

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ESTİTÜSÜ
EĞİTİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
(GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ PROGRAMI)

PLASTİK SANATLARDA ESTETİK ELEŞTİRİ
(RESİM ÖRNEĞİNDE)

DOKTORA TEZİ

Nami Eren BEŞTEPE

Ankara
Aralık, 2005

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ESTİTÜSÜ
EĞİTİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
(GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ PROGRAMI)

PLASTİK SANATLARDA ESTETİK ELEŞTİRİ
(RESİM ÖRNEĞİNDE)

DOKTORA TEZİ

Nami Eren BEŞTEPE

Danışman: Prof. Dr. Sıtkı M. ERİNÇ

Ankara
Aralık, 2005

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma jürimiz tarafından Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı'nda (Güzel Sanatlar Eğitimi Programı) DOKTORA TEZİ ÇALIŞMASI RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan (İMZA)

Prof. Dr. Cahit KAVCAR

Üye (İMZA).....

Prof. Dr. Sıtkı M. ERİNÇ (Danışman)

Üye(İMZA)

Prof. Dr. Hasip PEKTAŞ

Üye(İMZA).....

Doç. Dr. Ayşe ÇAKIR İLHAN

Üye(İMZA).....

Yrd. Doç. Mustafa OKAN

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

20 / 02 / 2006

Prof. Dr. Meral UYSAL

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu araştırma, plastik sanatlarda estetik eleştiriye tanımlamak, tanıtmak ve estetik eleştiriye resim sanatı üzerinde uygulayarak örneklemek amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla, estetik eleştiri, altı sanatçının beşer yapıtına, Adorno'nun estetik kuramının temel ilkeleri ölçüt alınarak uygulanmıştır.

Giriş bölümünde araştırmanın problemi açıklanmış; amaç, önem, sınırlılıklar, tanımlar ve araştırmanın yöntemi ortaya konmuştur. Birinci bölümde eleştiri, eleştiri tarihi, eleştiri türleri ve eleştiri sınıflamaları; ikinci bölümde, estetik eleştiri, Adorno'nun genel felsefesi ve estetik kuramının temel özellikleri ve Adorno'nun estetik kuramının ölçüt olarak düzenlenmesi; üçüncü bölümde, Neşet Günal, Adnan Turani, Burhan Uygur, Francis Bacon, Georg Baselitz ve Robert Rauschenberg'in beşer yapıtına uygulanan estetik eleştiri örnekleri verilmiştir. Dördüncü bölümde de sonuç ve öneriler yer alır.

Hem doktora sürecinin tüm aşamalarındaki önerileri, desteği ve sabrı için hem de bilgi ve düşüncelerini benimle paylaşarak akademisyenlik ve sanat açısından gelişmemde önemli rol oynayan hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Sıtkı M. ERİNÇ'e çok teşekkür ederim. Her zaman içtenlikli desteğini gördüğüm hocam Doç. Dr. Ayşe Çakır İLHAN'a; tez sürecindeki desteği ve anlayışı için hocam Prof. Dr. Cahit KAVCAR'a teşekkür ederim. Ayrıca farklı noktalarda araştırmama destek veren A.Ü. Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı'nda, M.K.Ü. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nde ve M.K.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi'nde görevli arkadaşlarıma; çalışmama önemli katkıları bulunan dostlarım Nihat GÜMÜŞ'e, Yrd. Doç. Dr. Özlem Sıla OLĞUN'a ve Yrd. Doç. Dr. Atilla GÜNEY'e teşekkürlerimi iletmek isterim.

ÖZET

PLASTİK SANATLARDA ESTETİK ELEŞTİRİ (RESİM ÖRNEĞİNDE)

Beştepe, Nami Eren

Doktora Tezi, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı

(Güzel Sanatlar Eğitimi Programı)

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Sıtkı M. Erinc

Aralık 2005, VIII - 249 sayfa

Bu araştırmada plastik sanatlarda estetik eleştirinin tanımlanması, tanıtılması ve örneklenmesi amaçlanmıştır. Tarama modelinden yararlanılan araştırmada, literatür taraması ile kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Estetik eleştiri uygulanırken ölçüt olarak, Adorno'nun estetik kuramından yararlanılmıştır. Bu amaçla Adorno'nun estetik kuramı irdelenerek, temel ilkeleri belirlenmiş ve ölçüt olarak sıralanmıştır. Bu ölçüt kullanılarak, Neşet Günal'ın, Adnan Turani'nin, Burhan Uygur'un, Francis Bacon'ın, Georg Baselitz'in ve Robert Rauschenberg'in beşer yapıtının estetik eleştirisi yapılmıştır. Yapıtlar genel olarak sanatçıların olgunluk dönemi ve sanatçıların biçem anlayışlarının temel özelliklerini taşıdıkları düşünülen yapıtları arasından seçilmiştir. Yapıtların estetik eleştirileri sonucunda elde edilen bulgular; estetik eleştiri, eleştiriyi yapan kişinin güzellik anlayışı ya da bir estetik kuramının temel ilkelerinin tamamı ya da bir kısmı ölçüt alınarak bir sanatçının, bir yapıtın ya da birden fazla yapıtın değerlendirilmesi olduğunu; estetik eleştiri ile tüm sanatçılara ve yapıtlara yaklaşılabileceğini; ele alınan ölçütün tüm sanatçıların ve yapıtların eleştirilerinde kullanılabileceğini, ancak her birinde aynı sonuca ulaşamayacağını; yapıtların, ölçütle ne kadar çakışıp çakışmadıklarına bakılarak ne kadar estetik olduklarının belirlenebileceğini ve estetik eleştiri yapılırken, yapıtların eleştirilerinin yanı sıra, ölçüt alınan estetik kuramının da irdelendiğini göstermiştir.

SUMMARY

ESTHETICAL CRITICS in PLASTIC ARTS (IN PAINTING)

Beştepe, Nami Eren

Doctoral Thesis, Department of Educational Sciences

(Program of Fine Arts Education)

Advisor: Prof. Dr. Sıtkı M. Erinç

December 2005, VIII - 249 pages

This study aims to define and introduce the esthetical critics in plastic arts by means of examples. General screening model was used for this study. The theoretical framework have been constituted based on the resources. The esthetical theory of Adorno has been used as criteria for esthetical critics. The esthetical theory of Adorno has been analyzed and its main principles have been maintained and listed as criteria. These criteria have been used for the esthetical critics of the 5 different works of Neşet Günal, Adnan Turani, Burhan Uygur, Francis Bacon, George Bazelitz and Robert Rauschenberg. The works have been selected among the works of these artists that may represent the main characteristics their masterpieces and their formative styles.

The findings carried out that esthetical critics is multi assessment of the all or some works of an artist based on the main principles of esthetical theory as whole or partly and the beauty concept of critiques. It is possible to analyze all the works of artists by esthetical critics. The criteria might be used for criticizing the works of artists. However, one should keep in mind that it is not possible to reach the same conclusions by using the esthetical critics. It is possible to determine how esthetical they are and overlapped in the artworks. In esthetical critics, the esthetical theory, which is taken as criteria is analyzed besides the critics of works.

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim	1.	“Kız Kardeşler”, Neşet Günal	102
Resim	2.	“Korkuluk VII”, Neşet Günal	104
Resim	3.	“Sorun – Sorum I”, Neşet Günal.....	105
Resim	4.	“Sorun – Sorum III”, Neşet Günal	107
Resim	5.	“Çocuklar”, Neşet Günal	109
Resim	6.	“Mavi Büst”, Adnan Turani	120
Resim	7.	“Keman Çalan Kız”, Adnan Turani	122
Resim	8.	“Dağlar ve Tarlalar”, Adnan Turani	124
Resim	9.	“Dört Tepeli Köy”, Adnan Turani	126
Resim	10.	“İnsansız Kent”, Adnan Turani.....	127
Resim	11.	“Saatli Kompozisyon”, Burhan Uygur	138
Resim	12.	“Uygur Malikanesi”, Burhan Uygur	139
Resim	13.	“Ey Yalnızlık“, Burhan Uygur	141
Resim	14.	“Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni”, Burhan Uygur....	143
Resim	15.	“Kapı”, Burhan Uygur	144
Resim	16.	“Resim 1946’nın İkinci Versiyonu”, Francis Bacon	163
Resim	17.	“Hareket Halinde Figür”, Francis Bacon	165
Resim	18.	“Aynada Yansımış Yazı Yazan Figür”, Francis Bacon	167
Resim	19.	“Döşeme Üzerinde Kan”, Francis Bacon.....	169
Resim	20.	“İnsan Bedeni Üzerine Çalışma”, Francis Bacon	170
Resim	21.	“Pencereden Dışarı Bakış- Plaj Resmi 7”, Georg Baselitz ..	187
Resim	22.	“Demlik ve Portakal”, Georg Baselitz	189
Resim	23.	“Yatak İçinde Adam”, Georg Baselitz	190
Resim	24.	“Kızıl Saçlı”, Georg Baselitz	191
Resim	25.	“Yanan Değirmen-Richard”, Georg Baselitz	193
Resim	26.	“Kuvvetli Çekiş”, Robert Rauschenberg	212
Resim	27.	“Cumartesi”, Robert Rauschenberg	214
Resim	28.	“Sovyet / Amerikan Düzeni I”, Robert Rauschenberg	215
Resim	29.	“Paskalya Gölü”, Robert Rauschenberg	217
Resim	30.	“Mekik”, Robert Rauschenberg	218

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI	i
ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
SUMMARY	iv
RESİMLER DİZİNİ..	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
I. BÖLÜM	
GİRİŞ	1
1.1. Problem	4
1.2. Amaç	6
1.3. Önem	6
1.4. Sınırlılıklar	7
1.5. Alanda Yapılan Araştırmalar	7
1.6. Açıklamalar ve Tanımlar.....	10
1.7. YÖNTEM	14
1.7.1. Araştırma Modeli	14
1.7.2. Veri Toplama Araçları ve Uygulama	17
1.7.3. Verilerin Çözümü	18
II. BÖLÜM	
ELEŞTİRİ	19
2.1. ELEŞTİRİNİN TANIMI.....	19
2.2. ELEŞTİRİ TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ	22
2.2.1. Dünyada Eleştirinin Gelişimine Kısa Bir Bakış.....	22
2.2.2. Türkiye’de Eleştirinin Gelişimine Kısa Bir Bakış.....	25
2.3. ELEŞTİRİ TÜRLERİ	28
2.4. PLASTİK SANATLAR VE ELEŞTİRİ	38
III. BÖLÜM	
ESTETİK ELEŞTİRİ	49
3.1. ESTETİK ELEŞTİRİNİN TANIMI.....	49
3.2. TÜRKİYE’DE ESTETİK ELEŞTİRİ ÖRNEKLERİ	54

3.3. THEODOR WIESENGRUND-ADORNO'NUN FELSEFESİ VE ESTETİK KURAMI	61
3.3.1. Theodor W. Adorno'nun Yaşamı ve Felsefesinin Genel Özellikleri	61
3.3.2. Adorno'nun Estetik Kuramı	73
3.3.3. Adorno'nun Estetik Kuramında “Güzel”in Nitelikleri	87
3.3.4. Adorno'nun Estetik Kuramının Bir Ölçek Olarak Düzenlenmesi	95

IV. BÖLÜM

NEŞET GÜNAL'ın, ADNAN TURANİ'nin, BURHAN UYGUR'un, FRANCİS BACON'ın, GEORG BASELITZ'in ve ROBERT RAUSCHENBERG'in YAPITLARINA ESTETİK ELEŞTİRİNİN UYGULANMASI	99
4.1. NEŞET GÜNAL	99
4.1.1. Neşet Günal'ın Kısa Yaşam Öyküsü	99
4.1.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Neşet Günal'ın Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri	100
4.2. ADNAN TURANİ	118
4.2.1. Adnan Turani'nin Kısa Yaşam Öyküsü	118
4.2.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Adnan Turani'nin Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri	119
4.3. BURHAN UYGUR	135
4.3.1. Burhan Uygur'un Kısa Yaşam Öyküsü	135
4.3.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Burhan Uygur'un Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri	136
4.4. FRANCİS BACON	156
4.4.1. Francis Bacon'ın Kısa Yaşam Öyküsü	156
4.4.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Francis Bacon'ın Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri	159
4. 5. GEORG BASELITZ	181
4.5.1. Georg Baselitz'in Kısa Yaşam Öyküsü	181
4.5.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Georg Baselitz'in Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri.....	183
4.6. ROBERT RAUSCHENBERG	207
4.6.1. Robert Rauschenberg'in Kısa Yaşam Öyküsü	207

4.6.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Robert Rauschenberg'in Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri	209
V. BÖLÜM	
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	229
5.1. SONUÇ	229
5.2. ÖNERİLER	235
KAYNAKÇA	238

I. BÖLÜM

GİRİŞ

İnsanoğlunu diğer canlılardan ayıran pek çok özellik bulunmaktadır. İnsanoğlu, çeşitli yönlerden birbirlerine göre farklılık göstermesine rağmen, kimi ortak özellikler de taşımaktadır. Bu ortak özelliklerin önde gelenlerinden biri olarak “güzele yönelme” söylenebilir. Güzel, güzele ulaşma çabası, güzeli ortaya koyma ve izleme insanoğlunun en temel eylemlerindendir. Timuçin (2000a: 15), güzelin, insan yaşamının bir yüzü, giderilemez ya da karşı konulamaz bir ögesi olduğunu, insanoğlunun her durumda güzelin doğal izleyicisi, her insanın şu ya da bu anlamda, şu ya da bu ölçüde güzelin kurucusu ve alıcısı olduğunu belirtir.

İnsanoğlu için böylesine önemli olan güzelin, ürüne dönüştüğü ya da ulaşıldığı alanların başında sanat gelir. Erinç (1995a: 19)’e göre, 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 aracı olarak tanımlanabilir.

Çağdaş anlamda sanat; sanatçı, sanat yapıtı ve alıcı olmak üzere üç temel öğeden oluşmaktadır. Bu öğelerin aralarındaki ilişkiler sanatsal süreçleri belirler. Sanat üzerine düşünme, inceleme, araştırma vb. çalışmaların; bu öğe ve süreçleri tek tek ele alarak, bu öğelerin ve süreçlerin tamamının ya da bir kısmının birbirleriyle olan ilişkilerine bakarak ve tüm belirtilenleri bir bütün olarak ele alarak yapılabileceği düşünülebilir.

Sanat, yöntem, malzeme, süreç, ürün vb. yönlerden farklılıklar gösteren değişik dalları kapsamaktadır. Bu değişik özelliklere sahip sanat

dallarını sınıflamaya yönelik pek çok örnek bulunmaktadır. Günümüzden birkaç sınıflama örneği şöyle verilebilir: Klasik tanımlara 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 (Erinç, 1995a: 21). Özer (1990: 97) ise sanatları; 1) Mekan sanatları (yani ister iç, isterse de dış mekanı ilgilendiren, şu veya bu strüktürel sistemle belirli bir mekan düzeni gerçekleştirmeyi amaç edinen sanat dalları), 2) Hacim sanatları (heykel sanatını da içeren ve tüm üç boyutlu sanat yapıtlarını kapsayan sanat dalları), 3) Yüzey sanatları (başta doğrudan doğruya pür resim sanatı gelmek üzere, fotoğrafı da içine alan iki boyutlu sanatlar), 4) Ses sanatları (müziğin çeşitli kolları), 5) Eylem sanatları (ana malzemesi insan ve toplum aksiyonundan oluşan tiyatro, sinema örneği sanat dalları), 6) Dil sanatları (edebiyatın tümü), 7) Hareket sanatları (dans, bale gibi içeriğinin ağır basan yönü hareket olan sanatlar, 8) Tat sanatları (yemek ve içmekle ilgili sanatlar), 9) Koku sanatları, 10) Dokunma sanatları (yani dokunsal, ısısal nitelikleriyle etkili olan yapıtları geliştiren sanat dalları) biçiminde sınıflandırır. Bugüne kadar yapılan sınıflamalar incelendiğinde ayrıştıkları yönler kadar, çakıştıkları yönler de ortaya çıkmaktadır. Buradan hareketle sanat dallarının kapsayıcı dört temel başlık altında da sınıflandırılabilceği söylenebilir. Bunlar; 1) Söz sanatları, 2) Ses sanatları, 3) Görsel sanatlar ve 4) Karma sanatlar' dır. Bilindiği üzere bu ana başlıklar altında birbirlerine yakın özellikleri olan sanat dalları yer almaktadır. Sözgelimi, görsel sanatlar başlığı altında, plastik sanatlar olarak da gruplandırılabilen heykel, resim, grafik, seramik, mimarlık gibi sanatların yanı sıra fotoğraf sanatı da yer almaktadır.

Günümüze kadar olan gelişimine bakıldığında, sanatın, değişik evrelerden geçtiği ve sanat adına üretilenlerin, yaratılanların yanı sıra, sanatı anlamaya, açıklamaya yönelik çabaların da yoğunluğu ortaya çıkar.

Ergüven (2002: 39), sanatın, büyüden ideolojiye kadar, zamana bağlı farklı işlevlerine karşın, güzelle kurduğu ilişki açısından, kendi içinde tutarlı

bir bütünü ifade eder bir duruma gelmesinin 19. yüzyılda gerçekleştiğini belirtir.

Güzel ile ilişkinin göstergelerinden biri de eleştiridir ve bu herkesin doğal hakkıdır. Bir de meslek olarak eleştiri vardır ki profesyonel bir yaklaşımla yapılabilir. 19. yüzyılda sanata paralel olarak sanat bilimi alanının ve disiplinlerinin gelişmeye başlamasıyla eleştirinin de gelişmeye başladığı görülür.

Çağdaş sanat eleştirinin gelişimi 19. yüzyılla birlikte belirginleşse de, Carloni ve Filloux (2000: 13)'a göre, 1660 yılında Corneille'in Discours'u ile Examens'inde tragedya konusunda, sanatın getirdiği somut sorunları iyi bilen, meslekten bir kişinin yaptığı, teknik bir inceleme yapılana kadar geçen sürede eleştiri olarak kabul edilemeyecek denemelerden söz ederek; kusurları, inakçılığı (dogmacılığı), yetersizliği ne olursa olsun, eleştirmenlerin varlığı artık bir gerçektir ve 1660'tan sonra, her zaman da olacaktır.

Çağdaş anlamda resim eleştirisi özellikle yazın ve mimari alanlarındaki eleştirilere oranla daha geç gelişmiştir. Plastik sanatlarda, özellikle mimaride eleştirinin ilk işaretlerine 17. yüzyılda rastlamak olanaklı ise de resim üzerine yapılanlar, belki de sanatın diğer alanlarına oranla en geç kalanlardandır.

Carloni ve Filloux (2000: 7), eleştiriye, eski ya da yeni yapıt ve yazarları (sanatçıları) incelemek, onları aydınlatmak, açıklamak, değerlendirmek olarak tanımlarlar.

Sanat eleştirisinde çeşitli yöntemlerden söz edilebilir. Bu bağlamda sanat yapıtlarının değişik özellikler bakımından da değerlendirildikleri görülebilir.

Bilimdeki gelişmeler, daha dizgesel yaklaşımlar ile bilimsel eleştiriye de ortaya çıkarmış ve geliştirmiştir. Teknik Eleştiri, Psikolojik Eleştiri, Estetik Eleştiri, Sosyolojik Eleştiri ve Felsefi Eleştiri gibi dallara ayrılan bilimsel eleştiri türlerinde, sanat yapıtının niteliklerinin belirlenmesi, nedenlerinin

araştırılması, olguların ve bulguların ortaya konması ve açıklanması gibi ortak yöntemler bulunmaktadır (Erinç, 1995b: 113).

Ülkemizde genelde eleştiri, özelde de nitelikli sanat eleştirisi sorunu uzun yıllardır süregelmektedir. Sanat alanlarına bakıldığında, yazın eleştirisine oranla plastik sanatlar eleştirisinde bu sorunun göreceli olarak daha öne çıktığı görülmektedir. Hem plastik sanatlar alanında yapılan nitelikli eleştirilerin, hem de plastik sanatlar eleştirisi üzerine yapılan araştırmaların artmasının gerekliliği düşünülmektedir.

