

Gülsevim CAN GÜRBÜZ

Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, gulsevim.can@dpu.edu.tr, Kütahya-Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2222-2635>

ÇAĞDAŞ SANAT ÜRETİMLERİNDE BAĞLAMLAR DAHİLİNDE SANAT ELEŞTİRİSİ

Özet

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan “çağdaş” sanat yaklaşımlarında, farklı anlatım tarzlarının, referansların ya da bağlamsal konuların ön planda olduğu görülmektedir. Eleştirmen ve izleyiciyi “düşünmeye çağıran” herşey aracılığı ile var olabilen sanat üretimleri, yorumlanmayı talep edebilir, ancak klasik, modernist veya keskin bir sanat yargısı, kritiği ya da eleştirisinin tasarısı ve etki alanına hitap etmeyebilir. Bu durum, sanatın tanımının genişlediği günümüz sanat dünyasında, gelişmelerin eş zamanlı olması bakımından, eleştiri üzerine daha esnek düşünmeye yönlendiren birtakım açıklamaları beraberinde getirir. Bu makale çalışması, çağdaş sanat dünyasından örnekler beraberinde, eleştiri kavramı üzerine yapılmış yorumlamaları içermektedir.

Makalede çağdaş sanat alanının oldukça kapsamlı olması sebebiyle, sanat üretimi örnekleri, günümüz sanatında karşılaşılan bazı sanatçılar ve üretimleri ile sınırlandırılmıştır. Bu seçimde daha çok üretimlerin bağlamsal yaklaşım konusuna elverişliliği temel alınmıştır.

Makalede “eleştiri” ile birlikte, bu konudan daha az sınırlı olan “bağlamsal inceleme, temsil ve izleyici” üzerine de yoğunlaşmak, sanat alanını bir bütün olarak ele almak, kapsam genişliği ile daha doğru ve rahat bir çalışma alanı sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Eleştirisi, Eleştirmen, Çağdaş Sanat, Bağlam.

ART CRITICISM WITH CONTEXTS IN CONTEMPORARY ART WORKS

Absract

Looking at the “contemporary” art approaches that have emerged since the second half of the 20th century, it is seen that different expression styles, references or contextual issues are at the forefront. Art productions, that can exist through whatever makes the critics or art followers think, can demand interpretation. However, art productions may not appeal to the design and scope of classical, modernist or sharp art criticism. This situation brings with it some explanations that lead to more flexible thinking about criticism in today’s art world. Because developments are expected to be simultaneous. This article study includes some explanations on the concept of criticism, along with examples from the contemporary art world.

In the article, due to the fact that the field of contemporary art is quite comprehensive, examples of art production are limited to some artists and their productions from today’s art. These preferences are mostly based on the suitability of the artwork for the contextual approach.

Along with the “criticism”, the article also focused on the less limited “contextual analysis, representation and art followers”. Looking at the art world holistically, offered breadth of scope and provided a more flexible workspace.

Key Words: Art Criticism, Critic, Contemporary Art, Context.

1. Giriş

Sanatı fiilen yapmak, tarihsel ya da yeni okumalarda bulunmak, sanatın bütününe bağlantılı alanlarıdır. Sanatın her alanı, üretmek edimiyle uyumludur. Sanat eleştirisi de bu alanlardan biridir ve genel olarak sanat üretiminin değerini arayan zihinsel etkinlik şeklinde betimlenebilir. Sanat eleştirmenleri, estetik duyarlılıkları, ön bilgileri ve konuya dair araştırmaları doğrultusunda söz konusu üretime yönelik bir strateji ile inceleme gerçekleştirirler.

Eleştiri, genel olarak bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi, tenkit demektir. Sanat ve edebiyat alanındaki eleştiri; bir edebiyat veya sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacıyla yazılan yazı türü, tenkit, kritik olarak geçmektedir. Felsefe alanındaki kelime anlamı ise özellikle bilginin temellerini ve doğruluk durumunu inceleme, sınama, yargılama olarak ifade edilmektedir (TDK, 2021). Burada, “sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacı” dikkat çekicidir. Eleştiri kimi düşünürlere göre bilimsel bir incelemedir, kimine göre ise bilimden çok yaratıcı olması gereken bir sanat işbirliğidir. Dolayısıyla, hem bilimsel, hem de yaratıcı düzeyde bir bilgilenmeye ihtiyaç duyan bir alan olduğu düşünülebilir. Seçilen yöntem, üslup ve atıflar bu bilgilendirmeyi şekillendirir. Eleştirinin, sanat eseri analizi yöntemlerinden, eserlerin referanslarından, görünen, ya da görünmeyen bağlamlarından yararlanılması ise kaçınılmazdır. Ayrıca eleştirinin, dayanaksız ve yetersiz düzeyde bir söylem, bir yargı ile eserin önüne, ötesine geçmemesi beklenir.

Tarihsel bir araştırma yapıldığında, sanatın farklı boyutlarına yönelik fikirler edinilen inceleme ve eleştirilere, birçok yöntem ile yaklaşılabilirdiği görülmektedir. Bu yöntemlerle, eleştiri teorileri ya da tür sınıflandırmaları olarak karşılaşılabılır. Moran’a göre eleştiri türleri, topluma, sanatçıya, esere ve izleyiciye dönük eleştiriler olarak sıralanabilir (Moran, 2003). Erinç’e göre resim sanatında eleştiri türleri, resmi öğelerine ayıran eleştiriler, resmi araç olarak ya da amaç olarak kullanan eleştiriler olarak sınıflandırılır. Resmi öğeleriyle değerlendiren eleştiriler ise, onu biçimsel, içeriksel, bütünsel, grupsal, özünü ya da ontik (varoluşsal) olarak değerlendiren eleştiriler olarak sınıflandırılmıştır (Erinç, 2009: 80-84). Edmund Feldman eleştiri türlerini, Akademik Eleştiri, Basın Eleştirisi, Popüler Eleştiri, Pedagojik Eleştiri olarak sınıflandırmıştır. Yine Feldman (1970), sanat eleştirisi davranışının belli bir sistem içerisinde ele alındığı zaman öğretilebileceğine inanmaktadır. Araştırmacı Sanat Eleştirisi, Pedagojik Sanat Eleştirisi gibi Türkçe adlar ile karşımıza çıkan bu sistemi betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı basamakları ile açıklamıştır. Betimleme evresinden yargı evresine doğru, bir sanat eserinin biçimsel boyutundan anlamsal boyutuna dek uzanan bir yol çizilir (Cromer, 1990: 43-44). Benzer şekillerde, biçimsel analiz, ikonografik analiz, göstergebilimsel analiz, yapısal ya da yapıbozumsal analizler şeklinde, sanatın farklı açılarını ön plana çıkaran inceleme örnekleri ile de karşılaşılabılır. Ulaşılan araştırmalarda, araştırmacı sanat eleştirisine yönelik daha çok veri bulunduğu görülmüştür. Ayrıca, daha güncel dönemlerde yapılmış postyapısalcılık, göstergebilim, yapıbozum gibi incelemeler ile birlikte bağlamsal incelemenin daha çok önem kazandığı görülmüştür.

2. Çağdaş Sanat Dünyasında Sanat Eleştirisine Dair

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan “çağdaş” sanat yaklaşımlarında, yeni sanat üretimleriyle ve araştırmalarıyla, sanatın kendinden önceki sanata ilişkin kabullerinin ve önermelerinin sorgulandığı görülmektedir. Düşünsel boyut öne çıkarılmış, izleyiciye daha farklı bir rol biçilmiş ve sanatın alanı, tanımı genişlemiştir. Klasik tekniklere alternatif teknikler, sunum şekilleri ve malzemeler eklenmiştir. Sanatçı artık bilgisayarında, doğa alanında, ya da sergileme ile eş zamanlı olarak sergi alanında üretebilmektedir. Böylelikle, yeni üretimler kategorize edilme çizgilerini de, sınır çizgilerini de aşabilir. Farklı içsel ya da dışsal kaynaklı bağlamlar ile sanatın iletisi değişikliğe uğrayabilir. Ayrıca, kültürlerin ve değişimlerin daha hızlı taşıyıcısı elektronik ağlar ve teknolojiler imgeleri melezleştirirken, yeni sanat imgeleri de küreselleşmeye eklenir. Dolayısıyla, böyle bir sanatsal durumda, bu değişikliklerin, bağlamsal durumun, eleştiri alanına da yansması, klasik eleştirideki tutumun esnekleşmesi, sanatın yerelliği, evrenselliği gibi maddelerin farklı bir boyutta incelenmesi beklenmektedir. Sevda Şener’in belirttiği gibi, esneklik doğru buluşlarla yönlendirilirse, dogmatik (kuralcı) eleştirinin bir adım ötesine gidilerek, farklı açılar bulma,

yaratıcı yaklaşabilme veya değişkenliklere açık olma yetisini kazandırabilir. “Yaratıcı eleştirisi ile kurallara bağlı dogmatik eleştirisi arasındaki fark, yaratıcı eleştirideki ilk metnin değişmez öğe olarak değil, yeniden yaratılabilir kaynak olarak ele alınmış olmasıdır” (Şener, 2006: 587).

