısından anlam ayrılıklarına uğramıştır.

Bu ayrılıkların temelinde ise beğenilerin farklılık göstermesi, estetik kaygıların dış uyarıcılar nedeni ile değişiklik göstermesi ve bilgi alanındaki gelişmeler yatmaktadır. Bu bağlamda sanatı iki ayrı düzlemde ele almak kaçınılmaz görünmektedir. İlk yöresel sanatlar (geleneksel sanatlar, folklorik sanatlar, el sanatları gibi) diğeri ise evrensel sanatlar.

Evrensel sanatlar, güzelliğin ifadesinde kullanılabilen tüm yöntemleri içermektedir. Bu yöntemler de umulandan çok fazladır. Öncelikle yöntem aracına göre, malzemesine göre sanatı belli gruplara bölüştürmekte, belli sınıflar içinde düşünmekte her zaman yarar görülmüştür.

Sanatların sistematik sınıflandırılmasına ilk kez Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtında rastlanmaktadır. Daha sonra, farklı yaklaşımlarla pek çok sınıflamalar yapılmışsa da günümüzde en yaygın olan birkaçını kısaca şöyle gösterebiliriz: Klasik tanımlarına göre;

- 1) Müzik
- 2) Edebiyat
- 3) Tiyatro
- 4) Dans
- 5) Resim
- 6) Heykel
- 7) Mimarlık
- 8) Sinema

Fotoğraf sanatını 5. gruba, televizyonu 8. gruba, anlık ışık ve devinim sanatını da 9. gruba sokanlar olduğu gibi, bunları ayrı ayrı değerlendiren düşünürler ve sanatçılar da vardır.

Çağdaş yaklaşıma göre ise sanat yapıtlarını şu dört temel tür içine sokmak olanaklıdır:

- 1) Ses Sanatı: Müzik,
- 2) Söz Sanatı: Edebiyat,
- 3) Görsel Sanatlar: Resim, heykel, mimari, tiyatro gibi,
- 4) Karma Sanatlar: Sinema, dans gibi.

Günlük yaşamda kullanılan, üzerinde en çok görüş birliğine varılan sınıflama ise herhalde şöyle gösterilebilir:

- 1) Müzik Sanatı
- 2) Yazın Sanatı
- 3) Plastik Sanatlar
- 4) Gösteri Sanatları
- 5) Anlıksal Sanatlar

Resim sanatını da içine aldığı kabul edilen Plastik Sanatlar, Yunanca *plastikos* sözcüğünden türetilen Fransızca *plastique*'den gelmektedir ve 'elle yoğrulabilen, istenilen biçimi alabilen' anlamını taşır.

Plastik sanatlar, genel olarak resim, heykel ve mimari sanatlarına denir. Üç boyutlu anlamı olan sanatların ismidir.

Bu tanım, hem kapsam hem de içerik bakımından yetersiz gibi görünmektedir. Çünkü, hem seramik sanatını içine almaktadır hem de üç boyutlu olduğu, üç boyutlu imi verdiği tartışılabilen, derinliğin -perspektifin- uygulamaya konmadığı dönemlerdeki ya da akımlardaki resim sanatını tanımlayamamaktadır. Fakat şurası kesindir ki nasıl görsel sanatlar estetik o-

laylardan oluşursa plastik sanatlar da estetik nesnelerden oluşur, isterse sözcük anlamıyla hiçbir plastisitesi olmayan mermerden yontulmuş bir heykel olsun.

Plastik sanatların en çağdaş, en kapsamlı tanımlaması belki de şöyle yapılabilir kısaca: Yoğurma ya da yontma, kesme ve biçme yöntemleriyle modelleme ya da katı nesnelerin temsili ile ilgili sanatlar.

Nicolai Hartmann ise salt ontolojik bağlamda, resim sanatını plastik sanatların kapsamı dışında ele alır. Plastik sanatlardan a-nıtı ve mimariyi kasteden Hartmann'ın, resmi bu grup dışında tutmasının gerekçesini dört maddede gösterebiliriz:

a) Plastik sanatlar üç boyutludur. Oysa resim üç boyutlu gibidir,

b) Plastik sanatlar çevrelerinde dolanılarak algılanır ve kavranır. Oysa resim, bakılarak algılanır,

c) Plastik sanatlar bulundukları mekânla, çevreleriyle anımsanır, belleklerde çevresel bir düzenleme olarak yer eder. Oysa resim, asılı olduğu yere bağlı olmaksızın, tek başına belleklerde kalır,

d) Plastik sanatlar bir işgörü için yapılır. Her birinin bir fonksiyonu, bir işlevi vardır. Oysa resim, salt kendi olmak için var edilir.

Sonuç olarak şu söylenebilir: Sanat denilince evrensel anlamda ve özel bağlamda sanattan söz ediliyor demektir. Genel anlamdaki sanat için mutlaka bir cümlenin tamamı, anlamı içinde ele alınmalı ve ustalık, hüner şeklinde düşünülmelidir. Geleneksel sanatlar ise mutlaka bir takı ile kullanılmalıdır. Halk sanatı gibi, yöre sanatı gibi.

SANATÇI SORUNU

*Sanat adı verilen bir şey yoktur aslında,
yalnızca sanatçılar vardır.*

H.E. Gombrich

Güzel, ilk aşamada doğada varolandır ve güzellik duygusu bu varolandan soyutlanıp sınıflanarak ya da karşılaştırmalar yapılarak elde edilir. Doğadaki güzel, insanın bir yaratması değildir. Sadece algılama, seçme ve ayıklama yönteminin bir sonucudur ve kendiliğinden ortaya çıkar, çıkıverir. Oysa sanatta güzeli, ancak ve sadece insan yaratabilir; ve bu yaratma işlemini gerçekleştirene de sanatçı denir.

Her güzel yaratan, şüphesiz sanatçıdır; en azından sanatçı ruhludur. Hatta güzele bakmasını bilen, güzeli yakalamasını beceren her insanda da sanatçılık vardır. Fakat, herhangi bir sanat alanında, örneğin plastik sanatlarda kullanıldığı zaman, bunlar mı yoksa bu anlama gelebilen başka bir şeyler mi kastedilmektedir sanatçıdan? Ya da her şeyin formlara bağlandığı, en yeni, en özgün buluşların bile derhal kalıplaştığı,¹ bunların sonuçları olarak da sanatın, hem bir anlamda yozlaştırıldığı hem de bir

¹ Resim sanatı tarihinin yaklaşık son yüz yılına bakılırsa ortalama her 15-20 yıla, en azından bir akım düştüğü görülecektir.

anlamda yabancılaştırıldığı çağımızda her yeni biçim ya da içerik arama kaygısına ve telaşına düşen sanatçı mıdır? Yoksa bu yozlaştırılan, yabancılaştırılan kural ya da kalıplarda ürün vermek için çaba sarf eden, didinen mi? Bu ve buna benzer soruların her biri açısından yapılacak irdelemelere göre sanatçı, yeni bir tanımlama ile karşımıza çıkacaktır tartışmasız.

Bugün hayranlıkla izlediğimiz pek çok sanat yapıtının yapım-cısına, belli bir tarih diliminde de olsa, sanatçı denmediği düşünülürse ya da ‘bunu ben bile yaparım’ denilen bir resmin yapım-cısına ‘büyük sanatçı’ dendiği hesaba katılırsa, ‘sanatçı’ sıfatının pek de kolay anlaşılabilir bir şey olmadığı açıklığa kavuşacaktır.

Resim sanatında, Gombrich’e göre “birçokları, gerçekte görmekten hoşlanacakları şeyleri tablolarda da görmek isterler. Elbette çok doğal gelmelidir bu”. Böyle düşünüldüğünde, pek çok resim, sanat eseri, dolayısıyla bu resimleri yapanlar da sanatçı sayılacaklardır.

Belli dönemlere, belli akımlara, belli zamana ve mekâna göre pek çok ‘sanatçı’ tanımlamasının ortaya atılabileceği doğal görülmektedir. Fakat, eleştiri kuramları açısından sanatçıyı, yine de tanımlamak, en azından, gelebilecek tartışmalar için, sanatçı üzerinde bir ölçüde de olsa, bir görüş birliğine varmak yarar sağlayacaktır.

“Her gerçek sanatkâr, kendine has bir güzellik idrakine sahiptir ve bunu, kendi fantezisinin ulaşmaya çalıştığı bir figürle tayin eder. Bu güzelliği bulabilmek için sanatkârın fantezisinin dışına çıkmak gerekir” diyor ünlü Venturi de.

Sanatçı için ortaya atılan ve sanat eserinin oluşmasını sağlayan pek çok öğeyi de içeren bu açıklamadan hareket edersek, bir insanı sanatçı yapan en genel nitelikleri şöyle göstermek, herhalde çok hatalı olmaz:

1) Her sanatçı kendi alıcısını² kendi yaratır; yani belli şeyleri algılayabilecek kimselere seslendiği düşüncesinden hareketle eser verir. O halde sanatçı öyle bir kişidir ki ürün vermeye başladığı an, potansiyel bir alıcıyı varsayar, resminden, en azından haz duyabilecek alıcılar yaratır.

2) Bir resmin yansıttığı dünya, o resim ne denli gerçekçi olursa olsun, yine de bir ideolojik dünyadır. Çünkü gerçekçilik de bir sürü görsel ideolojiden yalnızca bir tanesidir. Yani sanatçı öyle bir kişidir ki kendine özgü bir bakışla çevresine bakar ve bu bakışı yaratan bir ideolojinin, bir savın ya sahibi ya da yandaşı olur.

3) Matisse'e göre sanatçı, sadece duygularını başarıyla yansıtmakla yetinmemeli, aynı zamanda alıcısına da geçirebilmelidir. O halde sanatın işgörüsü, yalnızca belli bir duyguyu ya da duyguları o sanat eseri ile teke tek ilişki kuran alıcıya da aşılması, onun haz, hoşlanma ya da zevk alma duygularında bir değişme, bir gelişme sağlamasıdır. Yani sanatçı, ikna edici, inandırıcı olmalıdır, olabilmelidir. Bu ise sanatçının sezgi ile ifade arasındaki büyük boşluğu kendine özgü, onu o yapan tekniğiyle üslubuyla doldurabilmesi demektir. Tolstoy, günlüğünde, bize duygularını anlatabilmek, aktarabilmek için çok uzun süre oturup düşündüğünü, fakat doğru sözcüğü bir türlü bulamadığını söyler. Yaratıcılık da, işte bu doğru sözcüğü, yani doğru aracı bulmak, buluvermek demek olsa gerek.

4) Sanatçı, alanının tekniklerini özümsemiş, özümsemediğinin de ötesine geçmiş olduğunu varsaydığımız kişidir. Sanatçının az ve ya çok yaratıcı bir kişiliği vardır, yaratıcı bir niteliği bulunmaktadır. Onun, hem özgürlüğü hem de özgünlüğü buradan gelir.

² Bir kez daha vurgulanmalıdır ki 'alıcı' sanat bağlamında kullanıldığı zaman 'satın alan' anlamında değil, alımlayan anlamındadır. Yani resme bakan, gören, onu seyreden kişi, alıcı olarak nitelendirilmektedir.

5) Sanatçı, tüm engellere, engellemelere karşın, konusunu, tekniğini kendi sabrıyla, kendi iradesiyle, kendi duygularının dilediği yönde bulur, ayıklar ve yine özgürce yorumlar, kullanır.

6) Sanatçı, yaşadığı dünyanın bilincinde olan, bu bilinci kullanabilen kişidir.

7) Sanatçı, sanatı bütün olarak kavrayabilen, onun her alanında geçerli ve yeterli edinim sahibi olan, fakat sanat dünyasına, dilediği bir yanından salt ürün vermek için giren kişidir.

Sonuç olarak, kısaca şöyle diyebiliriz herhalde: Sanat kavramının varlığını bile sanatçıya, onun yaratıcı, doğurgan etkinliğine borçluyuz. Her bir sanat yapıtını ise onun statik değil dinamik varlığına...

Aristoteles'in sanata yaklaşımından hareketle son olarak şöyle tanımlayabiliriz sanatçıyı: Zekası, sezgisi, yeteneği ve bilgisiyle doğayı tekrar işleyebilen ve bu işlem sonunda da kendine özgü bir güzel yaratabilen kimse.

Sanatçının yaratıcılığı, somut ya da soyut olarak, nesnel ya da düşünsel olarak varolan, sanatçının esinlendiği herhangi bir konunun, bir yapıtın biçimi ya da içeriği olarak alıcısında yeni bir algılama, yeni bir kavrama durumu yaratması şeklinde anlaşılır, yoksa yoktan var etme değil.

SANAT ESERİ SORUNU

Sanat, insanın sanat adını verdiği her şeydir.

U. Eco

Çağdaş eleştiri ve buna bağlı kuramlar, merkeze sanat eserini almakta ve onu, hem yaratıcısının hem de alıcısının benimseyebileceği sanat dışı tutumlardan soyutlayarak irdelemeye çaba göstermektedir. Bu nedenle de eleştiriye geçmeden önce, yaratılmak istenen kavramsal birliğin, belki de en çok üzerinde durulması gerekli ögesi ‘sanat eseri’ olmaktadır. Ayrıca, sanatsal bilginin, ancak sanat eseri ile kurulacak teke tek ve dolaysız ilişki sonunda elde edilebilmesi de bunu kaçınılmaz kılmaktadır.

‘Sanat eseri’, salt bir tanımlama olarak bile, özellikle Aydınlanma Çağı’ndan bu yana çok farklı iddiaları içermiştir, içermektedir de. Sanat okullarına göre psiko-sosyal, sosyo-politik akımlara; ideolojilere göre kültürel, ekonomik koşullara, propagandalara; modalara göre kimi yapıt sanat eseri sayılmış, bir estetik obje kabul edilmiş, kimi ise reddedilmiştir. Kimine paha biçilememiş, kimi ise beklenmedik bir anda gözden düşürmüştür.

Bir yapıtın sanat eseri sıfatını kazanması birçok nedene bağlanabilirse de bunları, yani ‘sanat eseri’ diye adlandırma etkinliğini iki odakta toplamak çok hatalı olmaz gibi görünmektedir.

Bunlardan ilki ‘Sanatsal Yol’ ya da ‘Dolaysız Yol’ diye adlandırılabilir ve üç alt gruptan oluşur:

- 1) Bir yapıtın sanat tarihi açısından değeri taşıması,
- 2) Bir yapıtın antika kavramına uygun bir değeri taşıması,
- 3) Bir yapıtın, çağdaş ve çağcıl sanat kuramları açısından değeri taşıması.

Herhangi bir yapıtta bu üç değerdenden biri varsa ona sanat eseri denir. Kimi eserlerde bu değerdelerden ikisi, hatta üçü bir arada da olabilir şüphesiz.

Sanatsal Olmayan Yol;

- 1) Ekonomik nedenlerle bir yapıtı bir değeri yakıştıırılması,
- 2) Politik nedenlerle bir yapıtı bir değeri yakıştıırılması,
- 3) İdeolojik (özellikle dini) nedenlerle bir yapıtı bir değeri yakıştıırılması,
- 4) Medya aracılığı ile bir yapıtı bir değeri yakıştıırılması.

Sanatsal kabul edilmeyen bu dört yolla da bir yapıt, en azından belli bir zaman dilimi için sanat eseri olarak adlandırılabilir. Doğal olarak, buradaki değeri bir yakıştıırma değerdendir ve yapıtın kendi özgün değeri olarak kabul edilemez. Fakat bu dört yolun her birinin ya da birkaçının birlikte oluşturduğu etki öylesine güçlü olabilir ki biz, alıcılar, o yapıtın değerdinin bir yakıştıırma olduğunun farkına bile varmayabiliriz.

Bütün bu kargaşa, geleneksel sanatlardan evrensel sanatların herhangi bir alanına kadar, tüm sanat dalları için geçerli ise de, plastik sanatlar alanında daha önemli, daha problematik gibi görünmektedir. Fakat bu kitabın temel almak istediğı alan resim sanatı ve resim olduğui için konuyu daraltarak sadece resme indirgemek, amaca daha uygun düşecektir.

RESİM SANATI

*Yazının okuyabilenlere verdiğini,
okuma-yazma bilmeyenlere resim verir.*

Papa Gregorius

Çağımıza damgasını vuran ressamlardan Picasso'ya, resimle ilgili bir söyleşide sorulan 'sanat nedir' sorusuna Picasso'nun verdiği yanıt çok öz ve çok anlamlı gözükmektedir: "Sanat ne değildir ki"; fakat aynı Picasso, bir başka zamanda aynı soruyu şu şekilde yanıtlayacaktır: "Bilseydim onu kendime saklardım".

Bu yanıtları iki biçimde yorumlamak yerinde olur gibi geliyor... İlki "böyle bir sorunun yanıtı yoktur" gibi açık ve seçik bir yorum; ikincisiyse "herkesin kendine özgü bir sanat anlayışı vardır ve kimse kimseyi bu alanda etkileyemez, özellikle sanatçının kendi etkileyemez, etkilememelidir de" şeklinde bir yorum.

Immanuel Kant da bunu demeye getirir. "Hiç kimsenin estetik görüşü bir otorite gibi kabul edilemez".

Yine de, böyle bir sorunun yanıtı için tek yetkilinin sanat eserini üreten, onu yapan kişi olduğunu savunanlar da vardır şüphesiz. Fakat bir sanatçı, kendi sanatını, kendi eserlerini sanatbilim açısından çözümlemiş, bir kurama oturtmuş olsa bile, o sanatçının yapmış olduğu bu çözümleme, sadece kendi yapıtları bakımından

bir anlam taşır ve diğer herhangi bir sanatçının ürettiği sanatbilim çözümlemesinden, ne daha fazla bir öneme sahip olabilir ne de daha az. Çünkü genel olarak, böyle bir irdeleme aşamasında sanatçının üstlendiği rol, yapımcı olarak değil, eseri karşısında, bir alıcı, bir seyirci olarak oynadığı roldür. O zaman da, diğer alıcılardan, diğer bakanlardan çok büyük bir farkı yoktur. Kaldı ki sanatçının çözümlemesi esas alınsa bile, sanatçının kendi üslûbu, kendi tekniği açısından bir açıklamaya gittiği ve bu açıklamanın, ne kendinden önceki ne de kendi zamanı içinde var olan diğer teknik ve çözümlemeleri içerebileceği de düşünebilir.

Venturi'nin şu deyişini akıldan çıkartmamak gerekir herhalde: Resmin tekniği diye bir şey yoktur. Resmin teknikleri vardır ve bu teknikler sonsuzdur.

Evrensel bağlamdaki resim sanatının en önemli özelliklerinden biri, belki de budur. Geleneksel resim sanatında teknik, gittikçe bir sabite, bir değişmez yöntem şeklini alırken, evrensel sanatta ise teknik, sanatçının özgürlüğü ve özgünlüğü, ürettiği resmin de tekliği ve yeniliği nedeniyle gittikçe artar, gittikçe bilinemez, çözümlenemez bir hale gelir.

O halde, resim sanatının bilimsel bir çözümlemesi, sanatçının yetkinliğini aşmaktadır diye düşünülebilir. Onun için de resim sanatının tanımlanmasında, açıklanmasında, belki de başka bir özneye gereksinim duyulacaktır.

'Bitti' dendikten sonra, yazgısı ne olursa olsun, daha önce de vurgulanmaya çalışıldığı gibi, her resim, belirli bir alıcıyı, belli bir topluluğu amaçlayarak yapılır. Seyredenini, izleyenini hesaba katmaksızın tasarlanmış, yapılmış, biçimlendirilmiş bir resim olmasa gerek. Bu durum, resmin sanatçısı tarafından tasarlanması ve biçimlendirilmesi aşamalarında sanatçının bilincine, bilinç düzeyine çıkmasa bile değişmez.

Her sanat yapıtı gibi resim de kendi alıcısını kendi oluşturduğuna göre, artık ve bundan böyle o resmin kaderi, resmin ne olduğu, resmin zaman ve mekân açısından yaşam süresi, alıcısının yargısına, onun değerlendirmesine kalır.

Bir sanat eseri, ancak alıcısı ile varolabilir.

Bir resmin yazgısı da, onun alıcılarının elindedir ve onlar tarafından belirtilir.

Alıcı yargısı ise sanılabileceği kadar heterojen bir görüntüye sahip olmayabilir. Aksine, sanatçının imlediği ‘belli topluluk’, ‘belli alıcı kitlesi’ homojen bir yapı oluşturur ve bu yapı elemanlarının yargılarında da bir tutarlılık, bir bütünlük olması beklenir.

Yine de ‘resim nedir’ sorusuna, öncelikle resmin kendinden hareketle bir yanıt aramak uygun düşer, kaçınılmazdır da. Çünkü Gombrich’in de belirttiği gibi, “sanat yapıtı, gizemli bir etkinliğin sonucu değil, insanın insan için yaptığı bir nesnedir”.

Bu düşünceden hareketle, işe, yani resim sanatının ne olduğu sorusunu yanıtlamaya, resmin nesnel niteliğinin açığa çıkarılmasıyla başlamak yerinde olur. Bir resmin nesnel nitelikleri, onun varlık nedeni ile doğrudan ilintilidir. Bir resim, ya araç olarak vardır ya da amaç olarak... Yani bir resim, ya bir varolanı taklit etmek için, yansıtmak için yapılır ya da salt kendi için, kendi adına...

Yaklaşık 19. yüzyıla kadar resim, genel olarak bir araçtır; ya Platon’un dediği gibi ‘olani’ yansıtır ya da Aristoteles’in dediği gibi ‘olabilir olani’. Rönesans döneminde ise resim, ‘ideal olani’ yansıtmaktadır; yani resim, sanat alanını yaratan ‘sacayağı’nın dışında bulunan, sanat olgusundan önce varolan bir ‘idea’yı taklit etmek, ayna örneğinde olduğu gibi, o ‘idea’yı yansıtmak durumundadır. Resmin varlık nedeni budur ve işlevi de o ‘idea’yı, hem içerik bakımından hem de biçim bakımından tıpa tıp çakışır bir şekilde insanlara iletmektir.