Bu noktadan hareketle araştırmanın adı, eleştiri türlerinden estetik eleştiri ele alınarak, Plastik Sanatlarda Estetik Eleştiri (Resim Örneğinde) olarak belirlenmiştir.

1.1. Problem

Sanatta üç temel öge bulunduğuna daha önce değinilmişti. Bunlardan sanatçı, kaynağı dış dünyada, çevresinde, içinde yaşadığı toplumda bulunan imgelerinden yola çıkarak, yaratım süreçlerinden geçirerek eserini ortaya koymaktadır. Bu aşamadan sonra sanat yapıtı bağımsız bir varolan olarak karşımızda bulunmakta ve alıcı ile birlikte yeni anlamlar kazanarak, varlığını sürdürmektedir. Timuçin (2000a: 16)'e göre , güzeli (sanat yapıtını) izlemek yaratmaya katılmaktır.

Sanat yapıtının araştırılması, açıklanması, tartışılması ve değerlendirilmesi gerekir. Bu gereksinimin alıcı noktasında bulunan eleştirmen tarafından karşılanabileceği söylenebilir. Eleştirmen sanat yapıtını açıklayarak tanıtmaya çalışır ve böylelikle alıcı ile yapıt arasındaki ilişkiyi de güçlendirir.

İyi bir eleştirmen bizim yapıt karşısındaki yaşantımızı zenginleştirebilir, yapıtının öğeleri arasında daha önce görmediğimiz birtakım ilişkileri kavramamızı sağlayabilir, bunların meydana getirdiği bir dokuyu farkettiler, bazı toplum sorunlarına dikkatimizi çekebilir. Böylece yapıta bakışını bize

aktarabilmiş, biz de yapıtı bu açıdan görmekle bir şeyler kazanmışsak, eleştirmen görevini yapmış demektir (Moran, 1999: 327). Sanatın tüm alanlarında eleştiriye ve eleştirmene olan gereklilik açıkça görünmektedir.

Plastik sanatlar eleştirisi üzerine yapılan araştırmaların artması gereği daha önce belirtilmişti. Bu araştırmalar, plastik sanatlar eleştirisinin genel özellikleri ya da tarihsel gelişimi üzerine olabileceği gibi, eleştiri kuramlarının, türlerinin biri ya da birkaçı ile ilişkilendirerek de yapılabilir. Bu araştırmada, eleştiri bölümünde üzerinde durulacak olan Erinç (1995a: 59-79)'in, resmi amaç olarak kullanan eleştiriler sınıflamasında yer alan “estetik eleştiri” temel alınmıştır.

Estetik eleştiriye gerçekleştirebilmek için bir estetik kuramından ölçüt olarak yararlanılabilir. Dolayısıyla pek çok estetik kuramından yola çıkılabilir. Ancak bu araştırmada estetik eleştiri uygulanırken 20.yüzyılın önemli düşünürlerinden Theodor W. Adorno'nun Estetik Kuramı ölçüt olarak alınmıştır.

Tarihsel sürece bakıldığında, güzel ile ilgili her dönem değişik ölçütlerin ve bu ölçütlerden hareketle de yargıların ortaya konduğu görülür. Güzele ilişkin bu yargıların her dönemin ve her türlü sanat kuramının estetik anlayışını oluşturdukları söylenebilir. Bu bağlamda estetik eleştiri yolu ile ileri sürülen yargıların, çağın estetik anlayışının oluşmasında da katkı sağlayabileceği düşünülebilir.

Buraya kadar belirtilenler doğrultusunda araştırmanın temel problemini, plastik sanatlarla olan ilişkisi ile birlikte, estetik eleştiri nedir? sorusu oluşturmaktadır.

Bu temel problemten hareketle;

Estetik eleştirinin resim sanatında uygulanabilme koşulları nelerdir?

Türkiye’de resim sanatında estetik eleştirinin yeri nedir?

Farklı biçem anlayışları olan sanatçıların yapıtlarının her birine estetik eleştiri ile yaklaşılabilir mi? Aynı sonucu verir mi?.

Estetik eleştiri yapılırken temel alınan ölçütlerin farklı biçem anlayışları olan sanatçıların yapıtlarına uygulanabilirliği nedir?

Sorularına yanıt bulunmaya çalışılmıştır.

1.2. Amaç

Araştırma, estetik eleştiriye tanımlamayı, tanıtmayı; resim sanatı üzerine estetik eleştiri yöntemini uygulamayı ve örneklemeyi amaçlamaktadır.

Bu genel amaçtan hareketle aşağıdaki alt amaçlar gerçekleştirilmeye çalışılmıştır:

Estetik eleştirinin tanımını ve işlevini ortaya koymak.

Türkiye’de resim sanatında estetik eleştirinin yerini belirlemek.

Farklı biçem anlayışları olan sanatçıların her birine estetik eleştiri ve ele alınan ölçütlerle yaklaşıp yaklaşılamayacağı ve aynı sonucu verip vermeyeceğini saptamak.

Adorno’nun estetik kuramının güzele ilişkin ölçütlerini belirlemek ve yapıtlara uygulamak.

1.3. Önem

Türkiye’de eleştiri ve özellikle plastik sanatlar eleştirisi üzerine yapılan araştırmalar kısıtlı sayıdadır. Estetik eleştirinin kuramsal çerçevesinin belirlenerek plastik sanatlara uygulanmasının ve eleştiri metinlerinde örneklendirilmesinin, ülkemizde az olan eleştiri araştırmalarına sunmaya çalıştığı veriler bakımından önemli sayılabileceğı düşünölmektedir.

Yapılan literatür taramasında Adorno’nun estetik kuramının ülkemizde plastik sanatlar alanında çok tanınmadığı; Adorno’nun estetik kuramının plastik sanatlar üzerine kendisi ya da bir başkası tarafından yapılan değerdendirmelerin ve uygulamaların da yeterince olmadığı görölmüşür. Oysa, Adorno’nun estetik kuramının özellikle müzik ve edebiyat alanlarındaki değerdendirmeleri bilinmektedir. Bu nedenle Adorno’nun estetik kuramının estetik eleştiri aracılığıyla plastik sanatlarla ilişkisini saptamak bakımından da araştırmanın önemli sayılabileceğı düşünölmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Bilindiği üzere, plastik sanatların kapsamına birbirlerine göre özel nitelikleri olan farklı alanlar girmektedir. Ancak birbirlerine göre farklılıklar gösteren resim, heykel vb. alanlara estetik eleştirinin uygulanmasında yöntem olarak belirgin bir farklılık bulunmamaktadır. Bu nedenle estetik eleştiri uygulanırken plastik sanatlar, resim sanatı ile sınırlandırılmıştır. Resim sanatı da, 20. yüzyıl sanatından, Francis Bacon, Robert Rauschenberg, ve Georg Baselitz olmak üzere üç yabancı ressam; Adnan Turani, Burhan Uygur ve Neşet Günal olmak üzere de üç Türk ressam ve bu altı sanatçının beşer yapıtı ile sınırlandırılmıştır.

Bu sanatçıların, eleştirilerde örneklendirilecek yapıtlarının sayısı beş yapıt ile sınırlandırılmıştır. Bu araştırma kapsamındaki sanatçıların yapıtlarının orijinaleri dünyanın dört bir yanına dağılmış olduğundan, bunlara ulaşmak olanaklı olamamıştır. Bu nedenle yapıtlar seçilirken, ulaşılabilen sanatçı kataloglarına başvurulmuş olup, sanatçıların anlayışlarını ortaya koyan resimler içinden, bilgisayar ortamına aktarılırken baskı ve renk kalitesi en iyi olanları seçilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın bir diğer sınırlılığı ise, çağdaş estetik kuramlarından Adorno'nun estetik kuramının ölçüt olarak kullanılmasıdır.

Ayrıca araştırma ulaşılabilen Türkçe ve İngilizce literatür ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Alanda Yapılan Araştırmalar

Ülkemizde yapılan resim eleştirisi araştırmaları sınırlı sayıdadır. Resim eleştirisi araştırmalarının azlığıyla birlikte, araştırmanın temelini oluşturan estetik eleştiri ile ilgili herhangi bir araştırmaya da rastlanmamıştır.

Resim eleştirisi ile ilgili ulaşılan araştırmalardan ilki, Dal (1980) tarafından Hacettepe Üniversitesinde yapılan “1946-1971 Yıllarında Türkiye’de Resim Eleştirisi” adlı yüksek lisans tezidir. Dal tezinde 1946-1971

yılları arasında Türkiye’de resim eleştirisinin durumunu kronolojik olarak örneklerle saptamıştır.

Diğer bir araştırma Söylemez (1993) tarafından Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde yapılan ”XIX.ve XX. Yüzyıllarda Resim Sanatı Eleştiri Örnekleri” adlı yüksek lisans tezi olup, eleştirinin gerekliliği ve önemi vurgulanarak Dünyadan ve Türkiye’den tarihsel sıralı eleştiri örnekleri verilmiştir. Ayrıca sanat eleştirmenlerinin toplum ile resim sanatı arasında ilişki kuracak ve arttıracak kişiler oldukları vurgulanmıştır.

Erinç’in 1995 yılında yayımlanan “Resmin Eleştirisi Üzerine” adlı kitabında resim eleştirisi, resim eleştirisinin temel öğeleri, eleştiri türleri gibi konular açıklanmış olup, özellikle eleştirinin resim alanında yerli yerine oturtulması bakımından önemli bir açığı kapatmıştır.

Dinçkal (1995), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde yaptığı “Sanat Eleştirisinde Öznelliğin Rolü” adlı yüksek lisans tezinde, ”yapılması gereken şey, iki öznelliğin etkin olduğu alımlayıcı / sanat eseri estetik karşılaşmasını, öznenin nesnenin bilgisine ulaşma çabası olarak düşünülebilecek doğal bilimlere ait epistemolojik kategorilerden ayırmak, bu şekilde de öznelliğin etkin olabileceği bir sanat eleştirisi teorisine yer açmaktır” demektedir. Ayrıca tez, anlamlı sosyal hareketlerin ve dolayısıyla tarihin anlaşılma ve yorumlanma problemi üzerine çalışmaların kronolojik olarak aldığı yolu incelemek ve Paul Ricoeur’ün tezinin görsel sanatlar eleştirisi için düşünüldüğünde ortaya nasıl bir tablo çıkacağını görmeye yöneliktir.

Asil (1995) tarafından Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde yapılan “1970’den Günümüze Türk Resminde Eleştiri” adlı yüksek lisans tezinde de 1970’ler Türkiye’sinin ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel ve sanatsal ortamının yapısı belirlenmeye çalışılmış, Çağdaş Türk Resmindeki yönelişler ve eğilimler açıklanmıştır. Ayrıca Türk resminde tartışılan, dolayısıyla eleştirilerde de yer alan ulusallık-yerellik, çağdaşlık-modernlik-evrensellik, figüratif-soyut, sanat-politika ilişkisi gibi konular

incelenmiştir. Sanat yazarlarının ve eleştirmenlerin sanat ortamındaki rolleri göz önüne alınırsa en az sanatçı kadar sorumluluk alma aşamasına gelmeleri gerektiği görüşü vurgulanmıştır.

Güneş'in (1998), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yaptığı "Türk Resim Sanatında Eleştirmen, Sanatçı ve İzleyici Arasındaki Etkileşiminin Analizi" adlı yüksek lisans tezinde de, Batılılaşma girişimlerinin başladığı dönem olarak bilinen Tanzimat'tan günümüze Türk Resim Sanatına nasıl bakıldığı, çağdaş Türk resim sanatının sorunlarının neler olduğu, eleştirmen tutumunun ressamlar tarafından nasıl değerlendirildiği, eleştirmenlerin eleştiri yöntemlerinin, ilkelerinin neler olduğu saptanmaya çalışılmıştır. Araştırmada, "temelde çözüm eğitilmişlikte yatmaktadır. 'Eleştirel göz' eğitildiği zaman daha sağlıklı yaklaşımlarda ve sanatla daha sıcak, samimi ilişkilerde bulunur. Sanatçı, izleyici, eleştirmen daima birbirlerini yıpratıcı değil üretken kılıcı, eğitici etkileşimler içerisinde birbirleriyle olan bağlarını çok yönlü ve sağlıklı bir biçimde kurmalıdır. Eleştirmen yüzyılın sağlamış olduğu tüm iletişim araçlarından faydalanarak, toplumun beğenisini bir üst seviyeye taşımalıdır. Aslında bu hem kendisinin hem de sanatçının anlaşılması ve sağlıklı, sağlıklı bir toplum oluşması için önemlidir" (Güneş, 1998:102) sonucuna varılmıştır.

2000 yılında Seferoğlu tarafından Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yapılan "Sanat ve Eleştiri" konulu yüksek lisans tezinde, eleştirinin düşünsel anlamdan başlayan çıkış aşamaları ve gelişimi, sanat dallarına etkisi, eleştiri yöntemleri ve eleştiri yapacak kişinin taşıması gereken nitelikler açıklanmaya çalışılmış, sanat yapıtlarıyla dönemin yanlış eleştirilerine maruz kalan sanatçılardan örnekler verilmiş ve eleştiri sonucu ortaya çıkan ve gelişen sanat akımlarının bir kısmı incelenmiştir.

Araştırmada ölçüt olarak ele alınan Adorno'nun estetik ile ilgili görüşlerinin doğrudan ele alındığı bir araştırmaya rastlanmamıştır. Ancak kapsamında Adorno'nun estetik ile ilgili görüşlerine dolaylı olarak yer verilen bir araştırmaya rastlanmıştır. Bu araştırma, Erbay (1993) tarafından Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yapılan "Sanat ve İşlevi

Bakımından Platon, Marxizm, Frankfurt Okulu” başlığı altında gerçekleştirilen yüksek lisans tezi olup, konunun kapsamındaki düşünürlerle birlikte Adorno’nun sanat ve güzele ilişkin görüşleri ele alınmıştır.

Yapılan literatür taraması sonucunda plastik sanatlar eleştirisi üzerine yapılan araştırmaların az sayıda olması dikkati çekmiştir.

1.6. Açıklamalar ve Tanımlar

Adorno’nun “Güzel” Anlayışı: Tezin, “Adorno’nun Estetik Kuramı” ile “Adorno’nun Estetik Kuramında “Güzel”in Nitelikleri” kısımlarında ele alınan Adorno’nun güzellik anlayışı, burada bir ön bilgi olarak kısaca özetlenmeye çalışılmıştır.

Adorno, estetik kuramında, temel ilkelerden birisi olarak sanat yapıtının biçim, içerik ve ideolojik açıdan özerk olmasını savunur. Adorno’ya göre, özerk olan sanat yapıtı, verili gerçeklikten kaynaklanmadığı için öncelikle biçim olarak ortaya çıkar ve ancak ortaya çıktıktan sonra tanımlanabilir.

Adorno, özerk ve öncelikle biçim olarak değerlendirilmesi gereken sanat yapıtında “güzel”i üç kavramla ilişkilendirerek açıklar. Bunlar, “görünüş”, “tinselleşme” ve “görsellik”tir.

Sanat, varolan düşünce ve kılğı evrenine karşı ve onun içerisinde başka bir düşünce ve kılğı evreni yaratır. Böylesi bir sanatsal evren, bir yanılsama, görünüş evrenidir. Sanat yapıtının anı, yani yapıtın ifade anı, yapıtın dolayımınmamış bir şey gibi kendi materyalleri düzeyine indirgenmesi değil, aksine bu an, tam anlamıyla bir dolayımınma sürecidir. Adorno’ya göre, sanat yapıtı, kendi gerçekliğinin gerçek-dışılığına işaret ettiğinde, sözcüğün tam anlamıyla görünüş olur. Görünüş anı gerçekten de gözden kaybolan ile korunan arasındaki dengenin paradoksal bir bütünlüğüdür.

Felsefe-bilim yapıtlarındaki bilincin sanat yapıtlarındaki karşılığı tindir. Sanat yapıtlarında görünen onların tini, onları görünüş olmaktan daha fazla şey yapandır. ‘O, yalnızca, görünüşe çıkan sanat yapıtlarına can veren tin, soluk değil, fakat aynı zamanda, yapıtların gücü ya da içsel olan şeyidir, onların nesneleşiminin gücüdür’. Tin, ancak ve sadece görüntü kendisini biçimlendirdiğinde, görüntüyü biçimlendirir. Yani görünüş tini biçimlendirirken, tin de görünüşü biçimlendirir. Tin kendisi aracılığıyla olguların ıdığı, kelimenin en doğurgan anlamıyla bir olguya olgusalılık veren parlaklık, ışık kaynağıdır. Duyumsal olan ancak tinselleştirildiğinde ve kırılmaya (ışığın kırılıp görünmesi anlamında) uğradığında sanat içinde varolur.

Adorno’ya göre, sanat yapıtının içeriğinin kavrama indirgenemeyeceği gibi, estetik görüntü de kendi görselliğine indirgenemez. Bu nedenle, Adorno, görselliği sanatın evrensel karakteristiği, belirleyicisi olarak görmemektedir. Adorno’ya göre, söylemsel bütünlüğün argümanlarına karşı yapılan kurgusal bir protestoda sanat yapıtları kaçınılmaz olarak dışsal kavramlara, yanıtlara, çözümlere yönelir. Hiçbir sanat yapıtı artık geleneksel estetik tarafından önsel olarak varsayılan saf görselliğin umursamazlığını ve evrensel bağlayıcılığını gerçekleştiremeyecektir.

Adorno, estetik kuramında “güzel”e ilişkin önemli bir nitelik ortaya koyar: “Estetiksizleştirme” (de-estetizasyon). Adorno’ya göre, 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa kültüründe yaşanan çöküş, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında yaşanan vahşet ve insanlığın karşı karşıya kaldığı acılar nedeniyle, sanat, artık klasik estetiğin ya da organik güzelin içerdiği gibi sadece hoş a giden, zevk veren şeyleri barındırmamalı; insanlığın tanık olduğu acıyı, çöküşü ve yıkımı da barındırmalıdır. Bu da sanat yapıtının estetiksizleştirilmesidir.

Aporetik: “Düşünce ya da tartışmanın, ortaya çıkan bir problem ya da güçlükten dolayı, sonuçsuz kalma durumu” (Cevizci, 2002: 81). Antikçağ Yunan düşünürü Platon’un, Sokratik diyaloglarına aporetik diyaloglar denir. Çünkü bu diyaloglarda Sokrates’in yöntemi gereğince, gerçek, el birliğiyle

araştırılır ve sanki bulunamamış gibi konuşma bir çıkmaza götürölüp bırakılır (Hançerlioğlu, 2000b, Cilt1). Cevizci (2002: 81)'ye göre de, tartışmalı sorunları veya problematik tezleri, hiçbir çözüm önerisinde bulunmadan, ortaya koyma tavrı aporetik yöntem diye tanımlanır.

Estetik Eleştiri: Alıcısının güzellik anlayışı açısından sanat yapıtının irdelenmesi; başka bir anlatımla eleştiri yapan kişinin yapıtı niçin güzel bulunduğunu ortaya koyması ya da bir estetik kuramının temel ilkelerinden birinin, bir kısmının ya da tamamının yapıta uygulanmasıyla yapıtın değerlendirilmesidir.

Katastrof Kuramı (Doğal afetler kuramı): Gerçekte bu kuram Fransız doğabilimcisi Georges Cuvier tarafından doğabilimsel alanda ileri sürülmüştür. Bu kuram, değişik zamanlarda çökelmiş kayaç katmanlarında değişik yapıda fosillerin bulunmasını açıklamak için, jeolojik çağlar boyunca yaşanan büyük doğal afetlerin yeryüzündeki canlıları yok ettiğini ve sürekli olarak yeni türlerin yaratıldığını öne sürer (AnaBritannica, 2004: 355). Katastrofun metin içindeki (sayfa 81, 82) ele alınışı ise, sanat yapıtının oluşumu, görüntünün yıkıma uğramasıyla gerçekleşebilir, biçiminde yorumlanabilir.

Mandaren: Ulaşılabilen sözlüklerde ve ansiklopedilerde mandaren başlığı bulunamamış ancak, metindeki anlamına yakın olan “mandarin” sözcüğüne ulaşılmıştır. Mandarin sözcüğünün çeviri sırasında “mandaren” olarak Türkçeleştirildiği düşünülebilir. Alıntılanan metin içinde mandaren sözcüğünün, “sözü dinlenen bilgin ya da devlet adamı; nüfuzlu aydın” (Saraç, 1985: 863) anlamında kullanıldığı düşünülmektedir.