Nicolas Bourriaud, eleştirinin görevinin, “sanatsal etkinliği şimdiki zamanda incelemek”, sanatsal etkinliğin ise “formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyun” olduğunu belirtmiştir. Sanat üzerine estetik tartışmanın gelişmesinin, formun konumunu da geliştirdiğini belirtmiştir. Bourriaud çalışması asıl olarak ilişkisel estetik üzerinedir ve yazar bu sayfalarda, Serge Daney’in her formun bize bakan bir yüz olduğu açıklaması beraberinde bir formun diyalog boyutunda nasıl olduğunu, formun ilişkiselliğini konu alır. Modernist estetiğin form ve kaynak karışmasına, denkliğine gönderme yaparak formel estetikten söz ettiğini, çağdaş sanatsal pratiklerde ise formdan ziyade “oluşum” sözcüğünün kullanılmasının daha uygun olacağını belirtmiştir. Güncel sanat, “bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın, başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir.” Sanatçının, formu üzerinden, dünyayla kurulan ilişkiyi, diyalogu başlattığını da belirten Bourriaud, Thierry de Duve’un sanat ve yargı konusunda bazı otoriter açıklamalarını eleştirel bir dille ele almıştır (Bourriaud, 1998/2005: 17, 32, 33).

De Duve’e göre, her sanat yapıtı, sanatçının gerçekleştirme eylemiyle ilan ettiği tarihsel ve estetik “yargılamaların bütünüdür”. Resim yapmak, plastik seçimler yoluyla tarihe yazılmaktır. Bu durumda bir vekil estetiğiyle karşı karşıya kalıyoruz, buna göre sanatçı, sanat tarihinin karşısına, kendi inançlarının kendine yeterliliği ile çıkmaktadır; sanatsal pratiği, sürekli birtakım davalar kovalayan bir tarih eleştirisi seviyesine indiren bir estetik bu. Bu şekilde bir darbe yiyen “pratik yargı”, daima kesindir ve tartışmaya kapalıdır, bu yönüyle de formu üretken bir konuma, bir “buluşma” konumuna getiren diyalogun inkarıdır. Sanat hakkında ilişkisel bir kuramın çerçevesinde karşılıklı-öznellik, yalnızca sanatın “ortamını”, “alanını” (Bourdieu) oluşturan, sanatın algılandığı toplumsal çerçeveyi temsil etmekle kalmaz, ayrıca sanatsal pratiğin özü haline gelir.(Bourriaud, 1998/2005: 34, 35)

İlişkisel estetiğin mantığı sanatsal uygulamalardaki insanlar arası ilişkilere odaklanmaktır. “Dolayısıyla sanatçılardan, sosyalleşme modelleri oluşturma adına kamuoyuna yaklaşımlarını alabildiğine açık biçimde iletmelerini talep eder” (Şahiner, 2015: 121). Sanat yargısının bazı durumlarda diyaloga ve tartışmaya kapatılabileceği ve yargının bir tarih eleştirisine dönüşebileceği düşünülebilir. Ancak sanatçının eylemi ve inançları üzerine kurulu bir estetik, vekil estetiği gibi sanatı basit amaçlar peşindeki bir tarih eleştirisi seviyesine indirebilir. İlişkisel bir kuram ise diyalog kurar, sosyalleştirir ve sanatın özü haline gelir. Sanat ve anlama edimi incelemesi, kurulan ilişkilerin, estetik beğenin ya da eleştirinin yanı sıra sanat yapıtının varlıkça yapısı, sanatsal etkinliğin ortaya koyduğu bilgi, değer atfetme gibi konulara da yöneltecektir. Çağdaş sanatta ön plana çıkan amaç, ifade, özgünlük ve öznellik kavramları ile birlikte “kavram” yani imgenin yalnızca “neyi” temsil ettiği değil, “niye”, “nasıl” temsil ettiği önemli olmaya başlamıştır. Bu anlamsal bir var oluş sorgulaması gibidir. Bugün çağdaş sanat eğilimleri bu düşünceyi ilerletmekle birlikte, her türlü anlatım tarzını kabul ettiğinden, eleştirinin ya da izleyiciyle ilişki kuran farklı anlam ve temsilleri, her türlü görsel biçimlendirici yapılarla oluşturulmuş olabilir. Yani bir sanat üretimi, izleyiciyi “düşünmeye çağırır” her şey aracılığı ile var olabilir. Bu anlatımlar yorumlanmayı talep edebilir, ancak klasik, modernist veya keskin bir sanat yargısı, kritiği ya da eleştirisinin tasarısı ve etki alanına hitap etmeyebilir.

Sanat üzerine daha esnek düşünmeye ve eleştiriye yönelik farklı bakış açıları, Terry Barrett tarafından yazılmış bazı eleştirinin söylemlerinden derlenerek şöyle ifade edilebilir:

Eleştiriyi, Estetikçi Morris Weitz’ten ve sonrasında Marcia Eaton’dan aktaran Terry Barrett, “sanat eseriyle ilgili üzerine çalışılmış bir söylem biçimi, sanatın anlaşılmasını kolaylaştırıp, zenginleştirmek için tasarlanmış bir dil kullanımı” şeklinde tanımlar. Eaton’un eleştirinin özel noktalara dokunarak bizi algılanabilen şeylere daha kolay yönettiiği ve eğer eleştirisi iyi yapıldıysa “kendimiz için görmeye, bunu kendi başımıza yapmaya devam ederiz”

düşüncesini paylaşır. Eleştirinin yalnızca bir yargılama edimi olmaması gibi, bütün sanat yazılarını eleştiri olarak ele almak da yanlıştır. Eleştirinin güvenilirliği, niteliği, çok yönlülüğü yazar Barrett'in burada oldukça üzerinde durduğu nitelikler olmuştur. Düşünür Harrrt Broudy'nin estetik eğitim üzerinde durduğunu, eleştirinin yalnızca entelektüel, soğuk bir eylem olmadığını, duygu ve düşüncenin bir arada yer alarak “düşünsel destek” kavramını oluşturması gerektiğini aktarır. Weitz'in sanat eleştirisi üzerine yaptığı çalışmalardan yola çıkarak, eleştirinin yalnızca bir yargılama edimi olmadığı gibi, yalnızca bir tanımlama ya da yorumlama edimi de olmadığını, hatta yargılama ediminin değer ölçme, eseri takdir etme gibi sonuçlara götürdüğünü ve eleştiride buna gereklilik olmadığını konu almıştır. Ters yönde düşüncelere sahip eleştirmenlerle birlikte eleştirmen Clement Greenberg'in değer yargılarına verdiği önem, ya da Roberta Smith'in tanımlardan çok görüşlere verdiği önem gibi yargılama edimine yönelik farklı düşünceleri de konu alan yazar, yazının sonrası için, “yargılamanın gerektirdiği değer sorularını merkeze alan” bir tutum geliştirmiştir (Barrett, 2012/2015: 30-32). Terry Barrett'in bir başka kitabındaki aktarımından özetle eleştiriye bakış açıları genişletilebilir. A. D. Coleman eleştiriye “görüntülerin sözcüklerle kesişmesi” olarak tanımlarken, Donald Kuspit, eleştirmenin, sanat üretimi ile etkileşim sonrasında kendilerinde ortaya çıkan tepkileri açıkça ifade etmekle yükümlü olduğunu belirtir. Eleştirmen Alloway “yeni” sözcüğünü önemseyerek, eleştirmenin “yeni sanatın betimlenmesi, yorumlanması ve değerlendirilmesi” konusunda etkin olması gerektiğini vurgularken, Dore Ashton da tutkusunun “kendisine cazip gelen şeyleri” anlayarak ifade etmek olduğunu belirtir. Alloway'in “yeni” vurgusu, Ashton'un “kendine cazip gelen şeyleri” anlama fikrinin, geçmişte yapılan bir sanat üretimi keyifli de olsa, eleştirmen ve üretimin fikrî ve zamansal yakınlığı olmadığı için belirleyici olmayabileceği şeklinde yorumlanabilir. Barrett'in diğer ele aldığı konu da Alloway'in yeni ya da yakın zamanlı sanatlar konusunda eleştirinin “ilk yazılı tepki” gibi yazılmış olması ve eleştirmenlerin, sanat tarihçilerin yayınları gibi geçmiş dönem ile bağ kuramayabileceğini ifade etmesidir. Alloway'e göre eleştirmen, “zamansız değerlendirme ve sınırlı uzlaşmadan ziyade betimleme ve açık fikirlilik” konusunda kendini geliştirirken, iyi, kötü, eksik gibi yargılardan uzaklaşmalıdır. Greenberg ise yukarıda da belirtildiği gibi Alloway'den farklı olarak değer yargılarının eleştirme sürecinde gereklilik, hatta zorunluluk olduğunu ifade etmiştir (Barrett, 1994/2014: 40,41).