Bu iletideki amaç, resmin de araç olma nedenidir. Resim, alıcısını ya ‘bilgili kişi’ (Platon), ya ‘bilge kişi’ (Aristoteles) ya da ‘erdemli kişi’ (Rönesans) kılmak için vardır.

Romantizm’e göre de resim bir araçtır; çünkü resmin varlık nedeni, sanatçısının duygularını yansıtmaktan başka bir şey değildir.

Günümüz için bile resmin bir araç durumuna geçebileceği söz konusudur. Konusu belli bir yarışma adına üretilen bir resim için de onun araç olma niteliğinin ön planda tutulduğu söylenebilir. Çünkü böyle bir durumda sanatçının temel amacı, yarışma konusunu, yapıtında, istendik biçimde yansıtabilmektir. Resim de, yarışma konusunun yansımasından başka bir şey değildir. (Belki sadece sınırlı bir biçimsel özgürlükten söz edilebilir bu durumda).

Özellikle 20. yüzyıldan itibaren resim bir amaç olarak ele alınır; yani onun varlık nedeni, kendinden başka hiçbir şeye bağlanamaz. Ne biçim, ne içerik, ne de öz açısından herhangi bir bağımlılık söz konusu edilemez.

Amaç olarak bir resimden söz edebilmemiz için onun, yani resmin, her şeyden önce bir ‘estetik obje’¹ olarak varlık kazanmış bulunması gerekir.

Her sanat yapıtında olduğu gibi, resim sanatında da obje olma durumu, beş farklı konumda düşünülebilir. Bunları çok kısa bir şekilde şöyle özetlemek olanaklı gibi gözükmektedir:

1) Kaynak Obje: Ressamın kendi yapıtı için çıkış, esin kaynağı. Düşüncesinin merkez aldığı varolan. Çağımızda bir ressamın, örneğin tuvaline, ilham aldığı, esinlendiği kaynağı, söz-gelimi bir ağacı, tıpatıp yansıtmayı, fotoğraf sanatı alanı içine

¹ Obje, bu kitapta felsefi bir içerikle kullanılmak istenmiştir. Objeden, üzerinden fikir üretilen, somut, önceden belirtilmiş bir nesne kastedilmektedir.

geçmesi, kayması olarak kabul edilir. Resmin ayna olması, bugün için bir yansıtma kuramı açısından ele alınamaz, sanatçının kendi sezgileriyle, kendi yeteneği ve becerileriyle, bilgisiyle tekrardan ve yeniden nesneleştirdiği bir nesnedir kaynak obje. Yani, bir sanatçısının resmine çıkış nedeni olan ve o resmin dışında bulunan *Konu*'dur kaynak obje.

2) Gücül (Potansiyel) Obje, Tasarım Objesi: Bu, sadece, ister alıcı rolünde olsun ister eleştirmen rolünde -tabii ki bu rolleri benimseyebildiği, bu rolleri becerebildiği oranda- sanatçının, resmi yapanın görebileceği, bilebileceği bir objedir. Tasarım halinde bulunan, yapmaya niyet ettiği (karar verdiği) bir model resimdir. Gerçekleştirip gerçekleştiremediğini de salt kendi bilecektir.

3) Bitmemiş Obje: İstençli ya da istençsiz nedenlerle tamamlanmamış, tamamlanamamış obje olup, koşutlar nedeni ile bitmiş gibi, tamamlanmış gibi işlem gören, fakat bitmemişliği bilinen obje. Bir anlamda, eskiz niteliğinde olan çalışmalar da bu grupta düşünülebilir.

4) Bitmiş Obje, Amaç Obje: Ressamın imzasını attığı, tamamlandığını kabul ettiği, sergilediği, alıcılarına sunduğu eser bitmiş ya da amaç obje olarak tanımlanabilir. Amaç obje ya tasarımla çakışandır ya da, bulunulan an içinde, sanatçının tüm olanaklarıyla yapabileceği kadarıyla yapılabilmiş olandır. Daha sonra, sanatçı, var edilen amaç objeyi olumsuz anlamda eleştirse, yani yapıtını beğenmese ve sözgelimi 'şurasına bir sarı leke-cik ekleyeyim' dese bile, o bitmiş bir objedir; çünkü o 'sarı leke-cik' atıldıktan sonraki bir diğer obje olur, öncekinin yok olması pahasına da olsa.

5) Alıcı Objesi: Resmi alımlayan, onu seyreden bir kimsenin bilgi ve duygu alanıyla çakıştırdığı, bu alanları aracılığıyla çözümleyebildiği, tanımlayabildiği ve yorumlayabildiği objedir.

Bu objelerden her biri, elbette birbirleriyle çakışabilir, tek bir obje; tamamlanmış ya da alıcı objesi şeklinde ortaya çıkmış olabilir; veya bu objelerden birkaçı çakışabilir. Doğal olarak her biri ayrı ayrı da olabilir. Resimleme süreci içinde sanatçı, çıkış konusundan başka bir alana da geçmiş olabilir. Fakat unutulmamalıdır ki bu durumda, sadece kaynak obje değışmiş demektir. O ‘başka alana geçiş’ anındaki geçiş nedeni, yeni kaynak objeyi yaratmış olur ve başka bir resim yapma süreci başlar.

Bilinçli ve kararlı bir çalışmada her zaman kaynak obje ile tasarım objesi ilişki halindedir, girift bir ilişki halinde... Tasarımla da, bitmiş obje tam çakışma halinde bulunmasa bile mutlaka i-lintili olmak durumundadır.

Algılanan objenin (alıcı objesinin) bitmiş ya da amaç obje ile çakışmaması belki de şu üç nedene bağlanabilir:

- 1) Alıcıdan gelen değerlendirme zorlukları, engelleri (örneğin alıcının, sanatçının amaçladığı potansiyel alıcı olmaması).
- 2) Sanat eserinin farklı anlamlar ağırıştırıcı nitelikleri -belki de istenen, arzulanan budur diye de düşünülebilir- ve sanatçının ön sav, temel mesaj olarak vermek istediğı.
- 3) Sanatçının bildirmek ister görüldüğü iletiyi (savı, mesajı) yeterince verememiş olması.

İdeal olanı, herhalde bu varsayılan objelerin bir denge içinde üst üste gelmesi, birbiriyle çakışır durumda bulunması ve tek bir obje olarak bütünlük kazanmasıdır. Varsayılan bu beş objenin tek bir obje olarak varlık kazanmasından iki anlam çıkabilir:

- 1) Sanatçının resmini yaparken kullandığı tüm araç ve gereçlere egemen olduğu, onları kullanmada tanı bir ustalık ve yetkinlik gösterdiği.
- 2) Esinlendiğı konunun varlığı ve işlevi, ilişkileri ve etkinliğı üzerine sağlam bilgi ile donanımlı bulunduğı.

Fakat, akıldan çıkarılmaması gereken bir diğer husus da sanatın, aynı zamanda bir de süreci içerdiğidir. Sanatçının, belli bir resmi yapmayı tasarlaması, tasarlamaya başlaması ile o resmi bitirmesi arasındaki bu süreç içinde, daha evvel de değinildiği gibi, pek çok dış ve iç faktör sanatçıyı etkileyebilir. Bu etkiler, tasarımla bitmiş objenin arasını açabilir, birbirinden uzaklaştırabilir. Bunun bilincinde olmak, varsayılan objelerin tekrar sıralanmasıyla ortaya çıkar bir sanatçı için.

Unutmamalıdır ki eleştiri için söz konusu olan estetik obje, alıcının (bir anlamda da eleştirenin) alımladığı objedir; çünkü bir resim, diğer sanat alanlarının tümünde olduğu gibi, ancak alıcısı ile vardır.

Varsayılan beş obje, saptanabildiği kadarıyla eleştirmenlerden çok, sanat tarihçilerini ilgilendirir herhalde. İleride daha ayrıntılı bir şekilde belirtileceği gibi, eleştirmen için, bir resmin eleştirisi için tek bir obje vardır, o da alıcı objesidir. İster bu nesnelerin çakıştığını varsayalım ister salt alıcının temellendirdiği obje üzerinde olalım, eleştiri için ele alınmış bulunan obje bir objektivasyon (nesnelleştirme) ürünüdür.

Objektivasyon, aslında nesnel bağlamda varolmayan bir düşüncenin, bir imin, bir tasarımın, tek ve özgün bir şekilde ortaya konulması demektir. Yoksa zaten varolan bir şeyin obje haline getirilmesi, üzerinden düşünce üretilen bir duruma geçirilmesi demek değildir.

Objektivasyon, iki temel yasanın açıklanması ile daha anlaşılabilir bir duruma getirilebilir. Tunalı'ya göre objektivasyon yasası çift yanlı bir yasadır İlkini şunu ifade eder: Tinsel içerik, reel bir madde içine yerleştirildiği, o madde ile bir daha ayrıştırılamaz biçimde birleştiği, yani eskiden varolan bir maddeye (tuvale, kâğıda, suntaya vb.) özel bir biçim, bir görüntü verilmek suretiyle o-

na bağlandığı ve onun tarafından taşındığı sürece içerilir. İkinci olarak da şunu ifade eder, tanımlar; biçim verilmiş bir madde (örneğin tuval) tarafından taşınmakta olan tinsel içerik (sanatçının düşünceleri ve yaratıcılığı ile ortaya çıkan), daima canlı bir tinin, yani kişisel ya da objektif tinin karşı faaliyetine, onlar tarafından alımlanma, algılanma faaliyetine gereksinim duyar.

Bu tanımlamayı daha açık şekilde ifade edersek, iki anlama ulaşıldığını görürüz: İlki, resim, bilinen bir nesne -ki bu kâğıt, tuval, muşamba, duvar gibi bir *zemin*'dir, bir *alt*'tır- üzerine, belki daha doğru bir ifadeyle içine, ressamın yeğlediği bir teknikle duygu ve düşüncelerini sokması *nakşetme*'sidir. Objektivasyon da, bu ikili durumun, bir daha eski hallerine dönüştürülemeyecek şekilde bütünleşmesi, kaynaşması, yani tekleşmesi demektir; yani bir kere objektivasyon gerçekleşti mi, artık ne o tuval, eski amerikan bezi-ne dönüştürülebilir, ne de sanatçının aktarmak istediği bağımsız olarak ayakta kalabilir. İkincisi ise bu bütünleşmenin var olarak kabulü için, bir alıcı tarafından algılanması, farkına varılması ve çözümlenmesi gerekir; çünkü sanatsal bilgi, ancak ve ancak teke tek ilişki ile elde edilebilir. Onun için de bir alıcı tarafından algılanmamış ya da alımlanmamış bir resim o alıcı için yok demektir.

Nicolai Hartmann'a göre de resim diye adlandırılan sanat eseri, esas itibarıyla iki heterojen sferden (alandan) oluşmaktadır.² Bu sferler şöyle adlandırılabilir; reel ön-yapı, ön-plan (ki buna yukarıdaki açıklamalarda nesne ya da madde adı verilmişti) ile irreel arka-yapı, arka-plan (ki bu objektivasyonda sanatçının resmettiği idi).

² Nicolai Hartmann (1882-1950), Modern Ontoloji'nin kurucusu Alman filozofu. 1933 yılında yazdığı *Tinsel Varlık Sorunu* adlı eserinde sanatın varlığını verilmiş tarzları bakımından ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. İsmail Tunalı'nın *Sanat Ontolojisi* adlı kitabı, Hartmann'ın sanat ontolojisini açıklayan en iyi Türkçe yapıttır denebilir.

Nicolai Hartmann'ın irreal sferi temelde yedi tabakaya ayrılır. Bu tabakalar birbirleriyle doğrudan ilişkili ve belli bir sıra içinde oluşur. Aşağıda belirtilen bu tabakalardan ilk üçüne sahip olan her yapıt, kısaca *resim*'dir. Fakat, bu üç tabakadan sonra gelen her tabaka, o resmin tekliği, özgünlüğü, kalıcılığı ve beğenilebilirliği üzerine etkili, hatta tek tayin edici bir nitelik taşır.

Hartmann'ın betimlediği bu yedi tabaka, en öz tanımlamalarıyla şöyle başlıklandırılabilir:

1) Görülür lekelerle ön-yapı.

Alıcının ilk alımladığı, kendi kendine sorduğu 'bu resim ne anlatıyor' sorusuna verdiği en yalın yanıt.

2) Lekelemelerle tanımlanan üç boyutlu izlenimindeki uzay-nesne ve ışık.

Alıcının, 'neyi, nasıl anlatıyor' sorusuna, kendi edinimlerine dayanarak verdiği yanıt. Bu yanıt, alıcının bilgi düzeyine göre, bakmakta olduğu resmi, bir akım içine oturtmaya, oturtabilme-ye kadar da gidebilir şüphe-siz.

3) Nesneler aleminin (dünyasının) yarattığı devinim.

Bu tabaka, deyiş yerinde ise alıcıya bir 'oyun oynama' olanağı veren tabakadır. Alıcı, 'nesneler' olarak tanımladığı lekelerin, hem birbirleriyle olan bağlantıları üzerine düşünmeye, hatta inanmaya yönelir; hem de o nesnelerin bir çerçeve (ya da paspartu ve çerçeve) içinde bitmediğini, resmin derinliğine, enine ve boyuna devam ettiğini varsayar. Yani bu varsayımlar gerçekleştirilebiliyorsa o resim, üçüncü tabakaya ulaşmış demektir.

4) Devinim elemanlarının (figürlerin) canlılığı.

Bu tabaka, çizgi ya da leke ile ressam tarafından verilmek istenen hareketlilik üzerine alıcıyı *kandırması*'dır. Resmi, statik olarak

değil, dinamik olarak varsaymasıdır alıcının. En yaygın örneğiyle, sözgelimi resim, yürümekte olan bir insanı tanımlıyorsa alıcının, bu insanı yürüyor olarak varsaymasıdır, bu yürüyüşe inanmasıdır.

5) Bu canlılıktaki psişik belirtiler.

Resimde, alıcı tarafından görümlendiği düşünülen ruhsal durumları ifade eder bu tabaka. Sevinçle bakan bir yüz, elemli bir çehre, hüznü dolu bir mevsim gibi; ya da yalnızlığı simgeleyen bir ağaç gibi. Alıcı, üçüncü tabakadaki ikna edilmişliğin, kandırılmışlığın bir tanımlaması olarak bu tabakaya geçer. Bu tabaka, belki de bir empati aşamasıdır.

6) Bireysel idea (insan ideası).

7) Evrensel idea (insanlık ideası).

Bir resim ya bireysel idea tabakasında kalır ya da evrensel idea tabakasına çıkar. İki tabaka bir anda bir arada bulunmaz; ya o vardır ya da diğeri.

Resim sanatında bireysel idea (insan ideası), en azından bir aile toplumunu ifade eder. Bu aile anlayışı içinde insan, bir birey olarak bir anlam taşıyabilir. Belli bir ailesel, bölgesel, yöresel ya da ulusal kültür örüntüsü içinde bulunan tüm bireyler için ortak bir anlam ve ortak bir 'tanışıklık' olanağı veren 'portre sanatı' için söz konusudur bireysel idea. Ancak bu tür sanat için, bireysel ideadan söz edilebilir.

Örneğin Atatürk Portresi, İsmet İnönü Portresi ya da Namık Kemal Portresi gibi, Türk toplumu için bu isimler, görünüsellikten öte, bir anlam taşırlar ve bir portre resminin Atatürk ya da İnönü olup olmadığına, onları bu ya da şu nitelikleriyle yansıtıp yansıtmadığına karar verebilirler. O kültür örüntüsü dışındakiler için, yani Türk olmayanlar için bu portreler, genel olarak 'bir erkek portresi'dir, bir 'komutan portresi'dir. Daha farklı, daha fazla bir şey değil.

Bireysel ideayı daha anlaşılır kılmak için ikinci bir örnek daha vermekte yarar vardır. Sözelimi, Leonardo'nun *Mona Lisa* adlı tablosu. Mona Lisa, bir özel ad olarak ve tablo da Mona Lisa adlı bir bayanın tablosu (portresi) olarak ancak Mona Lisa'yı iyi tanıyanlar, onun o olduğu üzerine bir değerlendirme getirebilenler için bireysel idea taşıyabilir. Diğer tüm alıcılar için Mona Lisa, 'bir kadın portresi'dir sadece. Mona Lisa isminin, Leonardo'nun o eserini imlemeden, o yapıtını öteki eserlerinden ayırmadan başka bir anlamı, bir işlevi yoktur. Yani bir alıcı Mona Lisa tablosuna baktığında 'tıpkı Mona Lisa' diyemiyorsa o alıcı için bireysel ideadan söz edemeyiz.

Burada, yani bireysel ideada bir çeldiriciden de söz etmek, bir çeldirici duruma da değinmek gerekir. Eğer, üniformalı bir erkek resmi karşındaysak ve o erkeğin alnında, burun hizasına doğru incelen bir perçem varsa, sağ kolu göğsü üzerinde ve eli de üniformasının göğüs düğmeleri arasına sokulmuş ise buna, her alıcı 'Napolyon' diyebilir. Bu tanımlama o resme bireysel idea yüklemeyiz, sadece alıcının, Fransız İmparatoru Napolyon'u simgeleyen işaretleri, özellikleri iyi bildiğini gösterir.

Evrensel ideayı da yine Mona Lisa'dan hareketle örneklersek; tüm alıcıları, artık onu 'anamlı gülüşü olan bir kadın' olarak adlandıracaklardır. Aradan geçen bunca yüz yıl sonra Mona Lisa'yı tanımlamak söz konusu olamayacağı için, artık o resimde bireysel idea yoktur. Leonardo'nun bu resmi, Rönesans döneminde adet olmayan bir şeyi, sıradan bir kadının portresini resmetmiş olma, gizemli bir tebessümü en iyi şekilde ifade etmiş olma ve yine o dönem için 'konu' kabul edilmeyen doğayı, portrenin arkasına, gerisine yerleştirmiş bulunma nitelikleri yönünden, en az bu üç nitelik nedeniyle evrensel bir idea taşıyacaktır, zaman ve mekân farkı gözetmeksizin tüm alıcıları için.

Daha önce de vurgulandığı gibi, Hartmann'ın, resim sanatının varlığının veriliş tarzı bakımından irdelenmesinde ilk üç ba-

samağa sahip olma özelliği gösteren her yapıta ‘sanat eseri’ deniyordu. Fakat ‘ne kadar sanat eseri’ sorusuna yanıt veren, ağırlıkla bu son iki basamak, son iki tabaka olmaktadır. Çünkü, yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi, bir kültürel toplumun yargısı bireysel yargıya oranla, evrensel kültürün yargısı da yöresel yargıya oranla zaman ve mekân bakımından, hem daha geçerlidir hem de daha kalıcıdır.

Modern sanat tarihçileri, modernizmin temel eğilimini ve en belirgin görünümünü, genellikle soyutlamaya yönelik bir yol ve biçimsel çoğulculuk olarak belirtmektedirler. Bu yaklaşım ve bu yöntem ne denli ileri götürülürse götürülsün, yine de, yukarıda sözü edilen iki tabaka, yani reel ve irreel tabaka kalacakmış ve alıcıları da en soyut resme de ‘bu ne diyor’, ‘bu nasıl diyor’ şeklindeki sorularla yaklaşacaklarmış gibi görünmektedir.

Bir diğer noktayı da burada özellikle vurgulamak gerekir. Her sanat dalında, fakat ayrıcalıkla resim sanatında, biçimsel yenilikler, anlatışa dönük buluşlar da tıpkı evrensel idea gibi iş görür. Yani resim sanatında, *idea*’yı, bir felsefi düşünceden, bir savdan ibaretmiş gibi düşünmemek, biçim ve biçem üzerine ortaya konulan her yeniliği de bir idea gibi kabul etmek gerekir. Doğal olarak bu, ‘yeni’ ya da ‘yenilik’ kabul edilebilir ya da edilemez, kalıcı olabilir ya da olmaz.

Resim 3’te yer alan Picasso’nun *Oturan Kadın* portresi, biçimsel ideaya da en çarpıcı örneklerden biri olarak gösterilebilir.

Çağdaş resim sanatındaki çok biçimcilik, belki de ‘biçimsizlik’, idea kavramını daha zengin kılmıştır.

Resmin eleştirisine geçmeden önce, eleştiride anlamlı bir yer tutan resmin işlevi üzerinde de durmak gerekir.

RESMİN İŞLEVİ

Sanat karşı çıkar, kurulu düzeni alt üst eder.

H. Marcuse

İşlev kavramını, resmi bir araç olarak kabul eden kuramlarla resmi amaç kabul eden kuramlara göre yarı ayrı düşünmek gerekir. Eğer resim bir araç ise işlevi; alıcısını eğitmek, yönlendirmek, onda, önceden düşünülmüş, planlanmış istendik değişimlerin gerçekleştirilmesini sağlamaktır.

Resim, alıcısına yansıtmak ve aktarmak görevlerini üstlendiği bir nesneyi, bir olguyu ya da bir ideayı en iyi şekilde ona iletebiliyor ve onda önce duygusal etki yaratıyor, sonra da tutumsal ve davranışsal bir değişimin gerçekleşmesinde katkı sağlayabiliyorsa resim, araç olarak işlevini yerine getirmiş demektir.

Resmi bir taklit (mimesis) olarak kabul eden bütün akımlarda resme yüklenen işlev budur kısaca. Eğer resim bu işlevini yerine getirebiliyorsa o resim, bir sanat eseridir, işlevini en üst derecede gerçekleştiren resim de en iyi sanat eseridir.