Matriks: İçinde birçok biyolojik olayın meydana geldiği, akıcılığı az, cansız bir sıvı ortam (TDK Sözlüğü, 1998: 1516)

Plastik Sanatlar: Yoğurma ya da yontma, kesme ve biçme yöntemleriyle modelleme ya da katı nesnelerin temsili ile ilgili sanatlar (Erinç, 1995a: 22).

Resim Sanatı: Görsel sanatlarda çizimden farklı olarak, saydam ya da saydam olmayan boyalarla bir ya da birden fazla renkle bir yüzeyde leke ya da çizgilerle imge oluşturma sanatı. Kullanılan boya gerecinin sıvı niteliği genellikle resmi çizimden ayıran bir koşul olarak kabul edilse de, 20.yy. içinde renkli kuruboyalarla ve yapıştırılan gereçlerle (kolaj) elde edilen resim niteliğinde işler, bu katı ayrımı ortadan kaldırmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1549).

Sanat Eleştirisi: sanat yapıtını anlamak, anlaşılmasını sağlamak, açıklamak ve değerlendirmektir.

Triptik (triptyc): Birbirine bağlı ya da birbirinden ayrı, tuval vb. malzeme üzerine yapılmış, aynı temalı üç resim.

Vülger: kaba, ham, eksik bilgililik; bilimsel olmayan anlamında kullanılmakla birlikte, halksal anlamında da kullanılır (Hançerlioğlu , 2000d, Cilt 3). Cevizci (2000: 357) de vülgerizasyonu; “basitleştirme, herkesin anlayacağı bir düzeye indirgeme; çeşitli bilim dallarına ait bilgileri, özellikle teknik bilgileri, geniş halk kitlelerinin, gerekli uzmanlıktan yoksun insanların anlayabileceği düzeye indirme, onların özünü korumakla birlikte, içlerini büyük ölçüde boşaltma eylemi” olarak tanımlar.

Marksizm’de vülgerlik, (vülger Marksizm) Hançerlioğlu (2000c: Cilt 7)’na göre, Marksizm’de hamlık ya da bir başka ifade ile kabalık (eksik bilgililik, bilim dışılık) kadar büyük ve çok tehlikeli bir kusur olamaz. Çünkü Marksizm, bütünsel bir bilgidir. Marksizm’de bir şeyi bilmek için her şeyi bilmek gerekir ya da bir şeyi bilmemek bütün öteki şeyleri de bilmemek demektir. Rosenthol ve Yudin (1980: 527)’de, vülger sosyalizmi, “sosyal fenomenlerin aşırı basitleştirilmiş bir yorumu” olarak tanımlarlar.

Ayrıca, araştırmada adı geçen estetik kuramının kurucusu Theodor W. Adorno , “Adorno” olmak üzere sadece soyadı ile anılmıştır.

1.7. YÖNTEM

1.7.1. Araştırma Modeli

Araştırmada tarama modelinden yararlanılmış olup, araştırmanın temel amacı doğrultusunda, literatür taraması ile kuramsal çerçeve oluşturulmuştur.

Erinç (1995a)'in eleştiri türleri sınıflamasında yer alan, alıcısının güzellik anlayışı açısından sanat yapıtının irdelenmesi, değerlendirilmesi; bir estetikçi için ise, bu disiplinin ölçütlerini, tarafsız olarak resme uyarlayabilme ve verilerini kendi önyargılarından arınık olarak değerlendirebilmesi olarak belirlenen estetik eleştiri, araştırmaya temel alınan eleştiri yöntemidir.

Araştırmada literatür taraması sonucu elde edilen veriler doğrultusunda estetik eleştirinin tanımı, özellikleri, diğer eleştiri türleri ile olan benzerlik ve farklılıkları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Araştırmada, estetik eleştiri örneklendirilirken resim sanatından yararlanılmıştır. Resim sanatı kapsamında bulunan tüm yapıt ve yapıt gruplarına estetik eleştiri uygulanabilir. Ancak, bu araştırmanın temel amacı estetik eleştiri tanımlamak, tanıtmak ve örneklemek olduğu için resim sanatında bir sınırlamaya gidilmiştir. Bu nedenle, sınırlılıklar bölümünde de belirtildiği gibi, 20.yüzyıl resim sanatından; Francis Bacon, Robert Rauschenberg, ve Georg Baselitz olmak üzere üç yabancı, Adnan Turani, Burhan Uygur ve Neşet Günal olmak üzere de üç Türk ressam seçilmiştir. Hem Türk Resim Sanatına hem de Dünya Resim Sanatına bakıldığında, çağın sanatında yer almış ve iz bırakmış çok sayıda önemli sanatçının bulunduğu görülebilir. Doğal olarak bu kadar çok sayıda sanatçının yapıtlarının eleştirisinin yapılması olanaklı değildir. Burada amaç, sanatçıların yapıtlarının eleştirilmesinden çok estetik eleştirinin örneklendirilmesidir. Bu nedenle üç yabancı, üç Türk olmak üzere toplam altı sanatçı seçilmiştir. Bu altı sanatçı seçilirken öncelikle sanatçıların farklı biçim anlayışlarına sahip olmalarına dikkat edilmiştir. Böylelikle, estetik eleştirinin yapıtlardaki teknik,

konu, biçem vb. farklılıklar karşısında ne tür sonuçları ortaya koyabileceği saptanabilmiştir. Ayrıca ölçüt olarak ele alınan estetik kuramının farklı sanatçıların yapıtlarında aynı sonucu verip veremeyeceği de görülmüştür.

Seçilen sanatçıların, resim sanatında önemli etki ve izlerinin olduğu bilinmektedir. Francis Bacon'ın figürleri, figürleri ile diğer objeler arasındaki ilişkiler ve mekan anlayışı, resimlerinin özgünlüğü ile ilgili söylenebileceklerden sadece bir kaçıdır. Robert Rauschenberg'in resimlerinin, malzeme, biçim zenginliği ve resimde malzemenin olanaklarından yararlanma bakımından özgün örnekler oluşturdukları düşünülebilir. Georg Baselitz'in resimlerinde, tuvallerinin boyutlarının büyüklüğü, geniş yüzeylerde kat kat sürülen boyalarla elde edilmiş doku zenginliği, alışılmış konumdan çıkarılarak baş aşağı resmedilen figürler göze ilk çarpan özelliklerdir.

Adnan Turani'nin soyutlamaları, Neşet Günal'ın toplumcu gerçekçi içerikleri ve Burhan Uygur'un sanatçı özneliği ve içselliği, bu sanatçıların yapıtları ve biçem anlayışları ile ilgili olarak ilk göze çarpanlardır.

Özsezgin (1994: 171,312, 321), Adnan Turani'nin resimlerini, içinde taşıdığı gizli doğa cevherini soyutçu analizler düzeyinde işleyip zenginleştirdiğini; Neşet Günal'ın yöre resminin toplumsal gerçekçi tabanı üzerinde, sosyal içerikli bir sanat anlayışı geliştirdiğini; yine aynı kitabında Burhan Uygur'un resimleri hakkında da, resimlerinin içeriksel kurgusuyla bütünleşen ve lekeci bir anlayış üzerinde gelişen biçim düzeni oluşturduğunu belirtir.

Sanatçıların resimlerinden, araştırmanın amacını gerçekleştirmeye uygun biçimde beşer yapıt seçilmiştir. Tez danışmanının seçilen sanatçılara ve yapıtlarına ilişkin görüşleri ve onayı alındıktan sonra yapıtların eleştirisine geçilmiştir.

Araştırmada, belirlenen sanatçıların yapıtlarına estetik eleştiri ile yaklaşılrken, çağdaş eleştirinin, özellikle bilimsel eleştirinin gereği olan ölçüt için Adorno'nun estetik kuramından yararlanılmıştır. 20. yüzyıl pek çok

alandaki olduğu gibi, düşün, sanat ve estetik alanlarında da önemli görüşlerin, düşüncelerin öne sürüldüğü ve çeşitli kuramların oluştuğu bir yüzyıldır. Bu kuramlardan biri Adorno'nun estetik kuramıdır. Adorno, 20. yüzyılın düşünce alanında önemli etkileri olan ve ileri sürdükleri kimi konular ile hala tartışılan, Frankfurt Okulu olarak anılan Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün önde gelen düşünürlerindendir. Frankfurt Okulu'nun çalışmalarının, geniş bir alana dağılmakla birlikte, ağırlıklı olarak kültür, sanat ve estetik alanlarında yoğunlaştığı bilinmektedir. Okulun bu konulara daha fazla ilgi göstermesinde Adorno'nun büyük payının bulunduğu söylenebilir. Adorno'nun çalışmaları konu ve alan bakımından çeşitlilik göstermesine rağmen, çalışmalarında sanat ve estetik ile ilgili konuların anlamlı bir yoğunluk sergilediği görülebilir.

Adorno'nun estetik kuramının, tez danışmanının onayı ile bu çalışmada ölçüt olarak alınmasında araştırmacının ilgisi de etkili olmakla birlikte, Adorno'yu ilginç ve önemli kılan şu nedenler sıralanabilir:

Öncelikle ele alınacak olan estetik kuramın, bir kuram olarak kabul görmüş olması gerekmektedir. Adorno'nun tamamlamadan öldüğü ve ölümünden sonra yayımlanan "Estetik Kuram" adlı yapıtı ve sağlığında kaleme aldığı pek çok makale vb. çalışmanın, Adorno'nun estetik kuramını bir bütün olarak ortaya koyduğu düşünülebilir.

Adorno Marksist olmakla birlikte, düşünce sistemini, Alman İdealist Felsefesi ile Marksist Felsefe üzerine temellendirir. Adorno, bu iki felsefe geleneğine kendi bakış açısını ekleyerek Marksizm'e Ortodoks olmayan bir yorum getirmiş ve dolayısıyla Ortodoks olmayan bir Marksist Estetik Kuramı oluşturmuştur. Döneminde, Lukacs, Brecht, Benjamin vb. düşünürlerle girdiği tartışmalar sonucunda, getirdiği yorumlarla Adorno'nun, felsefeye, sosyolojiye, Marksizm tartışmalarına ve Marksist Estetiğe Frankfurt Okulu'nun diğer düşünürleriyle birlikte önemli katkılarda bulunduğu söylenebilir.

Adorno, düşünürlüğü'nün yanı sıra, aynı zamanda bir besteci ve müzik kuramcısıdır. Adorno'nun estetik kuramını oluşturmasında, besteci ve müzik kuramcılığı yönleri önemli rol oynamıştır.

Adorno, modernist bir düşünür olarak döneminin pek çok sanat akımının oluşmasını ve gelişmesini desteklemiştir.

Adorno, hem yaşadığı dönemde hem de ölümünden sonra günümüze kadarki dönemde, Marksizm, modernizm, post-modernizm, post-yapısalcılık, yapı bozumculuk gibi akımlar başta olmak üzere pek çok konuda yapılan çalışmalarda, araştırmalarda; kimi zaman dayanak gösterilmiş, atıflarda bulunulmuş, kimi zaman tamamen ya da kısmen karşı çıkılıp tartışılmış, kimi zaman da ileri sürdüğü kavramlar, terimler aracılığı ile çalışmalara yön vermiş; sonuçta ister dayanak olarak gösterilsin, ister karşı çıkılarak tartışılsın, pek çok düşünürün çalışmalarına renk katmış olduğu görülür.

Marksizm'e ve Marksist Estetiğe getirdiği özgün yorumu, modernistliği, sanata ilişkin görüşleri, felsefesi ve kişiliği Adorno'yu ilginç kılan özelliklerin başında gelmektedir. Bu özellikler ve Adorno'nun Türkiye'de plastik sanatlar ortamında yeterince tanınmaması, Adorno'nun estetik kuramının bu çalışmada ölçüt olarak alınmasına temel oluşturmuştur.

Araştırmacı tarafından Adorno'nun estetik kuramı incelenerek, Adorno'ya göre, bir sanat yapıtında olması gereken nitelikler saptanıp ölçüt biçiminde düzenlenmiş ve bu ölçütler tez danışmanının da onayı ile seçilen sanatçıların yapıtlarına uygulanmıştır.

1.7.2. Veri Toplama Araçları ve Uygulama

Literatür taraması ile araştırma kapsamına giren konulara göre Türkçe ve İngilizce'deki ulaşılabilen kaynaklar incelenmiştir.

Adorno'nun estetik kuramı irdelenerek, kuramın temel ilkeleri belirlenmeye çalışılmıştır. Ölçüt olarak ele alınan bu ilkeler şöyle sıralanabilir:

1. Sanat yapıtı içerik açısından özerk olmalıdır.
2. Sanat yapıtı ideoloji açısından özerk olmalıdır.
3. Sanat yapıtı biçim açısından özerk olmalıdır.
4. Sanat yapıtını üreten özne özerk olmalıdır.
5. Sanat yapıtı öznelliğin nesneleşmesidir.
6. Estetiksizleştirme (De-estetizasyon).
7. Sanat yapıtı görünüştür.
8. Görünüş olan sanat yapıtı tinselleşmelidir.
9. Sanatın görselliği evrensel bir nitelik değildir.

“Adorno’nun Estetik Kuramı” (s. 63-88) başlığında ayrıntılı olarak açıklanan bu ölçütler, belirlenen altı sanatçının beşer yapıtına uygulanarak estetik eleştiri örneklenmeye çalışılmıştır.

1.7.3. Verilerin Çözümü

Literatür taraması sonucunda elde edilen veriler ışığında kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Bu bağlamda Adorno’nun estetik kuramına ilişkin ölçütleri belirlenip, belirtilen ressamın seçilen resimlerine uygulanarak yapıtların estetik eleştirileri yapılmaya çalışılmış, uzman görüşlerinden elde edilen veriler doğrultusunda da çalışma tekrar gözden geçirilmiştir.

Tüm elde edilenler araştırmacı tarafından bilgisayar ortamına aktararak, tez haline getirilmiştir.

II. BÖLÜM

ELEŞTİRİ

2.1. ELEŞTİRİNİN TANIMI

Antik Yunan kültürüne kadar dayanan sanat eleştirisinin, Ortaçağda özellikle dinsel kültürün egemenliği nedeniyle bastırıldığı, Rönesans ile beraber tekrar canlandığı görülür. Batı'nın, eleştirinin yaşamın her alanında etkin kılınması çabalarını Aydınlanma Çağı'ndan itibaren yoğunlaştırarak günümüze kadar sürdürdüğü söylenebilir. Kuşkusuz, günümüzde sadece Batı değil, hemen her toplumun farklı yaklaşım ve düzeylerde de olsa, eleştirinin, eleştirel düşüncenin bireylerinin bir özelliği olarak yer edinmesini ve bundan da gelişmişlik adına bir toplumsal yarar sağlama isteğinde olduğu izlenebilir. Sözelimi değişik ülkelerin eğitim-öğretim programlarının amaçları içinde eleştirinin, eleştirel düşüncenin yer aldığı bilinmektedir. Eleştirel düşünceye sahip olmayan bireylerin, sunulan ile yetinip herhangi bir durumu, olayı vb. şeyleri, hatta sunulanı bile sorgulamadan olduğu gibi kabul ettiği; bu nedenle içinde bulunduğu topluma da bir şey ekleyemeyeceği, katkıda bulunamayacağı düşünülebilir. Bu nedenle eleştiri, pek çok ülkenin bilinçli yurttaş yetiştirme etkinliklerinde bir amaç, bir ilke olarak yer almaktadır. Birey açısından bakıldığında da, eleştirinin, kişi olma yolunda temel koşullardan biri olduğu görülür.

Ülkemizde, Cumhuriyet öncesi dönemde dogmatik düşüncenin egemenliği nedeniyle birkaç zayıf çabanın dışında önem verilmeyen eleştiriye, toplumsal yaşamda yer edindirme çabaları Cumhuriyet dönemi ile başlar. Toplumumuzun Cumhuriyet öncesi geleneğinde eleştirinin yeterince yer almaması, Cumhuriyet döneminde de çağdaşlaşmaya karşı gösterilen dirençler, demokrasinin kimi dönemlerde kesintiye uğraması, Köy Enstitüleri,

Halkevleri gibi pek çok olumlu uygulamanın engellenmesi, eğitim sisteminin ağırlıklı olarak ezbere dayalı olması, eleştirinin birey tarafından özümsebilmesinde ve davranışa dönüştürebilmesinde önemli rolü olduğu bilinen felsefe ve sanat vb. alanlara, öncelikle okullarımızda ve sonra yaşamımız içinde gereğince yer verilmemesi gibi nedenlerden dolayı eleştirel düşüncenin yer edinme çabaları sıkıntılı bir süreç olarak karşımıza çıkar.

Eleştiri felsefeden sosyolojiye, siyasetten ekonomiye pek çok alanda, fakat en çok da sanatta karşımıza çıkmaktadır. Eleştiri konusundaki tartışmaların çoğu (en azından toplumsal yaşama yansımaları açısından) sanat alanında yapılmaktadır. Timuçin (2000b:127), eleştirinin felsefeden çok sanatta belirginleştiğini, estetiğin bir kolu ya da uygulamaya yönelik bir biçimi olarak görülebileceğini belirtir.

Eleştiri iki temel anlamda karşılık bulur. İlki günlük yaşamda da kullanıldığı sözcük anlamıdır. Gazete, televizyon gibi yayın organlarında ve değişik ortamlarda sıkça rastlanır. “Konuya eleştirel yaklaşılmalıdır”, “eleştiriye açığımdır”, “yanlışlarıyla yüzleştiği için eleştiriden hoşlanmaz”, “sanki kendi hep doğruymuş gibi herkesi eleştirir durur” gibi anlatımlar eleştiri sözcüğünün kullanımıyla ilgili karşılaşılan örneklerden sadece birkaçıdır. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere eleştirinin günlük dilde kullanımında genellikle olumsuz bir anlam ortaya çıkar. Yanlışların dile getirildiği, kötülendiği, yerildiği gibi. Püsküllüoğlu (1995: 544), eleştiriye, bir inceleme sonucu genellikle yanlış görülenleri belirtme işi olarak tanımlayarak, günlük dilde kullanımını da ortaya koymaktadır.

Günlük dilde kullanılan eleştirinin sözcük anlamının bir özelliği de yukarıdaki örneklerde de olduğu gibi, öznel bir yaklaşımı ortaya koymasıdır. Böyle bir eleştiri daha çok kişisel kanıları, yargıları dile getirir.

Eleştirinin sözcük anlamındaki kullanımına bazı farklılıklarla birlikte (günlük dildeki eleştiri yüzeyseldir ama felsefede derinliğine bir araştırma ve bilgi gerekir) felsefede de rastlanmaktadır. Felsefede eleştiri, “terim olarak,

herhangi bir şeyi iyi ve kötü yanlarıyla değerlendirme anlamını kapsadığı halde bir şeyin sadece kötü yanını gösterme anlamında da tanımlanmıştır. Bu anlamda, felsefede, bir düşünürün yapıtında, kendinden önceki düşünceleri çürüten bölümüne eleştirel bölüm denmiş ve bu deyim yapıtın kabul edilen düşüncelerden söz eden bölümünü dile getiren olumlu bölüm deyimine karşılık tutulmuştur” (Hançerlioğlu, 1977: 33).

İkincisi, kavram olarak eleştiri, günlük dilde kullanılan sözcük anlamından önemli farklılıklar göstermektedir. İpşiroğlu (1998: 17)’na göre, eleştirinin amacı karşı çıkmak değil, açığa çıkartmak, anlamaktır. Aşağıda belirtilen bir kaç tanıma bakıldığında, eleştirinin iki anlamı arasındaki farkların hemen anlaşılabilirliği düşünülmektedir.

Eleştiri sözcüğü Yunanca “kritike” deyiminden türemiş olup, yargılama ve ayırdetme anlamlarını dile getirmektedir (Hançerlioğlu, 2000b: 33).

Osmanlıca’sı “tenkid” olan eleştiri Meydan Larousse’da da edebiyat ve sanat yapıtlarını açıklama ve yargılama sanatı olarak tanımlanmaktadır.