Sanatı eleştirmenin ve değerlendirmenin önemi ve kapsamı konusunda eleştirmenlerce farklı düşünceler ortaya kosa da, sonuç odaklı bakıldığında, kendine yakınlık, açıklık ya da yenilik gibi görme biçimini etkileyebilecek kavramlarla birlikte betimleme, sindirme, doğru ifade etme, değer yargıları ya da kuram geliştirme, eleştiri gereklilikleri olarak ele alınabilir. Yine, sanatsal üretimin değerini arayan bir inceleme yapan ve yargıda bulunan eleştirmenin yaklaşımına, değer soru(n)larını merkeze alırken yeniyi anlama ve yargıda esneklik çabası eklenmiştir denebilir. Bazı eleştirmenler de açık fikirlilikle iyi, kötü gibi basit yargılardan uzaklaşılması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca küreselleşme ve teknoloji bazlı sanat çalışmalarından dolayı sanatın yerelliği, evrenselliği gibi maddelerin farklı bir boyutta incelenmesi de gerekmektedir. Bu düşüncelerden hareketle, birtakım terimlerin ve olguların anlamını yitirmediği alanda, daha çok değer biçme, yargılama gibi alanların sorgulandığı, örneğin daha dolaylı imajlarla ifade bulan, yeni bir düşünce sunan bir sanat üretimine yeni bir bakış gerektiği düşünülebilir.

3. Bağlamların Eleştiriye Katkısı

Eleştiri ile birlikte ele almadan önce, “bağlam” kelimesinin kelime anlamına bakılabilir: 1. *isim* Deste, 2. *isim* Herhangi bir olguda olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü veya bağlantısı, kontekst, 3. *isim, dil bilimi* Bir dil birimini çevreleyen, ondan önce veya sonra gelen, birçok durumda söz konusu birimi etkileyen, onun anlamını, değerini belirleyen birim veya birimler bütünü, kontekst, 4. *isim, edebiyat* Bent (TDK, 2021). Özellikle 2. ve 3. kelime anlamının, görüntüsel ve dilsel göstergeler ile yoğun olarak karşılaşılan sanat alanı için faydalı birer açıklama olduğu belirtilebilir.

Bağlam konusunun öncelikle görüntülerle değil de dilsel göstergelerle değerlendirilmesi doğru bir yaklaşım olur. Bir cümlenin öğeleri düşünüldüğünde, özne, yüklem, tümleç gibi öğelerin birbirlerine bağlaçlar, ekler ile bağlandığı ve

birbirlerini etkilediği görülür. Öğeler aynı zamanda birbirlerini tamamlayarak, bağlamlar haline gelirler. Cümle sayıları arttıkça cümleler de birbirlerine bağlanmaya başlarlar ve daha büyük, bütün bir kavramı bize sunarlar. Bazen gerçek anlama, bazen de yan, mecaz anlamlara doğru yollar çizilir. Yollar çizilirken göstergeler çift yönlü anlamlar da sunduğu için, alt okumalara ihtiyaç duyulabilir. Görüntüsel göstergeler sunan sanat üretimleri için de benzer bir durum söz konusudur. Bütünün her biriminin birbirleriyle bağlantısı, birbirlerine nasıl bağlam oldukları incelenir. Sanat üretimi oluştuğunda birbirlerini etkiler hali dönüşen bu göstergeler bütününü incelemek sanatın taşıdıklarını, kendi içsel bağlamlarını bize sunar. Toplumsallık, tarihsel süreç, çevresel koşullar, sunulan ortam, yerleşim, adlandırma, metin ekleme gibi sözel tamamlayıcılar da dışsal kaynaklı bağlamlara örnek olarak ele alınabilir.

Sanatçının seçimleri hangi amaçlarına hizmet edebilir? Neden bu renkleri, bu malzemeyi, bu sembolik ifadeleri, bu yerleştirmeyi ya da kompozisyonu seçmiştir? Peki sergiyi neden bu konseptte, bu adlandırma ile, bu koşullarda ya da mekanda sergilemiştir? Herhangi bir toplumsal kaygı gütmüş müdür? Neden bu metni de yapıştırmıştır? Bu şekilde sorular bir sanat üretiminin ya da nesnesinin karşısında biçimsel yönlerinden fazlasına ihtiyaç duyulan durumlarda zihni meşgul edebilir. İlk sorular daha çok üretimin kendine has, ilk bakışta öznelere sunduğu içsel özelliklerini işaret ederken, diğer sorular yine üretime bağlı ancak daha dışsal olan özelliklerini işaret etmektedir. Sorudukça daha fazlasına ihtiyaç duyulan bu gibi soruların cevapları aslında, sanatın daha fazla konuşmasını sağlayan bağlantıları, bağlamlarıdır. Bağlamlar anlamı etkiler. Makalede bu özellikler, yer yer kısaca içsel ve dışsal kaynaklı bağlamlar olarak ifade edilmiştir. Bir sanat üretimi konusunda fikir edinmeye çalışan biri için, sanat üretiminin sunduğu direkt göstergeler yetersiz kaldığında, içsel ya da dışsal kaynaklı, yani kendisi üzerinde ya da dolaylı bilgiler sunan bağlamlar gibi, referans alanları gibi, sunulan diğer bilgiler devreye girecektir.

John Berger ilk olarak 1997’de basılmış bir kitabındaki yazısında biçim incelemesinin kapsam genişliğine değinir. Biçimin boyutunun, hatlarının, hiyerarşisinin etkisinin yanı sıra, bir santimetrekarelik bir renkle aynı rengin bir metrekaresinin aynı olmadığını, alanın yaygınlığının da, biçiminin de, sınırların şeklinin de tonu etkilediğini açıklamıştır. Her ton diğer tonların ve kendisinin kesiştiği “uzam” tarafından, farklı “dokular” tarafından, resmin kendisinde ve dışarıda yer alan “ışık” tarafından ve “görüntünün çekim alanı demek olan olgu tarafından farklılaştırılır” (Berger, 1997/2011: 19). Bu açıklama, biçimsel özellikler incelenirken ilerlenebilecek birtakım detayları içerir. Resimsel, düz bir satıha ithaf edilmiş, sanatın içsel bağlamları hakkında fikir veren bir açıklamadır. Yeni sanat anlayışında bu içsel bağlamların irdelenmesi daha zordur; İzleyici ya da eleştirmen, alanın çok yönlülüğü ile, referans çerçeveleri, üretimin üçüncü boyutu, malzemenin insan vücudundan doğaya dek genişleyen alternatifleri ile karşılaşabilmektedir. Bir sanat üretimi, farklı içerik sağlayanları ile birlikte, kendi biçimi ve biçimin sahip olduğu diğer öğelerin ilişkiselliğiyle izleyiciye sunulmaktadır.