Resmi araç olarak değil, amaç olarak gören, resmin varoluş nedenini kendi dışında aramayan yaklaşımlarda ise resmin işlevi temelde iki grup halinde düşünülebilir. Bunlardan ilki, resim, estetik bir obje olarak alıcısında estetik kaygı yaratır; ikincisi ise

resim, alıcısı ile bir etkileşim sağlayabilmek için bir iletide, bir bildirimde bulunur.

1) Resim, estetik bir obje olarak alıcısında estetik kaygı yaratır: Estetik kaygı iki yönlü çalışan bir tedirginlik halidir: önce alıcıyı, sonra da resmi özne olarak alır.

Estetik kaygı duyan, içinde sanatsal bir endişe besleyen bir alıcı, her şeyden önce kendi beğenisi (örneğin zevki) üzerinde sürekli bir değişme ve gelişme yaratır. Çünkü bu tür bir alıcı için beğeni, bir sabite, bir değişmez kişilik özelliği gibi kabul edilmez ve beğenme duygusu daima daha güzeli, daha güzeli ve nihayet en güzeli bulmaya doğru yönlendirilir, geliştirilir ve inceltir (refine edilir).

Estetik kaygı kendiliğinden ortaya çıkmaz, kendi kendine de bir yöne doğru kanalize olmaz, olamaz. Bu duyguyu ancak bir estetik obje, yani (konumuz gereği) bir resim, bir sanat eseri ortaya çıkartır. Resim, bir uyarıcı olarak bizim estetik duygularımıza ve estetik kaygılarımıza devinim kazandırır. Eğer bir resim, alıcısında estetik kaygı yaratabiliyorsa o bir estetik objedir. Başka bir deyişle, ancak estetik obje, estetik kaygı yaratabilir.

Bir resmin estetik obje olma niteliği onun varoluş nedenidir. Alıcısında ne denli estetik kaygı yaratabiliyorsa o denli varlığını da kanıtlamış olur.

Resmin bir estetik obje olma niteliği, bir eleştiri türündeki psikolojik yargıların gibi anlaşılabilir, aslında 'Beğendim çünkü...', 'Bu resim şunun için güzel...' şeklindeki açıklamalarda kullanılan tanımlamalar resmi merkeze alıyorsa, yani alıcısının duygularını değil de resmi veriyorsa salt estetik eleştiri olarak kabul edilir ve resmin birinci işlevinin sonuçları biçiminde değerlendirilir.

2) Resim, alıcısıyla etkileşimi sağlayabilmek için bir iletide, bir bildiride bulunur: bu, resmin ikinci işlevi olarak kabul edilir.

İnsan çevresiyle ilişkiye geçtiğinde, karşısındaki ne ise -ister bir insan ister bir nesne- onun tarafından belirtilen, tanımlanan kavram kendisininle ile çakıştığında ya da benzerlik gösterdiğinde bir etkileşim kurabilir; ve bu da o insanda güven, mutluluk uyandırır. Bu kavram birliği duygusu, çevremizde varolanları, farklı açılardan da olsa sıralamamıza, düzenlememize ve değerlendirmemize yol açar. Lowry'ye göre "eşyanın her birini önce yapıldığı maksat açısından görürüz ve bizce resim, iskemleden elbette farklı, daha heyecan verici bir gayeyle yapılmıştır". Bu gaye, resimle verilmek istenendir. O halde resim, bir şeyin yerine geçerek, adeta o şeymiş gibi bize bilgi ileten bir işlev yüklenir; yani resim bir göstergeler bütünüdür.

Gösterge, bilindiği gibi, kendisi, çoğunlukla gösterilen şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan bir araçtır. Göstergenin işlevi ise çağrıştırılan durum ya da olgu hakkında, dolaylı bir şekilde, alıcısına bir bilgi iletme olmaktadır. Tüm göstergeler gibi, resim de bir anlatım -bir biçim- aracılığıyla bir içeriğe, hatta bir öze bir sava göndermeler yapar. Yine Picasso'nun 'Oturan Kadın' portresiyle bu iletme işlevini açıklarsak; bu portre resmi belleğimizdeki, usumuzdaki 'kadın' kavramına gönderme yapar ve böylelikle bizi resmin dünyasına sokar, bize onu çağrıştırır. Artık o resim, bizim algıladığımız, bizim tasarladığımız kadınla bir dünyadır, nesnel, değişmez olan bir dünya değil.

İnsanı, insan yapan özelliklerden biri de simge oluşturma yeteneğidir; yani yeni bir durumu, o durumun verileri göz önünde değilken, görme alanımız içinde bulunmazken, simgeler yoluyla, simgeler aracılığıyla aktarmak becerisi. Resim, birçok 'izm' içinde, birçok üslup ve teknikle, fakat mutlaka kimi simgeler aracılığıyla bizlere bir şeyler iletir.

Bu ileti kimi zaman kapalı, örtülü ya da gizli olabilir ve bir resimle ilişki kuran kimse de bu iletiyi ya yakalayabilir ya yakalayamaz ya da kendi edimlerine göre bir anlam yükler. Bu anlam yükleme işlemi, resimle çakışabilir de, çakışmayabilir de. Buna göre ilişkide bulunan kimse, ya potansiyel alıcı sıfatını kazanabilir ya da kazanamaz; eğer ileti açıksa (örneğin Resim 10), alıcı için o resim 'kapalı' demektir. Yani alıcı, kendi değerleriyle resme yanaşamaz. Sadece verilen iletiyi anlayacak nitelikte olmak ve ileti ile yetinmek durumundadır.

Unutmamalıdır ki bir iletiyi taşıyan ve barındıran içerik, gerçekliğini yapısından alır. Biçim dediğimiz şey ise içeriği oluşturan yersel yapıların daha evrensel boyuttaki bir yapıya katılmasıdır. 20. yüzyılın özellikle ikinci çeyreğinden sonra, çağın resmine damgasını vuran çok biçimlilik, hatta biçimsizlik, her ne kadar iletiyi açık yaparsa da net kılmaz. Aynı zamanda alıcıyı tedirgin eder, ama bilinmeyene de yöneltir. Belki istenen 'daha iyi resim' denilen, 'daha iyi resim'den kastedilen de budur.

Bir iletinin, bir bildirinin simgelenmesiyle içerik denilen ve reel olmayan (irreel olan) tabaka, reel hale dönüşür ve ayrıca bireysel ya da bölgesel simge, bu yolla daha yaygın bir etkileme alanına sahip olur, resmin potansiyel alıcısı çoğalır.

Bu bağlamda sonuç olarak şu söylenebilir: Bir resmin bir gösterge ya da göstergeler bütünü olabilmesi, ancak bu biçim-içerik ilişkisi içinde olmasına, bu göstergenin varlık değeri de resim dünyasında, bir resmin başka resimlerle (belki de aynı simgeyi kullanan) kurulabilecek ilişkisine bağlıdır. Çünkü hiçbir gösterge (yani resim) sadece kendi mutlak değerinden oluşmaz. Ancak öteki göstergelerle (öteki resimlerle) kurduğu ilişkiler açısından değer taşır. Kurulan ilişkiler ve yaratılan karşılaştırmalar açısından ona bir değer yüklenir.

Bir iletişimde kullanılan simgeler sayesinde -ki bu simgeler, ister açık olsun ister örtülü, fark etmeksizin- bir resmin anlamı, o resmin içinde oluşur. Fakat hatırlanacağı gibi, ne kadar ortak simge kullanılmış olursa olsun, yine de o resme özgü bir biçimle ortaya konmuş ileti, yeniden yaratılmış veya yeniden üretilmiş bir görünümdür. Bir sanat yapıtı, varlık nedenine uygun olarak, hem alışlagelen toplum ilişkilerine hem de durağanlaşmış alıcı bilincine karşı bir işlev yüklenir. Bu nedenle de o resimle var edilen imge, ilk var olduğu zaman ve mekânla ilişkisi kopmuş ya da saklı kalmış bir görünüm örüntüsüdür; ve her imge, yeni, özgün bir görme biçimini içerir. Bu görme, bilinen bir varlığı farklı bir yönüyle ya da farklı bir biçimde algılayabilmekten başka bir şey de değildir aslında. Fakat görme biçimi, öncelikle, şüphesiz bir kültür sorunudur. Hem sanatçının, hem de alıcının kültür sorunu... Bu kültür, bir anlamda resmin göstergeselliğine uygun düşecek bir kültür tanımlamasını da gerekli kılabilir; yani imgeyi görme, iletiyi yakalama ile kültür arasında bir sebep-sonuç ilişkisi bulunmaktadır.

Açık simgelerle ifade edilen Fra Angelico'nun *Ermiş Nicolaus*'un Yaşamı' adlı resmin detayı (Resim 4), bakanın, kim olduğu fark etmeksizin, iki erkeğin, bir depodan çuvallara erzak doldurmakta olduğu imgesini, o bakan kişide yaratacaktır. Bakışımızla gördüğümüz (resmin verdiği) arasında bir fark yoktur. Erişebildiklerimiz, verilen tüm simgeleri kapsayabilmektedir. İçimizde, bu anlamda bir kuşku, bir 'acaba mı' yoktur; yani 'amaç resim' adeta, amacına ulaşmıştır.

Oysa, diğer bir resimde, Jan Van Eyck'in *Giovanni Arnolfini ve Karısı* adlı resimde (Resim 5) erişebildiklerimiz, yani görüp anladıklarımız, ressamın resmettiği tüm simgeleri içerebilmektedir. Gizli anlam, bir bilmece gibi, ancak belli kültür edinimleri ile ortaya çıkabilmektedir. Sözü edilen resme ne denli iyi bakar-

sak bakalım, o resmi ne denli iyi kavradığımızı sanırsak sanalım; belki de çok derli-toplu mekânda, her şeyin son derece düzenli olduğu ve bir evlenme töreninin yapıldığını resmin isminden öğrendiğimiz odada, takunyaların niçin ortada bırakıldığı ya da pencere pervazında niçin bir meyvenin unutulduğu, neden kar-yolanın başucunda süpürgenin asılı durduğu ya da gün ışığında niçin tek bir mumun yakıldığı açıklığa kavuşturulamayacak veya tedirgin olunacak ya da bilgi edinme yolları aranacaktır.¹ Görme yetimiz, bu resmin arka planında yer alan aynada dört kişinin yansıtıldığını yakalasa bile, gelinle damat dışındaki iki kişinin simgelediği gizli anlamı çıkartmada yetersiz kalır. Oysa yanıt, hâlâ resimdedir, resmin kendindedir.



Resim 4: Fra Angelico, “Ermîş Nicolaus’un Yaşamı” (detay)

Pinacoteca Vaticana

¹ *Giovanni Arnolfini ve Karısı* adlı resmin ‘gizli anlamları’ üzerine ilgi duyanlar için, özellikle iki kitap önerilebilir. İlki Susan Woodford’un, diğeri de Peter ve Linda Murray’in kaynakçada yer alan kitaplarıdır.



Resim 5: Jan Van Eyck, “Giovanni Arnolfini ve Karısı” 1434, (84x57 cm)
London, National Gallery

Resim, hiç şüphe yoktur ki, hiçbir zaman kastetmekte olduğu, simgelediği, imlediği şeyin (konunun, modelin) kendi değildir. Sadece o imlediği olgunun, kavramın ya da görüngünün belli bir zaman ve mekân içinde ve yine belli bir zaman ve mekân için yerine geçen bir sembolüdür, bir göstergesidir. Bu nedenle de imge ya da içerik aynı olsa bile üslûp değişikliği bize farklı bildiriler getirebilir ya da aynı iletiden farklı öğrenme durumlarına gönderebilir. Aralarında birkaç yüzyıl bulunan bu iki resim (Resim 6 ve 7) bu açıdan çok ışıktutucudur.



Resim 6: “Boğayı Yenen Adam”
Athens, National Museum



Resim 7: “Herkül ve Nesus”

Munich, Museum Antiker Kleinkunst

İleti, dolayısıyla iletişim tüm sanat dalları için olduğu gibi, resim sanatının da ayrıştırılamayan bir niteliği, bir varlık nedeni sayıldığından, ‘bu ne anlama gelebilir’ denebilen en çağdaş -en şekilsiz- resmin bile bir iletisi olduğu bir kez daha vurgulanmalıdır. Bu ileti, en azından o resim için ‘ben de varım’ niteliğinde çözümlenebilir ve bu da tipik bir bildiri olarak kabul edilir.

Çağımızda “kitle, uzay ve zaman artık eskiden olduğu gibi saltık değerler olarak kabul edilemezdi. Sanatçı bu duruma bir-

kaç değişik yoldan tepki gösterebilirdi: Bu kopukluk ve kargaşalıkla ilgili imgeler arayabilirdi” diyen Lynton’un bu görüşüyle bile temellendirilebilecek modern resimde iletişimin, modern resimde de iletişimin, kültürle ilişkisi, çağın bilimi, dünya görüşü ve insana bağlı değerlerle bağlantısı çok açık ve seçik ortaya konabilmektedir.

Üslubu, tekniği, yöntemi, amacı ne olursa olsun, ne tür bir sınıflama ya da tanımlama içine alınırsa alınsın, yine de resim, hâlâ bir bildirim aracı sayılan estetik obje olma niteliğini koruyormuş gibi gözükmemektedir; ve yakın bir gelecekte de bunun aksini düşündürecek hiçbir bulgu yoktur.

ELEŞTİRİ VE RESMİN ELEŞTİRİSİ

Beğeni tartışılmaz ama geliştirilebilir.

H.E. Gombrich

Eleştiri üzerine söylenebilecek ve genellenebilecek ilk yargı, eleştirinin bir ‘hak’¹ olduğu, hem de insanın temel haklarından biri olduğudur. Bir başka ifadeyle eleştiri, kişisel özgürlüğün göstergelerinden biri, belki de ilklerden biridir. Eleştiride bulunma özgürlüğü, insanın, bir ilişki durumunda, duygu, düşünce ya da her ikisinin karışımıyla temellendirdiği sözel bir tepkide bulunma, bir tavır alma şeklinde tanımlanabilir. Bu en genel tanımlamadan anlaşılacağı gibi, eleştirinin bir sujesi,² bir de objesi bulunmak durumundadır. Suje; obje ile ilişkisinin konumunu duygu ve düşünceleriyle açıklayan, obje ise -ki bu, obje görevini yapan bir özne de olabilir hiç kuşkusuz- sujeyi bir tepkiye, bir tutuma yönlendirendir.

İki ögesinin ilişki ve etkileşim halinde bulunması ve bu ilişkinin sonunda ortaya çıkabilen eleştiri, sujenin, objeye yönelik

¹ Hak, burada iki anlamı bir arada içermektedir. İlki ‘gerçek ve doğru’ bir durum, diğeri ise devredilemeyen ve vazgeçilemeyen kişiye bağlı bir ‘tasarruf, bir tutum’. İkinci anlamı ile hak bir özgürlük olarak da ifade edilebilir.

² Daha önce ifade edildiği gibi, üzerinden fikir üretilen nesneye obje deniliyordu. Böyle bir objeden fikir üretene de suje denir.

bir yargılama edimi gibi düşünülürse de, aslında çoğunlukla eleştiri, objeden çok sujei, sujenin yapısını -tutum ve davranışlarını, ilgi ve zevklerini, duygu ve bilgi durumunu vb.- betimleyicidir; yani genel olarak, eleştirinin yaygın kullanılış biçiminde, öznellik payı, nesnellikten daha fazladır, daha ağırlıklıdır.

“Sanat yapıtına yaklaşma, doğru yaklaşma, yalnız sanat veya sanat felsefesiyle uğraşanlar ve eleştiriciler için değil, düşünen her kişi için, hatta ‘kültürlü’ görünmek hevesinde olan her kişi için her zaman bir sorun olmuştur. ‘Sanat yapıtı öznel bir yaratma ürünüdür’ deyip her kafadan, bu arada kendi kafalarından da çıkan sesleri ‘meşru’ göstermek çabasında olan amatörler olduğu gibi, kendilerine ve sanat yapıtlarına saygılı olan amatörler de vardır. Bunlar, bir sanat yapıtına yakınlık duyan, ama yapıtın ne demek istediğini doğrudan doğruya yakalayamayınca duraklayan, ‘bu yapıt aslında ne demek istiyor’ sorusuyla bizi yüz yüze bırakan kişilerdir”. Kuçuradi’den yapılan bu alıntı, temelde eleştiriye eleştirel bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar ve bizi *bu yapıt aslında ne demek istiyor* sorusuyla da sanat yapıtının iletisine, bir başka ifadeyle o sanat yapıtını var kılan *gerçeğe* ya da sanatın savunduğu *doğru*’ya götürür. O halde, bu bağlamda eleştiri, sanat yapıtları üzerinden, doğruya götürecek gerçeği ortaya koymak amacıyla yapılan, o yapıtın değerini bulmaya yönelik inceleme ya da tanışma olarak betimlenebilir. Yani sanatta eleştiri, ister tek yapıt üzerinde olsun ister yapıtların karşılaştırılması şeklinde olsun, belli bir doğruyu, belli bir gerçeği arama, bulma ve değerlendirme işlemidir. Burada gerçek iki anlamı içermektedir. İlki, varlığı yadsınamayan bir olgu niteliğiyle var bulunan sanat eserinin kendi, diğeri ise bu olgunun bir iletim aracı olarak alıcısına vermek istediği.

Resim sanatında eleştiriye geçmeden önce, eleştirinin temel öğelerinden biri kabul ettiğimiz suje üzerinde durmak yararlı olabilir.

ELEŞTİRİNİN SUJELERİ

Genel olarak sanatta üç temel suje saptanabilir. Bunlar;

1) Sanat eserini yaratan, sanatçı. Bir konudan, bir uyarıcıdan ya da bir esin kaynağından fikir üreten ve o fikri bir sanat yapıtı ile ortaya koyan kişi.

2) Sanat yapıtını alan; dinleyen, seyreden, okuyan, bakan vb. bir işlemde bulunan kişi, alıcı. Sanat yapıtı ile teke tek ilişki kuran kimse alıcı, bu alıcılardan fikir üretebilenleri de suje olarak adlandırabiliriz. O halde, her suje bir alıcıdır, ama her alıcı bir suje değildir ya da olamaz, olmayabilir.

3) Sanat yapıtının varlığını irdeleyen, sorgulayan kişi, eleştirmen. Sujeler, sanatçı ve alıcı olarak ya da alıcı ve eleştirmen şeklinde üst üste gelebilir de. Fakat ayrı düşünmek, konuyu daha iyi bir tartışma ortamına sokabileceği için yararlı olabilir. Bir sanat yapıtının varlığı için ilk iki suje kaçınılmazdır; yani sanatçı ve alıcı...

Fakat, bu varoluşun (bir sanat yapıtının) etkinliği, bu etkinliğin yansıması, bir sanat yapıtının sanat tarihi ve sanatbilim alanlarına katılması, belki de ancak üçüncü suje ile yani eleştirmen ile olanaklıdır.

Burada bir konuya ayrıca açıklık getirmek kaçınılmaz gibi gözükmektedir: Eleştirmen, eleştiriyi, sanat olgusuna bir bakış tarzı, sıradan bir davranış olarak değil de bir meslek türü olarak benimseyen kişidir; oysa eleştiri, salt onun tekelinde değildir. Bu bakımdan, bir kavram karışıklığı ya da anlam farklılığı yaratmamak adına, sujeler arasında bir fark bulunmadığını vurgulamak amacı ile 'eleştiren' ifadesinin kullanılması belki de yeğ tutulmalıdır. Eleştiri etkinliğinin temel aracı, özellikle resimde, şüphesiz gözdür. Bir sanat yapıtını gözlemek, gözleyebilmek, a-

çıklayabilmek, ayrıntılarına inebilmek, bu ayrılmışları gerektiğinde yeniden birleştirerek bir sonuca varabilmek ise gözün yanı sıra bir us, bir beceri gerektirir.

Konu, göz ile us arasındaki bağa geldiğinde, en yaygın durumu ile karşımıza birbirinden farklı üç davranış şekli çıkabilir. Bunları kısaca şöyle ifade edebiliriz:³

1) İlk öbek şöyle betimlenebilir; bir sanatçının aynı yapıtı, farklı değerlendirmelere yol açabilir. Çünkü yapıt aynı olsa da bakan göz, o gözün aldığı şifreyi çözen us ve nihayet o usun temsil ettiği kişilik örüntüsü farklı farklıdır. Sonuçta bir yapıt için birçok farklı eleştiri ortaya çıkabilir. Bu, belli bir tür eleştirinin, öznel eleştirinin de varoluş nedenidir.

2) İkinci öbekte şunu görürüz; bazı gözler, kendi uslarından başkasına pek güvenmezler. Bu güvensizlik, bilimsel anlamdaki şüphecilikten farklı bir boyuta sahip olduğundan, bunlar biraz da yetersiz kişilerdir aslında. Bu nedenle de bizzat deneyip öğrenmek isterler; yani başkalarının deneyimini kullanmazlar, değiş-tokuş yapamazlar ve eleştirel seçeneklerden yararlanamazlar. Hatta seçenekleri yakalayamazlar ki yararlanabilsinler. Bu durumda da doğal olarak, kişisel, belki de kısır ve birbirinden kopuk eleştiri kümecikleri yaratılmış olur, içerikleri ya da varılan yargılar birbirine çok benzer olsa bile...