İpşiroğlu (1998: 16)’na göre, Aydınlanma döneminde dinsel baskıların egemenliğinden kurtulan insan, eleştirel düşünceyi en yüksek değer olarak bulgular. Ayrıca, eleştirel düşünce otoritelere körü körüne boyun eğmeyen, sorgulayan, kuşku duyan bir akılcılığın ürünüdür.

Püsküllüoğlu (1995: 544)’na göre de eleştiri, amacı, bir yazın ya da sanat yapıtını her yönüyle ele alıp açıklamak, anlaşılmasını sağlamak ve değerlendirmek olan yazı türüdür. Türk Dil Kurumu (1998: 700)’nun sözlüğünde de benzer bir yaklaşımla eleştiri, bir edebiyat ya da sanat yapıtını her yönüyle sağlamak ve değerlendirmek amacıyla yazılan yazı türü olarak belirtilmektedir.

Timuçin (2000b: 127)’e göre ise, eleştirmek bir yapıtta olumlu ya da belirleyici olanla birlikte uyarsız, tutarsız, eksikli, çelişkili olanı göstermek demektir.

Tunalı da (1979: 33), eleştiri, sanat yapıtının sanat değerini belirlemek, bu değeri objektif ölçütler içinde çıkarmak olarak tanımlamaktadır.

Son olarak Erinç (1998a: 64)'in tanımında da, eleştiri, bir olgunun, bir durumun ya da bir nesnenin, onu o yapan özgün niteliklerinin, belli bir ölçüt esas alınarak saptanması ve ortaya konmasıdır.

Verilen tanımlarına göre, eleştiri, sanat yapıtını anlamak, anlaşılmasını sağlamak, açıklamak ve değerlendirmektir. Bunlar gerçekleştirilirken de son iki tanımda belirtildiği gibi eleştirinin bir “ölçüt”e dayandırılması da, çağdaş eleştiri için önemli bir niteliktir. Kısacası eleştiri, günlük dilde kullanıldığı gibi sadece yermek ya da övmek olmayıp, sanat yapıtını hem olumlu hem de olumsuz yönleri ile birlikte ele alıp, bir ölçüt bağlamında, o sanat yapıtını açıklamak, bilmeyenlere tanıtmaktır.

Tanımlarla ilgili olarak, bir nokta daha açıklığa kavuşturulmalıdır. Bu da eleştiri ile inceleme arasında bulunan farklılıktır. Tunalı'nın “Denemeler” (1979: 34) kitabının “Sanat Eleştirisi Üzerine” adlı kısmında değinildiği gibi, inceleme ile eleştiri birbirlerinden farklı şeylerdir . Erinç (1995a: 56) bu ayrımı; incelemenin genel, eleştirinin ise özel olması; eleştirinin merkeze bir objeyi, incelemenin ise bir alanı alması; eleştiride obje ile teke tek ilişki, yüz yüze ilişkinin ön şart, oysa incelemenin genelin bilgisi üzerinden yapılması olarak açıklamaktadır.

Eleştiri tanım olarak ortaya konduktan sonra, eleştiri tarihine ana hatlarıyla bakmanın yararlı olacağı düşünülmektedir.

2.2. ELEŞTİRİ TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

2.2.1. Dünyada Eleştirinin Gelişimine Kısa Bir Bakış

Günümüzde anlaşıldığı biçimiyle bilimsel anlamda eleştiri sayılabilecek ilk örnekler 17. yüzyılda rastlanmaktadır. 18.yüzyıldan itibaren de geliştiği görülmektedir. Ancak eleştirinin gerçek bir tür biçimini alması 19.yüzyılın

başlarında gerçekleşir (Carlioni-Filloux, 2000: 9). Eagleton (1998a; 11)'a göre, "Modern Avrupa'da yapılan eleştiri, saltıkçı devlete karşı verilen savaşımdan doğmuştur. XVII. ve XVIII. yüzyılda bu baskı rejimi altındaki Avrupa burjuvazisi kendine, içinde yetkeci bir siyasetin merhametsiz fermanlarından çok, ussal yargıya ve bilgiye dayalı eleştirinin bulunduğu gidimli ayrı bir uzam açmaya başlamıştır".

17. yüzyıla gelinceye kadar sanat eleştirisini yok saymak oldukça güçtür. Sanatın ortaya çıkışıyla birlikte, sanat üzerine düşünme, gördükleri üzerine görüşlerini açıklama çabası, sanat ile eş zamanlı gelişmiştir. Bu açıdan bakıldığında bugünkü anlamında eleştiri sayılmasalar da, eleştirinin temeli sayılabilecek, Antik Yunan Uygarlığı'na kadar uzanan süreçte pek çok örneğin bulunduğu söylenebilir. Eleştiri tarihine kısa bir bakış amacıyla bu örneklerin belli başlıları belirtilmeye çalışılmıştır.

İlk örneklerin Antik Yunan Uygarlığı döneminde ortaya çıktığı söylenebilir. Ersoy (1994: 46)'a göre ilk sanat eleştirmeni M.Ö. 3.yüzyılda Platon olup, ilk kişisel eleştiri de yine M.Ö. 3.yüzyılda Atinalı Xenokrates tarafından yapılmıştır. Aristoteles'in de özellikle yazın sanatı ve tiyatro üzerine yazdıkları bilinmektedir (Erinç; 1995: 56).

Ergüven (1996: 25)'e göre de, "... atölyeler arasında bilgi alışverişiyle filizlenen birtakım sorunların, kılavuz kitaplarda yazıya dökülerek, resimde konu, doğa vb. gündeme getirmesi elbette eleştiri adına önemli bir gelişme, bir ilk adımdır; ancak bu olgu asal gerçeği değiştirmez: Yunan uygarlığında ikiye bölünmüştür kuram. Buna göre, bir yanda salt felsefi spekülasyonun belirleyici olduğu kavramlar üzerine tartışma yer alırken, diğer tarafta da, eleştirinin çekirdeğini içinde taşımasına karşın, özünde zanaata ilişkin mesleki bilgileri içeren talimatlar toplamı çıkmaktadır karşımıza. Bir başka deyişle, yazını tekeline alan düşünürlerin, ressamı teknisyen olarak görmeleri sonucu eleştiriye hiçbir hayat hakkı yoktur artık- eleştiri, olsa olsa, yukarıda felsefi spekülasyon, aşağıda yönerge dir yalnızca".

Ersoy (1994: 47), Ortaçağda St. Augustine, Boethius ve

Cassiodorus'un isimlerinin sayılabileceğini ve Cassiodorus'un portre ressamlığında ruhsal durumun ortaya konduğu yapıtlarda eleştiri etkinliğinin devrin yönetiminin sanat politikasına uygunluğundan söz edildiğini belirtir. Yine Ersoy'a göre, 14. yüzyılda İtalya'da Ortaçağ kültürünün eleştiri tercihleri ve bütün görüşler Dante'nin modern kültür anlayışı etrafındadır ve Pietro Aretino da dönemin alaycı eleştirmenidir.

Rönesans döneminin eleştiri anlayışı için Ergüven (1996: 25,26), "sanat yapıtı karşısındaki dağınık ve kendiliğinden tepkinin topyekün tartışmaya açılıp, yazılı belgeye dönüşebilmesi için, önce belli bir sistem dahilinde düşünülmüş ölçütlerin ortaya çıkması gerekir; geçmişe oranla Rönesans kültüründe tanık olduğumuz en köklü değişim bu noktada açıklık kazanır; bundan böyle, hakkında konuştuğumuz şeye ilişkin birtakım ölçütler oluşmaya başlamıştır. (...) Ne var ki eleştiri tarihi açısından burada asıl dikkati çeken olgu, ölçütlerin bir değer yargısı olarak gündeme gelmesinden ziyade, bu kurallara sahip çıkan sanatçının, yaratma sürecinde kendini alabildiğine özgür hissetmesidir. (...) Gelgelelim, görünürdeki bütün bu olumlu gelişmelere rağmen, eleştirinin bir kurum olarak ortaya çıkması için gerekli sosyo-ekonomik altyapı henüz Rönesans kültürüne büyük ölçüde yabancısıdır" demektedir.

Rönesans Döneminin önde gelen isimlerinden biri olan Leonardo da Vinci'nin resim sanatı üzerine yaptıklarını ve yazdıklarını da (Erinç, 1995: 56), eleştirinin gelişim süreci bakımından belirtmek gerekmektedir.

18. yüzyılda sanat yapıtlarının herkes tarafından rahatça izlenebildiği, Salon Sergileri olarak adlandırılan genele açık sergiler, eleştiri tarihinde önemli bir yer tutar. Ergüven (1996: 26)'e göre, Salon Sergileri ortamında resim eleştirisine başlayan Denis Diderot, kısa sürede şaşırtıcı bir yetkinliğe ulaşarak, çağdaş eleştirmenin prototipini çizer. Ersoy (1994: 47), Diderot'un, resim eleştirisinde mutlak bağımsız hareketle her türlü kuraldan arınmış bir sanat kuramını destekleyen bir tavırla ortaya çıktığını, klasik sanat anlayışını sarsan bir yaklaşımla pek çok sanatçıyı etkilediğini belirtmiştir.

Erinç (1995a: 56), 19. yüzyılda estetik biçim ile felsefi içeriği birleştiren bir atılımın öncülüğünü yapan Paul Valery'nin çağdaş resim eleştirisinin kurucusu olarak kabul edilebileceğini belirtir.

20. yüzyıl ile birlikte eleştiri üzerine yapılan çalışmalar artmış, bu sayede değişik kuram ve yöntemler geliştirilmiş, sürekli olarak da geliştirilmektedir. 20. yüzyılın sanat akımları bakımından çok zengin bir dönem olduğu düşüncesi herkes tarafından paylaşılan bir görüştür. Bu sanat akımlarının gelişmesinde eleştirinin ve eleştirmenlerin desteklerinin önemli bir yeri olduğu rahatlıkla söylenebilir.

2.2.2. Türkiye’de Eleştirinin Gelişimine Kısa Bir Bakış

Dünyadaki gelişimine oranla eleştiri, Türkiye’de çok daha geç gündeme gelir. İlk eleştiri yazıları edebiyat alanında karşımıza çıkar. Ecevit (2001a: 54)’e göre, “Türk edebiyatında eleştiri ilk kez 19. yüzyılda Batılılaşmayı ilke edinmiş bir reformasyon hareketi olan Tanzimat Döneminde ürün verir. Bu dönemin eleştiri yazıları, Divan edebiyatında görülen tezkire türünün bir uzantısı niteliğinde olup nesnel ölçütlerden uzak, daha çok övgü ya da yergi içeren, genel olarak da leksikal düzlemde dil kullanımı ve gramer yanlışları üzerinde yoğunlaşan yazılardır”.

Ecevit (2001a: 55, 2001b: 57)’in ortaya koyduğu verilere göre, Türk edebiyat eleştirisi tarihi içinde öne çıkan özellikler ve dönemler şu şekilde belirlenebilir: Batı kaynaklı eleştiri metinlerinin Türkçe’ye çevrilmesi, Türk eleştirmenlerin, eleştirideki farklı ölçütlerin varlığı konusunda bilgi sahibi olmalarını sağlar. Fecr-i Ati döneminde eleştirinin bağımsız bir uğraş olarak benimsendiği görülür. 20. yüzyılın ilk on yılı içinde, bir yöntem çerçevesinde yapılan çalışmaların yok denecek kadar az olduğu, çoğunlukla izlenimci eleştirinin yaygın bir biçimde uygulandığı söylenebilir. İzlenimci eleştiri yakın zamana değin pek çok eleştirmenin benimsediği türdür. Altmışlı yıllara kadar çoğunlukla öznel beğeni ya da yergi sözcükleri içeren ve eleştirmenin “Ben”ini ön plana çıkaran yazılar ağırlıklıdır. Eleştirilerde özellikle ele alınan konular ulusallık, yerellik, evrensellik, sanat-toplum ve sanat-birey ilişkileri ile

dilin arılaştırılması sorunudur. Eleştiride nesnel ölçütler arayışları ile birlikte tarihsel / sosyolojik eleştiri ve Marksist eleştiri yöntemleri 1960'larda gelişmeye başlar ve önemli örnekleri ortaya konur. Yine 1960'larla birlikte ülkemizde gündeme gelmeye başlayan ve özellikle 1980'lerde yankı bulan önemli bir diğer yöntem de metne dönük eleştiridir. Henüz kurumsallaştığı söylenemese de postmodernist / yapısalcı eleştiri de 1990'lardan sonra eleştiri gündeminde yerini alır.

Resim eleştirisine de kaynaklık ettiği düşünülebilen edebiyat eleştirisine kısa bir bakıştan sonra, resim eleştirisi ele alındığında ilk örneklerine Türk resim sanatının da gelişmeye başladığı 19. yüzyılda rastlanır.

Giray (1996:16)'a göre, "Türk resim sanatı tarihi, Askeri okulda okuyan bir avuç gencin ürettikleri doğa görünüşleriyle başlar. Saray çevresinin ve özellikle Sultanların desteklerini arkalarında hisseden bu gençler, saray bahçelerini, öncelikle de Yıldız Sarayı bahçesini durmaksızın resmederler. Bu yıllar saray kurallarına duyarlı bir dönemi kapsadığı ve sanatçıların da bu çevre içinde üretim yapmaları nedeniyle eleştirilere kapalı geçer".

Sanayi-i Nefise'nin açılışı ile birlikte, saray dışına taşan resim üretimi, topluma yansıyan sanat etkinlikleri, bu olgudan sonra hız kazanır. Bireysel sergiler bile açılmaya başlar (Giray,1996: 16). Dal (1996: 26)'ın da belirttiği gibi resim eleştirisi, Türkiye'de bu sergilerle birlikte başlar. Bu sergiler ile ilgili yazılan eleştirilere bakıldığında; sergilerin duyurulduğu, güzel sanatların öneminin vurgulandığı, izlenimcilik akımının tanıtıldığı ve sergilerin genellikle olumlu değerlendirildiği gibi özellikler öne çıkar.

1910 yılında yayına giren Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası, dönemine bakan, sanat etkinliklerini dikkatle izleyen ve ciddi eleştiriler getiren içeriğiyle önem kazanır. Mecmua' da bir taraftan, öğretim sistemine ilişkin yenileştirme istemi, Sanayi-i Nefise' nin sınavları, okulun eğitiminin köhnemişliği gibi görüşlerle öncelikle sanat eğitimi konusunda yapıcı eleştirilere yer verirken; diğer taraftan, Şeker Ahmet Paşa, Ressam Şevket

Bey, Osman Hamdi Bey, Ressam Hasan Rıza, Hoca Ali Rıza, Selvili Ahmet Emin gibi sanatçıların kişilikleri, yaşam tarzları ile tanıtılırken, sanat anlayışları öncelikle konu seçimi göz önünde tutularak salt armoni başarılarına değinilen eleştirilere yer verilir (Giray, 1996: 17).

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte güzel sanatlarda hızlı bir ilerleme kaydedilir. Bir yandan yetenekli gençler yurtdışına değişik sanat dallarında öğrenime gönderilirken; diğer yandan müzelerin açıldığı, sayıları giderek artan sergilerin düzenlendiği, sanatçı gruplarının oluştuğu ve sanat eğitimi kurumlarının açıldığı görülür.

Böyle bir dönemde, Türkiye'de güzel sanatlar alanındaki ikinci dergi olan "Ar" yayımlanmaya başlar. Dergi önemli bir noktaya işaret eder. "Türkiye'de sanat eleştirmeni yoktur. Bu nedenle ressamlar, sanat yazarı olmak ve sanat eleştirileri yapmak zorunda kalmaktadırlar" (Dal, 1996: 27). Aynı konuda, Giray da (1996: 18), ressamların yanı sıra, yazar ve şairlerin de resim eleştirmenliği yapma durumuna geldiklerini belirtir.

1950'lerden itibaren eleştiri metinlerinde; eski-yeni, klasik-modern, akademik-mücerret (soyut) ; Batı'da görülen sanat akımlarının benimsenip benimsenmemesi; figüratif-non-figüratif; soyut-somut; resmin kuruluşundaki, renk, boya, çizgi vb. değerler; devletin sanat politikası gibi tartışmalar öne çıkan konulardır (Dal, 1996: 28-29).

1970'li, 1980'li yıllardaki eleştirileri Erinç (1995b: 121-122) iki ana grupta toplamaktadır. İlk grup, ressamların yaptıkları eleştirilerdir. Bu eleştirilerin bir kısmı hükümetlerin, belirli kurum ve kuruluşların sanat politikaları üzerine ve çoğunlukla yeren yazılardır; geri kalanı ise bir diğer ressama dönük olup, övgü ve yergi içerirler. İkinci grup eleştiriler ise, sanatseverler ve eleştirmenler tarafından yapılanlardır. Sanatseverlerin eleştirileri genel anlamı ile sanat, estetik ve plastik öğelere dönüktür. Eleştirmenlerin eleştirileri ise, "belli kalıplar, belli paternler içinde teknik tanımlamalardan öte okuyucuya fazla bir şey getirmeyen yazılardır".

Resim eleştirisinin başlangıcından bu yana, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası, Ar, Milli Mecmua, Güzel Sanatlar Mecmuası, Muhit, Vakıf, Çığır, Ülkü, Hayat Dergisi, Yedigün, Ayda Bir, Varlık, Yeni Adam, Kültür Haftası, Arkitekt, Gösteri, Sanat Çevresi, Sanat Olayı, Türkiye’de Sanat, Genç Sanat, Adam Sanat, Milliyet Sanat, Sanat Dünyamız vb. dergiler eleştiri yazılarına yer vermişlerdir.

Resim eleştirisi günümüze gelindiğinde, başlangıcından bugüne pek çok sorunu çözmekle birlikte hala nicelik ve nitelik bakımından istenilen noktaya gelememiştir. Nitelikli eleştiri örneklerinin ve eleştiri üzerine yapılan tartışmaların her geçen gün çoğalması, eleştirinin istenilen düzeye gelebilmesi için çabaların arttığını göstermektedir.

2. 3. ELEŞTİRİ TÜRLERİ

Resim Sanatı yüzyıllar boyu birikimlerinin üzerine yaptığı eklemelerle sınırlarını zorlamış, her yeni dönem yeni anlatım olanakları ve yeni biçimlerle günümüze kadar gelmiştir. Resim sanatı kadar köklü olmamakla birlikte, resim eleştirisinin de sanat gündeminde yerini aldığından bu yana hızla geliştiği görülür. Resim sanatında tek bir bakış açısı nasıl yoksa ve bundan dolayı çeşitli akımlar ortaya çıkabiliyorsa, eleştiride de tek bir bakış açısının bulunamayacağı düşünüldüğünden, çeşitli eleştiri yaklaşımlarından ve türlerinden de söz edilebilir. Zaman içinde çeşitli eleştiri yaklaşımları, eleştirinin daha iyi anlaşılabilmesi bakımından sınıflandırılmıştır. Kuşkusuz bu sınıflandırmalar yapaydır ve birbirlerine göre farklılık ve benzerlikler gösterebilirler.

İlk sınıflama örneği olarak, eleştiri türlerinin sanat türlerine göre sınıflanması belki de en yalın sınıflama sayılabilir. “Söz konusu sanat yapıtı edebiyat yapıtı ise, eleştiri de edebiyat eleştirisi, resim yapıtı ise, resim eleştirisi ya da söz konusu sanat yapıtı müzik yapıtı ise, sanat eleştirisi de müzik eleştirisi olacaktır” (Tunalı, 1979: 33). Böyle bir sınıflamada, sanat türlerinin özelliklerinin öne çıktığı görülür.