Alışlageldik içerik sağlayıcıları olmayan bir sanat üretimini gözlemleyen bir izleyici, ya da eleştirmen, dış dünya ile benzerlikleri, farklılıkları, bağlamları, işaretleri, görünen, biçimsel izler yoluyla algılamaya çalışır. Birey, buradan yola çıkarak anlamsal duruma yönelmeye çalışırken, yeterli veri yok ise, farklı söylemler ortaya çıkarabilir.

Barnett Newman’a ait “Kahraman Yüce İnsan” eseri, düşünmeye yönlendiren biçimsel yapısıyla burada ele alınabilir. Biçimsel incelemede, kırmızı hakimiyetinde, birkaç çizgiden, sanatçısının tabiriyle “fermuarlar”dan oluşan bir eser olduğu görülür. Peki, indirgemeci bir soyutlama diliyle, çok az renk ve biçimin oluşturduğu bir resim neyi sunmakta, neyi temsil etmektedir?



Görsel 1. Barnett Newman, Kahraman yüce insan, 541.7x 242.3, tuval üzerine yağlıboya, 1950-1951.

Öncelikle, Peter de Bolla'nın, Kahraman Yüce İnsan resmine bazı referans çerçevelerinden bağımsız bakmamak gerektiği açıklaması belirtilmelidir. Zira, tuval üzerine yağlıboya olan resim, çağdaş sanatın gerçek bir mabedi olan MoMA'da asılı bir yüksek sanat eseridir. Bu tür bir kuruluşla ve 20. yüzyıl Amerikan soyut dışavurumcu yaklaşımıyla (renk alanı resmi) birlikte tarihsel bağlamı, çeşitli ideolojik duruşlar da kodlar. Yani izleyici kendi izleme deneyimleri ile değerlendirmesini yaparken, eserle karşılaşma deneyimi öncesi var olan ideolojik yükün çeşitli etkileri de dahil olabilir. İdeolojik yükün haricinde izleyicinin karşılaşma süreci ele alındığında da belirtilebilir ki, resmin gizemiyle, neyi temsil ettiği sorunsalıyla beraber izleyiciler, genellikle şaşkınlık, ya da alışık olunmayanın anlaşılama durumu ile birlikte hayal kırıklığı, sıkılma yaşayabilirler. Biçimsel olarak sunulmuş o kadar az şey vardır ki, sıradan izleyicide ya da eleştirmende ilk anda bir belirsizlik oluşturması da olasıdır. Resim Rothko'nun resimleriyle belli yüzeysel benzerlikler taşısa da (boyanın düzenliliği ve yoğunluk durumu belirgin farklardır), Batı resminin temel yapıtaşlarından tamamen uzaktır. Newman, boyayı yeknesak kullanarak, malzeme rengin kendisiymiş izlenimi verir ve gözden ziyade soyut düşünceye, akla hizmet etmek ister gibidir. Resmin büyük boyutluluğu da, en net fark edilir kılan özelliklerindedir. Sunumun aurasını genişleten boyut, resmin kurduğu optik düzeni de etkiler (Bolla,2001/2012: 37-39).

“Kahraman yüce insan” resmi ile ilgili olarak, Vernon Hyde Minor'un “Sanat Tarihinin Tarihi” kitabında yer alan açıklaması da incelenebilir. Minor, Kahraman Yüce İnsan gibi monolitik resimlerin görüntüselden ziyade belirtisel olduğunu, Peirce'ci bir yaklaşımla izlendiğinde kızdırabileceğini, yalnızca şematik anlamda, bazı gözlemlerde bulunulabileceğini belirtmiştir. Bu resim, yüzeyi boyanmış bir dikdörtgen ile ilintilidir, onu bir resim olarak algılarız, bu bir resme benzer, ama ilişkilendirebileceğimiz türde imgeler içermez. Ama yenidir, Jackson Pollock'ın resimlerinin yaptığı gibi bu günün koşulundan geriye doğru dönüp bir ressamı işaret etmez. Yani Newman'ın sanatının dışavurumcu hiçbir yanı yoktur. Bu tip üretimlerde belirtisel göstergenin, 1945 ile 1970 arasındaki Amerikan resimleri bağlamı, Batı sanatında geleneksel anlamlar bağlamı gibi bağlamlarla görülmesi gerektiğini belirtir. Newman'ın resminin simgesel boyutundan söz ederken geleneksel, görüntüsel, nesnel olmayan sanatın bir parçası olduğunu, tanımlanabilir olanı sakladığını belirtir. Simgenin, neyi kastettiğini açıklayan bir tür geleneği, uyuşmayı gerektirdiğini, ancak Barnett Newman resimlerinde yardımcı olacak hiçbir belirgin göstergenin olmayışıyla, izleyicinin yeni okumalara, yeni bir sözlüğe ihtiyacı olduğunu belirtir. Tuval bir gösterendir ancak gösterilen ve gösterge net bir şekilde yoktur (Minor, 1994/2013: 181).

Minor, belirgin bir gösterenin, somut bir gösterilen olmadığı için net oluşmadığını açıklamaya çalışır. Bu tarz üretimlere yaklaşım klasik sanat düşüncesi kapsamında olduğu müddetçe izleyen istediğini alamayacaktır. Öncelikle, zaten soyut olan, hazır biçim ya da bilgi sunmayan üretimin gizemini duyumsamak ve içgörüyle yaklaşmak gerekmektedir. Ayrıca soyut haliyle ve sayıca az birkaç biçimlendirme ögesiyle temsil durumu belirsizleşmiş üretimlere, ritim, uyum gibi biçimsel açılardan yaklaşıırken, sergilenişi, boyutu, malzemesi gibi dışsal bağlam özellikleri de anlamlandırmada rol oynar. Sanatçının kırmızı üzerindeki şeritlerden “fermuar” diye söz etmesinden yola çıkılarak, sanatçı söylemlerinin de eleştiriye yön verebileceği eklenebilir. Ayrıca adlandırmanın da bir gösteren olduğu fikrinden hareketle, gösterilenin, Newman’ın “Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden”, “Kahraman Yüce İnsan” gibi adlandırmaları ve bu adların tuval üzerinde ifade bulumuna olanak sağlayan araçların, bütün olarak izleyicide bir algı yaratabilmesiyle anlamlandırılıp, var olabileceği eklenebilir.

Soyut sanatın bağlamı ve özellikle de Newman'ın resimleri, izleyicinin beklentilerini içerir. Sanatçı bizden bir şey saklıyordur ve bu da ilgimizi çeker, kafamızı daha fazla karıştırır. Yapıbozum, aporia [deşifre edilemez, karar verilemez, çıkmaz] kavramıyla oynamaktan hoşlanır. Aslında göstergebilim deşifre edilemeyenle başa çıkabilmek için dikkatimizi doğrudan doğruya deşifre etmenin sorunlarına yöneltir. Çözülemez olanla ilişkili şeyleri çözmeye çalışırız. Karar verilemez olana dair yoğun bir literatür ve eleştiri vardır ve aslında anlayamadığımız şeyler üzerine düşünmekten zevk alırız. Friedrich’in “Deniz Kenarındaki Keşif” resmi (National Gallery, Berlin) bize sonsuzluğu, yüceyi, denizi ve evreni anlayabilmek için inzivaya çekilip tefekküre dalmış bir insan imgesini sunar. Belki de Newman’ın resimlerinin adında “kahraman”, “yüce” gibi mutlak terimler kullanmasının nedeni budur. Stanley Kubrick’in “2001: A Space Odyssey” adlı filminde bilim insanları ayın yüzeyinin altına gömülü yekpare bir anıt-taş bulurlar. Bu ne anlama gelmektedir? Pürüzsüz düz bir yüzeyi vardır, hiçbir özelliği yoktur, esrarengizdir. Hiçbir mantıklı açıklaması yoktur. Filmin devamı bu gizemi çözmek yerine derinleştirir (...) Edebiyat ve sanat tarihi akademik disiplinlerine dilbilim ve göstergebilimin dahil olması, eleştirmenleri ve tarihçileri alışıldık olandan daha karmaşık, daha incelikli ve daha gelişkin yorum tarzları bulma konusunda cesaretlendirmiştir. (Minor, 1994/2013: 182)