3) Üçüncü öbek için de şu söylenebilir; sanatın her bir alanı için gözlerimizi eğitmek, usumuzu törpülemek vakit ister ve insanların da, her nedense hiçbir şey için fazla vakitleri yoktur. Bu durumda yapılabilecek en rasyonel eyleme, tıpkı yemek tarifeleri

³ Bu konuda, daha ayrıntılı bilgi için, M. Sıtkı Erinc, *Kültür Sanat Sanat Kültür* (Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004) içinde, “Eleştiri Üzerine Bir Eleştiri” adlı yazı önerilebilir.

gibi, eski formülleri biraz da önyargı ile sahiplenip bir eski de-
gerlendirmeye, bir eski eleştiriye yaslanmaktır. Bu durumda ise
kısır bir döngü, gerileme diyemesek bile mutlaka bir durgunluk
ortamına girilir.

Eleştiride suje, hangi sıfatla tanımlanırsa tanımlansın eleştiri
yapma eylemine geçtiğinde göz-us-edinim üçgeninin içinde ve
bağımsız olarak kalmayı becerebilmelidir.

Resim eleştirisinde, bakış, resme geçmeden önce, bir resmi
eleştirmeye kalkmadan, cesaret etmeden evvel, eğitilmiş olmak
durumundadır. Eğitilmiş olmaktan ne anlamak istendiği ise
şöyle açıklanabilir: Bir g  r  ng  ye, örneğin bir doğa manzarası-
na bakanın temelde üç yolu vardır. İlki, genellikle insanların -ki
bu insan, isterse sanatçının kendi olsun- ortak bakış tarzıdır ve
herhalde en yaygın olanıdır. Bu bakış, en sade tanımlaması ile
g  r  ng  ye (doğa) hayran kalmaktır. ‘Ne kadar güzel’ diye
duygularını ifade eden insanın/insanların bakış tarzı budur. Bu
bakışta, doğa parçalarından, akan nehirden, onun maviliğinden,
salınan kavaktan, onun yeşilliliğinden haz duyulur, hoşlanma el-
de edilir ya da zevk alınır. Bu bakışın sahibi, yani haz eden kişi
belki, bir yönden diğer yöne doğru kaymakta olan bulut küme-
lerinin görüntüsünden (ya da onların duygusal etkisinden) de
bahsedebilir; yani bulutların, bulutla vermek istenenin de far-
kında olabilir.

İkinci bakma yolu ise bir yöreyi boydan boya gözlerken, bu-
rada yaşamlarını sürdürmekte olan insanları, büyükleri ve k  -
  kleri, diğer canlıları da görebilmek, kestirebilmektir. Bu tür
bir bakışta yalnız görüntü ve albenili renkler, lekeler değil de, o
yöreye, o görüngü alanına, hatta o görüngü alanının görme ey-
lemi anındaki zamansal döneme bağlı her şey ilgi çeker. Bu tür
bir bakış, görüntüyle ilgili bilgiler de çıkarır, çıkarabilir. Bu tür
bir bakışın sahibi, g  r  ng  den bilgiler almayı, bilgiler edinmeyi

de becerir. Yani sadece ‘ne kadar güzel!’ ifadesiyle ortaya koyduğu duygusal bir doyuma ulaşmakla yetinmez, aynı zamanda ussal bir edinimde bulunmayı da becerir.

Üçüncü ve herhalde sonuncu yol da, görülenler üzerine, edinilen bilgiler üzerine düşünebilmedir. Üçüncü bakma yolunun ikincisinden farkı, görenin kendi düş gücünü de öğrendiklerine eklemesi ve öğrenme eylemini öteleyebilmesi ve yorumlayabilmesi, hatta bilgiden bilgi üretebilmesidir. Yani algılama ve kavrama gücümüzü geliştirebilme, olandan olabilir olanları, verilenden verilmeyenleri çıkarabilme demektir bu. İşte eleştiri, amaca uygun, istendik tip bir eleştiri, ancak bu aşamada, bu görme biçiminde başlayabilir.

“Resimde hayat ve tabiat birlikte bulunduğu için, tabiat bilgisi ve hayat tecrübesi fazla olan kimse resimdeki sanat değerini anlamak hususunda bir avantaja sahiptir” derken Venturi, resmin değerini anlamak için bakmanın üçüncü aşamasına geçebilmeyi kastediyor olsa gerek.

Ayrıca, Venturi’nin bu yaklaşımını, salt ‘Gerçekçi Resim’ açısından ele almak da hatalı olur gibi görünmektedir. Çünkü ne tür bir resim olursa olsun, hangi akımla, hangi teknikle yapılmış bulunursa bulunsun her resim için konu; yaşam, iç ve dış dünya ile ilgili yaşantılardır. Yaşamı ve yaşantıları daha iyi bilebilen, iç ve dış dünyaları daha iyi tanıyabilen kişiler de doğal olarak, alıcısı oldukları resmi, en azından karşılaştırmalı olarak daha iyi değerlendirebilirler, daha doğru yordayabilirler.

Eleştiride suje, sanatçı olduğunda farklı bir durum ortaya çıkabilir. Bu farklılığı belki de doğal karşılamak, doğalmış gibi kabul etmek gerekir. Sanatçı benimsediği ve uyguladığı tekniğin, inandığı ve ifade ettiği dünya görüşünün bir temsilcisidir aynı zamanda. Bu nedenle eleştirilerinde, uygulamada savunuculuğu-

nu yaptığı görüşün dışına çıkması oldukça zor gibi gözükmemektedir. Sanatçı, resmi ile dünya görüşünü; bugüne bakışını, yarını algılayışını, insan ve insana bağlı değerler hakkındaki felsefesini yansıtmakta ise ayrıca bu yansıtmada da araç olarak fırça, kalem vb. bir araç kullanmakta ise bu kullanıştaki biçim, tarz, üslûp, ister istemez, o sanatçının eleştirisinin de ne türe doğru bir eğilim göstereceğini, bir kayma yapacağını kestirebilmeyi olanaklı kılar. Bir tanıtma, bir savunma eleştirisi olabileceği gibi, bu yolla diğer bakış açılarını, diğer teknikleri horlama da olabilir.

Doğal olarak böyle bir yanlılık eleştirmen sıfatı ile eleştiri yapanlar için de söz konusudur. Daha önce de belirtildiği gibi, bir eleştiri, ya eleştirileni, ya eleştireni ya da her ikisini bir arada verebilir. Fakat konumuz gereği eleştiri, bir resmi, ya kendi varlığı olarak ya da kendi alanı içindeki varlığı olarak verendir. Eleştiri yapanı ya da her ikisini de veren değil.

Resmi veren eleştiriye daha ileride ayrıntılı bir şekilde ifade edileceği gibi, o resmi öven ya da yeren değildir. Bu tür bir değerlendirmeye eleştiri denmez, denmemeli. Övgü ya da yergi denir.

Eleştirinin temel amacı, belki de ideal eleştiri, konumuz içinde, bir resmin değerini bulup çıkartmak ise önce eleştiride ‘değer’ nedir, bunu belirlemeli, belirtmeli, ondan sonra da eleştiri tür ve yöntemlerine geçmelidir.

ELEŞTİRİDE ‘DEĞER’

Resim sanatında da değerlendirme, diğer sanat dallarında olduğu gibi üç yolla yapılmakta ve bu yollarla resmin gerçek değeri bulunmak istenmektedir.⁴ Bu yollar kısaca şöyle özetlenebilir.

⁴ Sanat eserlerinde değer konusu için daha ayrıntılı bilgi edinmek isteyenlere Kuçuradi’nin Kaynakça’da belirtilen kitabı önerilebilir.

1) Bir resme bakan kişi (alıcı), baktığı resimle kendi arasında kurduğu, o resimle temellendirilemiyen ilişki ya da kurduğunu sandığı ilişki sonucu ve bu özel ilişki nedeniyle resmi ya beğenir ya da beğenmez. Beğenme ya da beğenmeme şeklinde ifade ettiği yargıyla resme güzel-çirkin, iyi-kötü gibi bir niteleme getirir ve bu nitelemeyi de baktığı resmin değeri imiş gibi kullanır. Oysa bu yargılar sadece resme bir değer yakıştırma olup, resimle -büyük bir olasılıkla- hiç ilişkili değildir ve sadece bakanın resim dışı değer ölçülerini verir, resmin değerini değil. Örneğin ‘Ahmet’in resimlerini beğenirim, bu da Ahmet’in resmi, o halde bunu da beğenirim’ biçimindeki bir çıkarım...

Bir resme bakmakta olduğumuz sırada, o resmin alıcısı olduğumuz durumda, resimde yakaladığımızı sandığımız ‘gerçek’, bizim daha önceki edinimlerimizle oluşan belleğimizle o resim arasında kurulan bir bağlantıdan çıkacağı, çıkabileceği için tartışmasız o alıcıyla bağımlı olur. Yani alıcının ‘kimliği’ ile ilişkilidir. Böyle olunca da ‘gerçek’ herhalde resimden çok alıcıya bağı kalır. Resim sadece bir uyarıcı olur. Ama bulunan ‘gerçek’ bir değer yakıştırma şeklinde resme bağlanır. Öznellik, nesnellik gibi algılanır.

İnsan, genellikle resimde tinimizden o resme vuran yansımayı bulur. Çoğu kez de bu yansımayı, o resme bağı içkin bir nitelikniş gibi kavrama eğilimi gösterir. “Öyleyse nesnel evrenin herhangi bir ögesinin öznel bir evrene girer girmez özünlü niteliklerinin bir yanını yitirmesi ve yeni bir varlık kazanmak üzere temelde kendisinin olmayan başka nitelikler kazanması doğaldır. İyiden iyiye kendi bireysel evrenimize yerleşip belki farkında bile olmadan yorumlama yeteneğimizi işletir, (örneğin) ‘gördüğümüz kişinin bedensel varlığını kendisi hakkında taşıdığımız kavramlarla doldururuz’. Gözlerimizin önüne getirdiğimiz toplu görünümünde de büyük yeri bu kavramlar tutar” der, Tahsin Yücel de. Böylece ortaya çıkan niteleme gördüğümüzün

bir 'değeri' imişçesine algılanıverirse de aslında yalnız bakanın kendisiyle anlam taşıyan bir bilisel evrene ait değerler olup sonuç sadece bir yakıştırmadan ibarettir.

2) Bir resme bakan kişi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, daha önce edindiği bir değer yargısına, çoğu zaman da en yaygın, en moda bir akıma dayanarak resmin özgün niteliklerini bulmaya çaba gösterir. Alıcının yüzyüze olduğu yapıt, değer ölçütleri olarak benimsediği ilkelere ne denli uygun ise resim de o denli iyi, başarılı, güzel ya da bu tür, bunlara benzer yüklemeleri taşır. Hemen anlaşılabileceği gibi, böyle bir değerlendirmenin de yapıtla doğrudan hiçbir ilişkisi yoktur. Tek bir resmin, böyle yaklaşımında bulunan fakat farklı değerleri benimseyen pek çok alıcıyı aynı yargıya (iyi-kötü, güzel-çirkin) götüreceği ortadadır. Resmin bu yolla irdelenmesi, resmin değerini ortaya çıkartmak anlamına gelmez, resme değer biçme anlamına gelir. Burada bir önyargı vardır. Bu önyargının kökeni istediği kadar bilimsel, sanatbilimsel olsun, yine de resmin kendinden çıkmadığı, resmin oturtulmak istendiği bir 'değer ölçütü' gibi işlem gördüğü için o resmin kendi değerini tam olarak veremez.

“Sanat yapıtında gördüğümüz değer yüzeyi (bir anlamda bu düzey, sanat yapıtının 'büyük'lük ölçütüdür) yine onun anlamını kavramaya ve bu anlamanın kişisel felsefemize uyup uymadığına bağlıdır” diyor, Lowry ve bu ifadesiyle de, değerlendirmenin bir anlamda değer biçme, kendi değerlerimizi hesaba katan bir değer biçme olduğunu vurgulamak istiyor.

3) Bir resme bakmanın önceki deneyimleri, o resme bakarken, resimde gördüğü en az ustalık ölçülerinin ya da bakanın yetenekleri dışı bir iş olması nedeniyle duyduğu beğeni hislerinin dışına çıkabilmesine olanak hazırlayabilmelidir. Ayrıca, daha önceki deneyimlerimizi temel alarak, o an yüz yüze olduğumuz yapıttan beklediklerimiz, bize, yeni kuram ve teknikleri, akım ve

üslûpları, en azından, tanımlamaya yetecek kadar da esnek ve kapsamlı olmalıdır.

Bir resmin alıcısı konumunda bulunan edinimleri bir yapıtı değerlendirmeye elveriyorsa bu durumda o resmin ‘değeri’nden, genel olarak iki anlam çıkartılmalıdır.

– Baktığı resimde varolanlar. Bu işlem, aslında resmi tanıma ve anlama işlemidir. ‘Ne diyor’ ile ‘Nasıl diyor’ sorularına verilen yanıtlardır bir bakıma. Söz konusu resmin iletişiyle bu iletiyi aktarış biçimi üzerine yapılan değerlendirme (değer yakıştırma ya da değer biçme olmayan değerlendirme) resimdeki varolanların bilgisini verir.

– Baktığı resmin, kendisiyle aynı türden yapıtlar arasındaki özel yeri. Bu anlamda değer, ikinci basamakta varılabilen bir bilgi edinimidir. Bir resmin kendi bilgisi sağlandıktan sonra, o alandaki diğer türlerinin bilgisiyle karşılaştırma yolu ile bir değerlendirme yapmaktır.

Değer yakıştırma ya da değer biçme eylemlerinden kesinlikle farklı olan bu değer kavramı, değerlendirme etkinliğini karmaşık bir ‘bilgisel etkinlik’ şekline dönüştürür. Bu bilgisel etkinlikte rol oynayan bilgiler de aynı türden, aynı çeşitten olan bilgilerdir. Yani, farklı alanlardan edinilmiş bilgiler -bir anlamda da başka bir bilgi alanından sağlanan otorite- doğrudan ya da dolaylı bir şekilde bu değerlendirme ile ilişkili değil ise bilgisel bir bulaştırmaya gidilmemesi kaçınılmaz olmaktadır.

Bu kısa açıklamalardan sonra, teke tek (yüz yüze) ilişki kurulan bir resimde doğru değerlendirme etkinliğinin aşamalarını kısaca şöyle özetleyebiliriz:

1) Yapıtı anlama. Ne vermek istiyor, bu isteği, ne ölçüde ne kadar gerçekleştirebilmiş, o yapıtın biçim, içerik ya da öz açısından iletişi nedir?

2) Yapıtın kendi grubu içindeki yeri. Resim alanında yapılabilecek, dönem, teknik akım, üslup, felsefi akım ve benzeri gibi gruplamalar içinde o resmi özgün kılan nitelikleri ve ayrıcalıkları, karşılaştırmalı şekilde ve gerektiğinde kanıtlanabilir bir yaklaşımla ortaya koymak.

3) Yapıtın insan için ne anlama geldiği (bir savı, bir ideası var mıdır?). O yapıtın bir estetik obje olarak vermek istediği iletinin, insan için, insanlık için bireysel ya da evrensel bağlamda ne getirdiğini, neyi pekiştirdiğini ya da nede yeni bir düşünme durumu yarattığını kestirebilmek ve bu bulguları yine o resimden hareketle kanıtlayabilmek.

4) Yapıt neyi ne ölçüde başarmış? O resmi tek ve özgün yapan, yeni kılan niteliklerin yine karşılaştırma yöntemi ile saptanması ve bulguların kanıtlanır olması, hatta kanıtlanması.

Fakat, bu noktada hemen ve özellikle belirtilmesi ve altı çizilerek vurgulanması gerekli husus, bu doğru değerlendirmenin bile son yargı olamayacağı, tek yargı olamayacağıdır. Çünkü zaman ve mekân içinde bu dört basamak sonunda varılabilen değerler değişebilir. Bu değişimin haklı gerekçelerini şöyle sıralayabiliriz:

– Örneğin Leonardo’nun ünlü Mona Lisa’sı, önce sıradan bir kadın portresi olma niteliğiyle bir değer kazanmış, daha sonra, zaman içinde, portrenin arka planında yer alan peyzaj, kimi eleştirmenlerce daha değerli kabul edilmiştir. Burada önemli olan o ya da bu değildir. Önemli olan, onun da, bunun da o resmin içinden çıkan, her zaman kanıtlanabilir olan ve o resme, o resmin, hem realitesine hem de irrealitesine bağlı bulunan değerler olmasıdır. Bunun içindir ki her iki değerlendirme de doğru değerlendirmedir. Unutmamak gerekir ki ‘değerli’ sanat eserleri, dolayısıyla ‘değerli’ denilen bir resim çok dillidir;

ya sanatçısı birden fazla anlam yükler yapıtına ve bu anlamların her biri doğru değerlendirme verisi olabilir ya da sanatçısına bağlı olmaksızın alıcısının (sujenin) gününün (çağının) verileri ile o resimdeki simgelerde, sembollerde, hatta renk ve çizgilerde yeni anlamlar bulması ve bunları eleştirisine baz alması da doğru değerlendirmede farklılıklar yaratır.

– İkinci olarak, yapıtın, kendi grubu içindeki yeri saptanırken de tüm grubu ele almak her zaman olanaklı olmayabilir, değildir de. Bu nedenle her yeni bilgi (söz konusu grupla ilgili bilgi) doğru değerlendirmeyi, yine doğru değerlendirme adına değiştirebilir ve varılan yargıdan az-çok sapmalar yapabilir.

– Nihayet, üçüncü gerekçe olarak da şu söylenebilir. En son eleştiri yöntemi (değerlendirme ölçütü ya da ölçeği) en iyisi olarak kabul edilir, edilebilir; ama her an yeni bir ‘son’ eleştiri yöntemi bulunabilir, ortaya çıkabilir.

Bütün bu değişkenliklere karşın doğru değerlendirmenin doğruluğunun devam etmesi, devam ediyor olması (eğer ediyorsa), değer bulmadaki ‘isabetin’ bir göstergesi olarak kabul edilir.

RESİM SANATINDA ELEŞTİRİ

Resim elle değil akılla yapılır.

Michelangelo

Sanat üzerine yapılan incelemelerle eleştiriye birbirinden ayırırsak (ki böyle olmalıdır da) sanat eleştirisinin gerçek tekniğinin ancak 19. yüzyılda geliştiğini söyleyebiliriz.

Sözgelimi Aristoteles'in özellikle yazın sanatı (hatta şiir sanatı) ve tiyatro üzerine, Leonardo da Vinci'nin resim sanatı üzerine yaptıkları, yazdıkları incelemeleri birer eleştiri olarak düşünmemiz olanaksız gibi gözükmektedir. İnceleme ile eleştiri arasındaki en temel fark, hemen anlaşılabilecek ayrılık, incelemenin genel, eleştirinin ise özel olmasıdır. Eleştiri merkeze bir objeyi (bir resmi) alır, inceleme ise bir alanı (örneğin resim alanını). Eleştiride obje ile teke tek ilişki, yüz yüze ilişki ön şarttır, oysa inceleme genelin bilgisi üzerinden yapılır.

Plastik sanatlarda, özellikle mimaride eleştirinin ilk işaretlerine 17. yüzyılda rastlamak olanaklı ise de resim üzerine yapılanlar, belki de sanatın diğer alanlarına oranla en geç kalanlardır denebilir.

Erken dönem 19. yüzyıl resim eleştirileri, genellikle resimde bir 'tarih' yakalamak kaygısından öte bir şey yansıtamamış gi-

bidir. Çağdaş resim eleştirisinin belki de kurucusu olarak kabul edebileceğimiz Paul Valery ise bu tarihçiliğe karşı estetik biçim ile felsefi içeriği birleştiren bir atılımın öncülüğünü yapmıştır.

Sanatın genelinde, eleştiri üzerine yapılan çalışmaların, araştırmaların resim alanına da -biraz geç de olsa- geçmesi doğaldır.

19. yüzyılda resim sanatında gözlenen klasik eleştirilerinde de ilk sorular, yani bir resimde yanıtı aranan sorular, en genel ifadesiyle şöyle olmuştur:

1) Resim, varlık nedenine ne kadar uygundur? Yani yansıtırma görevini ne kadar başarabilmiştir?

2) Var edildiği zamanın kültürü, tarihi, sosyal yapısı ve benzeri alanlarda bize ne diyor?

3) Ne kadar gerçekçidir? Yani konusuyla ne denli uyumludur?

4) Gerçeği anlatmak için nasıl örüntülenmiştir? O resmi özgün ve tek yapan biçimsel nitelikler nelerdir?

Böyle bir sorgulamayı temel alan bir eleştirinin ilk eleştirisi ise kendi içinden kolaylıkla çıkabilir. Gerçek nedir? Ya da gerçeğe bağlantısı ne ölçüdedir? Bu konuya daha ileride tekrar dönüleceği için, salt bir saptama yapmak için, bir örnekle yetinilecektir burada.

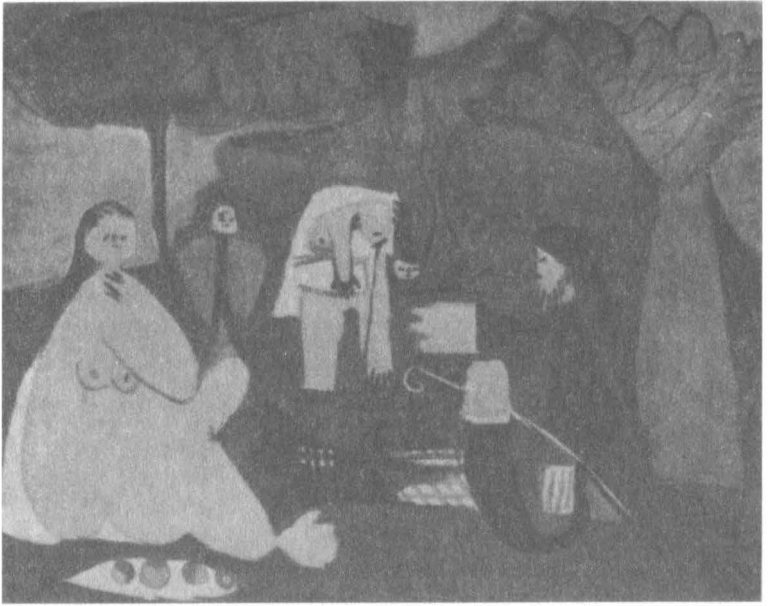
Her ikisi de 'Kır Yemeği' adına taşıyan Manet'in resmi (Resim 8) ile Picasso'nun resmi (Resim 9) göz önüne alınırsa hangisi daha gerçektir? Bunların gerçeğe ilişkisi, ilintisi nedir, ne kadardır?