Tam bir sınıflama sayılmasa da, eleştiri tarihi içinde hemen her dönem, hatta günümüzde de önemli tartışmalara neden olan öznel eleştiri - nesnel eleştiri ayrımı üzerinde durulmalıdır. Öznel eleştiri - nesnel eleştiri ikileminin, eleştirinin öğelerinin, kavramlarının ve ilkelerinin temellendirilmeye çalışıldığı 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarındaki tartışmalarda yoğunluk kazandığı ve o günlerden günümüze kadar da değişik düzeylerde tartışılarak geldiği görülür. Bu sınıflandırma, bu ikilem tıpkı “sanat sanat içindir”, “sanat toplum içindir” ayrımındaki gibi anlamsızdır. Tansuğ (1988: 30)’a göre eleştiri, eğer sanat yapıtı ile katıksız, dürüst, içten bir ilişki kurabilmişse öznel-nesnel birliğini kapsar. Tunalı (1979: 34-35) öznellik-nesnellik ilişkisini şöyle açıklar; “objektif-rasyonel bir yaklaşımla sanat yapıtının estetik değerine ulaşamaz. Eleştirmen de başka bir bilim adamı gibi, sanat yapıtının objektif niteliklerine, üslup niteliklerine aynı rasyonel tavrıla eğilecek, ama, bir sınırdan sonra sanatsal değere yaklaşmak için, bu objektif- rasyonel tavrı bırakıp sübjektif bir tavrı alacak, sanat yapıtının değerini bu sübjektif tavrı ile yani duyarlık ile kavramaya çalışacaktır; çünkü, estetik değer, objektif- rasyonel yaklaşımın dışında ancak bir duyarlık objesi olarak ele alınırsa kavranabilir. Estetik değer, sanat yapıtının objektif niteliklerine dayalı, ama sübjektif olarak kavranan, duyulan bir obje’dir. Bundan ötürü, eleştiricinin, sanat yapıtına yaklaşırken bu iki tavrı birbiriyle birleştirmesi gerekir. Rasyonelliği duyarlık ile, objektifliği sübjektiflik ile. Duyarlık ve beğeniden yoksun olan bir tavrı, bilimsel bir tavrı olabilir, ama eleştirmen tavrı olamaz. Bundan ötürü, eleştirmenin kişiliğinde bilim adamı objektifliği, rasyonelliği ile sanatçı sübjektifliğinin, duyarlığının birleşmesi gerekir”. Tunalı’nın açıklamalarından da anlaşılacağı gibi, öznelliğin ve nesnelliğin birbirlerine karşıt birer yaklaşım olarak değerlendirilmesi yerine, birbirlerini bütünleyen iki yaklaşım biçiminde değerlendirilmeleri eleştirinin bütünlüğü açısından daha yararlı sonuçlar ortaya çıkarabilecektir.

Moran (1999), “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri” adlı kitabında, eleştiri türlerini edebiyat / sanat kuramlarına göre belirler. Moran’ın bu çalışması eleştiri alanının temel kitaplarından biri olarak kabul edilmesi, sanat kuramlarının eleştiri anlayışlarını ortaya koyması ve ele alınan eleştiri türlerinin genelde bilinen eleştiri türleri olması bakımından önemli bir

çalışmadır. Ayrıca belirtilmesi gereken bir nokta da, Moran'ın bu sınıflamasının, sanat akımlarına, kuramlarına dayandığı için felsefi eleştiri kapsamında da ele alınabilecek bir sınıflama oluşudur. Moran'ın kitabı temel alınarak, bu eleştiri türleri kısaca şöyle açıklanabilir:

I. Yansıtma Kuramları

Antik Yunan Uygarlığından başlayıp 18. yüzyıla, 18. yüzyıldan da günümüze kadar olan dönemler olmak üzere iki ana grupta toplanabilen Yansıtma Kuramları, dış dünyayı, dış gerçekliği merkezine alan kuramlardır. Bu kuramlara göre sanatçının görevi dış dünyaya ayna tutmak, yapıtlarında dış gerçekliği yansıtmaktır. Gerçeklik nedir? sorusuna verilen yanıtlarda Yansıtma Kuramları kapsamındaki eğilimleri belirlemektedir. Moran, Yansıtma Kuramları kapsamında incelenebilecek eleştirileri, "Dış Dünyaya ve Topluma Dönük Eleştiri" olarak adlandırarak, üç başlıkta ele alır. Bunlar:

a) Tarihsel Eleştiri: Alıcının geçmişte üretilen bir yapıtı anlayabilmesi ve değerlendirebilmesi için yapıtın yaratıldığı çağdaki inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekler hakkında bilgi sahibi olması gerektiği temel ilkesinden hareket eder. Tarihsel eleştirinin en önemli özelliği, yapıtı belli bir sanat geleneğindeki yerine oturtmak, o tür yapıtların özelliklerini ortaya koymak, yapıtta gözetilen amaçları, yapıta şekil veren ilkeyi belirtmek ve ona hangi açıdan bakılacağını bulmaktır. Yapıtın, üretildiği çağdaki koşullar bağlamında değerlendirilmesi gereğini savunmaktadır.

b) Sosyolojik Eleştiri: 18. yüzyılda ilk örneklerine rastlanan sosyolojik eleştirinin, 19.yüzyılda bilim alanındaki büyük gelişmelerle birlikte yaygınlaştığı görülür. Sosyolojik eleştiri, sanatın kendi başına varolmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Sosyolojik eleştiri sanat yapıtının oluşmasında rol oynayan nedenleri ve yapıtın etkilerini göstermeye çalışır.

c) Marksist Eleştiri: Sosyolojik eleştiri gibi genellikle sanat olayının nedenlerini araştıran Marksist eleştiri, sanat olayını ve yapıtını açıklarken, ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını temel alır. Marksist

eleştiri kısaca, sanat türlerinin, akımlarının, üsluplarının, ekonomik altyapı ve sınıf çatışmalarıyla ilişkilerini belirterek bunların nedenlerini ortaya koymayı amaçlar.

II. Anlatımcı Kuramlar

19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Anlatımcı Kuramlar ile birlikte sanatın merkezine sanatçı yerleşir. Bu kuramlara göre, sanat yapıtının en belirgin özelliği duyguları anlatmasıdır. Artık sanatın amacı dış dünyaya ayna tutmak değil, duyguları anlatmaktır. Moran, bu kuramların eleştiri anlayışı olan “Sanatçıya Dönük Eleştiri” yi iki başlık altında inceler. Bunlar:

a) Sanatçının Psikolojisi ve Kişiliği (Biyografik Eleştiri): Biyografik eleştiri sanatçının kişiliği ile yapıtları arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesine dayanır. Bu tür eleştirinin başlıca iki amaçla kullanıldığı görülür. Bu amaçlardan ilki, yapıtları aydınlatmak için sanatçının yaşamını ve kişiliğini incelemektir. Böylece sanatçının, yaşamını etkileyen olaylar, aile ortamı, eğitimi, başından geçen olaylar vb. şeyler bilinirse, sanatçının dünya görüşü, inançları, psikolojik durumu gibi özellikleri saptanabilir. Dolayısıyla yapıtları da bu bilgiler ışığında incelenerek sağlam yorumlara ve değerlendirmelere varılabilir.

Diğer amaç ise, sanatçının psikolojisini, kişiliğini aydınlatmak için yapıtlarını bir belge gibi kullanmaktır. Anlatımcı kurama göre sanat her şeyden önce duyguların ve yaşantıların dile getirilmesidir. Anlatımcı kuram ile aynı kanıda olan eleştirmenler de, sanatçıya dönerek onun yaşamını, psikolojisini ve kişiliğini incelemeye çalışırlar. Sanatçının psikolojisi ve kişiliği de en iyi kendi yapıtlarında saptanabilir. Dolayısıyla eleştirmenler de sanatçının yapıtlarından hareketle sanatçının psikolojisini ve kişiliğini saptarlar. Böylece, bu saptama sayesinde tekrar yapıtlara dönülerek, yapıtların daha iyi açıklanması ve değerlendirilmesi sağlanmış olur.

b) Psikanaliz ve Eleştiri: 20. yüzyılda Freud ile birlikte psikanalize dayanan yeni bir eleştiri yöntemi, sanat eleştirisinde büyük bir yer tutar. Freud’un bilinçaltı ile ilgili buluşlarına dayanan bu yöntemi, bazıları sanatçının

psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, cinsel komplekslerini vb. ortaya çıkarmak için; bazıları aynı zamanda bu buluşları yapıtlarını yorumlamak için kullanmış, yine bazıları da yapıtlarındaki kişilerin psikolojisini, davranışlarını açıklamak amacıyla bu kişilere uygulamışlardır.

III.Biçimci Kuram

Bu kurama göre, sanat yapıtının belirleyici özelliği, dış dünya ile, sanatçı ile ya da okurla olan ilişkisinde değil yapıtın kendi düzeninde bulunur. Biçimci Kuramı temel alan “Esere Dönük Eleştiri” yaklaşımları üç başlıkta incelenebilir. Bunlar:

a) Yeni Eleştiri: Yapıtının sanatsal yönünün bir yana bırakılıp, sosyoloji, psikoloji ve tarih gibi bilim dallarına dayanarak eleştirisinin yapılmasına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Yeni eleştiri için ne sanatçının kafasındaki anlam ne de yapıtın anlamının ve değerinin okurdaki etkisi önemlidir. Yeni eleştiride yapıt öne çıkar ve tekniği ele alır. Yapıtın tema’sı, kişileri, bunların arasındaki çatışma, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, simgeler, bunların hepsi teknikle ilgili şeylerdir ve yapıtın kendine özgü anlamını meydana getirirler. Eleştirmen bu gibi öğelerin arasındaki ilişkiyi, yapıtın içinde oynadıkları rolü, bütüne katkılarını araştırarak yapıtın ilk bakışta fark edilmeyen yönlerini, ince anlamlarını, zenginliklerini ortaya çıkarmaya çalışır. Kısacası yeni eleştirinin amacı, tek tek yapıtlara yönelerek, o yapıtın içinde saklı anlamı ortaya çıkarmaktır.

b) Yapısal Eleştiri: Yapısal eleştiri, sanatçı, dış dünya, yaşam vb. ile ilgilenmemektedir. Sanat yapıtının değeri ile de ilgilenmemektedir. Yapısalcılara göre anlamı üreten yapının kendisinden ibaret olduğu için yapısal eleştiri bu yapıyı çözümlemeye yönelir.

c) Arketipçi Eleştiri: Antropoloji, tarih, psikoloji gibi bilim dallarını kullanan arketipçi eleştiri, tarihsel eleştiriye, sosyolojik eleştiriye benzemekle birlikte, temel amacı açısından yapıta dönük eleştiri yöntemidir. Arketipçi eleştiri, yapıtı açıklamak amacıyla yapıta eğilerek eski çağlardan beri insanları etkileyen bir takım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmaya çalışır.

Yapıtlarda tekrarlanan bu arketiplere örnek olarak, kişiler, imgeler, simgeler, durumlar ya da olay örgüleri verilebilir.

IV. Okur (Alıcı, İzleyici) Merkezli Kuramlar

Bu kuramlarda ise, ne dış dünya ne sanatçının duyguları ne de yapıtın kendisi önemlidir. Okur (Alıcı, İzleyici) Merkezli Kuramlar alıcıyı merkeze alarak, bir yapıtın başarılı olup olmadığını alıcıda bıraktığı etkilere bakarak değerlendirirler. Bu kuramların eleştiri anlayışı olarak kabul edilebilecek “Okura (Alıcıya, İzleyiciye) Dönük Eleştiri” anlayışında üç temel eleştiri yaklaşımı bulunmaktadır. Bunlar:

a) İzlenimci Eleştiri: İzlenimci eleştiri, dünya, toplum, sanatçı ve yapıt üzerinde durmayıp, alıcının, eleştirmenin yapıt ile ilgili izlenimlerini ele alır. İzlenimci eleştiride, eleştirmen yapıttan zevk alıp almadığına bakarak, yapıtın kendisinde uyandırdığı duyguları ve yaşantıları anlatır. Dolayısıyla eleştirmen yapıttan çok kendisinden söz eder.

b) Okur (Alıcı, İzleyici) Merkezli Eleştiri: Alımlama estetiğinin getirdiği, izlenimci olmayan bir eleştiri yöntemidir. Bazı modernist sanatçılar alıcıyı edilgin durumdan çıkararak, yapıtın yorumlanmasına, anlamlandırılmasına katılmasını sağlamak istemişlerdir. Yapıtın böyle yorumlanması, anlamlandırılması alıcı açısından bir boşluk doldurmaya benzetilebilir. Bu eleştiri anlayışında eleştirmen, boşlukları doldurarak anlamı tamamlamaya çalışır.

c) Feminist Eleştiri: Moran, feminist eleştirinin, Marksist eleştiri, psikanalitik eleştiri, yazara ya da okura dönük eleştiri türlerini örnek alan feministler bulunmasına rağmen, feminist eleştirinin ilk örneklerinde, yazın sanatına, kadın okurlar açısından bakılması nedeniyle Okur Merkezli Kuramlar arasında incelenebileceğini belirtir. 1960'larda Amerika'da, İngiltere'de, Fransa'da toplumsal ve siyasal savaşım olarak yeniden canlanan genel feminist hareketin sanat alanına da kaydırılması sonucunda ortaya çıkan feminist eleştiri, erkek yazarların yapıtlarında kadına karşı takınılan tavrı ortaya koymakla işe başlamış, daha sonra kadın yazarlara yönelerek,

onların yapıtlarındaki özellikleri saptamış ve yazın sanatı tarihinde de kadın yazarların ayrı bir gelenek oluşturduklarını kanıtlamaya çalışmıştır.

Carlone ve Filloux (2000: 7-9) “Eleştiri Kuramları” adlı kitaplarının Giriş bölümünde akım eleştirisi ve gazete eleştirisinden söz ederler. Aslında kitap biçiminde yayınlanmış ve değişik yazılardan oluşan ama belirli bir tutum ve yöntem ortaya koyan kitapları incelediklerinden, bu iki tür eleştiri çalışmasının dışında tutmuşlardır. Ancak akım eleştirisi ve gazete eleştirisi günümüzde de sıkça karşılaşılan eleştiri türlerindendir. Bu eleştiriler kısaca açıklanacak olursa:

Akım Eleştirisi: Çoğunlukla yeni görüşlerini yaymak kaygısında olan genç yazarların sürdürdükleri propaganda yazılarıdır. Bu tür eleştirilerde genç yazarlar ya kendi ‘mezhep’ lerinden olmayan herkese veryansın ederler ya da kendi yapıtları ile arkadaşlarının yapıtlarının başarısı için çalışırlar. Bu eleştiri bildirilerle, önsözlerle, yeni dergilerde yayınlanan yazılarla dile gelir (Carlone ve Filloux, 2000: 8).

Gazete Eleştirisi: Başkalarının güncel politika ya da ekonomi olaylarıyla uğraştığı gibi, bu eleştiri de güncel sanat olaylarıyla uğraşır (Carlone ve Filloux, 2000: 9). Bayrav (1975: 112-113)’a göre, gazete eleştirisi, 17. yüzyılda henüz günlük olmamakla beraber, o dönemde yayımlanmaya başlayan gazeteler, başkentlerin sanat olaylarını anlatırken yeni yapıtları tanıtmaktan, beğenilip beğenilmediklerini haber vermekten, neden beğenildiklerini ya da eleştirildiklerini açıklamaktan geri kalmazlardı. Gün geçtikçe, gazetelerin sayısı ve tirajı artmış, geniş okuyucu kitlelerine yol gösterme, çağdaş ürünler arasında iyi ile kötüyü ayırma görevini üstlenen bu tür eleştiri de önem kazanmıştır. Bu tür eleştiriciler, her dönemde (hatta günümüzde bile) çok ün kazanmışlardır.

Öğretme ya da bilgi verme eleştirisi, yukarıda açıklanan izlenimci eleştiri, suya sabuna dokunmayan eleştiri ve kavgalı eleştiri gibi türlerle de sıkça karşılaşılmaktadır.

Öğretme ya da bilgi verme eleştirisini Erinç (1995b: 113), derinlemesine yapılan yargılamalardan çok diğer alıcılara bilgi vermek, sanatçıyı ya da sanat yapıtını tanıtmak amacıyla yapılan, yazılan eleştirilerdir biçiminde açıklar.

Bilimselliğin / nesnelliğin karşısında olan İzlenimci eleştiride ise, önemli olan eleştirmenin tümüyle öznel izlenimleri, düşünceleri ve duygularıdır (Ecevit, 2001a: 56).

Suya sabuna dokunmayan eleştiri, bilgelik ve usçuluk adına yapılan bir eleştiri olup, daha çok soyut ve bireysel bir güzellik kavramına dayanarak, ya da olumlu-olumsuz bireysel ilişkileri esas alarak yapılan bir yargılamadır (Erinç, 1995b: 113).

Sıkça karşılaşılan eleştiri türlerinden bir diğeri de kavga eleştirisidir. Kimi zaman bir sanatçın yapıtlarına yönelik ya da sergi gibi bir etkinlik üzerine günlük gazetelerde ve dergilerde cepheleşmeye varan eleştirilere rastlanır. Bu tür eleştirilerde cepheleşme genellikle yapıtlarla ilgisi olmayan başka faktörlere dayanır. Erinç (1995b: 113)'e göre, kavga eleştirisi bir tür kişisel arınma (katharsis) aracı durumundadır. Meslektaşların (eleştirmenlerin, sanatçıların) birbirleriyle, üstelik okuyucularını, dinleyicilerini pek ilgilendirmeyen hesaplaşmalarının yarattığı bir belgesel niteliğindedir.

Buraya kadar açıklanan eleştiri türlerinden izlenimci eleştiri, suya sabuna dokunmayan eleştiri, kavga eleştirisi, akım eleştirisi ve gazete eleştirilerinin bir kısmı, sanat yapıtı üzerine yapıldığı söylene de sanat yapıtı ile pek ilgili değildirler. Bu tür eleştirilerde sanat yapıtı daha çok araç konumundadır. Eleştiri yapan kişinin öznel yaklaşımları, düşünceleri, duyguları verilirken ya da akım eleştirisinde olduğu gibi bir akımın ilke ve görüşleri üzerinde durulurken, yapıta ilişkin bilgiler doğrudan verilmemektedir.

Resmi araç olarak kullanan eleştiriler, eleştiri türlerinin bir kısmını oluşturmaktadır. Diğer önemli kısmı ise, belki de eleştirinin asıl ilgi alanını kapsamaması gereken, resmi amaç olarak kullanan eleştirilerdir. Erinç'in "Resmi

Amaç Olarak Kullanan Eleştiriler” sınıflaması, ağırlıklı olarak Erinç’in “Resmin Eleştirisi Üzerine” (1995a) adlı kitabı temel alınarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Resmi amaç olarak kullanan eleştiriler şu başlıklarla gösterilebilir:

I- Resmi Öğelerine Ayıran Eleştiriler

Resmi Biçim Olarak Değerlendiren Eleştiriler

Resmi İçerik Olarak Değerlendiren Eleştiriler

Resmi Öz Olarak Değerlendiren Eleştiriler

II- Resmi Bir Bütün Olarak Düşünen Eleştiriler

a) Teknik Eleştiri

b) Psikolojik Eleştiri

c) Estetik Eleştiri

d) Sosyolojik Eleştiri

e) Felsefi Eleştiri

Yine resmi bir bütün olarak düşünen bir başka grupta da aşağıdaki gibi gösterilebilir:

1- Resmi Kendi Ontik Yapısı İçinde Ele Alan Eleştiriler

2- Resmi Kendi Grubu İçinde Ele Alan Eleştiriler

Bu eleştirilere kısaca bakılacak olunursa;

Resmi Öğelerine Ayıran Eleştiriler: Resmi biçim, içerik ve öz olarak ayırıştırarak değerlendiren eleştirilerdir. Ayırıştırmadan amaç, bu öğelerden birine ya da ikisine ağırlık vermek, diğerini ya da diğerlerini, önemli olanı ortaya koyan bir araç, bir aracı gibi düşünmektir. Resimde bazen biçim, bazen içerik ve bazen de öz ön plana çıkmış, kısa bir süre sonra, bazı nedenlerle de, söz gelimi biçim, yine söz gelimi yerini içeriğe bırakmıştır ya da tam tersi olmuştur.