Newman’ın resmindeki biçimsel özellikler onun kendi ifadesini azaltırken izleyicilerin ifadelerinin artmasına olanak sağlar. Eserin, Malevich eserleri gibi, bir nevi arındırılmaya çalışılarak yalın, belirtisel bir imge sunması, adında kullanılan “kahraman, yüce” gibi mutlak terimlerin ve bu terimlerin bağlantılarının daha çok ortada olmasının istenmesinden kaynaklı olabilir. Yine esere ilişkin yukarıdaki alıntıda bahsedilen, çözülemez olanla ilişkili şeyleri çözmeye çalışma sürecinde, Peter de Bolla’nın tabiriyle “bu resim ne anlatıyor?” sorusu yanlış sorudur. Bolla, “onun resimlerinden hiçbiri kesin bir şeyi simgelemez: onlar birer sembol ya da amblem değildir, sadece resimdir” açıklamasıyla birlikte, daha uygun yaklaşım soruları önermiştir. İlk sorusu “bu resim benim ona göstereceğim konsantrasyonu nasıl belirler ve bunu yaparken bu konsantrasyon benim için ve resim için ne yapar?” olmuştur. Bu genel sorudan sonra duygulanıma geçilerek, “izleyenin ne hissetmesini, nasıl hissetmesini sağlar, duygulanım tepkisi neyi içerir” soruları yer almıştır. “Bu soruların arkasında, bütün büyük sanatlarla ilgili o ısrarlı söylenti, yapıtın kendisine bir şeyler sakladığı, en son çözümlemede bile erişilemeyecek, bilinemeyecek bir şeyler içerdiği yolundaki rahatsız edici düşünce yatar. Bu nedenle sessizce fakat ısrarlı bir biçimde aşağıdaki spekülasyonların içine gizlenen sorudur: Bu resim ne biliyor?” (Bolla, 2012, aktaran Can Gürbüz, 2018: 61, 62).



Görsel 2. Marcel Duchamp, 1915.

Peki, bu yerleştirme ne biliyor? 1900lü yıllarda, Dadaizm akımı dahilinde yapılmış açıklama ve sanatsal üretimlerin, sanattaki kırılma noktalarından biri olarak oldukça ses getirdiği bilinmektedir. Marcel Duchamp ve Ready-Made olarak tanımladığı işlerinden biri olan “Kol Kırılmasına Karşı” da bu sanatsal üretimlerden biridir. Sanatçı, bu üretimin ortaya çıkış sürecini şöyle anlatmıştır:

1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de "Kol Kırılmasına Karşı" diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda aklıma geldi. Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla.. aslında tam bir uyuşukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti. (<https://www.poetikhars.com/>)

Duchamp'ın kar küreği erken 20. yüzyıl için bile oldukça banal bir nesneyken, 13. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülürse de hayli gizemli bir nesne olurdu. Muhtemelen, o dönemin ya da bulunduğu yerin sanat dünyasında tartışmasız tuhaf bulunurdu. Çünkü benzerleri garajlarda dururken o, bugünkü kar küreğinin tıpatıp benzeri olarak kendisinden ayırt edilemeyecek bir dizi endüstriyel nesne arasından seçilmiştir. Yapıldıkları dönemde sanat yapıtı olarak kabul göremeyecek, ancak daha sonra tıpatıp benzerleri önemli birer sanat yapıtı olan nesnelere düşünmek çok zor değildir (Danto, 1981/2012: 65). Duchamp'ın kar küreğini şimdinin gözüyle görmek ve döneminin gözüyle görmek arasında bir uçurum vardır. Dolayısıyla, bu sanat üretiminin anlaşılması ve eleştirilmesi süreci için, tarihsellik bağlamının, yerleşimsel ve malzemesel bağlamın etkili olduğu belirtilebilir. Tekrarlamak gerekirse, çağdaş sanat dünyasında sanatın kapsamına bakış değişmeye başladığı için kar küreği daha kolay kabul görür. Bir kırılma noktası olarak kabul edilir. Şimdinin gözüyle yapılan bir inceleme, gerekli ise geçmişe de atıflarda bulunmalıdır. Çünkü bir sanat üretimine yaklaşım ve ona yüklenen anlam gün geçtikçe değişmektedir. Bir eleştirinin “sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacı” (TDK, 2021) da bizi bağlamları dahil etmeye yönlendirir.

Dönemsel incelemeyi takiben, bir başka örnek olarak Pieter Bruegel'in 1566 tarihli The Census at Bethlehem (Bethlehem'de nüfus sayımı) resmi ele alınabilir. Resim ile ilgili eleştiri kaleme alacak biri, yapacağı araştırmalarda, resmin kendi dönemi bağlamında ne kadar önemli olduğu bilgisi ile karşılaşacaktır. Bruegel resimleri belge

niteliğindedir. Bunlar, kendi dönemini bize sunan, o dönemde oldukça kabul gören konularla ve üslupla sunulmuş belgelerdir. Manzara resmi, kar resmi, döneminde genellikle fon oluşturmak için kullanılmasına rağmen, sanatçının eserlerinde ön plana alınır, hatta birçok başka sanatçıya ilham olur. Döneminde tutulan, dikkat çeken bir üslup haline gelir. Ancak şimdinin penceresinden bakılınca, kendi bağlamında çok önemli olan bu üslup, manzara resmi gibi konular, oldukça alışlageldikleşmiş, normalleşmiştir. Bu resim özelinde bakınca, eserin adını, nüfus sayımı hikayesini, tarihsel bağlamlarını bilmeyen birisi için, göstergelerin de sıradan birer gösterge haline gelebileceği eklenebilir. Terry Barret'in da belirttiği gibi, güvenilir bir eleştiri olma noktasında eleştirmenden her tür bilginin yansızca sunulması, sanat eseriyle ilgili çok yönlü, “üzerine çalışılmış bir söylem biçimi”, “sanatın anlaşılmasını kolaylaştırıp, zenginleştirmek için tasarlanmış bir dil kullanımı” beklenir. Eleştirinin özel noktalara dokunarak bizi algılanabilen şeylere daha kolay yönlendirmesi beklenir (Barrett, 2012/2015: 30-32).

Sözel tamamlayıcılar olarak, ya da sanat üretiminin kendisi olarak karşılaşılabilen metinlerin bağlamsal etkilerine örnek olarak da, Andre Breton'un Gerçeküstücülük Manifestosu (1924) konu edilebilir. Manifesto kitabından üç kesit burada sunulmuştur:

Oradayken, bilinen tüm sınırlamaların yokluğu aynı anda yaşanan birkaç hayatın bakış açısına sahip olmasına olanak tanır; bu yanılsama içinde iyice kök salar ve artık tek ilgilendiği her şeyin faniliği, aşırı derecede kolay oluşudur. Çocuklar her güne dünyada hiçbir endişeleri olmadan başlarlar. Her şey yakında, ellerinin altındadır, en kötü maddi koşullar bile güzeldir. Ormanlar ya beyaz ya siyahtır; insan hiç uyumasa da olur (...) Geriye bir tek “delilik”, güzelce tanımlanmış şekliyle “kilit altında tutulan delilik” kalıyor. Şu veya bu delilik (...) Freud, çok doğru şekilde eleştirel melekelerini rüyalar üzerinde yoğunlaştırmıştır. Aslında, ruhsal faaliyetin hatırı sayılır kısmını oluşturan bu olgunun (en azından insanın doğumundan ölümüne kadar düşünce hiçbir süreklilik çözümü sunmadığından, zamanın bakış açısından değerlendirildiğinde ve yalnızca katıksız rüya halinin, diğer deyişle uykudaki rüyaların süresi dikkate alındığında rüyada geçen anların toplamı gerçeklik anlarından ya da daha kesin şekilde sınırlandırmak gerekirse, uyanık anlardan daha az önemli değildir) günümüzde hâlâ fazlasıyla ihmal edilmiş olması kabul edilebilir şey değildir. (Breton, 2009: 6, 8, 15)

Manifesto, bu alıntılardan da anlaşılabilirliği gibi, o dönemin sanatsal kaygılarına ve akımdaki sanatsal üretimlere, yanlı ve bilinçli yaklaşmamızı sağlayan bir kaynak haline gelmiştir. Gerçeküstücüler için hem açıklayıcıdır, hem de bir bağlam teşkil eder. Gerçeküstücü bir sanat üretimi için yapılan bir eleştirinin, onu manifestosundan ayrı düşünmesi eleştirisini daha sığ hale getirebilir. Bağlamın, objektif bilgi ve görüşlere ek olarak, anlama anlam katacak alternatif bilgiler sunarken, yaratıcılık noktasında eleştirmene daha fazla alan açtığı düşünülmektedir.