Resim sanatı, klasik eleştiriden günümüze ulaştığında, resmin önşartı ve tek ölçütü sayılan 'güzel' de araştırma konusu olmaktan çıkmış -ya da eleştirinin değil, sadece estetik eleştirinin konusu olarak kalmış- bulunmaktadır. Bugünün resim eleştirisi, dolaylı ya da dolaysız, ama kesinlikle yapıtı, yapıtın kendisini esas almaktadır. Bunun en temel gerekçesi ise doğru de-

ğerlendirme, yapıttan kanıt getirilebilecek değerdendirme yapma kaygısıdır. Bu kitabın amacı, resim sanatının eleştiri tarihini göstermek ya da resim eleştirisindeki tarihsel gelişimi belirlemek olmayıp, sadece günümüzde doğru değerdendirme yapmanın, yapabilmenin yollarını göstermeye çalışmak olduğu için, bu kısa göndermeler, eleştiri tarihine, salt örnek olsun diye başvurular yeterli olacaktır.



Resim 8: Edouard Manet, “Kır Yemeği”, 1863, (213x269 cm)
Paris, Louvre



Resim9: Pablo Picasso, “Kır Yemeği”, 1906, (114x146 cm)

Paris, Musée Picasso

Resim üzerine yapılan eleştirileri, kiminde yargılarının içeriğini göz önünde tutmak, kiminde yargıda esas alınan ölçütten hareket etmek, kiminde ise yargının kaynağını temel kabul etmek suretiyle farklı sınıflamalar yapmak yararlı olabilir. Bu nedenle eleştiri türlerinin incelenmesi kaçınılmaz gibi görünmektedir.

RESİMDE ELEŞTİRİ TÜRLERİ

Günümüzde, hâlâ resim alanında da, eleştirinin genel tanımlanması içinde yer alan, fakat aslında eleştiri sayılmaması gereken pek çok eleştiri yapma atılımlarına rastlanır. Bilimsel olan-

bilimsel olmayan gibi eleştiri türlerine de rastlanabilir. Her türlü sınıflama belli bir amaca yöneliktir, resmin kimi yönünü betimlemek ya da vurgulamak ister.

Bu kitapta, zaman zaman, kimi eleştiri sınıflamalarına, kimi eleştiri türlerine gönderme yapılacaksa da esas olarak tek bir sınıflama ölçüt alınmıştır: Resmi araç olarak kullanan eleştiriler ve resmi amaç olarak kullanan eleştiriler.

Resmi Araç Olarak Kullanan Eleştiriler

Burada bir tek resimden hareket edilse bile resim, varoluşu itibariyle sadece bir araç durumundadır.

İstendiği kadar, biçim ya da içerik yönünden irdelenmiş olsun, hatta bu yoldan yapılan bir değerlendirme resmin ‘doğru değerlendirme’sine uygun da düşmüş olsun, yine de eleştirinin esas amacı, resmin ontik yapısını irdelemek değil onu, belli var-sayımların, ya nedeni ya da sonucu gibi kullanmaktır bu tür yaklaşımlarda.

Sanatı araç olarak gören eleştiri anlayışlarını temelde iki gruba ayırabiliriz:

– Sanat olgusuna ya da sanat sacayağına, sanat yapıtı aracılığı ile giren, fakat esas ereği bu sacayağın dışındaki bir ideayı, o yapıtın ne denli yansıtıp yansıtmadığını, alıcısına ne denli iletip iletmediğini değerlendirmek isteyen eleştiri anlayışıdır. ‘Klasik Eleştiri’ de denilen bu yöntemde idea, bir düşünce, bir fikir olabileceği gibi, bir inanç, bir tarihi olay, bir sosyal olgu da olabilir.

Baz alınan ideayı en ‘doğru’ ya da en ‘iyi’ veya en ‘etkin’ şekilde ileten yapıt, ‘en iyi yapıt’ ya da ‘en güzel yapıt’ olarak değerlendirilir. Görüldüğü gibi böyle bir değerlendirme ‘doğru değerlendirme’ olarak adlandırılmaz. Olsa olsa ‘değer biçme’ şeklinde yorumlanabilir.

- Bu gruba giren ikinci tür eleştiri anlayışları da resimden yola çıkarlar. Fakat, aslında kendini oluşturan, yani eleştiri yapan kim-senin öznel niteliklerini ortaya koymaktan ileri gidemezler. Bir öncekinde ölçüt bir 'idea' idi. Burada ise ölçüt, eleştiri yapan suje ve onun 'öznel' tutum, davranış, görüş ya da politikasıdır.

Bu ikinci gruba giren eleştirileri de kendi içlerinde sınıflamak olanaklı ise de salt örnek olması amacı ile sadece iki tip eleştiri-den söz edilecektir.

- Suya-Sabuna Dokunmayan Eleştiri: Bu tür bir eleştiri, bil-gelik ve usçuluk adına yapılan bir eleştiri olup daha çok soyut ve bireysel bir güzellik kavramına dayanarak ya da olumlu-olumsuz bireysel ilişkileri baz alarak yapılan bir yargılamadır. Bu tür bir eleştiri okuyucusunu, resimden çok resmin dışındaki bir alana -her alana- götürebilir.

- Kavga Eleştirisi: Çoğunlukla bir resim ya da bir resim grubu üzerine, sanatla ilgisi olmayan nedenlere dayanılarak ya-pılan eleştiridir. Bu tür bir eleştiri, bir anlamda eleştiride bulu-nanın arınma aracı gibi bir işlem görür. İşlevi, bir boşalımı ifade etmekten, tanımlamaktan öte geçemez. Genellikle eleştiri ya-panla söz konusu resmin sanatçısı arasındaki bir hesaplaşmayı anlatır, eleştiri, okuyanları bu hesaplaşmaya tanık kılar. Doğal olarak da resim üzerine hiçbir bilgi aktarmaz.

Resmi araç olarak kullanılan eleştirilerde, görülebileceği gibi, resim sanki merkezdedir ama sanki... Bu tür eleştirmenlerden yapılabilecek tüm çıkarmalar resmin dışına düşer ister istemez.

Resmi Amaç Olarak Kullanan Eleştiriler

Her eleştiri gibi, resim eleştirisi de, bir yapıtın değeri üzerine bir yargı bildirmeyi amaçlar. O yapıta övgü ya da yergi belirtmeyi değil, o yapıtın bilgisini vermeye yönelir. Nitekim Nisard da "bir eleştiri kitabından beklenen, iyi yargılar ve sağlıklı öğütlerdir" der.

Amaç, sonuçta işlerliği ne olursa olsun, bir resim hakkında, bu resimle doğrudan ilişkili (belki de daha iyi bir ifadeyle dolaysızca ilişkili) yargılarda bulunmak olduğuna göre, eleştirinin tek kaynağı da o resmin kendi olmak durumundadır. Ne sanatçı, ne alıcı, ne de dışarıdan bir idea...

Her resim, kendine özgü homojen bir yapıya sahiptir. Her sanat yapıtında olduğu gibi resim de bir yandan 'yaratma' denilen bir gizeme, bir sıra bağlıdır, diğer yandan da hem reel tabakası, hem de iletisi nedeni ile bir bilinene, görülebilen bir gerçeğe bağlıdır.

İşte resmin eleştirisi bu iki ucu birleştirebilme ve belli bir resimden hareketle bu birleştiriye kanıtlama işlemi ve becerisidir. Bir başka deyişle de eleştiri 'doğru' bilgi ile resimden gelen dolaylı bilgiyi çakıştırabilme uğraşısıdır.

Böyle bir beceri, böyle bir uğraşı için de tek kaynak, resmin kendisidir. Eleştiride resmi amaç aldığımızda, ilk iş, belli bir resmin verilerini değerlendirme yolu ile onda var olan tüm 'yeni'leri, 'yenilik'leri, o resmi tek ve özgün yapan 'yeni olan' her şeyi irdelemek ve açığa çıkartmaktır. Unutulmamalıdır ki bir ressam, gerçekten özgün bir sanat yapıtı vermek isterse yeni bir şifre, yeni bir sembol düzeni, yeni bir dil birliği yaratmak durumundadır. Fakat hemen vurgulanması yararlı olur ki bu yenilikler eski dillerin (teknik, üslûp, akım vb.) anahtarları ile açılmıyorsa, anlaşılmıyorsa, o yapıt, sadece ressamı tarafından anlaşılabilecek ölçüde bireyselleşir ve alıcısı ile resim arasında bir söyleşi yaratılamaz. Sözü edilen anahtarın kaynağı ve kanıtı ise çok büyük bir olasılıkla eleştiridir gibi gözükmemektedir. Fakat, salt resme dönük, salt resmi alan ve resmi amaçlayan eleştiri, eleştiriler...

Yukarıda değinilen ve genel olarak eleştirenler için de gerçekten bir darboğaz olan bu yeni üzerinde bir kez daha dur-

makta yarar görülebilir. “Yenilik’ten sık sık ‘değişik bir şey yapma’, ‘çoğunluğun yaptığından farklı herhangi bir şey yapma’ anlaşılır. Oysaki yenilik, ancak etik değerlerin çağın tarihsel -bu yüzden de hep yeni olan- koşullarının çerçevesi içinde somut olarak betimlenmesi anlamına gelir. Buna göre, ancak çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan bir yapıta ‘yeni’ denilebilir”.

Kuçuradi’nin felsefi bir yaklaşımla temellendiği bu ‘yeni’nin sanata uyarlanması hiç de zor olmasa gerek. Nitekim resim sanatı tarihi bize bu uygulanmışlığı kanıtlamaktadır. Sözelimi Rönesans resmi...

Bir resimde yenilik, tartışmasız, bir karşılaştırmayla ortaya çıkar, varolan bir durumla bir resmin karşılaştırılmasıyla... Bu yenilikler, yeni olmayan durumun içermekte olduğu, biçimsel belirtiler, bağıntılar, kaynaklar ve değerler açısından gösterilmemiş, yeterince vurgulanmamış, düşünülmemiş ya da unutulmuş kimi bağıntıları betimleyen yeni resim, varolan durumun çerçevesini aşar ya da bu çerçeveyi genişletir, büyütür.

Karasu, ‘yeni’ için şu saptamayı yapar: “Bunların iyi mi kötü mü, ‘ilerici’ mi ‘geriletici’ mi oldukları sorusu, boş bir soru olur. Ama varolan durumların her biri içinde yenilik, hiç değilse bir yanıyla genişletici, zenginleştirici, çeşitlendirici olacaktır. Artış temelli bu ‘ölçüt’ de olsa olsa, geriye giderek kurduğumuz bir yapıda, en azından bugün yaşayan bizler için, bir ‘muhasabe’ aracı olarak işe yarayabilir”.

Karasu’nun bu kısa, fakat çok anlamlı saptaması, ‘doğru değerlendirme’ için, hem yeninin önemini vurgulamakta hem de eleştirinin ancak bugün için bir değer taşıdığını, yarın için olsa olsa bir yordama olanağı sağladığını göstermektedir. Resim e-

leştirisinin sistematik düzeni, farklı birçok ölçüte göre yapılabilir. Fakat bazı ölçülerin eskiliği, daha açık bir ifadeyle çağdaş sanat anlayışına uymayışı nedeni ile¹ bugün bir sınıflamada yer alması uygun görülmebilir. Bir uç örnekle sav açıklığa kavuşturulabilir. Eski Mısır sanatında üslup kolektiftir. Bu ortaklığa uymayan bir yapıt sanat eseri sayılmaz. Şimdi ölçüt, üslup olur ise bir sanatçının özgün yöntemi ve bu yöntemle verdiği ürün yargılandığında, derhal dışlanması doğaldır. Oysa çağımızın sanat anlayışının temel ilkelerinden biri ya da ilki özgünlük ilkesidir.

Geçerli olmayan bir eleştiri ölçütü ise ‘konu’ olabilir.² Bilindiği gibi, ancak Fransız ihtilalinden sonra ressamın konularını özgürce seçmeye başlamışlardır. ‘Konu’ geleneğinin parçalanışına kadar, yani 18. yüzyılın son çeyreğine dek, bugün konu, içerik ve öz kavramlarıyla karşılanmak istenenden ayrı bir yaklaşımla ‘konu’ ölçüt olarak ele alınmıştır. Bugün için ise bu tür bir eleştiri, resmi değil, olsa olsa sosyo-politik bir görüşü, bir ideolojiyi yansıtır. Yukarıda verilen örnekleri artırmak olanaklıdır. Fakat, günümüz eleştiri türlerini etkileyen ve hâlâ yandaş bulan yaklaşımları esas alırsak, resmi amaç edinen eleştirileri, sanata bakış açısından, kullanılan yöntem açısından, vurgulanmak istenen nitelik bakımından ya da benzeri daha farklı bir nedene dayanılarak sınıflamalar yapılabilir. Eleştiri işlemini sınıflara ayırarak tanımlamadan amaç, hem eleştiri konusunu daha anlaşılır hale getirmek, hem de eleştiri yapanın bunu daha sistematik ve

¹ Bir yapıt, sanat eseri olma niteliğini temelde iki kaynaktan elde eder. Bunlardan ilki sanatsal temeldir veya sanat tarihinden, ya antika kavramından ya da çağdaş sanat kuramlarından gelen nitelemelerdir. Diğer yol ise sanatsal olmayan yoldur ve medya gibi, politika gibi, piyasa gibi yollardan gelir.

² Bu anlamdaki konu eleştirisini, daha sonra belirtilecek olan klasik eleştirinin konu görüşünden ayrı düşünmek gerekir. Çünkü klasik eleştiri için mutlak olan bir konudur. Buradaki ise belli bir konudur.

daha düzenli (hiç olmazsa sınırları ya da amacı bakımından) becerebilmesini sağlamaktır.

Resim eleştirilerini, şu ya da bu yönleriyle birbirlerine çakış-salar da şöyle gruplamak, herhalde çok yanıltıcı olmaz:

- Resmi Öğelerine Ayıran Eleştiriler:
 - Resmi Biçim Olarak Değerlendiren Eleştiriler,
 - Resmi İçerik Olarak Değerlendiren Eleştiriler,
 - Resmi Öz Olarak Değerlendiren eleştiriler.
- Resmi Bir Bütün Olarak Düşünen Eleştiriler

Diğer bir gruplama da resmi amaç olarak ele alan, fakat ona yaklaşımda kullanılan araçlara ya da bu araçların girdiği disiplinlere göre yapılan sınıflamalardır. Şöyle ki;

- 1) Teknik Eleştiri,
- 2) Psikolojik Eleştiri,
- 3) Sosyolojik Eleştiri,
- 4) Estetik Eleştiri,
- 5) Felsefi Eleştiri,

Son olarak da şöyle bir gruplamaya gidilebilir:

- 1) Resmi Kendi Ontik Yapısı içinde Ele Alan Eleştiriler
- 2) Resmi Kendi Grubu İçinde Ele Alan Eleştiriler

Şimdi de bu eleştirileri tek tek, fakat en kısa şekilde ele alıp açıklayalım.

RESMİ ÖĞELERİNE AYIRAN ELEŞTİRİLER

Resmi irdelemede kullanılan bu yöntem, bir çözümleme tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Resmi, biçim-içerik-öz o-larak ayırıştırmadan amaç, bunlardan birine ya da ikisine ağırlık

vermek, diğeri ya da diğeri, önemli olanı ortaya koyan bir araç, bir aracı gibi düşünmektir. Zaman ve mekân içinde, resmin bu temel öğeleri belli bir sıra göstermeksizin ‘önemli’ olmuş, bazen biri diğeri, bazen ötekiler birine egemen kılınmıştır. Bununla beraber, en çok ağırlığı, en çok önemli olmayı, biçim becerebilmiş gibi görünmektedir. Günümüzde de resme böyle bakanların, resme böyle bir değer yakıştıranların sayısı hiç de az değilmiş gibi gözükmektedir. Fakat derhal belirtmek gerekir ki resimde bazen biçim, bazen içerik ve bazen de öz ön plana çıkmış, kısa bir süre sonra, bazı nedenlerle de, sözgelimi biçim, yine sözgelimi yerini içeriğe bırakmıştır ya da tersi olmuştur. Bununla beraber, yine de biçimden başlamak herhalde daha uygundur.

Resmi Biçim Olarak Değerlendirme

Daha önce de değinildiği gibi Mısırlı sanatçı, sanatı yaparken hiç de özgür değildi. Biçim, belli kurallara, belli kalıplara oturtulmuştu ve bu biçimle ilgili gelenekleri değiştirmek adeta olanaksızdı. Bu nedenle de biçim, resmin en temel öğesi sayılmakta idi. Herhangi bir yapıt önce biçim bakımından yargılanmak durumundaydı. Biçimin başarısı ise ‘gerçek’i yansıtm derecesiyle ilintiliydi; yani biçim, gerçeği yansıtabilmeliydi. Günümüzde de olduğu gibi, her dönemde alıcının eleştirel yaklaşımları ‘gerçek’ üzerinde yoğunlaşır. Biçim, gerçeği ne denli yansıtabiliyorsa o denli usta(!) işidir resim. O denli iyi resimdir.

İnsan doğası gereği, gördüğünü bildiğinden ayırması psikolojik anlamda olanaksız olduğu için, biçim, her insan için belli bir bilineni yansıtmadır.

Bu konuda Gombrich şöyle diyor: “İçimizdeki Mısırlıyı bastırabiliriz, ama onu hiçbir zaman tümden yenilgiye uğratabamayız”. Fakat, gerçekten anlaşılan değişikçe, biçimden bekle-

nen de değişecektir. Örneğin yine Mısır sanatına dönersek, gerçek, bir insanın iki gözünün olması idi. Resim de, bir insanın yüzü ne durumda olursa olsun, bu gerçeği, yani iki göz olması gerçeğini biimlemek zorunda idi. Oysa daha sonra gerçek, iki gözün olması diye ele alınmamış, gerçek, insanın yüzünün du- ruş biçimi olarak ele alınmıştır. Bu durumda da örneğin profil bir yüzde tek göz bulunası bir gerçek olarak kabul edilmiştir.

Venturi'ye göre de "bugünkü tenkidin gayesi sadece bir re- simdeki görüş elemanlarının müşahede edilmesi... Sanatta sade- ce strüktürden bahsedilmelidir".

Resmin biçim ğesindeki gelişme, Wölfflin'in, alanla ilgili ünlü sınıflamasına göre şu basamakları ve kavram çiftlerini i- çermektedir:

- Çizgisellik ve glgesellik,
- Dzlemsilik ve derinlik,
- Kapalı şekil ve açık şekil,
- okluk ve birlik,
- Nesnelerin mutlak belliliği ve oranlı belirliliği.

Salt biçim ltnden hareketle yapılan, bu gelişmeli sınıf- lamada varılan sonuç, bir anlamda ressamın özgürlüğüne ka- vuşmasıdır. Ressam esinlendiği konuyu, alıcısına şekli içinde vermek, onun gözleri önünde esinini tıpa tıpa bir şekilde sergi- lemek zorunda değildir. Sadece iletmek istediğini imleyen temel göstergelerin verilmesi yeterlidir. Kompozisyon, ışık ve renk gibi biçimin temel öğelerinin başta gelen sorumlulukları, anla- tılanı besbelli bir hale getirmek değildir. İmlenen konu ile bir- likte bu elemanlar da bağımsız olarak kendi varlıklarını devam ettirmek durumundadırlar. İşte sanatçının özgürlüğü de bura- dan gelmektedir temelde.

Ressama tanınan bu özgürlüğe karşın Akademik Eleştiri'nin, yani resmi biçim olarak ele alan eleştirinin katı kuralları, egemenliğini yine de sürdürmekte ve kuramsal 'bitişlik', yani şekil olarak tamamlanmışlık ana ölçüt olmaktadır. Bu eleştiri türünde, artistik bir idealden söz edilemez gibi görünmektedir.

1910'lardan beri eleştiri türü olarak sistematik ve bilimsel bir bütünlüğe sahip olan Wölfflin'in yaklaşımı, yine de biçime dayanmakta, onu esas almaktadır. Bu yaklaşımı daha sonra Picasso da destekleyecek ve "biçim konudan önemlidir" diyecektir.

Biçimin önem kazanması ve bu önemin diğer öğelere (içerik gibi, öz gibi) oranla daha uzun ömürlü olması çağımızda Kandinsky'nin başı çektiği 'soyut sanat' denemelerine ve günümüzde, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde görülen salt biçim anlayışına yol açacaktır.