Resmi Bir Bütün Olarak Düşünen Eleştiriler: Bu tür eleştirilerde resim bir bütün olarak ele alınmaktadır. İyi bir eleştiri, bir resmi ve sadece o resmi bütün olarak algılayabildiğini, bu algı alanı içinde de kalınabildiğini gösteren eleştiridir (Erinç, 1995b: 69). Birinci bölümde de vurgulandığı gibi, 19.yüzyıl sonlarındaki bilimsel gelişmelerin sanata, dolayısıyla eleştiriye de yansıdığı

ve böylece bilimsel eleştirinin de geliştiği söylenebilir. Dönemin eleştiri anlayışında bilimsellik arayışları ile ilgili Taine'in sözleri önemli ip uçları vermektedir: "Benim izlemeye çalıştığım yeni yöntem, insan yapıtlarının niteliklerinin belirtilmesi, nedenlerinin araştırılması gereken olgular ve ürünler olarak ele almaktır, o kadar. Böyle anlaşılan bilim ne suçlar, ne bağışlar; saptar ve açıklar yalnızca" (Carlotti-Filloux, 2000: 42). Bilimdeki bu gelişmelerin, Teknik Eleştiri, Psikolojik Eleştiri, Estetik Eleştiri, Sosyolojik Eleştiri ve Felsefi Eleştiri gibi, sanatbilim alanlarından birini temel alan eleştiri türlerine kaynaklık ettiği görülür. Bu eleştiri türlerinden her biri temel aldıkları sanatbilim alanlarına göre farklı ölçütler kullanabilirler. Ancak ortak noktaları, sanat yapıtını bir bütün olarak değerlendirmeleridir.

Erinç (1995a)'in sınıflamasına göre, bu beş eleştiri türü kısaca şöyle açıklanabilir:

1. Teknik Eleştiri: Neyi, neyle, nasıl anlatıyor, sorusunun yanıtlarını ortaya koymak ve aynı tür diğer resimler arasında bu resmin yerini saptayabilmek amacıyla yapılan eleştiridir. Teknik eleştiri, alanın teknik bilgilerini gerektirdiği için meslekten olanlar tarafından ya da gerekli bilgiye sahip sanatseverler tarafından da yapılabilir.

2. Psikolojik Eleştiri: Sıradan bir alıcının psikolojik eleştirisi her ne kadar onun kişisel duygularını açıklarsa da amaç, bu duyguları, bu duygularda ortaya çıkan doyumunu ifade etmek değil, bu duygulara ve doyuma neden olan resimsel öğeleri ortaya koyabilmektir. Uzman için ise psikolojik eleştiri, psikoloji biliminin, sanat psikolojisi biliminin verdiği ölçütleri resmin çözümlenmesi için kullanmak ve bu yolla resmin psişik öğelerini hem içerik, hem de biçim aracılığı ile ortaya koymaktır.

3. Estetik Eleştiri: Alıcısının güzellik anlayışı açısından resmin irdelenmesi, değerlendirilmesidir. 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 kişinin, daha önceden edindiği bir toplumsal ideolojiyi ölçüt gibi kullanarak resmin varlığını değerlendirmesidir. Toplumsal ideolojide, ideolojinin kendi bir ölçüt olarak anlam taşır, yoksa resim, bir ideolojiyi pekiştirdiği için iyi kabul edilmez. Ayrıca sosyolojik eleştiri, ancak sanat sosyolojisinin ilkelerini ve ölçeklerini bilenlerce yapılabilir.

5. Felsefi Eleştiri: Genel olarak, insan ve insana bağlı değerler, bugünü algılayış ve yarına bakış açısından bir sanat yapıtının ne ilettiğini sorgulayarak yapılan eleştiridir. Bu gruba giren eleştiriler, sanat yapıtının iletisi açısından değerlendirilmesine dönüktür ağırlıkla. Bu bağlamda felsefi eleştiri, sanat felsefesinin ölçütlerinden yararlanmaktadır. Ayrıca felsefi eleştiri, eleştiri türleri içinde en çok donanım gerektiren yöntem olup, ancak uzmanı tarafından yapılabilecek bir eleştiri türüdür.

Son olarak da resmi ontik yapısı ve kendi grubu içinde değerlendiren eleştiriler (Erinç, 1995a) tanımlanmaya çalışılacaktır.

1- Resmi Ontik Yapısı İçinde Eleştirme: 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 varolanı anlamaktır. İkinci yükümlülüğü ise, resim denilen varolanın, 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 .

2- Resmi Kendi Grubu İçinde Eleştirme: Bir resmin, bağlı bulunduğu zaman, mekan, 'izm' gibi ölçütler içindeki yerini saptayıp, bu yerde bulunan aynı alandaki diğer resimler karşısında konumunu irdelemeye çalışır.

2. 4. PLASTİK SANATLAR VE ELEŞTİRİ

Önceki bölümlerde belirtildiği gibi, eleştiri, sanat yapıtını açıklamayı ve değerlendirmeyi amaçladığından öz ve işlev bakımından sanat dallarına göre bir farklılık göstermemektedir. Ancak sanat dallarının kendilerine özgü

nitelikleri göz önüne alınırsa, süreç bakımından bir ayrışmadan söz edilebilir. Bunun nedeni genelde, sanat dallarının, kullandıkları araç, gereç, teknik, malzeme, yöneldikleri duyu organları, yapıtların algılanmasında anlık ya da zamansallıkları ve yapıtların fiziksel sunuluşları bakımından farklılık göstermeleridir. Sanat dalları ses, söz, görüntü, beden gibi çoğaltılabilecek pek çok aracın her birini ayrı ayrı ya da bir kısmını bir arada kullanabilirler. Bu araç, gereç ve tekniklerle sanat dalları anlatım olanaklarını geliştirmektedirler. Sözelimi yazın, tiyatro, plastik sanatlar, mimarlık vb. sanatlar birbirlerine göre kimi ortak özellikleri olmakla birlikte, yukarıda değinilen özellikler bakımından birbirlerine göre farklı nitelikler sergilerler. Sözelimi, yazın yapıtlarında duygu, düşünce vb. şeyler anlatılırken sözcüklerden yararlanılmaktadır. İster öykü, roman olsun, ister şiir vb. olsun bir yazın yapıtının algılanabilmesi, anlaşılabilmesi için yapıtın sonuna kadar okunması gerekir, ki bu da belli bir zamanın kullanımını gerektirir. Ayrıca yazın yapıtı yazılı ya da basılı olup, genellikle de kitap biçimindedir. Mimarlık alanından bir yapıtın anlaşılabilmesi için yapıtın sadece dış cephesine bakılmasının yetersizliği hemen fark edilebilir. Bir mimarlık yapıtı, dış cephe, iç mekan, yapının yer aldığı çevre vb. öğelerin hepsinin ya da bir kısmının incelenmesiyle anlaşılabilir. Bu durum da alıcı açısından bir zamanın kullanımını gerektirir. Ancak, bu zaman, yazın da olduğu gibi bir okuma eyleminin gerektirdiği zaman yerine, yapının çevresinin, içerisinde gezilebilmesi, görülebilmesi için gereken bir zamandır. Yazındaki aracı malzeme olan sözcüklerin yerini mimarlıkta, betonarme, çelik konstrüksiyon, beton blok, cam, ahşap vb. malzemeler alır. Tiyatroda ise hem yazılı/basılı bir metin hem de sahnelenen bir oyun olarak ikili bir durumdan söz edilebilir. Tiyatroda, oyun metni, yönetmen, oyuncular, dekor, kostüm, ışık vb. öğelerin yapıtı birlikte oluşturduğu ve metnin özellikleri, yönetmenin yaratıcılığı, oyuncuların yaratıcılığı gibi öğelerin de yapıtın niteliğini etkilediği söylenebilir. Buraya kadar, sadece üç sanat dalının birkaç özelliği örnek olarak verilmiştir, kuşkusuz bu örnekler arttırılabilir. Plastik sanatlara bakıldığında, hem diğer sanatlara göre hem de kendi aralarında birbirlerine göre farklılıkları olduğu görülür. Bu farklılıklardan İlk akla gelen kullanılan malzemelerdir. Diğer bir fark yapıtların boyutlarıdır. Bilindiği üzere plastik sanatlarda iki ve üç boyutlu yapıtlar bulunur. Resim, özgün baskı resim gibi dalların yapıtları izlenirken

anlık olarak (en azından ilk adım olarak düşünöldüğünde) bir bütün halinde algılanabilirken; heykel, seramik gibi dalların yapıtları ilk bakışta bir bütün olarak izlenemediğinden, yapıtın çevresinde dolaşılıp tüm yönlerinin görölmesi sonucunda algılanabilirler.

Yukarıda verilen birkaç örneğre göre, sanat dallarının kendine özgölükleri ortaya çıkmaktadır. Sanat dallarındaki bu farklılıklar ve sanatların kendine özgölükleri, eleştiriyi de farklılaştırmaktadır. Bu durum “Eleştiri Türleri” bölümünde en yalın sınıflama olarak belirtilen yazın eleştirisi, resim eleştirisi, sinema eleştirisi, müzik eleştirisi vb. ayrımlara gidilmesinin bir nedeni olarak düşünölebilir.

Bu araştırma resim eleştirisi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Resim sanatı insanlık tarihinin en eski sanat dallarından biri olarak günümüze kadar gelişerek gelmiştir. Resim sanatında değişik tekniklerle, keten bezi, kağıt, ahşap, duvar vb. malzemelerin üzerine; değişik boya türleriyle ve kimi hazır malzemelerle (kolaj ve asamblajda göröldüğü gibi) yapıtlar ortaya konmaktadır. Erinç (1995a: 30), “evrensel sanatta teknik, sanatçının özgörlüğü ve özgönlüğü, ürettiğı resmin de tekliğı ve yeniliğı nedeniyle, gittikçe artar, gittikçe bilinemez, çözümlenemez bir hale gelir” açıklamasıyla evrensel bağlamdaki resmin en önemli özelliklerinden biri olarak tekniğı vurgulamaktadır. İki boyutlu olarak algılanabilecek resim, aynı zamanda boya dokusu ve kullanılan hazır malzemelerle ya da kompozisyon ve perspektifin sağladığı derinlik hissiyle üç boyutlu olarak da düşünölebilir. Çağdaş resim sanatı yüzyılların birikimini de arkasına alarak her geçen gün sınırlarını genişletmektedir.

Resim eleştirisi, diğer sanat dallarının eleştirilerinde olduğı gibi, genel olarak bir nesne - özne ilişkisi biçiminde düşünölebilir. Yani bir tarafta sanat yapıtı olarak adlandırılan nesne, diğer tarafta eleştiriyi yapan kişı, özne bulunur. Böyle bir nesne-özne ilişkisi sonucunda, eleştirinin sanat yapıtı üzerine kuruluyor olması, çağdaş eleştirinin bir ilkesi olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtını merkezine alan çağdaş eleştiri, yapıt dışı tüm etkenleri de eleştirinin dışında tutmaya çalışır. Yöcel (1991: 7)’e göre de, eleştiride

değişmeyen tek şeyin bir yapıt üzerine kurulmuş olmasıdır.

Resim eleştirisinde, eleştirinin nesnesi olarak ele alınanlar resim sanatının kapsamındaki yapıtlardır. Öyleyse, bir resmin sanat yapıtı olarak kabul edilebilmesi nelere bağlıdır? Erinç (1995a: 27-28) bir yapıtın sanat yapıtı olarak nitelendirilmesini iki ana grupta belirler. Bunlardan ilki “Sanatsal Yol” olarak adlandırılır ve üç ana başlıktan oluşur:

1. Bir yapıtın sanat tarihi açısından değer taşıması.
2. Bir yapıtın antika kavramına uygun bir değer taşıması.
3. Bir yapıtın çağdaş ve çağcıl sanat kuramları açısından değer taşıması.

Erinç, herhangi bir yapıtta bu üç değerden en az biri varsa ona sanat yapıtı denilebileceğini belirtir.

İkinci yol ise, “Sanatsal Olmayan Yol” olarak adlandırılır ve dört ana başlıktan oluşur:

1. Ekonomik nedenlerle bir yapıta bir değer yakıştırılması.
2. Politik nedenlerle bir yapıta bir değer yakıştırılması.
3. İdeolojik nedenlerle bir yapıta bir değer yakıştırılması.
4. Medya aracılığı ile bir değer yakıştırılması.

Bu dört yolla da (bu değerler yakıştırma değer olup, yapıtın kendi özgün değeri değildir) bir yapıt, en azından belli bir zaman dilimi için sanat yapıtı olarak adlandırılabilir.

“Genel anlamda sanat yapıtı evrensel olan ile tekil olanın birliği şeklinde tanımlanır. Bu birliğin bulunmaması halinde sanat yapıtı tasavvur edilemez, ama sanat tarihinin değişik dönemlerinde bu birlik çok farklı şekillerde gerçekleştirilmiştir” (Bürger, 2003: 114). Ancak, günümüz sanatına bakıldığında bu birliğin kırıldığı, hatta avangard sanatta olduğu gibi reddedildiği de karşımıza çıkar. Özellikle 20. yüzyıldaki gelişmelerle birlikte

pek çok alışkanlığın kırıldığı, sanatın sınırlarının zorlandığı ve sürekli bu sınırların aşıldığı, genişletildiği görülür. Dolayısıyla, tek tip sanat yapıtlarının varlığından ya da tek bir sanat yapıtı tanımından söz edilemeyeceği ortaya çıkmaktadır. Aslında tam tersi bir durumun sanatın özü ile çelişeceği de açıktır.

Sanat yapıtı ile ilgili olarak tek bir tanımdan, yaklaşımdan söz edilemese de, hangi sanat anlayışında olursa olsun, yapıttan iki temel işlevi yerine getirmesi beklenebilir. Bunlardan ilki, alıcısında estetik kaygı yaratıyor olması; diğeri ise, alıcısı ile bir etkileşim içinde olabilmesi için, ona bir iletisinin, bir bildirisinin bulunması gerekir (Erinç, 1995a: 39-40).

Ayrıca, her yapıt eleştiriye açık olmayabilir. Bu nedenle bir resmin, bir sanat yapıtının eleştiriye açık olup olmadığını belirlemede bir ilk adım olarak “Estetik Ontolojiye” başvurulabilir. Estetik ontoloji, yapıt ile ilgili kimi özelliklerin belirlenmesinde yardımcı olur. Bu özelliklerle ilgili olarak Tunalı (1998: 50), sanat yapıtının bütününe katılan birbirinden farklı beş alanı belirtir. Bunlardan ilki, bir yaratma olayı ile ilgili olduğundan, yaratıcı suje olan bir sanatçısının olması gerekmektedir. İkinci alan, yaratılan şeyin yaratıcısından bağımsız bir varlık alanı olarak sanat yapıtıdır; yani, sanat yapıtı bitmiş, tamamlanmış bir varolan olarak ortaya çıkmalıdır. Üçüncü alan, alıcıdır. Sanat yapıtı bilinç sahibi bir ben için yaratılmıştır. Bu bilinç sahibi ben, sanat yapıtına eğilir, onunla arasında kurduğu belli bir bağ ve ilgi sonucunda sanat yapıtı karşısında bir hoşlanma ve bir haz duyar. Sanat yapıtı alıcısı ile vardır. Dördüncü alan, değer alanıdır. Estetik hoşlanma belli bir estetik değerle değerlendirilir. Beşinci alan ise yargı’dır. Estetik değer bir yargı halinde ifade edilir ve estetik yargı da bir alan olarak sanat yapıtına katılır. Belirtilen bu beş alan sanat yapıtını bütünler. Eleştiri, böyle bütün, bitmiş, bağımsız bir varolan olarak ortaya konan sanat yapıtı üzerine kurulabilir. Çünkü, bir yapıtın eleştirisi yapılırken, o yapıt üzerinden düşünce de üretilmektedir. Eksik, taslak vb. bitmemiş işler üzerine eleştiri yapılması, yanıltıcı sonuçlara neden olabilir.

Eleştiri bağlamında, sanat yapıtının üzerine eğilen ve onu anlamaya,

açıklamaya çalışan iki tür özne bulunur. “Öznelerden ilki, profesyonel eleştirmen denmesi belki de daha uygun olan, eleştiriye bir meslek olarak seçmiş kimse, yani eleştirmendir. Diğeri ise, söz konusu sanat olduğuna göre, sanattan anlayan, sanata edilgin değil, etkin olarak katılan sanatseverdir” (Erinç, 1998 a: 65) . Her iki özne de sanat eseri karşısında alıcı konumundadır. Ayrıca, diğer sanatçıların yapıtlarının karşısında alıcı konumunda bulunan sanatçı da eleştiri yapabilir ve her iki tür özne içinde de yer alabilir. Böyle bir durumda sanatçının yaptığı eleştiriler iki ayrı görünüm sunabilir. Bunlardan ilki, sanatçı diğer sanatçıların yapıtlarını, yine diğer alıcıların yaptığı gibi izler ve değerlendirir. Diğeri ise, sanatçı aynı zamanda benimsediği ve uyguladığı tekniğin, inandığı ve ifade ettiği dünya görüşünün bir temsilcisi olduğundan, eleştirilerinde de, uygulamada savunuculuğunu yaptığı görüşün dışına çıkamayabilir. Yaptığı eleştiriler, bir tanıtma ya da savunma eleştirisi olabileceği gibi diğer bakış açılarını çürütmeye yönelik eleştiriler de olabilir.

Eleştiri yapan öznede bazı temel niteliklerin bulunması gerekir. Bunlardan ilki, üzerine eğildiği yapıtın niteliklerini, yani o yapıtı tek, yeni yapan ve kendi grubu içindekilerden ayıran nitelikleri yakalayabilmek; diğeri ise, kimi eleştiri ölçütlerini biliyor ve kullanabiliyor olmaktır (Erinç, 1998a: 65-66). Eleştirmenin yöneldiği sanat dalının özellikleri, tarihsel bilgisi, geçmişteki örnekleri ve bugünkü ürünleri ile ilgili yeterli düzeyde bilgiyle donanmış olması gerekir. Eleştirmenin iyi bir genel kültüre ve görgüye sahip olması, yapıtlara yaklaşırken bir derinlik sağlayabilir. Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, eleştiride bir ölçütün bulunması, eleştirinin neye göre yapıldığının bilinmesi çağdaş eleştiri için önemli bir niteliktir. Bu nedenle bir eleştirmen kimi ölçütleri bilmelidir. Yukarıda belirtilenleri bir eleştirmenin bilmesi kadar kullanabiliyor olması da gerekir. Bir eleştirmenin, yukarıdaki konularda bilgilenmesi, bilgisini arttırması kadar bu bilgilerden yararlanabilmesi ve eleştiride işe koşabilmesi de önemlidir. Eleştirmen, sanatla ilişkili olduğu için ve genel kültür gereği olarak sanatın hemen her dalıyla ilgili bilgilere sahip olabilir. Böylesi bir genel bilgiye sahip olmak, eleştirmene her sanat dalına ilişkin söz söyleme hakkını vermez. Çünkü eleştiri derinlemesine bir bilgiyi gerektirir. Bu nedenle eleştirmen sınırını bilmeli ve uzman olduğu sanat dalı

üzerine eleştirilerini kurmalıdır.

Beardsley (1981: 5)'e göre, iyi bir eleştirmen olabilmek için ilgilenilen sanat dalı ile ilgili bir yığın bilgi toplamak ve zengin deneyime sahip olmak yeterli değildir. İyi bir eleştirmen, bu bilgileri verimli bir biçimde bir araya getirebilmeli ve anlaşılır şekilde ifade edebilmelidir.

Sadece bu bir kaç özellikten bile şu sonuç çıkabilir: eleştirinin bir bilgi işi olduğu, dolayısıyla, eleştirmenin de eğitilmiş ve deneyimli olması gerektiği. “Eleştirmen yıllarca süren öğrenme, araştırma ve incelemelerin sonunda yetişir. Sanatçı genç de olabilir ama eleştirme kişinin olgunluk döneminin eylemidir” (Ersoy, 2001: 16).

“Eleştirmen bir sanat yapıtı hakkında değerlendirme yapıyorsa, onun için nedenler göstermesi gerekir. Kuşkuları ortadan kaldıran tartışma değil, eleştirmenin en azından yargısının dayandığı nedenlerin belirtilmesidir. Nedensiz yargı dogmatiktir ve bilgi vermez” (Beardsley, 1979: 388). Bu nedenler nesnel olmalıdır. Yani yapıta dayanmalıdır. Böylece, yapının kendisine ve değerine dikkati çeker (Beardsley, 1979: 394). Erinç (1998 b: 121)'e göre, tutarlı eleştiri her zaman ve her yerde yapıttan hareketle kanıtlanabilen eleştiridir.