Terry Barrett'in sanatçı Leon Golub'un sanat üretimleri üzerinden eleştirilere ve eleştirilerin yaratıcılık niteliklerine yer verdiği açıklaması burada konu edilecektir. Fakat bundan evvel kısa bir Golub incelemesinde yarar vardır. Eserlerinin birçoğunda gözlemlenebilen özgün ve kışkırtıcı boya kullanımındaki ilkel dönem ve duvar resmi etkisinin, insanların ilkel yöntemlerinin, acımasızlığının, savaşların vahşetinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Bazı alanlar hamdır, basitleştirilmiş formlar, sade kompozisyonlar ya da çığ boyalar. Bu tercihleri, resim “kısa ve öz” der gibidir. Konularının bundan fazlasına ihtiyacı olmayabilir. Belki de bundan fazlası bu sertliği ve netliği büsbütün yok edecektir. Sanatçının savaş karşıtı ve insan hakları savunucusu olduğu bilinmektedir ve özgün anlatımıyla günlük hayatta etkilendiği, tepki gösterdiği bu konuların üzerine giderek, onları bir nevi teşhir ederek daha anlamlı hale getirdiği, aktivizmi sanat alanına taşıdığı söylenebilir. Bu rahatsız eden görüntülerle ilk karşılaşma, izleyici ve sanat arasında dışarıdan hiçbir müdahale olmaması açısından kıymetlidir. Fakat izleyicide güçlü bir algı yerine boşluklar, yetersizlik ve muğlaklık oluşuyorsa, izleyici boşlukları kendince tamamlayamıyorsa, bu kıymetli an, anlamlandırmaya ulaşamayabilir.

Eserlerin farklı içerik sağlayanları ve bağlamları ile birlikte düşünülmesi edimi, sanatçı yaklaşımı önemseniyorsa, onu tahmin etme yetisini güçlendiren bir eylem olabilir. Sanat üretimlerine hangi koşullar ile yönelindiği, sonraki süreç, görünür özelliklere ön bilgi ve deneyimi de eklemelendirir. Eklemelendirme, sanatçıya bağımlı ve ondan bağımsız anlama (anlamın üreten zihnindeki halinin izleyici zihninde oluşan haliyle birlikteliğine de denebilir) ulaşmanın yanı sıra, okuyucunun diğer eleştirileri yakalayabilmesini de kolaylaştırmaktadır. Bazen de eleştiriler (derinliği doğrultusunda), üretim ile karşılaşmadan önce ön bilgi ve deneyimi kendileri sağlar. Eser-izleyici karşılaşması öncesine hazır bulunuşluluk sağlayabilen böyle eleştiriler, eser ve izleyici karşılaşmasından sonraki “ayırt etme”, bir bütün olarak “yorumlama”, “anlamlandırma” gibi süreçlere de etkide bulunmuş olur. Eleştirmenler kullandığı dilin yaratıcılığı ve ilgi çekiciliği doğrultusunda izleyiciyi kendine çekebilir. İzleyiciler de farklı içerik incelemeleri ile eleştirinin mantığını daha iyi kavrayabilir.

“Interrogation II” resminde, bir işkence anına tanıklık edilmektedir. Resmin eleştirilerinden bir kesitte, eleştirmen Robert Storr’un yaratıcı eleştirisine göre, Golub’un “Interrogation II”de resmettiği paralı askerler, sanki kamera çalışmaya başladığında seyircilere dönerek sırtacak gibi durmuş, bu pozu vermeyi bekliyorlardır. Yaptıkları şeyden hoşnut olduklarını duruşlarıyla hissettirmeleri, eleştirmenin ifadesine hoşnutluktan daha çarpıcı bir dille yansımıştır. Robert Storr, insanlık dışı bu tutumu maalesef insanların kendi içinden birtakım kimselerin ortaya çıkarmış olduğunu, Golub’un da “‘insani’ olmayanın aynı anda her yerde oluşunu ve insaniliğini” resmettiğini belirtir (Barrett, 1994/2014: 100).



Görsel 3. Leon Golub, Interrogation II, 1981, acrylic on canvas, 305 x 427 cm.

İzleyici ya da eleştirmene, bir önceki örnektekinden daha fazla sembolik söylem sunan, bireylerin kendi dünyasına, dış dünyaya benzerlikleri bulunan bir sanat üretimi ile karşılaşmıştır. Robert Storr’un “paralı askerler” olarak tabir ettiği askerler, ırksal ve etnik kökenlerinin baskınlığının, bir savaş, ya da sorgu anında gücün, ya da “paralı” niteliğiyle paranın gücünün sembolize edilmesi olarak algılanabilir. İşkencenin merkezinde bulunan iki kişiden biri işkence edilendir. Diğeri ise çevresindekiler gibi asker kıyafetli değildir; üstün bir kesime mensup olduğunun göstergesi gibi kıyafetleri ve duruşu ile sanki oradaki her şeye sahiptir. Buradan, ortada işkence eden asıl figürün, resmin adının Türkçe karşılığı olan “sorgu” anının başı çeken figürü olduğu düşünülebilir. Ve “paralı askerler” tabiri bu gücün altına giren elemanlar olarak insani olmayana hizmet ediyorlardır.

1971 yılında “Zimbardo deneyi” adıyla bilinen, Philip Zimbardo isimli bir sosyal psikoloğun Stanford Üniversitesi’nde bir hapislinin simüle edilmesiyle yaptığı deney, kısa sürede beklentilerin üzerinde şiddetli hale gelmiştir ve insanların verilen görevlere kendini ne kadar kaptırdığının bir göstergesi olarak burada ele alınabilir. Deney, insanların “toplumun onlara biçtikleri rolleri farkında olmadan sahiplenmesi ve o rolün etkisinden çıkamadan, kontrolsüz bir şekilde yerine getirmesi” (<http://evrimagaci.org>) durumu ile, panoptikon kavramındaki iktidar ve gözetim olguları ile kesişir. Haklı bir savaş olmasa da edilgen olanın sualsiz yakılıp yıkılabilmesi konusunda edilgen izleyicilerin durumuyla, izleyicinin görsel okuryazarlıktaki eksiklikleriyle, ya da sorgulayan benzer türden imgelerle de kesişebilir.

Bu benzetmeden Leon Golub'un benzer türden başka bir imgesine dönlürse, Barrett'in yaratıcı eleştiri yazısındaki Pamela Hammond betimlemesine geçilebilir, Eleştirmenin korkunç ve aynı zamanda da etkili bir resim olarak nitelediği "The Prisoner", aslında oldukça belirsizdir. Belirsizliği, ışıldaklar gibi parlayan belirsiz ışık kümeleri ve sisler arasında beliren iki suçlu olarak tarif ederken ve birinin sert bakışlarının kendi üzerinde gezindiğini yazarken eleştirmen, onun silah tuttuğunu belirtmektense "silahın sağ kolunu daha uzun gösterdiği"ni belirterek, silahın varlığını dolaylı yoldan ima eder. Ve "Silah kılıfı taşıyan bir kalça daha salınarak bize doğru geliyordur." Öznel ifadelerle eleştiri yaratıcı betimlere yönelmiştir. Ben Marks, Hammond'dan farklı olarak, iki suçlunun arkasındaki mavi lekeye dikkat çeker ve bunun bir başka insan, bir mahkum olduğunu ve saçlarından sürüklenerek çekildiği bu sahnenin muhtemelen sorgu ve işkence ile devam edeceğini belirtir. Kim oldukları az belirgin göstergelerle ve onları belirginleştiren adlandırma ile anlaşılan figürler, sanatçının konusunun büyük "E" ile yazılan, yıkıcı ve irrasyonel tarafın baskın olduğu "erkek" modeli olduğunu da doğrular. Marks ise, Golub'un betimlenen bazı kişileri açıkça görmemize izin vermediğini ve onların etnik durumlarını gözlemler. "Bu resimler grubunun nominal kaynağı, resimdeki figürlere belirsiz bir etnisite bahşeden Orta Doğudur. Bunların genelde beyaz ırka ait olmayan yüz özellikleri, içine girmek istemeyeceğimiz her türlü basmakalıp 'baskı yapan-baskı gören' ilişkisini ortadan kaldırır." Brooks, Golub'un resimlerindeki kurbanlara özel bir ilgi gösterir: "Bir Golub resmindeki kurbanlar sıklıkla -ister düz anlamıyla isterse mecazi olarak alınsın- işkencecilerinden daha fazla 'maskelenmiş', ten renkleri ise tektipe indirgenmiştir. Bedenleri parçalanmış, kısmi ya da bozulmuş temsiller olarak görülür." Görsel tasvir, sorgulayanların oynadığı oyunun sadece bahanesi gibidir. Başka eleştirmenlerden de örneklerle birlikte Storr, Brooks ve Hammond'dan betimlemeler aktaran Barrett, Hammond'un Golub'un referanslarındaki "belirsizlik aracılığıyla, izleyiciyi açık uçlu bir öyküye çektiğini ve koşulları kendine göre yorumlamaya zorlandığını" söylediğini belirtmiştir (Barrett, 1994/2014: 99-101).