Resmi İçerik Olarak Değerlendirme

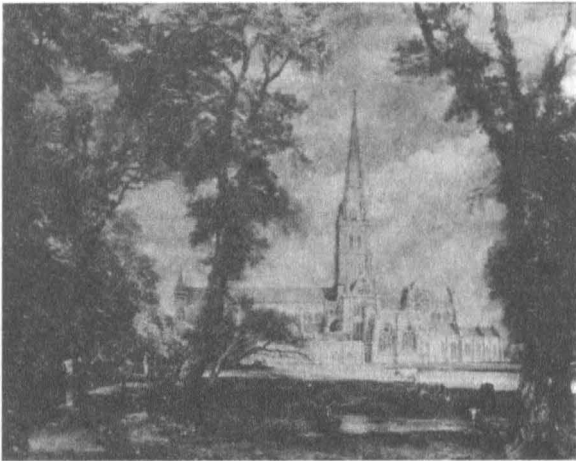
İkinci bir eleştiri yolu olarak karşımıza çıkan 'içerik', genellikle Venturi'nin ifadesi ile "konu ile içeriğin ayrımlanması ve içerik ile formun birleştirilmesi ilkesine dayanmaktadır". Klasik eleştiri geleneği resim sanatının da şiir gibi olmasını savunur. "Mademki şiirin bir mevzuu vardır, o halde resmin de bir mevzuu olmalıdır... Kısaca eleştiren kendi fantezisini sanatkârın fantezisinin yerine koyacak ve farkında olmadan sanatkârlık yapacaktır" demektedir, Venturi. Yani, resmin kendi başına ne anlatmak istediğini çıkartmak, çıkarabilmek, görünen ile düşünüleni çakıştırabilmek, alıcı için resme bakmanın ilk yoludur. O halde özdeşme için (resimle alıcı arasında), içerik koşul olarak görülebilir.

Resim, sadece görme duyumuz aracılığı ile bize ulaştığı için, görmemizin, aynı zamanda bir tanıma olması da kaçınılmazdır.

O halde ‘içerik’ bizim tanıyabildiğimizi, bilebildiğimizi içermelidir. Ancak ifade edilen kavranabilirse sınırlılığına karşın, yine de geniş bir düşünme olanağı yaratabilecektir.

Resimde içerik, ne denli gerçek olursa ona, o denli kolay ulaşılabilir. O halde bir kez daha ‘gerçek nedir’ sorusu, içeriğın temel sorunsalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilindiğı gibi gerçek, Mısır sanatında ‘bilinen’, Yunan sanatında ise ‘görünen’dir. Rönesansta ise gerçek ‘İdeal’dir. İzlenimcilere göre de ‘hissedilen’...

Resim 10 ile Resim 11’den hangisi gerçektir? Bu tür bir sorunun yanıtını, belki de Leonardo buldu ilk kez. Çünkü Leonardo’ya göre ressam seyircisine bulgulanması gereken bir şeyler de bırakmalıdır. O zaman ‘gerçek’ alıcı ile resmin içeriğı arasında meydana gelecek bir hesaplaşma sonunda ortaya çıkacak ve daha çok alıcıya bağımlı olacaktır.



Resim 10: John Constable, “Salisbury Kilisesi” 1820, (88x112 cm)
New York, Metropolitan Museum of Art



Resim 11: Vincent Van Gogh “Anvers Kilisesi” 1890, (94x74 cm)
Paris, Louvre

İster yansıtmacı eğilimli bir resim olsun, ister duygusal etki yaratmaya yönelik anlatımcı bir resim olsun, ister istemez ‘içerik’ varolacaktır. Keza Biçimsel Gerçekçilik ya da Lekecilik ‘gerçek’i konulandırarak, içerikleştirerek alıcısına sunacak, alıcı da ancak bu alımladıklarıyla, aldıklarıyla resim üzerine bir yargı getirebilecektir. O halde resmin en önemli ögesi ‘içerik’tir, bu yaklaşımda olanlar için.

Resmi Öz Olarak Değerlendirme

Resmin içeriği, esinlenilen konunun bir özeti, bir yorumu olduğu gibi, aynı zamanda 'öz'ün de taşıyıcısıdır, onun biçimlendiriliş yoludur. 'Öz' örneğin Rönesans döneminde 'din'dir, 'iman'dır. 18. yüzyılda ise 'doğa'dır. 19. yüzyılda da 'insan'dır.

Klasik eleştiri, çağının felsefesine, gününün dünyayı temellendirme ilkelerine dayanarak resme yaklaşacak, bu ilkeleri, bu felsefeyi esas almayan bir resmi reddedecektir; ya da en azından horlayacaktır böyle bir resmi. Marxüst bir eleştiride de 'öz', toplum ve sınıf mücadelesidir. Bu özden kaynaklanmayan resim, baş yapıt 'mertebesi'ne hiçbir zaman ulaşamayacaktır bu görüşte olanlar için.

Rönesans, insanı düşüncenin merkezine yerleştirmek için çaba harcarken önceki dönemin, karanlık dönemin etkisini de sıfırlayamamıştır. Bir çok resim ekolü -Venedik gibi, Floransa gibi ya da Almanya, İngiltere gibi- ayrı biçimler, ayrı ölçütler geliştirmiş olsalar bile öz, tanrı ve tanrı temsilcilerinin erişilemez, tartışılmaz gücüdür.

Rönesans, sadece resimde bir tırmanış (öncesinde ve sonrasında görülmemiş bir tırmanış) olarak kalmamış, günümüzde bile pek çok kişinin (alıcının) resme, hatta tüm sanata bakış tarzını da belirlemiştir. Bugün bile, pek çok kişi tarafından tabu sayılan bazı alanlar, bazı imler vardır ve bunlar resme konu olarak seçilemezler. Dolayısıyla böyle bir im, hiçbir resmin özünü de oluşturamaz.

Resimde, öz denilenden (içerikten) çıkan, fakat denmeyen, ama denmek istenendir bir anlamda. Kıssadan hissedir belki de.

Picasso'nun 'Oturan Kadın' (Resim 3) adlı yapıtına dönersek, burada biçimsel özellikleri Kübizm ile açıklayabiliriz. İçerik ise oturan soyunuk bir kadındır, bir nü'dür. Fakat öz ise yalnızlığını saklayamayan, iç dünyası paramparça olan bir kadın...

RESMİ BİR BÜTÜN OLARAK DÜŞÜNEN ELEŞTİRİLER

Sanatın asıl amacının, ister sanatçı açısından olsun ister alıcı açısından olsun, bir kişilik yansıtması, bir duygusal aktarım olduğu kabul edildikten sonradır ki resmi öğelerine ayırmak ve öğelerin kimine öncelik tanımak gibi çabaların çok daha azalmış olduğu gözlenmektedir. Artık, bir eleştiride bulunan için, eleştireceği resim, tek başına ve bir bütün olarak vardır.

Resim, Çinlilerin anladığı anlamda, “derin düşünme, ussu çalıştırma sanatı”dır. Oysa, çağın en etkin akımlarından biri olan Gerçeküstücülük için sanat us dışıdır. Bu iki uç arasında resmin varlığı, resmi bir bütün olarak ele alan için, ister istemez iki ayrı sorun yaratacaktır. Bunlardan biri ‘işlevsel çözümleme’, ikincisi ise Yücel’in vurguladığı gibi “izleklerin yeniden düzenlenmesi ile yapıtın anlam evrenini ortaya çıkartmaya çalışan ve yapısalcı bir nitelik gösteren ‘içerik çözümlemesi’dir”. Şüphesiz bir çok ara eğilim de bulunabilir. Fakat her ikisinde de amaç, kuramsal açıdan bakıldığında verimli olacağına inanılan bazı eleştiriler türlerinin olanaklarını denemektir; yani eserin, varoluşu içinde çözümlenmesini sağlamaktır. Önemli olan da bir resmi kendi iç dünyasında, bu dünya içinde ve kendi canlılığı aracılığı ile irdelemek ve anlamaktır.

Bir resim hangi ‘izm’e girerse girsin, üslubu, tekniği ya da malzemesi ne olursa olsun, tek amacı; ya bir konuyu kendi içeriği içinde ifade etmek ya da içeriği veya biçimi ile bir duygu, bir sav, bir idea aktarmaktır.

Biçimsel değişimler ve gelişmeler kendi başlarına (salt biçim olarak) ne denli özgün ve yeni olursa olsunlar, yine de içerik ile bütünleşmek zorundadırlar. Çünkü şekil değişimleri ille orijinallik olsun diye değil, amacı daha iyi tanımlamak, daha iyi ifade etmek için yapılır.

Unutmamalıdır ki biçim ile içerik, olsa olsa bir olgunun (bir madalyonun) iki ayrı yüzünden başka bir şey değildir. Hiçbir içerik yoktur ki bir biçimle ifade edilmesin, hiçbir biçim yoktur ki bir içerik taşımasın. O halde içeriği biçimsiz, biçimi de içeriksiz düşünmek olanaklı değildir.

Wölfflin de, bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirmektedir: “Şurasını unutmamalıyız ki kategorilerimiz sadece kalıplardan, kavrayış ve tasvir kalıplarından başka bir şey değildir. Bu sebeple de bir bakıma, anlamsız kalmak zorundadırlar. Bunlar, sadece içlerinde belirli bir güzelliğin şekil alabileceği şemalardan, sadece doğa izlenimlerinin yakalanıp içlerine yerleştirilebileceği kılıflardan başka şeyler değildir”.

Çağın önemli akımlarından biri olarak kabul edilen Biçimcilik bile kendini bir resmin iç öğelerinden arındıramamaktadır. Çünkü sanatçısı dünya görüşünü, nesneye bakış yöntemini, yaşamı anlayış tarzını ancak bu biçimle verebileceğine inandığı sürece o biçim yine içeriği -ve dolayısıyla özü- anlatan bir aracı olmaktan öte gidemeyecektir.

Sonuç olarak şunu bir kez daha vurgulamak yerinde olacaktır: İyi bir eleştiri, bir resmi ve sadece o resmi bütün olarak algılayabildiğini, bu algı alanı içinde de kalınlabildiğini gösteren eleştiridir. Yani eleştiri, ne över ne de yerer, bir resmin niteliklerini, onu o yapan özellikleri gösterir, tanımlar, sergiler.

Resmin eleştirisini, bu eleştiri için kullanılan araçlara (ölçütlere, ölçeklere) ya da bu araçların girdiği disiplinlere (sanatbilim alanlarına) göre gruplayan yaklaşımlara bakıldığında, daha önce de vurgulandığı gibi, genel olarak beş tür eleştiri yöntemi ya da yolu ortaya konabilir. Bu gruplama, bir öncelik, bir yeğleme sırasını tanımlamamakla beraber, bir resmin karşısında insan gözünün ve usunun çalışışını, duyu organımızın ve usumuzun iş görme sırasını da belirtiyormuş gibidir.

Ayrıca, bu beş eleştiri grubundan ilk üçü, her alıcının, bu alıcıların kültürel ve sanatsal edinimleri söz konusu edilmeksizin, kendi olanakları ile gerçekleştirebildiği eleştiri yöntemleri olduğu halde, özellikle son ikisi ancak belli bir birikimi ve sanat-bilimsel edinimi olan, gerektiğinde suje olabilecek durumda bulunan alıcılarca üstesinden gelinebilecek eleştiri türleridir.

Salt bir yanlış anlamaya neden olmamak için hemen vurgulanması gerekir ki ilk üç eleştiri türünün en başarılı örnekleri -eleştiri adıyla bir değer taşıyan örnekleri- ancak o alanların uzmanları tarafından yapılan eleştirilerden sağlanabilir.

Bu kısa giriş açıklamalarından sonra aracına göre yapılan sınıflamayla elde edilen beş eleştiri türü özetle şöyle gösterilebilir:

1) Teknik Eleştiri

Bir resme bakan alıcının kendine sorduğu ilk soru ‘bu resim bana ne diyor’, ikinci soru da ‘bu dediğini nasıl diyor’ şeklinde belirtilebilir.

Bu iki sorunun yanıtı bir anlamda teknik eleştiriye oluşturur. Teknik eleştiri, bir ‘Biçim Eleştirisi’ gibi düşünülebilirse de ‘neyi, nasıl veriyor’ sorusuna yanıt olduğu için, daima içerikle de bağıntılıdır. Bu nedenle Teknik Eleştiri’, bir yandan resmin dışında kalan ‘konu’yu, bir yandan da resmin ‘içerik’ini biçimleme ile birlikte hesaba katar. Biçimin, resmin öğelerinden ikisi ile (konu ve içerik) hesaplaşmasıdır bir anlamda teknik eleştiri. Sıradan bir alıcı için teknik eleştiri, resmi anlama, resimlemeyi anlama demektir. Bir resimle yüz yüze kalan alıcı, eğer resmin tekniği ile bir ilişkiye geçemiyorsa o alıcı için o resim, bir sanat yapıtı olarak kabul edilmez, kabullenilemez. Bu nedenle de mantık açısından ilk eleştiri türünü teknik eleştiri oluşturur. Bir uzman için (örneğin bir ressam, bir profesyonel eleştirmen için) ise teknik eleştiri, resmin yapılanması,

biçimlendirilmesi ile ilgili kuramlar, yöntemler açısından ve bu kuramlar, bu yöntemler bir ölçüt gibi çalıştırılarak yapılır.

2) Psikolojik Eleştiri

Çağdaş sanatbilim bulgularına göre, her bir sanat yapıtı ancak alıcısı ile varolabileceği ve varlığını sürdürebileceği için, bu eleştiri türü de hemen ikinci sırada karşımıza çıkmaktadır.

Psikolojik eleştiri, teke tek ilişki kurulan resimle bağlantılı olarak sorulan ‘neyi, nasıl diyor’ sorusuna verilen yanıtın hemen sonra ortaya çıkan ‘bana ne diyor’ sorusunun yanıtı olarak kendini gösterir.

Sıradan bir alıcının psikolojik eleştirisi her ne kadar onun kişisel duygularını açıklarsa da amaç, bu duyguları, bu duygularda ortaya çıkan doyumunu nitelemek ya da ifade etmek değil, bu duygulara ve doyuma neden olan resimsel öğeleri ortaya koymaktır, koyabilmektir. Örneğin Vincent Van Gogh’un, 1889’da yaptığı ‘Sanatçının Arles’deki Yatak Odası’ adlı çok bilinen yapıtından hareketle, ya sanatçının ya da yapıttan etkilenen alıcının psikik durumunu irdelemek ve bu amaç için de resmin biçim ve içerik çözümlemesini yapabilmek gibi.

Uzman için ise psikolojik eleştiri, psikoloji biliminin, sanat psikolojisi biliminin verdiği ölçütleri resmin çözümlemesi için kullanmak ve bu yolla resmin psikik öğelerini, hem içerik hem de biçim aracılığı ile ortaya koymaktır. Freud’un ve Suut Kemal Yetkin’in yaptığı ve psikolojik eleştiriye örnek olacak birçok çalışmadan burada özellikle söz etmek yerinde olur kanımca.

3) Estetik Eleştiri

Alıcısının güzellik anlayışı açısından resmin irdelenmesi, değerlendirilmesidir. En genel tanımlaması ile ‘benim güzellik anlayışıma ne derece seslenebiliyor’ sorusuna verilen yanıttır.

Her insanın estetik anlayışı, bir önyargı gibi iş görür; yani estetik anlayış, bir resimle ilişkiye geçmeden önce vardır. Teke tek ilişkiye geçildiğinde de söz konusu resim, bu estetik anlayışla ya çakışabilir ya da çakışmayabilir. Üçüncü olasılık ise o resim, bir önyargı gibi çalışan estetik beğeniye değiştirebilir. Burada önemli olanın, kişinin estetik kuramını bir araç gibi, bir ölçüt gibi kullanarak resmi irdeleyebilmesi ve ölçeğin sadece bu işe yaradığının bilincinde olmasıdır. Yani estetik eleştirisinin, resimden elde edilen verilerle ağırlık kazanmasını sağlamaktır.

Bir estetikçi için ise estetik eleştiri, bu disiplinin ölçütlerini, tarafsız olarak resme uyarlayabilme ve verilerini kendi önyargılarından arınık olarak değerlendirebilmesidir.

4) Sosyolojik Eleştiri

Resimle ilişki kuran ve onun alıcısı durumunda bulunan kişinin, daha önceden edindiği bir toplumsal ideolojiyi ölçüt gibi kullanarak resmin varlığını değerlendirmesidir. Böyle bir değerlendirme, tıpkı estetik eleştiride olduğu gibi, bir bilinç işi, bir bilinçlenme sonrası işidir. Örneğin, eğer bir alıcı (burada, aslında bir sujedir artık) 16. yüzyılın toplumsal yapısını, toplumsal ideolojilerini biliyorsa, yaşlı Pieter Bruegel'in 1565 yılında yaptığı 'Köy Düğünü' adlı resmini, sosyolojik açıdan doğru değerlendirebilir, sağlıklı olarak çözümleyebilir.

Toplumsal ideolojide, ideolojinin kendisi bir ölçüt olarak anlam taşır, yoksa resim, bu ideolojiyi pekiştirdiği için 'iyi' kabul edilmez; yani burada neyin amaç, neyin araç olduğunu iyi kavramış bulunmak gerekir.

Son eleştiri türüne, Felsefi Eleştiri'ye geçmeden önce çok önemli bir noktaya dikkat çekmek gerekir.

Yukarıda kısaca tanımlanan dört eleştiride de bir bilim alanı ya da bir disiplin ölçüt olarak kullanılmaktadır resmi değerlendir-

dirmede. Fakat bu ölçütler doğru kullanılamaz ise ya da suje ne yapmakta olduğunu bir an bile gözden kaçırırsa ürettiği fikirler, düşünceler resimden çok ilgili disipline kayabilir. Yani sözgelimi sosyolojik eleştiride ya da psikolojik eleştiride, bu alanların bir ölçeği, örneğin bir psikoloji ya da bir sosyoloji kuramı, resmi açıklamak, onu değerlendirmek için kullanılırken bir de bakılır ki resim, kuramı açıklamada araç olmuştur. Bu risk, resim sanatını iyi bilmek, ölçeği iyi tanımak ve nihayet bu eleştiri türünü, adeta bir refleks, bir alışkanlık haline getirebilmekle en aza indirgenebilir, hatta yok edilebilir.

Resmi araç olarak gören, daha önce de değinilen eleştirilerde her bir bilim dalı, sanat tarihinden başlayarak, resmi kendi alanının bir kanıtı olarak ele alabilir; ve bu, bu tür eleştirinin amacına da uygun düşebilir. Eğer, Amerikalı sanatçı Childe Hassam'ın 1885 yılında yaptığı 'Boston'da Yağmurlu Bir Gün' adlı resmini (Resim 12) ele alırsak, bir tarihçi için o günün Boston şehrini ve yaşamını simgeleyen hemen hemen tek belge olduğu için, bir sanat tarihçisi yönünden ise Amerikan resim sanatının 19. yüzyılın son çeyreğindeki olgusal durumu yansıttığı için bir değer taşır. Bu tür açıklamalar, resmin kendini vermez, ama çok iyi belgesellik sıfatı kazandırır o resme.

Böyle bir irdeleme, hemen anlaşılabilirliği gibi resmi değerlendirme, resmi eleştirme olmaz, olamaz. Sadece resim aracılığıyla, resim dışı, hatta sanat dışı bir olguyu, bir durumu kanıtlamak ya da keşfetmek olur.

5) Felsefi Eleştiri

Bu tür bir eleştiri, kullandığı araca göre, hem resmin bir sanat eseri olup olmadığını hem de ne kadar sanat eseri olduğunu sorgular. Değerlendirme de bu değil midir aslında?



Resim 12: Childe Hassam, "Boston'da yağmurlu Gün", 1885,(67, 3x123)
Toledo, Ohio, Museum of Art

Felsefi eleştiri, daha önce de belirtildiği gibi, bir resmi değerlendirmede mantık sırasında son basamağı oluşturur. Teknik ve psikolojik eleştiriden olumlu bir not alamayan resme, felsefi eleştiri uygulanmaya kalkılmaz. Yani, 'bu resim neyi, nasıl anlatıyor' ve 'bana ne anlatıyor' sorularına yanıt getirilemez ise felsefi eleştiriye de geçilmez. O halde felsefi eleştiri, ancak sanat eseri olduğu kabul edilen bir yapıt üzerinden yapılır. Bu ise şunu ifade eder: Felsefi eleştiri, bir resmin sanat eseri olup olmadığını değil (ya da sanat eseri olup olmadığından çok) ne kadar sanat eseri olduğunu irdeler. Bu anlamda da, deyiş yerinde ise oldukça üst düzey bir eleştiri yöntemidir ve hem resim sanatının iyi bilinmesini, hem de felsefi eleştiri ölçeklerinin ve bu ölçütlerin iş görülerinin iyice özümsemiş olmasını kaçınılmaz kılar.

Hatırlanacağı gibi ilk üç eleştiriye; teknik, psikolojik ve estetik eleştiriye, resme bakan her alıcı yapabilir idi. Fakat, özellikle felsefi eleştiriye yapmak belli bir edinimle olanaklıdır.

Felsefi eleştiri, hangi ölçütü, hangi ölçeği kullanıyor olursa olsun, temelde, resmin, insan ve insana bağlı değerler üzerine ne verdiğine (ya da bir şey verip vermediğine), alıcısının geleceğe bakışına ve bugünü algılayışına etkide bulunabilecek neler içermekte olduğuna bakar.

Resmi eleştirme amaçlarından biri de, resmin değerini olduğunca doğru saptayarak onun zaman ve mekân içindeki kalıcılığını kestirebilmektir. Bu bağlamda, özellikle insana bağlı değerler üzerine bir iletisi olan resmin kalıcılığı üzerine daha sağlıklı, daha isabetli bir yordamada bulunmak olanaklıymış gibi gözükmektedir.

Teknik eleştirinin ölçekleri, psikolojik eleştirinin ölçekleri, her akıma göre değişebildiği halde, sözgelimi felsefi eleştiride insan ve insana bağlı değerler değişmez (olsa olsa bu değerlerin yorumu, yordanışı değişir). Bu nedenle de felsefi eleştiri, sanki daha kalıcı saptamalar yaparmış gibi düşünülebilir.