Eleştirmenin sanat yapıtı karşısında nesnel olması ön yargılardan ve kişisel kanılardan arınık olması gerekmektedir. Yukarıda belirtilen nitelikler eleştirmeni bu konuda desteklemekle birlikte, kişisel kanılardan, önyargılardan arınmanın belki de en önemli yolu olarak bir ya da bir kaç ölçütün eleştiriye dahil edilmesi düşünülebilir. Sözlükte ölçüt, “bir yargıya varmak ya da değer vermek için başvuru ilke, kıstas” (TDK Sözlük, 1998) olarak tanımlanmaktadır. İnam (2000: 228-231)'a göre, ölçüt ile ilgili “sorun, felsefede, bilimde, sanat eleştirisinde, günlük yaşamımızda, değerlendirmelerimizde, tavır alışımızda, karar vermelerimizde, gerçekleştirdiğimiz mantıksal çıkarımlarımızda, eylemlerimizde ortaya çıkıyor. Yaşamımızın hemen her kesimini sarmış durumda. 'Neye göre doğru?', 'Neye göre güzel?', 'Neye göre bilim?', 'Neye göre anlamlı?'... 'Neye göre'

sorusuna vermeye çalıştığımız yanıtların dayandığı temel, ölçütlerimizdedir. Belki de ölçütsüz oluşumuzda, ölçütlerimizin bilincinde olmayışımızdadır". Yine İnam'a göre, ölçütlerin ortak altı özelliği bulunur. Bu özellikler: 1) Her ölçüt bir "alan"ın ölçütüdür. 2) Her ölçüt uygulandığı "alan"da, ölçüte uyanlar ve uymayanlar ya da bazı durumlarda ölçüte uyup uymadığı belirlenemeyenler olmak üzere bir ayırım yaratır. 3) Ölçüt uygulaması bir karşılaştırmadır. 4) Ölçüt uygulama alanı, uygulayıcıyı işe kattığımızda belli bir yer ve zaman içindedir. 5) Ölçüt, ölçütün uygulandığı alan, uygun olduğu alan arasındaki ilişkiler, mantıkça incelenebilir bir özellik de taşır. 6) Ölçüt, ölçütü olduğu alana uygulanabilir bir nitelik taşır.

Bir ölçütün kullanılması kadar doğru kullanılması da önemlidir. Bu nedenle eleştirmenin kullandığı ölçütü / ölçütleri iyi biliyor olması gerekir.

Daha önce değinilen sanat yapıtlarının nitelikleri ile ilgili eğilimlerdeki farklılıklar eleştiride bir yargı sorununu da beraberinde getirebilir. Ancak, sanat yapıtına hangi ölçütle / ölçütlerle yaklaşıldığı, bu ölçütün / ölçütlerin nasıl uygulandığı bilinirse bu sorun da ortadan kalkabilir. Sözelimi, bir yapıt başarılı bulunmuşsa, o ölçüte göre başarılıdır; başarısız bulunmuşsa, yine o ölçüte göre başarısızdır. Yani bir yapıt bir ölçüte göre başarısız bulunabilirken, başka bir ölçüte göre başarılı bulunabilir. Bu durumun, eleştirmen, sanatçı ve alıcı tarafından bilinmesi gereken önemli bir nokta olduğu düşünülmektedir.

Eleştirinin bir boyutunun da değerlendirme olduğunu söylenebilir. Sağlam (1996: 41)'a göre, " sanat eleştirisini bir bakış sorunsalı durumuna indirgemek ve bilgiye dayalı bir zeminde yapıtın dilsel tavrını ayrıştıracak saptamalar ve kıyaslamalar eşliğinde bir değer sorgulaması yaratacak biçimde gerçekleştirmek gereklidir". Sanat yapıtının değerinin saptanması resim eleştirisinin temel amaçlarından biri olarak kabul edilebilir. Öyleyse değer ne olduğunun belirlenmesi gerekmektedir.

Kuçuradi (1999: 92-99)'ye göre değer, genel olarak o şeyin kendisiyle aynı türden şeyler arasındaki özel yeridir; bir sanat yapıtı söz konusu

olduğunda bu, o sanat yapıtının ait olduğu alandaki yeri demektir. Kuçuradi, sanat yapıtlarını değerlendirmenin üç ayrı tarzda yapılabileceğini belirtir.

Bunlardan ilki, yapıtın alıcı üzerindeki etkisinin sonucudur: Alıcı bir yapıtla arasında kurduğu özel bir ilişkiden dolayı, onu beğenir ya da beğenmez; sonra da bu duygusunu yapıta değeri olarak atfeder. Ancak bir yapıtı değerlendirmenin amacı, onda olan değeri yakalamak ve ortaya koymaksa “değer atfetmenin” değerlendirilen yapıtla hemen hemen hiç ilgisi bulunmamaktadır. Bu belirli yapıtın o alıcı için belirli bir duyguyu yaratan bir vesileden öte bir şey değildir. Böyle bir değerlendirme, değerlendirilen yapıt hakkında herhangi bir bilgi sağlamaz, ancak alıcının değer ölçülerini ele verir.

İkinci değerlendirme tarzı, bir yapıta, geçerli bir genel değer yargısına, çoğu zaman da moda bir akıma, okula, kurama göre “değer biçme”dir. Bir yapıt, değer ölçütleri olarak kabul edilen ilkelere ne kadar uygunsa, o kadar iyi, başarılı ya da buna benzer yüklemelerle nitelenmektedir. Daha çok eleştirmenlerin değerlendirmeleri olarak karşımıza çıkan böyle bir değerlendirmenin de, değerlendirilen yapıtla pek ilgisi bulunmamakta ve aynı yapıtın çeşit çeşit, hatta çelişen değerlendirmelerine izin vermektedir. Değer atfetmede görüldüğü gibi değer biçmede de, değerlendirmenin bir yapıtın değerini ortaya koyma amacı gerçekleştirilememektedir.

Üçüncü tarz değerlendirme ise, “doğru değerlendirme” dir. Bir yapıtın doğru değerlendirmesi üç ana aşamadan geçmektedir. Bunlardan ilki, yapıtı anlamaktır: ne vermek istediğini, bunu da nasıl ve ne ölçüde başardığını kavramak ve ortaya koymaktır. Bu aynı zamanda yapıtın sınırları dışına çıkmayan, doğru açıklamasıdır. Değerlendirmede ikinci aşama ise, bir yapıtı kendi alanında bir yere oturtmak, yerini belirlemektir. Kendi alanı içinde yapıtı özgün kılan nitelikleri yönünden ortaya koymak. Üçüncü aşamada da, yapıtın önemini, yani, böyle bir yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermek gerekmektedir. Bu üç aşamadan geçen bir değerlendirme doğru bir değerlendirme olabilir.

Timuçin (2001: 12), eleştiren ile değer arasındaki ilişkiyi şöyle belirler:

“Eleştiri işine davranan insan bir değerler insanı olacaktır. Böyle bir insanın gerçek anlamda insan bilgisiyle donanmış olması bir zorunluluktur. Böyle bir insanın bir yanı geçmişte bir yanı gelecekte olacaktır. O bir yanda tarihin aşamalarını incelerken öte yanda tasarılar oluşturacak. Değerler yaşam koşulları içinde durmadan dönüşürler ya da değişirler... İnsan yeterli bilince ulaşmış değilse eski bir değeri yeni bir değer olarak ve yeni bir değeri eski bir değer olarak belirleyebilir. İşte doğru dürüst eleştirmenle, eleştirmen bozuntusu arasındaki ayrım burada kendini gösteriyor. Değerler düzeninin dışında yaşayan bir kişi, insanın nereden gelip nereye gitmekte olduğunu bilmeyen kişi neyi eleştirecektir? Saldırganlık yetersizliğin, özellikle kendine güvenememenin zorunlu sonucudur. Eleştirmek her zaman benimsemekten ya da onaylamaktan zordur. Sanat zordur, eleştiri de zordur. Sanatçı da eleştirmen de önünde sonunda güzel karşısındaki tutumumuzu belirlemeye çalışan, bu çerçevede özellikle heyecanlarımızı eğiten kişiler olacaklardır”.

İpşiroğluna (1998: 19) göre eleştirinin temel koşulu, şu ne demiş bu ne demişlere saplanmadan yapıtla “dolaysız-iletişim” kurmaktır. Erinç (1998: 65) bir resmi eleştirmek için, mutlaka o resmin aslından, doğrudan kendisinden hareket edilmesi gerektiğini belirtir. Kuşkusuz bu iletişim gerçekleştirilirken, ön yargıların, çeşitli alışkanlıkların bu sürecin dışında tutulması gerekmektedir.

Sanat yapıtının, sanatçısı tarafından bir fildişi şatoda her türlü ilişkilerden, ilgilerden uzak olarak yaratılmadığı, tam tersi, pek çok ilişki ve ilgiye açık olduğu bilinmektedir. Çünkü sanatçısı bir ilişkiler ağı içinde yaşamaktadır ve yapıtlarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, Bayrav (1975: 46)’ın da söylediği gibi, eleştiride her zaman yapıttan hareket etmenin en sağlam yol olduğuna inanılsa da, yapıtın hangi ortamda, ne gibi etkilerle üretildiğini bilmekte de yarar vardır. yapıtın olduğu ortamın toplumsal, politik, ekonomik, teknik özelliklerinin ve estetik yargılarının bilinmesinin gerekliliğini Erinç (1995b: 110) şöyle açıklar: “Ancak bu yolla elde edilebilen sağlıklı bir kültürel edinim sayesinde gerçek ve doğru sahte ve yanlışın, ileri götüren ket vurandan, kalıcı ile geçici birbirinden ayrılabilir. Yani eleştirinin heyecanlar kültürü ile, şuradan buradan elde edilmiş, ufak tefek bilgilerle

değil, sağlıklı, bilimsel bir yargı yöntemiyle hem doğabileceği, hem de beslenebileceği ön şart olarak kabul edilmelidir”. Böylece, daha önce de vurgulandığı gibi, eleştiri için kültürel bir birikimin gerekliliğinin önemi bir kez daha karşımıza çıkmaktadır.

III. BÖLÜM

ESTETİK ELEŞTİRİ

3.1. ESTETİK ELEŞTİRİNİN TANIMI

Estetik eleştiri, adında yer alan estetik ve eleştiri kavramlarına dayanmaktadır. Eleştiri kavramı önceki bölümde ele alınarak, açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bölümde eleştiri ile ilgili açıklamalara estetik eleştirinin özelliklerinden kaynaklı bazı eklemeler yapılabilir. Sosyoloji, psikoloji, felsefe gibi kimi bilim alanlarını temel alan bilimsel eleştiri yaklaşımlarından estetik eleştiri de estetik alanını kendine temel alır. Estetik eleştiriye geçmeden önce estetik eleştirinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunabilecek, estetik ile ilgili bazı noktalara kısaca değinilmesinde yarar görülmektedir.

Estetik güzel'i araştırır. Güzel'in, felsefe ve sanat gibi alanlar başta olmak üzere pek çok alanın önemli tartışma konularından biri olduğu bilinir. Antik Yunan'dan bu yana süren "doğal güzel", "sanattaki güzel" tartışmaları bir sonuca ulaşarak, sanattaki güzel çağdaş estetiğin temel konusu olmuştur. Bu konuda Timuçin (2000a: 5), "estetiğin alanına girmek sanatın alanına girmekse, sanatın alanına girmek de güzelin alanına girmektir. Çağdaş estetik sanattaki güzelle ilgilenir ya da ilgilidir", demektedir. Sanattaki güzel söz konusu olduğunda doğal olarak sanat yapıtına odaklanılır. Böylelikle doğadaki güzel bir nesne ile sanattaki estetik nesne arasında bir farklılık ortaya çıkar. Bu farklılık "ne olursa olsun bir sanat yapıtının apaçık insan çabasıyla bile bile yapılmış bir şey" (Beardsley, 1981: 58) olmasından kaynaklanır. Bu nedenle çağdaş estetik yapıtın kendisine, yapıtıdaki güzele dayanır.

Tunalı (1998:132)'ya göre, insan nesnelerle ilgisinde onlardan hoşlanır, haz duyar ve haz duyan bir varlık olarak da onlara bir değer yükleyerek 'hoş', güzel ya da yüce demektedir. Felsefe Ansiklopedisi'nde

değer, “nesne ve olayların insanca önemini belirleyen niteliği” (Hançerlioğlu, 2000b: Cilt 1, 275) olarak tanımlanır. Dolayısıyla güzel’in bir değer ve nesnenin niteliksel bir özelliği olduğu da söylenebilir. Timuçin (2000a: 45)’e göre, “sanat yapıtını sanat yapıtı kılan şey insani gereçe bu gereci bizim için anlaşılır kılan dışlaştırma yöntemlerinin uyumudur. Sanat yapıtında karşımıza çıkan nitelikler karmaşığı bu uyumun bir ürünü olarak vardır”.

Alıcı, yapıt karşısında bazı yargılar ortaya koyabilir. En yalın biçimiyle “bu resim güzel”, “bu resim güzel değil” gibi yargılarda bulunulabilir. Felsefe Ansiklopedisi’nde yargı, “herhangi bir şeyi olumlayan ya da yadsıyan düşünsel edim” (Hançerlioğlu, 2000c: Cilt 7, 242) olarak tanımlanır. Timuçin (2000a: 49) ise bir yargıda bulunmayı “iki ya da daha çok terim arasında bağ kurmak ya da daha geniş anlamda iki ya da daha çok kavram arasında benzerlik, karşıtlık, azlık-çokluk, kapsamlılık, bağlılık gibi ilişkiler belirlemektir”, biçiminde açıklamaktadır. Yine Timuçin (2000a: 49)’e göre, “estetik araştırma bir nitelikler araştırması olduğuna göre, bu araştırmada ortaya konulacak yargılar da nitelik yargıları olacaktır. Bu yargılar, ayrıca, bir varoluşsal durumdan çok bir değer belirlediklerine göre, değer yargıları olacaklardır”.

Estetik de eleştiri de yapıt üzerinden gerçekleştirilir. Dolayısıyla estetikçi de eleştirmen de tek tek yapıtlar üzerine eğilmek durumundadır. Hem estetikçi hem de eleştirmen alıcı konumunda yer alırken, Erinç (1998 b: 112)’in deyiimiyle sanat yapıtı ile teke tek ilişki kuran kimselerdir.

Hem estetiğin hem de eleştirinin temel amaçlarından biri olarak sanat yapıtını açıklamak, sanat yapıtının bir takım özelliklerini belirlemek olduğu söylenebilir. Ancak her ikisi de sanat yapıtını açıklarken kendi yöntemlerini kullanırlar. Estetik’in ve eleştirinin benzerliklerine rağmen birbiriyle karıştırılmaması önemli bir noktadır. Beardsley (1981: 4) “estetik çalışmak sizi eleştirmen yapmaz” demektedir. Kuşkusuz bunun tam tersi de söylenebilir. Bir estetikçinin, hem estetik hem de eleştiri ile ilgileniyor olmasının, onu eleştirmen yapabileceği düşünülebilir. Timuçin (2000a: 35, 36)’e göre “estetikle eleştiri arasında büyük bir işbirliği söz konusudur.

Estetikle sanat eleştirisi bugün birbirine çok yakın alanlar olarak görünüyor... Günümüzde sanat eleştirisinin estetikten, estetiğin sanat eleştirisinden nerede ayrıldığını belirlemek güçtür. Belki de estetikçi biraz daha kuramsala, eleştirmen biraz daha uygulamaya yönelik olacaktır". Timuçin (2000a: 36), aynı konuda Lalo'dan şunları aktarır: "Eleştirmeci de estetikçi de, biri doğrudan doğruya öbürü biraz daha dolaylı olarak belli bir sanat yapıtını ele alırlar, her ikisi de bu yapıt üzerinde aynı görüş açısına sahiptirler, onu önce açıklarlar sonra yargırlar. Yalnız biri daha çok genel bilgilere bağlanır, öbürü daha çok özgül olgulara bağlanır. İki bakış biçimi arasında soyutlama açısından bir derece ayrımı vardır, düşünce yapısıyla ilgili bir tutum ayrımı yoktur". Townsend (2002: 16)'e göre de, "estetik, sanat tarihi ya da sanat eleştirisi değildir. Bu alanlar gerekli verileri sağlar ve estetik, bu verilerin yardımıyla ne gibi olanakların sunulduğunu, sanat alanında ne gibi değerlendirmelerin bulunduğunu anlamaya çalışır".

Estetik, eleştiri gibi alanların sağladığı verilerden de yararlanarak bir takım kurallara ve ilkelere ulaşır. Estetik, bu ulaştığı ilke ve kuralları gerek gördüğünde yararlanması için tekrar eleştiriye, eleştirmene sunar.

Estetik eleştiri, "alıcısının güzellik anlayışı açısından yapıtın irdelenmesi, değerlendirilmesidir" (Erinç, 1995 a: 70). Estetik eleştiri de temelde iki grup öznenen söz edilebilir. Bunlardan ilki sanat yapıtı ile birebir ilişkiye giren herkes, ikincisi ise, profesyonel eleştirmendir.

Tunalı (1998: 259-266), estetik yargının geçerliliği sorununu tartışırken estetik ile ilgili edinimlerimizin kaynaklarını da ortaya koymaktadır. Estetik ile ilgili edinimlerimizin dayandığı bu kaynakların ilki, içinde yaşanılan çevre, toplum yani kültür, ikincisi eğitim ve üçüncüsü de insanın psişik yanları olarak sıralanabilir. Bu üç kaynak her insanda şu ya da bu biçimde bir güzellik anlayışını, bir estetik beğeniyi ortaya çıkarır. İster kendi kültürünün bir kısmı ya da tamamı ile yetinsin, ister değişik kültürlerle de açılmış olsun; ister eğitilmiş olsun, ister eğitim almamış olsun, herkesin bir güzellik anlayışı, bir estetik beğenisi olduğundan söz edilebilir. Kuşkusuz, diğer kültürlerin sanat

ürünlerini tanımaya yönelenlerin, eğitilmiş olanların daha rafine bir güzellik anlayışları olabilir.

Erinç (1995 a: 70), estetik eleştiride, her insanda varolan bu güzellik anlayışının bir önyargı gibi iş gördüğünü belirtir. Bir yapıtla ilişkiye geçmeden önce varolan güzellik anlayışı, teke tek ilişkiye geçilen yapıt ile çakışabilir ya da çakışmayabilir. Üçüncü olasılık ise, o yapıt, bir önyargı gibi çalışan estetik beğeniyi değiştirebilir. Erinç (1995 a: 71)'e göre burada önemli olan, "kişinin estetik kuramını bir araç gibi, bir ölçüt gibi kullanarak yapıtı irdeleyebilmesi ve ölçüğün sadece bu işe yaradığının bilincinde olmasıdır".

Profesyonel eleştirmen için estetik eleştiri, estetiğin ilkelerini, kurallarını ya da bir estetik kuramını ölçüt olarak ele alıp, bu ölçütü tarafsız olarak yapıta uyarlayabilme ve verilerini kendi önyargılarından arınık olarak değerlendirebilmedir (Erinç, 1995 a: 71).

Önyargılardan arınık olmanın tüm eleştiri türlerinde olduğu gibi estetik eleştiri için de önemli bir ilke olarak düşünülmektedir. Estetik eleştiride yapıta önyargısız yaklaşmanın diğer eleştiri türlerine göre zorluğunun biraz daha öne çıktığı görülebilir. Yukarıda değinilen, yapıtla bire bir ilişkiye girmeden önce alıcıda varolan güzellik anlayışı bunu güçleştirmektedir.

Estetik eleştiride, varılan yargıların niteliği bakımından eleştiri yapan kişide bulunması beklenen iki temel öğeden söz edilebilir. Bunlardan ilki, estetik ile ilgili yeterli bir bilgiye sahip olmaktır. Böyle bilgisel bir donanım, eleştirmenin niteliği ve amacı bakımından da önemli görülebilir. Prall (1936: 171)'a göre, "etkili eleştiri için geleneksel tekniklerin, estetik formların ve araçların tarihsel gelişimi hakkında bilgili olmak gerekir. Bununla birlikte eleştirmenin çalıştığı alanı algılayabilmesi ve alandaki yeni, farklı, özgün yapıtları fark edebilmesi için esnek olması ve taze bilgilere sahip olması gerekir. Sanat yapıtındaki özgün duyguları yakalayarak yapılan estetik analiz, estetik teorisinin de amacı olan sanat için de gerçek bilgi olarak tanımlanabilir". Prall'ın bu görüşleri bir estetik yöntemin geliştirilmesine de uyarlanabilir. Bir estetik yöntemin geliştirilmesinde, geleneksel, başka bir deyişle çağımıza

kadarki dönemlerin estetik anlayışlarının, estetik kuramlarının, bunların gelişimlerinin ve ürünlerinin biliniyor olması; çağdaş estetik kuramlarının ve bu kuramların ürünlerinin tanınıyor olması gerekir. Bu bilgiler, estetik eleştiride eleştirmene gereken bilgiler olup, eleştirmene, yapıta yaklaşırken bir derinlik kazandırabileceği düşünülür.