Burada bağlamsal değişim konusuna eleştiri getiren Maria Short'un yazısı da örnek olarak özetlenebilir. Yazar, Sanatçı Joy Garnett'in "Molotov Man" isimli tablosu ve Susan Meiselas'ın "Sandinistas at the Walls of the Esteli National Guard Headquarters" adlı fotoğrafı üzerine, bağlamlarının anlamı yönlendirmesi ile ilgili olan Bağlamsal Çarpıtma başlıklı yazıyı kaleme almıştır.



Görsel 4. Susan Meiselas, 1979 (Short, 2015). **Görsel 5.** Joy Garnett, Molotov Man, 2003.

Meiselas'ın 1979 tarihli orijinal fotoğrafında, Nikaragua'da Sandinista Ulusal Kurtuluş Cephesi'nin bir üyesi bomba atarken görüntülenmektedir. 2003 tarihli Molotov Man tablosu ise, fotoğrafın en can alıcı kısmını resimsel bir dille aktarırken, kompozisyonda yer alan olayın bağlantılarına yönelik diğer kısımları resminin bağlamından arındırılmıştır. "Meiselas bu fotoğrafını, öznenin eylemleriyle siyasi, toplumsal, kültürel ve artık tarihsel olarak bağlantılı pek çok şey ortaya koyan çok daha büyük bir çalışma bütünü içinde sergilemiştir. Garnett'in tablosunda ise özne, öfkesini dışı vuran sıradan bir eylemci olarak görünmektedir." Özetlenirse yazar Short, Meiselas'ın fotoğrafının yeni bir bağlama oturtulmasını ve bu şekilde basite indirgenmesini, öznenin önemli eylemine ve niyetine saygısızlık

olarak eleştirirken, yeni bağlamın aynı zamanda olaylara dahil olan, adalet anlayışları uğruna mücadele eden diğer bireyleri ve sürüncemede kalmış savaşı hiçe saymak olarak da okunabileceğini belirtmiştir (Short, 2011/2015: 28, 30).

2007'de Harper's Magazine'deki bir başka makalede iki sanat üretimi, "Molotof Man'ın Hakları Üzerine: Sahiplenme ve bağlam sanatı" başlığı altında incelenmiştir. Bu eleştiri yazısında ise Susan Meiselas'a yönelik bir eleştiri ile karşılaşmaktadır. Joy Garnett eserini bir sergide sunduktan sonra, Meiselas dava açmadığını söylese de, fotoğrafçının avukatı tarafından bir dava açıldığı belirtilmektedir. Yazıda, Garnett'in, Molotof Man'ın bir kültür sembolü, görsel sözlüğün bir parçası ve yeniden sahiplenme-üretilebilirlik konusunda uygun olduğu açıklaması beraberinde, Meiselas'ın özgüllük ve bağlamın her şey olduğunu savunması yer almaktadır. Pablo Arauz'un imajının sergilendiği fotoğrafın özel bir fikri mülkiyet biçimi olduğu iddiasını yazar gülünç bulduğunu belirtmiştir. Meiselas, Garnett'i dava etmekle tehdit etmesi, Arauz'un mücadele bağlamını koruduğunu belirtmesi, yazara fikri mülkiyet iddiası biçiminde kendi ekonomik çıkarlarını koruduğunu düşündürmektedir. Molotof Man bir ikon haline geldiğinde, hem herkese hem de hiç kimseye aittir. Dilin kendisi gibi ortaktır, ortak düşüncelerin bir parçasıdır ve özelleştirilmesi gereken bir şey değildir (<https://leesean.net/response-to-on-the-rights-of-molotov-man/>).

Ulaşılabilir görüntülerin olması demek, herkese açık olan bu görüntülerin kullanılabilmesi de demektir ve bu bir yandan da esinlenme, temellük gibi alt başlıklar açarak incelenebilecek bir sorunsal oluşturur. Bir fotoğrafın farklı bir malzemeye, yeni bağlamsal özelliklerle değişimi, bakış yönüne göre hem eleştirilebilir, hem de eleştirilemez bir konu haline gelir. Eleştirinin geleneksel aktarım ve uygulayım alanlarının sanatsal ölçütlerini yazıya dökerken, sanat üretimlerinin evrimleşmesi sürecinin eleştirinin niteliğini değiştirmesine bölümün giriş kısmında yer verilmiştir. Sanatçı ve sanat yazarı Canan Beykal, "Eleştirinin Sonu" adlı yazısında bu konuya da değinerek, fotoğraf, video gibi çalışma alanlarının, medyanın, dijital ve internet ortamının en güçlü araçlar olduğu güncel sanatta, eleştirinin dilinin sanatın çözümlenmesine yetip yetmediğini sorgulamıştır. Nam June Paik'in "Kolaj tekniği nasıl yağlıboyanın yerine geçti ise, katod ışıklı çubuk, beyaz perdenin yerine geçecektir" açıklamasında olduğu gibi, yeni sanat ortamında tuval yerine nesneyle, görüntü taşıyıcısı fotoğrafla ya da dijital işlemlerin gerçekleştirildiği bir üretimle karşılaşılabilir. Beykal, bu ortamlardaki sanatın bir nevi demotik olduğunu, çünkü görüntünün herkese açık olduğunu belirtir. Resim, heykel gibi sanat dalları dar kapsamlı bir eleştiriye oluşturmuşken, daha güncel ve teknik bir aktarım ortamındaki "sanatın, gereksinim duyduğu eleştiri, eğer gerek var ise, kapsama alanı daha geniş ve hiç kuşkusuz yeni bir dille yapılanmak zorundadır". Böyle bir yaklaşım gerek eleştiriye, gerekse bir değer yaratmak üzere dizgelenmiş sanatın korunduğu kurumları ve eğitim sistemlerindeki sanat yaklaşımını değişiklik konusunda tartışmaya açar (Beykal, 2003). Estetik değerlerin sorgusunu da gündeme taşır.

Sanatçı artık bilgisayarında, bir doğa alanında, ya da sergileme ile eş zamanlı olarak sergi alanında üretebilir. Yeni üretimler kategorize edilme çizgilerinin yanı sıra ülke çizgilerini de aşar, yani aynı zamanda da küreselleşmiştir. Kültürlerin ve değişimlerin daha hızlı taşıyıcısı elektronik ağlar ve teknolojiler imgeleri melezleştirmiştir. Klasik eleştirideki sanatın yerelliği, evrenselliği gibi maddeler böylelikle farklı bir boyuta taşınmıştır. Psikolojik eleştiri, sosyolojik eleştiri, felsefi ya da estetik eleştiri gibi sınıflamalar, ya da karşıtlıklar artık birbirlerini tamamlayan bütünleşik alanlar olarak kullanılabilir.