Felsefi eleştiri yapma yollarını, farklı ölçekler kullanarak kimi gruplar içinde toplamak olanaklı ise de burada salt örnek olmaları için sadece iki yola değinmek yeterli olacaktır. Bu iki yolu kısaca şöyle gösterebiliriz:

– Sanat Ontolojisi:

Önceden anlatılmış bulunan (sayfa 40), Hartmann'ın ontolojisinde yer alan 'Varlığının Veriliş Tarzı Bakımından Resim Sanatı'nın ontik yapısı bir ölçüt olarak ilişki kurulan, eleştirisi yapılmak istenen resme uygulanır. Bu uygulama, birbirlerini tamamlayan, birbirinden farksızmış gibi gözüken iki anlam taşır. İlki, bir resim, sanat ontolojisinin basamaklarından (yedi basamaktan), her birini aştıkça 'iyi resim' olma özelliğini kazanır. Örneğin bir resim, 7. basamağa, 'evrensel idea' basamağına çıkıyorsa bu resim, üçüncü ya da dördüncü basamakta kalmadı-

ğı için ‘iyi’ resim olur, ‘sağlam’ resim olur ya da bir başka deyişle ‘kalıcı’ resim olur. İkincisi ise obje olarak alınan resmin (üzerinden eleştiri yapılmasına karar verilen resmin), kendi içindeki değerlendirilmesi sırasında eski edinimlerimizin de dolaylı ya da dolaysız bir şekilde seferber edilmesi, işe koşulmasıdır. Yani, eğer bir resim, sözgelimi yedinci basamağa çıkıyorsa çıkmadığını, çıkamadığını bildiğimiz diğer resimlere oranla daha ‘kalıcı’ bir resimdir. Görüldüğü gibi bu iki anlamdan ilki resmi tek başına, diğeri ise karşılaştırılabilecek diğer resimlerle birlikte ele almaktadır.

– ‘İzm’ler Açısından:³

Resmin eleştirisinde felsefi ölçüt gibi kullanılacak araçlardan biri de felsefi sanat kuramlarıdır. Bu kuramları (akımları ya da izmleri) dört ana grupta ele alabiliriz:

- Sanat olgusunun (daha önce sayfa 23’de çizimlenen sacayağının) dışından sanata bakanların oluşturduğu kuramlar. Örneğin Geç Dönem Yansıtma Kuramları ve bunlar içine giren Rus Gerçekçiliği bir ölçüt olabilir.

- Sanat olgusuna, sanatçıyı merkeze alarak bakan kuramlar, akımlar. Örneğin Yaratma Olarak Aktarımcılık gibi.

- Alıcıyı merkeze alarak sanat olgusuna bakan kuramlar, izmler. Örneğin Duygusal Etki Kuramları.

- Sanat yapıtının kendini merkeze alarak sanat olgusuna bakan kuramlar ki bunların en başında Biçimcilik gelir ve örneğin Anglo-Amerikan Biçimciliği tipik bir ölçüt olarak kullanılabilir.

³ Bir sanat yapıtının felsefi eleştirisinde kullanılabilecek izmler üzerine daha fazla bilgi edinmek isteyenler için, dilimizde yazılmış en yetkin kitap olarak Berna Moran’ın *Edebiyat ve Eleştiri* adlı yapıtı önerilebilir.

Bu şekilde temellendirilebilecek birçok kuram oluşturulmuştur. Platon'dan beri yapıla gelen bu kuramlardan her biri, başlı başına bir ölçüt olarak herhangi bir resmin felsefi eleştirisinde kullanılabilir ve bu da felsefi eleştiri yapmak olur. Resim eleştirisinde kullanılan eleştiri sınıflamalarından ilki, resmi öğelerine ayıran eleştiriler ile resmi bir bütün olarak düşünen eleştirilerdi. İkincisi ise eleştiride kullanılan araçlara ya da bu araçların girdiği sanatbilim alanlarına göre yapılan sınıflamalardı ve genel olarak da teknik, psikolojik, estetik, sosyolojik ve felsefi olmak üzere beş alt gruptan oluşmaktaydı. Son olarak ele alınacak sınıflama ise resmi kendi ontik yapısı içinde ele alan eleştiriler ile resmi kendi alanı içinde ele alan eleştiriler şeklinde yapılabilir. Şimdi de kısaca bu sınıflamaya değinelim.

RESMİ ONTİK YAPISI İÇİNDE ELEŞTİRME

Resmi, hem amaç olarak hem de öğelerine ayrıştırılamayan bir bütün olarak düşündüğümüzde, eleştiri yönteminin ilk yükümlülüğü, sanat adını alan varlık-alanını ve resim adını alan var olanı anlamaktır. İkinci yükümlülüğü ise resim denilen var olanın, insanın varlık bütünlüğündeki yerini göstermektir. Bunun için ise tek sağlıklı yolun, Hartmann'ın tanımladığı resmin ontolojisi ya da varlığının veriliş tarzı bakımından resim sanatı analizi olduğu söylenebilir.

Mengüşoğlu'na göre, “sanat tek olan, bir eşi bulunmayan bir şeyi, yani individuel olan bir şeyi işler; onu bütün tekniğiyle kavramaya çalışır; fakat sanat, böyle bir şeyi kavramak için herhangi genel bir kural ele vermez: İmdi her sanatçının, objesini kendi özel malzemesi, kendine özgü aktları ile kavraması gerekir. Fakat bu kavranılan şey, yanlışlığa ve doğruluğa karşı kayıtsızdır. Bununla beraber her sanat alanında önemli olan, objenin derinliği ile kavranılıp kavranılamamasıdır. Çünkü ancak kendi

objesini derinliğiyle, yani onun varlık özünü kavrayan eser, bir sanat eseridir; bunu sağlayamayan eser, bir sanat eseri değildir". O halde bir yapıtın sanat eseri sayılıp sayılamayacağını anlaşılabilmesinde tek yol o yapıtın ontik içeriğini ortaya çıkarabilmektir.

Eğer ontik yapısı irdelenen resim bir 'arama' değil ise bir arayış ürünü sayılmıyorsa, hem bir bildirimde bulunmakla hem de bu bildirimi elinden geldiğinde gizlemektedir genellikle. Çünkü, genellemeye gidilebilecek kadar fazla sanat yapıtında anlatı açık uçludur ve her alıcı bu anlatıdan, anlatılana uyan ya da uymayan uzamlar oluşturabilir. Ontik tanımlama ve böylece resmin yerini betimleyerek onun 'değerini' ortaya çıkartma, son iki basamaktaki, yani insan tabakası ile insanlık tabakası basamaklarındaki, özellikle son basamaktaki bu anlatıları da yakalayabilmekle olanaklıdır. Fakat anlatılan şey, her bir yapıtın kendine özgü biçimi içinden çıkacaktır kuşkusuz. Bu anlatılanların yakalanması, teke tek ilişki kurulan resmin betimlenmesi olmaktan çok, hatta ondan da öte, alıcının (eleştirel bir bakışla resme dalan sujenin) resimden elde ettiği ve gittikçe (baktıkça) gelişen, gittikçe o resim derinliğine daha çok inebilen algılamalarının resme dönük çözümlenmesidir

Bir resimdeki anlatı, birbiri içine girmiş farklı düzeyleri içerir. İşte çözümleme bu düzeyleri yakalayabilme, anlayabilmedir. Bunu, Leonardo'nun Milano'daki Santa Maria della Grazie Kilisesinde 1495-98 yılları arasında yaptığı ünlü 'Son Yemek' adlı yapıtından hareketle örnekleyebiliriz (Resim 13).

İlk düzey olan 'anlatı', şekillerin, resmin biçiminin bize verdikleridir: Bir masada oturan ve yemek yemekte olan on üç kişi.

İkinci düzey olan 'öyküleme'; İsa'nın ortada, on iki kişiye rağmen tek başına oturmuş gibi, yalnız duruşu, sağında ve solunda üçerlik ikişer küme halinde oturan on iki aziz ve onların şaşkın, heyecanlı, kuşkulu ve tedirgin bakışları, duruşları.



Resim 13: Leonardo da Vinci, “Son Yemek”, 1495-1498,
Milano, Santa Maria della Grazie Kilisesi.

Üçüncü düzey ‘öykü’ ise; Yehuda’nın ilenişi ve gelecekteki suçlunun açıklanması, buradan insanlık için, insan ve değerleri, insana bağlı değerler üzerine çıkan ders.

Eleştiri yapan, bir resmin biçimsel ve işlevsel bütünlüğünü, kendi edinimlerinin ve bilgiselliğinin rehberliğinde ortaya koymak durumundadır; ki bu başarılılabildiğinde resim de, kendi ontik yapısı içinde ve kendi dışında herhangi bir yardımcıya gereksinim olmaksızın varolabilir.

Bu yöntemle bir resmin ontik tabakalarının kaçınıcı basamağına ulaşabildiği, her bulunduğu basamaktaki inandırıcılığı ve öğreticiliği sınanmış ve tek başına, zaman ve mekân ölçütleri içinde, ayakta kalıp-kalamayacağı, en kanıtlanabilir yolla yordanmış olur.

Eleştiride yargı, bir değer üzerinden olacaksa o zaman, o değeri içinde taşıyan sanat yapıtını, yani resmi temel almak da kaçınılmaz olmaktadır. O halde sağlam bir eleştiri, salt resmi amaçlayan, hatta bir tek resmi amaçlayan eleştiridir denebilir.

Ancak, bu tür bir ontik eleştiri sonunda, değerlendirmenin ikinci aşamasına, ikinci aşama olarak kabul edilebilecek, fakat aslında kendi başına bağımsız bir eleştiri türü olan yönleme, resmin kendi grubu içindeki yeri üzerine yargı getirmeye geçilebilir.

RESMİ KENDİ GRUBU İÇİNDE ELEŞTİRME

Bu tür bir eleştiri, bir resmin, bağlı bulunduğu zaman, mekân, ‘izm’ gibi ölçütler içindeki yerini saptayıp, bu yerde bulunan aynı alandaki diğer resimler karşısında konumunu irdelemeye çalışır.

Resimde, ‘araç-değerler’ şeklinde tanımlayabileceğimiz ‘hoşagidicilik’, ‘çekicilik’, ‘epatik olma’ ve benzeri gibi, konusal ya da üslûpsal ayrılıklar, eğer ‘yüksek-değerler’ ile bütünleştirilemez ise resim, belli bir süre sonunda, araç-değerlerinin etkisinde kalan ve salt bu değerlere dayanarak resmi yeğleyen alıcısı tarafından bile horlanmaya başlar.

Mengüşoğlu da bu bağlamda şöyle demektedir: “Her sanatçı eseriyle belli bir şey gerçekleştirmek ister; sanatçının gerçekleştirmek istediği bu şey, herhangi bir değer-yapısını içerir, birçok halde de bu değer-yapısı, ne sadece etik ne de sadece estetik değerlerdir. Böyle bir değer-örgüsünde etik ve estetik değerler içiçe girmiş, birbirleriyle kenetlenmiş bir durumdadırlar. Çünkü, sanat eserinin yaratıcısı olan insan, hem estetik hem de etik olmak üzere herhangi bir değer-duygusuna, bir değer determinasyonuna sahiptir. Fakat bu determinasyon ve bunun sonucunda oluşan sanat eseri, ne sadece araç-değerlerin ürünüdür; ne de sadece yüksek bir basamak üzerinde bulunan değerlerin ürünüdür; tersine bu, iki değer-grubunun birbirleriyle bağlanmasının, iç içe girmesinin ürünüdür”.

Söz, resmin ‘değer’ine geldiğinde, görsel etki nedeniyle ilk yakalanabilen değer estetik değerdir. ‘Ne kadar güzel!’ şeklinde-

ki ilk ve ani yargımızla ortaya çıkan değerdir; ya da tam tersi, ‘bunun nesi güzel’ şeklindeki bir ifade de, alıcının bulduğu estetik değerın bir göstergesi olur. Fakat, her sanat yapıtı gibi resim de sadece ‘güzellik’ ya da benzeri bir adlandırma ile bilinen tek bir değerin taşıyıcısı değildir; iyi bir resim, genellikle çok değerlidir; yani birden fazla değeri barındırır. Fakat bu değerlerin tümü, bütün insanlar tarafından algılanmayabilir. Bu değerlerden bazılarını kimi insanlar, diğer bazılarını da başka insanlar algılar ve algılanılmış bulunan bu birçok farklı değerlerden hangisinin ya da hangilerinin, o resmin taşıdığı ‘gerçek değer’ olduğu konusunda bizi kesin yargıya götürebilecek hiçbir önsel yöntem de bulunmamaktadır. Bu nedenle resimde ‘değer’ sorununun çözümü, daha önce ‘Eleştiride Değer’ bölümünde açıklanan sanatbilimsel yöntemlerle yapılabilirse en sağlıklı yol seçilmiş olur gibi gözükmektedir.

Ayrıca, bilindiği gibi, hiçbir kimsenin, ‘otorite’ olarak tanımlananlar dahil, hiç kimsenin estetik yargısı da tek ve en doğru yargı olarak kabul edilemez. Bu nedenle de her bir kişinin, suje sıfatını kendine yakıştırabilen kişinin, ilişki kurduğu resimden, bir değer çıkartması kaçınılmazdır. İşte bu değer bulmada doğru değerlendirme için bile sanatbilimsel yöntemlere gereksinim vardır.

Bu yöntemlerden en kalıcı ve en genellenebilir olanı, bir resmin kendi grubu içindeki yerini sadece o grubun içinde geçerli olmak ve her zaman söz konusu resimden kanıtlanabilir olmak koşulları ile saptamadır denebilir.

Alıcının bir resim hakkındaki ilk yargıları, bir daha özellikle vurgulanmalıdır ki, o resmin doğrudan uyandırdığı görsel tepkiden ortaya çıkar. Böyle de olmak zorundadır. Bu tepkinin nesnelleştirilebilmesi ise ancak, o resmin bağlı bulunduğu gruptaki diğer resimlerle karşılaştırılması yolu ile olanaklı kılı-

nabilir. Bu 'bağlı olma' hali ya da bir 'gruba sokma' işlemi, şu ya da bu nedene dayandırılabilir: Zamandaşlık, 'izm' birliği, bölgesellik, konusallık, ideoloji, ırk ve benzeri gibi... Sanat tarihi ve diğer sanatbilim alanları (sanat felsefesi gibi, sanat sosyolojisi gibi) bu tür gruplamalarla doludur ve gruplama da bilimsel yöntemin ilk koşuludur. O halde, bir resmin değerini bulma işlemi, bir anlamda da, bir karşılaştırma eylemini ifade etmektedir. Bu ise resmi kendi grubu içinde eleştirme yöntemini adeta kaçınılmaz kılmaktadır.

Bir resmi, bağımlı kılınan bir grup içinde eleştirme yöntemi, genelden özele ulaşmadığında, belki, bir dönemin değer yargılarını ve bu yargıların yanı sıra estetik değer yargılarını da taşımış olur. Resmin taşıdığı bu değerler, kesinlikle matematiksel bir sonuç değildir ve olamazlar; fakat olmadıkları bilindiği halde, yine de damgalayıcı bir nitelikleri vardır. En azından, yeni bir ölçekle yapılan kanıtlanabilir bir diğer değerlendirme işlemine kadar kendi varlıklarını korurlar.

Eleştiri yapmaya kalkan bir alıcının unutmaması gereken bir diğer nokta da, o alıcının resim karşısında özgür olmadığı, özgürce davranamayacağıdır. Burada sözü edilmek istenen özgürlük kısıtlayıcı etmenlerdir: Alıcının, yani resimle teke tek ilişki kurmuş bulunan kişinin içsel etmenlerinden çok, resme bağlı bulunan etmenlerdir bunlar. Özgürlük kısıtlayıcı etmenleri ise kısaca, dün-bugün, burası-orası, sanatçı-sanat eseri, sanat-politika gibi gruplamalarla ifade edildiğinde hemen dikkati çekecektir; ki resim, ister istemez kendini aşan bir evren içinde irdelenmek durumundadır. Ancak bu bilinç ve yolla, konu edilen resmin gerçek değeri saptanabilir.

SONSÖZ

Eleştiri, alıcının zevkini geliştirir ve onu seçici kılar.

Burchell

Bir sanat eserinin anlaşılması, Proust'a göre "hiç kimsenin bizim yerimizi dolduramayacağı, bizimle işbirliği bile yapamayacağı bir yaratım edimi"dir. Gerçekten de, her sanat eseri gibi bir resim de, her algılanışında, bir kez daha, kendinden başka bir şeye dönüşebilir ya da kendi olabilir. Yani her resim, her alıcısıyla tekrardan ve yeni baştan var olur.

Bu dönüşümler, bu yeniden varoluşlar (bir başka deyişle var edişler), bazen eklentilerle, bazen kesintilerle, bazen de düzeltmelerle olur ve her birinde ya da her seferinde, ne alıcıyı ne de resmi yargılama, suçlama olanağı vardır. Her alıcı, bir resim karşısında, bilinçli ya da bilinçsiz, bir eleştiri yöntemiyle, bir eleştiri türüyle hazır bulunur ve kendi değer yargılarını bu yöntemle, bu türle ortaya çıkarır.

Fakat, bu hazır bulunma, aslında alıcının sanattan ve dolayısıyla resimden beklentileriyle, yani kendinin -bilerek ya da bil-meyerek, benimsendiği bir sanat kuramıyla ya da bir önyargı gibi çalışan bir sanat anlayışıyla doğrudan ilintilidir.

Bununla birlikte, belli kuramlar içinde eleştiriye yönelmek, kuramların görevini üstlenmekten başka hiçbir işe yaramazmış gibi görünmektedir. Çünkü bilindiği gibi, kuramlar daha çok birbirlerini eleştirmeye yararlar. En iyi niyetle de her bir kurum, bir önceki kurumun, istençli ya da istençsiz olarak öne çıkarttığı sanatsal bir niteliğe ağırlık verir. Tartışmasız, sanat kuramları ve dolayısıyla resim sanatı kuramları, eleştiriye sayısız denebilecek kadar pek çok bilgi ve düşünce kaynağı sağlar. Fakat bunun yanı sıra eleştiriye belli bir 'katılık' getirdiği de unutulmamalıdır.

Alıcı eleştirisini ortaya koyarken, genel olarak ilk aşamada, biçimden ve üslûptan etkilenerak yargısını oluşturur ve geliştirir. Oysa, biçim üzerine temellendirilen kuramlar, bu kuramların yarattığı biçim farklılıkları ve tekrar bu biçim ayrıntılarının ortaya çıkarttığı yeni kuramlar alıcıya çok geniş bir görme alanı ve görme zenginliği olanağı sağlar. En azından bir gözlemci olarak alıcı, bu zenginlikten yararlanarak ve 'karşılaştırmalı' bir şekilde resmin 'değeri'ni fark eder. Çünkü sanat tarihçisinin, sanat felsefesiyle uğraşan bir kimsenin, sanatbilimle ilgili olanın, bir başka deyişle, resme sanatbilim aracılığı ile bakabilenlerin aksine, sıradan bir alıcının resim hakkındaki yargıları, ilk anda gözlemekte olduğu resmin onda uyandırdığı tepkiden kaynaklanır, bu tepkiden doğar.

Alıcı, eleştirel bir bakıştan da önce, ilk algılamayı yaratan görsel öğelerin (hatta sanat dışı yeğletici birtakım öğelerin), bu yoldan giderek ve bu etki altında kalarak yargılamaya yakıştıran ağırlığın, resmin varlık boyutlarını daraltacağını fark ederse, fark edebilirse resmi, bir bütün olarak, kendi ontik varlık yapısı içinde kavrayabilir.

Aslında, deneyimli bir alıcıdan, resmi amaç olarak benimseyen bir alıcıdan beklenen ilk temel davranış da budur, bu olmasıdır: Resmi bir bütün olarak ve sadece o resmin içinde kalarak kavrayabilme.

Bir resmin anlamını taşıyan, tartışmasız, o resmin *biçim* dediğimiz yapısıdır. Biçim değişirse, elbette anlam da değişir. İşte bu bütünlüğün peşinen kabul edilmiş olması ve bu kabulün tutuma, davranışa dönüştürülebilir hale gelmesi kaçınılmazdır. Yani, biçimle içeriğin ayrışamaz, ayrıştırılamaz. bütünlüğün bilincinde olma ve birini diğerine yeğlememe...

Richards, “kitap düşünmeye yarayan bir makinedir” der. Bunu resme aktarmayı deneyebiliriz. Bu deneme, bizi, nesneye, yani resme, belli önyargılarla götürecektir (unutmamak gerekir ki kimi önyargılar yararlı da olabilir). İlk önyargımız, ‘sanat bize ne verir’ sorusu için hazırlamış olduğumuz yanıt; ikincisi de ‘sanat bize ne vermelidir’ sorusuna hazırlamış bulduğumuz yanıttır. Bu yanıtlar bir ‘bulma’ gibi gözükse de, genellikle bir ‘arama’dır ve bunun için de bir önyargı niteliğindedir. O halde, eleştiride, en önemli hamlelerden biri de resmin verdiğini, vermek istediğini arayıp bulma, bulabilmedir; işte bunun içindir ki resimle teke tek ilişki kuran kimseye alıcı denir.¹

Ne tür, ne biçim olursa olsun bir resim bizi, bu sorular önünde bir yanıtı doğru itebilmelidir. Resme, ancak böyle yanaşabilen bir eleştirici, belli kuramlara, belli ‘izm’lere körü körüne tutunmaksızın bir çözümlemeye gidebilir, bu kuramları, bu ‘izm’leri belli bir çözümlemede araç olarak kullanabilme aklına sahip olabilir. Bir resim eleştirisi için önemli olan, o resmi bir bütün olarak -biçim, içerik ve öz olarak- ele alıp ‘bu resimde ne var’ diye sorgular bir şekilde bakabilmektir. Eleştiri, resimde bir şey ‘vehmetmek’ değil, varolan, varolması gereken bir şeyi bu-

¹ Fakat, unutmamalıdır ki, gözleri görebilen herkes kendini ‘alıcı’ zanneder. Verilebilen her şeyi alabilemezlik edeceğini düşünmez, düşünemez. İşte, ‘yanlış değerlendirme’ler, ‘eksik değerlendirme’ler de buradan kaynaklanır ve bu yüzden vardır.

labilme çabasıdır. Bu ‘bir şeyler’, en geniş tanımlaması bile, o resmin kendine özgü anlamıdır.