Eleştiri dilinin daha teknik bir dil olmak zorundalığı, kuramın ya da yorumun eleştirinin yerini alamayacağını düşündürür. Canan Beykal'ın sanatın, "gereksinim duyduğu eleştiri, eğer gerek var ise, yeni bir dille yapılanmak zorundadır" vurgusunun ilerleyen bölümlerinde, eğer eleştiriden vazgeçilmeyecekse, en azından daha "kavramsal, analitik, görüntüsel olması, yeni sanatın karşısında kendini de eleştirip bir çözümlenmeye tabi tutması" gerekecektir açıklaması yer alır. Sanatçı, güncel sanatta zaman ve mekan kavramlarını, sanal mekanlardaki online sergilerle, enstalasyonların mekan sorunlarıyla, medya sanatları ortamındaki farklı zaman kavramıyla ele almıştır. Video sanatından söz ederken Jameson'ın "geleceğin eleştirisi, bunlarla giderek daha fazla ilgilenmek zorunda olacaktır"

(2003: 7, 8) öngörüsünü ve beraberinde Baudrillard düşüncesini aktaran yazar, alışlagelmişin dışındaki yeni sanatsal anlatımların, yeni boyutların dilinin kullanılmasının gerekliliği hatırlatır:

Yeni eleştiri elektronik görüntü eleştirisi olarak neyi eleştirecektir? Bir video sanatını çözümleyebilecek eleştiri diline sahip miyiz? Ekrandaki bir görüntünün nasıl bir gerçeklik sunduğunun bilincinde miyiz? Yoksa gerçeklik arılayışımızda büyük bir değişiklik mi olmuştur? Baudrillard bu konuyu hayli karamsar bir edayla gündeme getirmişti ama günümüzün ve de geleceğimizin dünyasının şimdilik Baudrillard'ın yansıttığı biçimde bir görüntü sunduğu açık. O, dünyamızın bir görüntü imparatorluğu olarak doxa'lardan ibaret olduğunu eleştiriyordu. Ancak böyle bir dünyanın sanatının eleştirisi nasıl olacaktır, ya da olmalı mıdır? Tümüyle zihinsel bir tasarım olarak görselleştirilmiş olan medya sanatlarının malzemesi elektronik ışık noktacılarından ibarettir. Yeni eleştirmen ışığın eleştirmeni olacaksa eğer, o sanattan daha çok elektroniği bilmek zorunda kalacaktır. Belki o zaman adına eleştirmen değil, teknisyen demek zorunda kalacağız. Nasıl bir zamanlar "sanat ürünü" yerine "iş" dediysek, nasıl "eser" yerine "proje" diyorsak ve nasıl "kompoze etmek" yerine "tasarlamak" sözcüğünü kullanıyorsak, sanat ya anlam değiştirecek ya da sanat ve sanatçı sözcükleri yerini başka sözcüklere bırakacaktır. Konstrüktivistler korkmaksızın kendilerini "mühendis" olarak niteliyorlardı, Günümüzün sanatı ve sanatçısı değişen koşullarda kendini tanımlayacak sözcükleri doğallıkla yaratacaktır kanımca. (Beykal, 2003: 8)

Yazıya ad veren "eleştirinin sonu"nu uğraş alanı yalnızca plastik sanatlar olan klasik eleştirinin sonu anlamında kullanmış yazar, aslında tam olarak eleştirinin sonunu değil, ihtiyaçları doğrultusunda yenilenmesi gerekliliğini ele almıştır. Ve dikkat edilen diğer nokta da, "gerekli ise" alt açıklamasının birkaç noktada bulunması olmuştur. Yazı, postmodern sanat ortamında klasik eleştirinin, hatta genel anlamıyla eleştirinin varlığının diğer birçok şey gibi sorgulanabilirliğini öne sürer.

4. Sonuç

Sanat anlayışının evrimleşmesinden hareketle ve (özellikle de) 2000'li yılların sanat değerlendirmelerine bakıldığında, "sanat üretimleri", "sanat nesnesi", "iş", "eser", "oluşum", "deneme" gibi farklı adların oldukça kullanıldığı ve bu tanımlamaların kapsamlı olduğu görülmüştür. Artık tanımlamanın, kullanım alternatiflerinin bile bu kadar çeşitli olduğu bir sanat dünyası var demek, bu alana bakan, söz eden, incelemeye, alan hakkında fikir üretimi gerçekleştirmeye yönelik bireylerin bakış açılarının da bu çeşitliliğe ayak uydurmasını beklemek demektir. Sanat dünyasının değişiminin, sanat eleştirisi, sanat sosyolojisi gibi bağlantılı alanların yenilenmesini, değişimini de gerekli kıldığı sonucuna varılmıştır.

Çalışmada, sanatsal üretimin değerini arayan bir inceleme yapan ve yargıda bulunan eleştirmenin yaklaşımına, değer soru(n)larını merkeze alırken, farklı referans çevreleriyle birlikte çok yönlü düşünme, yeniyi anlama ve yargıda esneklik çabasının eklemlendiği görülmüştür. Bazı eleştirmenlerin açık fikirlilikle iyi, kötü gibi basit yargılardan uzaklaşması gerektiği açıklamalarıyla karşılaşılmıştır. Ayrıca küreselleşme ve teknoloji bazlı sanat çalışmalarından dolayı sanatın yerelliği, evrenselliği gibi maddelerin farklı bir boyutta incelenmesi gerektiği sonucuna da ulaşılmıştır. Eleştirileri örneklerinin yanında, bir sanat üretiminin eleştiri süreci ile ilgili farklı açılardan yorumlar da paylaşılmıştır. Bu durum yer yer eleştiri metni yazmak yerine, eleştirinin yolu, eleştirisi gibi farklı çerçeveler de çizmiştir.

Birtakım terimlerin ve olguların anlamını yitirmediği alanda, daha çok değer biçme, yargılama gibi alanların sorgulandığı görülmüştür. Daha dolaylı imajlarla ifade bulan, yeni bir düşünce sunan bir sanat üretimine klasik bir bakışın yetmeyeceği belirtilebilir. Klasik sınıflandırmalar, ya da basamaklar iç içe geçebilir, bazı eleştirel yöntemin bazı gereklilikleri ikinci plana atılabilir. Sunulan direkt göstergeler yetersizse, referanslar ya da bağlamsal çerçeveler bir bütün olarak eleştirinin ana eklemine oluşturabilir. Sanat üretimi değerini; paylaşıldıkça, öznelere alacağı dönütler ile,

getireceği ses ile, tarihsel süreçte konumlanışı ile (başka etkileyebilecek güncel etkenler de dahil olacaktır) zamanla bulacaktır.

Kaynakça

Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*. (Çev. G. Metin). (2. Basım). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 1994'te yayımlandı).

Berger, J. (2011). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (5. Basım). (Çev. B. Somay). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).

Bolla, P. D. (2012). *Sanat ve Estetik*. (2. Basım). (Çev. K. Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı).

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev. S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı).

Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Cromer, Jim (1990). *History, Theory And Practice of Art Criticism in Art Education*, National Art Education Association.

Erinç, M. S. (1995). *Resim Eleştirisi Üzerine*, Hil Yayın, İstanbul.

Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (Çev. C. Soydemir) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. (Eserin orijinali 1994'te yayımlandı).

Moran, B. (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 10. Baskı, İstanbul.

Short, M. (2015). *Yaratıcı Fotoğrafçılıkta Bağlam ve Anlatı*. (Çev. B. Berkman Padar). İstanbul: Literatür Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).

Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şener, S. (2006). *Sanat Eleştirisinde Özgün Yorum ve Yaratıcılık*. 8. Ulusal Sanat Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 581-588.

İnternet kaynakları:

İnternet: Bakırcı Ç. M. (2013). Stanford Hapishane Deneyi. Web: <http://evrimagaci.org/photo/tr/stanford-hapishane-deneyi> adresinden 22 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: Beykal, C. (2003). Eleştirinin Sonu. Makale. Web: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/991/173972.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 27 Temmuz 2017'de alınmıştır.

İnternet: <https://leesean.net/response-to-on-the-rights-of-molotov-man/> 25 Mayıs 2021'de alınmıştır.

İnternet: <https://sozluk.gov.tr/> Türk Dil Kurumu Güncel Sözlüğü'nden 1 Mayıs 2021'de alınmıştır.

İnternet: <https://www.poetikhars.com/> adresinden 1 Mart 2021'de alınmıştır.

İnternet: <http://www.khanacademy.org.tr> adresinden 1 Mart 2021'de alınmıştır.

Görsel Kaynaklar:

Görsel 1: <http://www.wikiart.org/>

Görsel 2: <http://www.khanacademy.org.tr>

Görsel 3: <http://www.artic.edu>

Görsel 4:Short, M.(2015). Yaratıcı Fotoğrafçılıkta Bağlam ve Anlatı. (Çev. B. Berkman Padar). İstanbul: Literatür Yayınları.

Görsel 5:<https://leesean.net/response-to-on-the-rights-of-molotov-man/>