Anlam ise ‘biçim’ denilen yerdedir. Onun içindedir, onunla birliktedir. Bir çizgidir, bir renktir, bir lekedir, ama her durumda da o resimdedir. O halde eleştiri, sadece ve sadece resim üzerinden yapılırsa, belli bir resmin eleştirisi olabilir. Bir tek resim üzerinden, o resimle sınırlandırılış, o resimden kanıtlanabilir eleştiri... O resmi veren eleştiri... Nitekim, Valery’nin eleştirisi de yapının içinden kavranır, duygusal değil, ussal bir değişim aracılığıyla bir düşünsel serüvenin yeniden kurgulanışı olarak işler. Buradan çıkarabileceğimiz anlamıyla eleştirinin, adeta, bir sanat eserinin ‘bilinci’ gibi bir işlev üstlendiği söylenebilir. Fakat hemen belirtmek gerekir ki bu bilinç, aynı zamanda sanat eserini tutsak da yapar, sanat eseri, yeni eleştiricinin ya da gözlemleyicinin önyargılarının veya ağır basan ilgisinin belirlediği yeni bir değerler dizisinin barınağı haline geliverir. Alıcı, bakmakta olduğu resmin anlamını bulma yerine ona bir anlam yakıştırırsa ve bunu da ‘doğru değerlendirme’ olarak benimserse resim, kendini ortaya koyan bir eleştiriyle değil, bir övgü ya da bir yergi ile damgalanmış olur.

Var edildiği dönemin sınırlarını aşamayan, var edildiği yörenin alanından çıkamayan pek çok, ama pek çok ‘ünlü’ resmin, aslında böyle bir damga nedeniyle, bir yanlış değerlendirmeye ya da değer yakıştırmalarla kısa ömürlü bir ün elde ettiği görülebilir.

Böyle bir durumda, mutlaka bir suçlu aranacaksa bu suçlu, herkes, her şey olabilir, ama asla resim olamaz.

Bu tehlikeli durumdan kurtulma yollarından biri (belki de ilki) eserin kendi içinde taşıdığı, taşımakta olduğu değeri bulma, yani eleştiride felsefeyi aracı kılma gibi gözükmektedir.

Felsefeyi eleştirinin aracı kılmaksa Carloni ve Filloux'a göre, kısaca şu anlama gelir: "Bir yapıtın merkezine yerleşmek, her şeyden önce, dünya üzerine bir bakışı, bir çağ üzerine gözlem noktası, kısacası, bir bilincin bilinci olduğu şeye giden, yaşanmış yolunu yeniden bulmak demektir... Kısacası, değerlendirmenin tek kaynağı olan anlama, geçerli ya da geçersiz bir biçimde, tarihsel olarak belirlenmiş, somut bir dünyayı yansıtan bilincin, yarattığı yapıt içinde, bu dünya ile ilişkilerini yaşayan ve sonunda, onun yeniden yaratılışına katılan bir bilincin kavranmasıdır".

Klee, "sanat görüntüyü kopya etmez, onu görünür duruma getirir" diyor, işte resmin değerini bulma, bu 'görülür duruma getirilen'i bulup çıkartma ve anlamını yakalama demektir. Anlam yakalama ise 'anlık' bir iştir genel olarak ve son çözüm olarak da kabul edilemez. Anlık, çünkü bilgisel olduğu kadar sezgiseldir de... Anlık, çünkü bakmakta olanın, yani alıcının bilgi düzeyindeki gelişmelerle de bağımlıdır... Son çözüm değildir, çünkü zamanın ve mekânın etkisindedir. Anlamın değişmemiş bulunması değişmeyecek anlamına hiçbir zaman gelmez.

Eğer resimde yaratıcılık, bilinebilen fakat resimde görüldüğü ana kadar bilindiği bilinmeyen bir durumu resmedip yakalanabilir (bilinebilir) bir hale getirme ya da bilinen bir durumu bir başka yönüyle de gösterme, bir başka tarzda kavranmasına olanak sağlama becerisi ve yetisi ise alıcı, bu yaratma karşısında, bir biçim aracılığı ile dile getirilen iletiyi (anlatıyı) fark ettiğinde, bu farkındalığı ifade için bir yargı ortaya koymak durumundadır. Bu yargı, eğer felsefi eleştiri yöntemlerinden biri ile yapılabilirse, o resmin anlatısı (o resmin anlamı) önce kendi içinde yakalanıp, sonra kendi grubu içinde karşılaştırma yolu ile değerlendirilebilirse yapılan eleştiri, zaman ve mekân etkisini en aza indirmiş olur herhalde.

O halde eleştiri, sonuç olarak, resmin, resimden hareketle önce kendisinin ontik değeri üzerine, sonra kendi grubu içindeki yeri üzerine, nihayet o resmin yazgısı üzerine, değişebilir olan bir doğruya en uygun olanı, sanatbilimsel bir yöntem ve resimden kanıtlanabilir bir şekilde söylemek, söyleyebilmek becerisidir.

RESİM LİSTESİ

- Resim 1 Lamplight Collection of Modern Art, *The American Scene-Early 20th Centry*, Lamplight Pub., New York, 1970.
- Resim 2 J.H. PLUMB, *Renaissance*, Collins, Londra, 1961.
- Resim 3 Lamplight Coll., *Picasso and The Cubists*.
- Resim 4 J.H. PLUMB, A.g.e.
- Resim 5 Diffusione Fratelli Fabbri Editori Musei, *Galleria Nazionale Di Londra-I*, Codex, Milano, 1968.
- Resim 6 F. SAXL., Kaynakçada A.g.e.
- Resim 7 F. SAXL, A.g.e.
- Resim 8 Herman J. WECHSLER, *French Impressionists*, The Library of Great Painters, Harry N. Abrams Pub., New York, 1952.
- Resim 9 *The Musée Picasso*, Paris, Thames and Hudson, Londra, 1967.
- Resim 10 Barry VENNING, *Constable*, Studio Edition, Londra, 1988.
- Resim 11 Pascal BONOFOUX, *Van Gogh*, Henry Holt and Company, New York, 1989.
- Resim 12 Lamplight Coll., *Audubon, Homer, Whistler and 19th. Century America*.
- Resim 13 J.H. PLUMB, A.g.e.

YARARLANILAN VE ÖNERİLEN KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Savaş Yay., Ankara, 1984.
- Arat, Necla, *Etik ve Estetik Değerler*, Say Yay., İstanbul, 1987.
- Aristoteles, *Poetika* (çev: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.
- Batur, Enis, *Ayna*, Ada Yayınları, İstanbul, 1977.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, Pelican Original, Londra, 1979.
- Burchell, S.C., *Age of Progress*, Time-Life International (Hollanda), New York, 1971.
- Carlson, J.C. - Filloux, J.C., *Eleştiri Kuramları* (çev: Tahsin Yücel), Kuzey Yayınları, Ankara, 1984.
- Cary, Joyce, *Art and Reality*, Anchor, New York, 1961.
- Chipp, Marschel, B., *Theories of Modern Art*, University of California Press, 1968.
- Doğan, Mehmet H., *100 Soruda Estetik*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1975.
- Dorsch, T.S., *Aristotle, Horace, Longinus, Classical Literary Criticism*, Penguin Classics, Büyük Britanya, 1965.
- Eco, Umberto, *'Sanatın Zamanı'* (çev: Bilge Karasu), Argos, İstanbul, Aralık 1990.
- *Açık Yapıt* (çev: Y. Şahan), Kabalcı Yay., İstanbul, 1992.

Erinç, Sıtkı M., 'Yaşamı Güdüleyici Bir Etken: Estetik Kaygı', *Sanat Yazıları I*, H  GSF Yayınları, Ankara 1985.

— 'Eleştiri  zerine Bir Eleştiri', *Sanat Yazıları IV*, H  GSF Yayınları, Ankara, 1992.

— 'Sanat ve Değer Kavramları  zerine', *Türkiye de Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı 14, İstanbul 1994.

Erkmen Fatma, *Gösterge Bilime Giriş*, Alan Yay., İstanbul, 1987.

Ersoy Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Beta Bas. Yay., 1983.

Gombrich, H.E., *Sanatın  yk s * ( ev: Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.

— *Sanat ve Yanılsama* ( ev: Ahmet Cemal), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Hadjinicolaou, Nicos, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* ( ev: M. Halim Spatar), Kaynak Yay., İstanbul, 1987.

Hofstadter, Albert-Kuns, Richard, *Philosophies of Art and Beauty*, The Univ. of Chicago, London, 1976.

İpşiroğlu, M.Ş. - Eyüboğlu, S., *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İ  Ed. Fak. Yayınları, İstanbul, 1953.

İpşiroğlu, Nazan - İpşiroğlu Mashar, *Oluşum Süreci içinde Sanatın Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1977.

Kağan, Morssey, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat* ( ev: A.  alışlar), Altın Kitaplar, İstanbul, 1982.

Karasu, Bilge, 'Yeni Dediğimiz  zerine', *Bilişim*, Sayı. 23-24, Türkiye Bilişim Derneği Dergisi, Ankara, 1987.

Klee, Paul, * ağnat Sanat Kuramı* ( ev: Mehmet Dündar), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1986.

Kuçuradi, İonna, *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Şiir-Tiyatro Yayınları, Ankara, 1979.

Lang, Berel, 'Feeling... Aesthetic or Not?', th International Congress of Aesthetics vol. II, Dubrovnik, Yugoslavya, 1980.

- Lowry, Bates, *Sanatı Görmek* (çev: N. Yurtsever-Z. Güvemli), İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü* (çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.
- Maquet, Jacques, *The Aesthetic Experiancee*, Yale Univ., Londra, 1986.
- Mengüşoğlu, T., *Felsefeye Giriş*, Remzi Kit., İstanbul, 1983.
- Meydan Larousse, Cilt 10, Meydan Yay., İstanbul, 1972.
- Mikelanj'ın Mektupları* (çev: Atilla Tokatlı), Düşün Yayınevi, İstanbul, 1983.
- Moran, Berna, *Edebiyat ve Eleştiri Kuramları*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1993.
- Morris, Desmond, *Manwatching*, Lausanne and Jonathan Cape, Londra, 1979.
- Murray, Peter ve Linda, *The Art of The Renaissance*, Jarrold and Sons, Norwich, İngiltere, 1970.
- The Oxford Reference Dictionary*, Oxford, İngiltere, 1986.
- Panofsky, Envin, *Renaissance and Renasances in Western Art*, Palodin, Norwich, İngiltere, 1978.
- Read, Herbert, *The Meaning of Art*, Pelican, İngiltere, 1967.
- Richards, I.A., *Principles of Literary Criticism*, Cox and Wyman, Londra, 1970.
- Saxl, Fritz, *A Herigate of Images*, Penguin Books, 1970.
- Sena, Cemil, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.
- Shepherd, Walter, *Looking at The Landscape*, J.M. Dent and Sons, Londra, 1970.
- Sieber, Günter, *Bilder geben Antwort* (Bülent Bozkurt'un özel çevirileriyle), Dortmund, 1985.
- Timuçin, Afşar, *Düşünce Tarihi*, BDS Yayınları, İstanbul, 1992.

___ *Estetik* BDS Yayınları, İstanbul, 1993.

Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.

___ *Sanat Ontolojisi*, İÜ Ed. Fak. Yayınları, İstanbul, 1984.

Turani, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Toplum Yayınevi, Ankara, 1966.

Van Dyke, John C., *How to Judge of A Picture*, Chautauqua Press, New York, 1889.

Venturi, Lionello, *Resim* (çev: Mesut Erdem), Doğu Ltd. Şti., Ankara, 1954.

Vygotsky, Lev Semenovich, *The Psychology of Art*, The MIT Press, The Massachusetts's In. of Tec., 1971.

Weber, Jean-Paul, *The Psychology of Art* (Trans: Julius E. Elios), Delacarto Press Lib. of Congress, ABD, 1969.

Wells, Calvin, *İnsan ve Dünyası* (çev: Bozkurt Güvenç), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.

Wimsatt, Jr. William K., *Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, London, 1970.

Woodford, Susan, *Looking at Pictures*, Cambridge Univ. Press, İngiltere, 1983.

Wölfflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (çev: Hayrullah Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

Yenişehirlioğlu, Ş.-Yenişehirlioğlu, F.- Erinç, S.M., *Sanata Giriş ve Estetik*, AÜ Açıköğretim Fak. Yay., Eskişehir, 1993.

Yetişkin, Hülya, *Estetiğin ABC'si*, Simavi Yay., İst., 1991.

Yetkin, Suut Kemal, *Estetik ve Ana Soruları*, İnkılap ve Aka, İstanbul, 1979.

Yücel, Tahsin, *Anlatı Yerlemleri*, Ada Yay., İstanbul, 1982.

SANAT DİZİSİ

PICASSO KONUŞUYOR

Derleyen: Dore ASHTON

192 sayfa

HAYALİ SÖYLEŞİLER ya da SANATÇILARI OKUMAK

MEHMET YILMAZ

238 sayfa

SANAT, TASARIM VE GÖRSEL KÜLTÜR

MALCOLM BARNHARD

263 sayfa

RESMİN SONU

HAKKI ENGİN GİDERER

232 sayfa

İNCİ SAN

SANAT VE EĞİTİM

Yaratıcılık

Temel Sanat Kuramları

Sanat Eleştirisi Yaklaşımları

160 sayfa

SANAT EĞİTİMİ KURAMLARI

220 sayfa

SITKI M. ERİNÇ

RESMİN ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE

108 sayfa

KÜLTÜR SANAT

SANAT KÜLTÜR

183 sayfa

SANAT PSİKOLOJİSİNE GİRİŞ

Yayına hazırlanıyor...

SANATIN BOYUTLARI

Yayına hazırlanıyor...

SANATIN FELSEFESİ FELSEFENİN SANATI

MEHMET YILMAZ

Bu kitap, sanatın *ne*'liği üzerine kafa yoran filozof, düşünür ve sanatçıların metinlerinden oluşuyor.

Sartre, Croce, Dewey ve Heidegger'e ait ilk beş metin sanatın *'ne*'liğine değiniyor; estetik alanına yeni tartışmalar getiriyor. Hemen ardından Taminiaux da Heidegger'in *'Sanat Yapıtının Kökeni'* adlı önemli çalışmasının izini sürüyor. Adorno'nun yazısı, yakın arkadaşı Benjamin'in *'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı'* adlı ünlü makalesine bir eleştiri niteliği taşıyor. Lukacs burjuvazinin bireycilik anlayışıyla, sulandırılmış bir gerçekçiliğin birbirlerini beslediğini; ancak, bunların *perspektifsizlik*lerinin ortaya serilmesini ve alaşağı edilmesi gerektiğini savunuyor. Camus ise, gerek kapitalist gerek totaliter rejimlerin sanat-taki yaratıcı dürtüyü öldürdüğünü ileri sürerek, her türlü dayatmacı zihniyete karşı başkaldırmayı öğütüyor. Langer, bilimde ve sanatta soyutlamadan ne anlaşılması gerektiğine eğilirken; Greenberg ve Krauss ise *'kiç'* konusuna el atıyorlar. Eleştirmen ve sanat tarihçisi Fried, minimal ve kavramsal sanat yanlılarının saldırılarına karşı, resim sanatının sözcülüğünü yapıyor. Kaprow doğal çevredeki insan eylemlerine, Smithson da başlıbaşına doğal çevreye dikkat çekerek, bir yandan sanata yeni alanlar önerirlerken bir yandan da galeri ve küratörlerin dayatmalarına nasıl karşı çıkılması gerektiğine kafa yoruyor. Buren, Atkinson ve Baldwin resim sanatının egemenliğine başkaldırırken, Manzoni ve Schier ise resim sanatının hâlâ söyleyecek bir şeyleri olduğunu savunuyor. Son olarak Rose, görsel bir *imge* olarak *cinsel beden* politikaları üzerine düşünüyor; yeni bir dille tarihin yeniden yazılması gerektiğine işaret ediyor.

Hutcheson'a göre, her insanda doğal, doğuştan gelen bir güzellik duygusu vardır ve sanatın anlamı da bu iç güzellik duygusuyla yakalanabilir. Sanatı güzelle eşanlamlı tuttuğumuzda ise karşımıza en klasikleşmiş deyişlerden biri çıkar: 'renkler ve zevkler tartışılmaz'. Bu da, *sanat nedir* sorusunun, en önemli, en ciddi darboğazını oluşturur.

Sanatbilimin her dalı, sanatı sorgular; ve bu yolla *sanat nedir* sorusuna bir yanıt bulmak ister. Bulur da... Bunlarda, bu yanıtlarda birçok ortak nokta saptamak da olanaklıdır. İşte bu ortaklıklar aracılığıyla hiç olmazsa neyin sanat olmadığı, nelerin sanat sayılamayacağı netleşirse, netleşebilirse, hem sanatbilim amacına ulaşmış olur hem de alıcılar ortak bir paydada toplanabilir.

Sanat psikolojisi açısından, *sanat nedir* sorusuna getirilen tanımlamalardan en tutulan birini şöyle ifade edebiliriz: Sanat, "yaratıcının ve alıcının duygularında varolan biçim ve ahenk birliği bağlantılarını harekete geçirip güzeli ortaya koyabilecek, hoş giden biçimler yaratma çabasıdır". O halde sanat, insan tarafından güzeli yaratma çabasıdır. Güzelse hoş giden bağlantılar duygusudur. Fakat, hemen belirtmek gerekir ki bu güzellik, bir güzelden, başka bir güzelden gelmez, sezgilerimizden gelir.

Güzel, çağlar boyu, bir değer yargısının sonucu olarak farklı varolanları tanımlamak için kullanılmış bir sıfat olmuştur; fakat bu sıfat, mutlak bir değer taşımaz. Çünkü dün güzel olan, bugün bizim tarafımızdan güzel bulunmayabilir; ya da tam karşısı gerçekleşebilir. Örneğin Venüs heykeli, güzelliğin bir simgesi olarak ele alınırsa bugün için, yaygın olan estetik değerlendirmelerin bir simgesi olarak herhalde ön plana çıkarılamaz. Sanat tarihi ve sanat sosyolojisi açısından değerini korusa bile, çağdaş ve çağcıl güzellik anlayışı açısından yargılarımızı temsil edemez.

Rönesans sanatında ise güzel, bir anlamda idealdir, bir idealleştirmedir. Bugün ise bu idealleştirme, bizlere bir abartı gibi gelmektedir.

Bu tipik iki örnekten de anlaşılabilceğı gibi, bir sanat ürününü değerdendirirken tek ölçüt olarak güzelci ele alırsak, günümüzdün en ünlü müzelerinin birçoğı boş kaliverir.

Soyut bir kavram olarak güzel, sanatın oluşumunda bir basamaktır, bir kıstastır; fakat sanatın tümü değildir.

Sanat psikolojisi açısından ele alındığında, sanat, algılamalarımızın bizde varolan duygu ve heyecan durumlarıyla uyum göstermesidir, kısaca. Bu tanımlamayı başka bir şekilde ortaya koymak istersek şöyle diyebiliriz: Sanat, güzel olan değil, hoşagidendir; yani alıcının duyguları sanatın tanımlanmasında ön plana çıkartılmış olmaktadır böylece.

Sanatçı açısından da sanatı sorgulayabilir ve tanımlayabiliriz. Bu durumda ise yanıt şöyle olabilir: Sanat, bir sanatçının ürün vermesindeki erek, duymakta olduğı his ve heyecanları başkalarına da aktarmaktır ve bu aktarma işini nesnel olarak üstlenen de sanat ürünüdür.

Bu yaklaşımlar içinde güzele dönüldüğünde, güzel de şöyle açıklanabilir: Güzel ya da güzellik, alıcının sanat ürününden sağladığı duygu, yani sezgidir. Eğer güzel sezgi olarak tanımlanmazsa (bu yaklaşıma göre) söz konusu edilen varolanın bir niteliğı durumuna gelir; o zaman da, hiç olmazsa belli bir süre değışmezliğı kabul edilmiş olur. Oysa bizler bilmekteyiz ki, bir yaşam süreci içinde bile hoş ve güzel tanımlamaları üzerine ortaya koyduğumuz yargılarda hiç de tutarlı değilizdir.

Bu kısa açıklamalardan da anlaşılabilceğı gibi, sanat, belki de sanat ürünü dediğimiz varolanın özelliklerinden çok, o varolanı ortaya koyan ile o varolanın alıcısı durumunda bulunanın belli duygularıyla belli tutum ve davranışlarıyla tanımlanmalıdır. Yani, belki de algılardan, sezgilerden hareketle sanat tanımlanmalıdır. Çünkü bugün için sanatı var etmede en ön plana geçen değerdler, işte bu algılardır, işte bu sezgilerdir.

Aydın olmanın, olabilmenin ilk göstergelerinden biri sanattır. Sanat içinde de "resim", en kolay ve en sık ilişki kurulabilen, en çabuk algılanabilen alandır.

Resmin alıcısına sunduğu tüm olanaklara karşın, acaba biz resme bakmasını, resmi okumasını ve değerlendirmesini bilebiliyor muyuz? Bildiğimiz bizi aydın yapmaya yeterli mi?

Sıtkı M. Erinç, bu kitabında, resme bakmanın bir yolunu, resmi yorumlamada bize tanınan olanaklardan birini, en anlaşılır bir yöntemle vermeye çalışmaktadır.



ISBN 975-6361-15-8



9 789756 361153