Diğer öge ise, ölçüttür. Estetik eleştiride eleştirmen için ölçüt, estetiğin sunduğu, bir kural ya da bir estetik kuram gibi ölçütlerdir. Eleştirmenin en az bir ölçütü bilmesi ve doğru olarak kullanabilmesi gerekir (Erinç, 1998 a: 66). Eleştirmenin, yukarıda belirtilen estetikle ilgili bir donanıma sahip olmasının ve en az bir ölçütü biliyor ve kullanabiliyor olmasının, yapıta eğilirken, önyargılardan arınık olmasına yardımcı olabileceği gibi, ayrıca, yapıt yerine kendinden söz etme riskini de azaltabileceği söylenebilir. Eleştirmen ne kadar kendinden uzaklaşabilirse, o denli yapıt üzerinden eleştirisini kurabilir.

Ersoy (1994: 47)'a göre, “yaygın üniversal doktrinler ve içinde bulunan durum kişinin düşünme ve yorumlama biçimini oluşturduğu için, estetik eleştiri ile ahlak, metafizik ve sosyal eleştiriye birbirinden ayırmak oldukça zordur”. Bu alanların birbirlerinden etkilendikleri, zaman zaman birbirleriyle karıştırıldıkları bilinir. Estetik eleştiride, estetiğe dayanan doğru bir ölçütün ele alınması ve eleştirmenin bu ölçütün ne işe yaradığını bilerek bilinçli bir biçimde yapıtlara uyarlayabilmesinin, estetik eleştirinin diğer eleştiri türleri ile karıştırılmasını engelleyeceği düşünülebilir.

Günümüz sanatının ve çağdaş estetiğin geldiği noktada, bir eleştiride iyi – kötü, doğru – yanlış, başarılı – başarısız gibi kesin ve tek yönlü yargılardan kaçınılması gerekir. Beardsley (1981: 6), “ben, birinin bitirilmiş bir yapıta göğüs germesini, onu anlamaya çalışmasını ve ne kadar iyi olduğuna karar vermesini merkez olarak alıyorum” demektedir. Dolayısıyla, Beardsley'in de belirttiği gibi, yapıtın, ne kadar iyi, ne kadar doğru, ne kadar başarılı gibi değerlendirilmesinin eleştirinin amacı bakımından daha sağlıklı sonuçlar vereceği düşünülmektedir. Estetik eleştiride de, yapıtın ölçütle ne kadar çakışıp çakışmadığına bakılarak, onun ne kadar estetik olduğu belirlenmeye çalışılır.

Belirlenmesi gereken önemli bir nokta da, estetik eleştiride, alıcı yani eleştirmen açısından yapının, teknik eleştiri ve psikolojik eleştiri basamaklarından geçtiğinin kabul edilmesidir. Çünkü, eleştirmen için, teknik ve psikolojik anlamda kendisine bir şey ifade etmeyen bir yapının eleştirisini yapmak oldukça güçtür. Bir yapının güzellik anlayışı bakımından eleştirilebilmesi için, eleştirmene teknik ve psikolojik açıdan anlamlı gelmesi, teknik ve psikolojik eleştiri basamaklarından eleştirmen açısından geçmiş olması gerekmektedir.

3.2. TÜRKİYE'DE ESTETİK ELEŞTİRİ ÖRNEKLERİ

Ülkemizde Sezer Tansuğ'un ve Ayla Ersoy'un kimi çalışmalarında estetik eleştiriye değindikleri; Sıtkı M. Erinç, Kaya Özsezgin, Jale Erzen, Nazan İpşiroğlu vb. eleştirmenlerin estetik eleştiri yaptıkları saptanmıştır. Yapılan eleştiriler tarandığında iki tür estetik eleştiri yapılabileceği yargısına varılmıştır. Bunlar;

a) Belli bir sanatçının ya da belli bir yapının – yapıtların güzellik açısından, başka bir ifade ile niçin güzel olduğu açısından yapılan eleştirilerde bir estetik kuramının adı verilmemiş, fakat, niçin güzel olduğunun özellikleri saptanmıştır.

İlk örnek Jale Erzen'in, "Osmanlı Sanatı ve Mimarisinde Estetik ve Duyarlık" (1999) adlı makalesinin bir bölümünden verilecektir. Erzen, bu makalesinde Osmanlı sanatının estetiği üzerinde durur ve Mimar Sinan'ın yapıtlarından da örnekler verir.

Erzen (1999: 65)'e göre, "16. yüzyıl Osmanlı kültürünün estetik karakterini anlamamanın anahtarı, esas olarak onun, sanatların canlı, yaşanmış ve icracı yönü üzerinde ısrarla durmasında gizlidir. (...) Osmanlı kültürü kesinlikle sözel bir kültür olmamasına karşın, sözel kültürlerinkine benzer bazı anlatım ve sanatsal üretim biçimlerini sürdürmesi, belleksele ve icracı niteliklere olan kuvvetli estetik bağımlılığını ortaya kor". Erzen (1999: 65),

Osmanlı sanatının estetik duyarlılıklarını belirlerken “aisthesis” terimini kullanmayı önerir. Burada, aisthesis terimini, algılanmış ya da “estetik” şeyden çok, “denenmiş” ve “yaşanmış” şey olarak tanımlamanın yeterli olacağını belirtir. Erzen (1999: 65)’e göre, “tekniğin ve sanatın henüz birbirinden ayrılmamış yatkınlıklar olduğu bir kültürde, bu yaşanmış ve belleksel nitelik, insani üretimlerin kendi geleneklerini canlandırabilme, yeniden yaratabilme ve ona yenilikler getirebilme yoluydu”.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, Erzen (1999:65)’e göre, “Sinan’ın mimarisinin gücü benzer ilkelerin uygulanmasından gelmektedir. Sinan, temelde bazı kalıplar üzerine taslak yapıyordu; onun yaratıcılığı belli bölge ve koşullara göre bulabildiği değişik tiplerinde, her kalıba getirdiği biçimsel gelişmede idi. O, yeni bir uzam / zaman koşuluna göre bir geleneği yeniden yaratır, yeniden formülleştirirdi”.

İkinci örnek olarak, Sıtkı Erinç’in (1997), Füsün Kavalcı’nın Kare Sanat Galerisinde açtığı serginin kataloğundaki değerlendirmesi verilebilir. Çünkü, Erinç’in ortaya koyduğu yargılardan, yapıtları güzel bulduğuna ve neden güzel olduklarına ilişkin bilgiler de çıkarılabiliyor. Erinç (1997: 2)’in Kavalcı’nın yapıtlarına ilişkin değerlendirmesinde vardığı sonuçlardan birkaçı şunlardır:

“İzleyici, yapıtlar karşısında, bilgisel edinim ile duygusal doyum arasında bir bocalama geçiriyor ki bu da sanat yapıtının işlevi olarak tanımlanan estetik kaygının doğmasına doğrudan etki yapıyor”.

“Seramik formlar farklı renklerde sırlanmış; kimi mat kahverengi, kimi yeşil, kimi ise mavi... Bu sırlarla cam tüplerden verilen ışığın rengi bazen bir uyum, bazen de bir zıtlık oluşturuyor. Fakat her iki yaklaşımda da ortak ilke armoni, estetik uyum ve denge...”.

“Çağdaş teknoloji verilerinin sanat yapıtına dönüştürülmesi sıradan bir olay. Fakat bu dönüştürmenin estetik bir bütünlük içinde

gerçekleştirilmesi ise hem güç, hem de sıra dışı bir durum. Bu nedenledir ki Füsun Kavalcı, özgün sanat yapıtlarına imza atabilmiş”.

b) Belli bir kuramın ilkeleri açısından bir sanatçının ya da sanat yapıtlarının estetik değerlendirmesi. Bu tip eleştiriler genel olarak felsefi irdelemelerde ya da o kuramı – kuramcıyı tanıtmaya kullanılan bir yöntem olmuştur.

Sözelimi, Nazan İpşiroğlu “Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri *Resim*” (2000) adlı yapıtında, resim sanatında alımlama boyutunu, farklı özellikleri bulunan sanatçıların yapıtları üzerinde örnekler. İpşiroğlu, kitabın sunuş ve giriş kısmında alımlamanın ne olduğunu, alımlamanın bu kitapta nasıl ele alındığını Zehra İpşiroğlu ile tartışarak ortaya koyar. Bunlar, resim sanatı ile ilişkili olarak kısaca şöyle sıralanabilir (İpşiroğlu, 2000: 8-23):

“Bu yaklaşım, temelini anlamada bulan yorumbilim kuramına ve onun bir uzantısı olarak değerlendirilen alımlama estetiğine dayanır”.

“Özellikle yenilikçi sanat, benimsediği çok anlamlılık, çok seslilik, açık biçim nitelikleriyle alımlayanı öylesine etkin kılıyor ki, anlama ancak alımlamayla bütünleşerek gerçekleşebiliyor. Bu noktada yaratma ve alımlama, üretim ve tüketim birbirinden ayrılmaz bir bütünü oluşturuyorlar”.

Alımlanmaya başlanan resmin bitmiş bir yapıt olması gerekir. Önce yapıt bir bütün olarak algılanır. Sonra yapıttaki göstergeler, simgeler, motifler, yapıtın anlatım dili çözümlenmeye başlanır. Yapıtı bu ilişki sonucunda alımlayan, aşama aşama yapıtın başlangıcına değin geri gider ve bir tür geriye dönüş yolu izleyerek yapıtın oluşum sürecini yeniden kurgular.

Bu süreçte önemli olanın gözle ilişkinin kesilmemesi, bütünün gözden yitirilmemesi olduğu söylenebilir.

“Alımlama hiç bitmeyen, daha doğrusu hiç bitmeyecek bir süreç. Başlangıç noktasına geri dönerken, ya da geri döndükten sonra yerine göre o

yapıt sanatçının diğer yapıtları bağlamında ele alınabilir. Türler, metinler, konular, kültürler arası etkileşim incelenebilir; geleneklerle bağlantılar ortaya çıkarılabilir. Aynı yapıtların alımlanmasında, alımlayan farklı kişiler farklı yollardan gidebilir ve farklı sonuçlara varabilirler”.

Böyle bir alımlama sürecine açık olan yapıtların da estetik yapıt olarak değerlendirilebilecekleri söylenebilir.

İpşiroğlu'nun bu kitabından, Juan Miro'nun yapıtları üzerine yaptığı çalışma örnek olarak alınmıştır. İpşiroğlu (2000: 31-41), Miro'nun yapıtlarından “Gece Kadınlar ve Kuşlar”, “Kuşa Taş Atan Kişi”, “Köpek Aya Havlıyor” ve “Sabah Yıldızı” adlı yapıtları ele alır. İpşiroğlu, resimlerin betimlenmeleriyle birlikte, alımlama süreciyle ilgili değerlendirmelerini de ortaya koymaktadır.

Yapıtların betimlenmelerinde, yapıtlarda pek çok simgenin ve işaretin kullanıldığı ortaya çıkıyor. “Gece Kadınlar ve Kuşlar” da kadınlar ve kuşlar parçalanmış organlar olarak simgeleştirilmişler. Kadın figürü, Miro'nun sıkça kullandığı simgelerden biridir. İpşiroğlu (2000:31-33)'na göre, Miro'nun resimlerinde “kuş”, özgürlük, kurtuluş, barış, haber, kötülük gibi değişik anlamlar taşıyabiliyor: Burada kuşların devingenliği ve bunun kadınların devinimiyle uyumlu bir ritm içinde olması belki kadınların özgürlük arayışı olarak yorumlanabilir”. “Kuşa Taş Atan Kişi” de, soyutlamanın yanı sıra indirgemenin de gözlemlendiğini belirten İpşiroğlu, işarete dönüşen, neredeyse figürün gövdesi kadar olan “ayak”a dikkat çeker. İpşiroğlu (2000: 34-35), başka resimlerinde de görülen bu işaretin anlamının ne olabileceğine, toprağa bağlılık mı? Yoksa, kök salmışlık mı? biçiminde soru ile yaklaşır. İpşiroğlu (2000: 35-36), “Köpek Aya Havlıyor” da merdiven başta olmak üzere, birkaç nokta üzerinde duruyor. “Derinliği olmayan dümdüz bir yüzeyin üstündeki bu perspektif oyunu gözü alabildiğine yukarıya, uzaya doğru çekiyor. Merdiven özgürlüğe götüren yol mu? Yaşamdan kaçış mı? Bilinmeyen, doğaüstü güçlere ulaşma mı? Ruhun bedenden kurtuluşu mu?”. İpşiroğlu, resimlerin birlikte yorumlanmasından ortaya çıkan iki ortak özellikten söz eder. İlki, hiç beklenmedik yerde kadın ve erkek simgelerinin

yer alması; diğeri ise, saldırganlıktır. Köpeğin aya havlaması ve bir insanın kuşa taş atması gibi. İpşiroğlu (2000: 36-37), “Sabah Yıldızı”nda, sabah yıldızının, ağaran, daha doğmamış olan güneşin kızılaştırdığı gökyüzünde görünmesi yeni bir günün doğuşu, umutlu bir bekleyiş olarak yorumlanabilir mi? sorusunu sormaktadır. Aynı resimde, çizgilerin oluşturduğu biçimlerden sadece birinin, simgeler çözülerek, kadın olduğunun anlaşıldığını; ayrıca, resimde kesişen çizgilerin kuş kanadı, kuş kafası, göz, cinsel organ vb. biçimler olabileceğini, kesişen çizgilere farklı açıdan bakıldığında da farklı biçimlere ulaşılabilceğini söyler.

İpşiroğlu (2000: 39-41), Miro’nun resimlerinde pek çok simge kullanmasına karşın, kadının erkeğe oranla daha çok olmasıyla birlikte, hemen her resminde dişi ve erkek simgelerine yer verdiğini saptar. İpşiroğlu, bu durumu açıklamak için sanatçının yaşamına yönelir ve birbirini destekleyen şu özellikleri belirler: İlki, Miro, genç yaşta evlenir ve evliliği yaşamının sonuna değin sürer. Çağdaşları Dali ve Picasso gibi hareketli ve renkli bir yaşamı yoktur. İçe dönük bir kişiliği bulunan Miro’nun resimlerinde cinselliğe ağırlık vermesi bilinçaltında süren duyguların dışavurumu olarak kısmen yorumlanabilir; ancak yeterli değildir. İkincisi, sağlık nedenlerinden dolayı bir süre babasının çiftliğinde kalır ve sanatçıdaki doğa duyarlılığının bu sıralarda geliştiği düşünülebilir. Sanatçıya çekici gelen özellikle toprağın ekilmesi ve bereketidir. Üçüncüsü, Akdeniz kültürlerindeki bereket tanrıçasının öneminden ve simgesinden etkilenir; geleneklere, eski kültürlere ve halk sanatına ilgi duyar ve simgelerini yapıtlarında kullanır. Son olarak da, Miro, üremeye ve dolayısıyla cinsel ilişkiye evrensel yaratılışın gizil gücü olarak bakmaktadır.

Tüm bunlar bir araya geldiğinde, İpşiroğlu (2000: 41)’nin vardığı yargı şöyledir: “Yaratılışın gizilgücü üreme ise insanın yaratıcılığının da gizilgücü üreme ve üretme demektir. Bu düşünce temeli üstünde üreme, üretme, üretim, üretkenlik Miro’nun yaşam felsefesinin temel kavramları haline geliyor. Miro üretkenliğin, doğada, çevresinde canlı cansız her varlıkta, dolaylı ya da dolaysız olarak ortaya çıkabilecek bir gizilgüç olduğuna inanıyor. Onun sanatını bu inanç yönlendiriyor. Ona göre sanat yapıtı, her

baktığında izleyiciye yeni bir şeyler söyleyebilmeli. Resim vardır bir hafta bakarsın, ama yaşadığın süre onu bir daha düşünmezsin. Resim vardır bir an görür, ama bir daha unutmazsın. Bir resmin neyi betimlediği önemli değil, önemli olan onun üretkenliği, izleyiciyi üreticiliğe yönlendirmesi, düş gücünü dürtmesidir”. İpşiroğlu’nun, Miro’nun bu yapıtlarını, alımlama çeşitliliği bakımından zengin bulduğu anlaşılmaktadır.

Tüm bunlar, alımlamayla ilgili başta söylenenlerle ilişkilendirildiğinde, Miro’nun bu yapıtlarının alımlama çeşitliliği bakımından zengin oldukları, farklı alımlama deneyimlerine olanak sundukları söylenebilir. Dolayısıyla, (İpşiroğlu bu kavramlarla belirtmese de tüm süreç göz önüne alındığında) Miro’nun bu yapıtları alımlama bağlamında estetik yapıtlardır.

Bir başka örnek olarak, Eroğlu (1996)’nın, “Ortaçağ ve Rönesans Resim Düşünde Renk” adlı makalesi verilebilir. Eroğlu’nun, bu çalışmada Ortaçağ ve Rönesans estetiklerinin renk anlayışlarını ve bu renk anlayışının gelişim çizgisini ortaya koyar ve dönem sanatçılarının bazılarını bu çerçevede değerlendirir. Eroğlu (1996: 65), Ortaçağ estetiğinde rengin yeri ve özelliklerini genel olarak şöyle sıralar:

Ortaçağ’daki Bizans resim gelişmelerine bakıldığında, bu resimlerde Ortodoks ilkelerin tüm yetkinliğiyle ortaya konulduğu görülür.

Bir ikonografi de sunan bu resimler, hem kiliselerin resimsel dizayn şemalarını etkilemiş hem de renk faktörünün Ortaçağ’a özgü bir dil kazanımına uğramasını sağlamıştır.

Ortaçağ’da renk faktörü içerik ile ilişkilidir. Sözgelimi, Ortaçağ’da sarı, uhrevi bir ışık; daha yalın bir deyişle, Tanrı ile kulları arasında bir köprüdür. Ortaçağ resimlerinde fon oluşumları genellikle altın sarısı ile vurgulanmış ve daha sonra İncil’e göre ele alınan konuların hepsi bu fon önünde işlenmiştir. Hristiyanlıkta, mistisizm önemli bir öğedir ve temsili de lacivert renk yapmaktadır. Kırmızı renk ise, Tanrı fikrinin her zaman taze ve güncel kalmasını sağlayandır.

Eroğlu (1996: 65), bu özelliklere göre, renk ve ilişkide olduğu olgu ya da kavramların bir dizge oluşturduğunu; bu dizgenin Hristiyan toplumun dizgesi olduğunu ve dolayısıyla faktör olarak rengin bir toplumsallığa da hizmet edebileceğini belirtir.

Eroğlu'nun bu çalışmasından Giotto üzerine yaptığı değerlendirme örnek olarak alınmıştır. Hemen belirtilmeli, bu çalışmada kavram olarak estetik eleştiri geçmemektedir. Eroğlu, dönemin renk anlayışını ve gelişimini ele alır. Ancak bunu yaparken dönemin estetiğine, Ortaçağ ve Rönesans estetiklerinin renk anlayışlarına yönelik de bilgiler verir.

Giotto (1266? – 1337), Ortaçağ içi denebilecek bir devrede yaşar. Biçimsel yönden, özellikle renk bakımından yapıtlarında pek çok değişim gerçekleştirir. Eroğlu (1996: 66)'na göre, “ Giotto, renge olan bağımlılığı, plan olarak geriye az da olsa itmesini bilmiştir”. Bundan kastedilen şudur: “Ortaçağ resimleriyle karşı karşıya kalan insanların ilgisi, renk faktörünün içerdiği anlamlardan, daha farklı anlamlara da yönelebilmiştir. İşte böylece yönelimlerin sayısı da Giotto ile artmaya başlamıştır denebilir”. “Giotto ile renk konusunda resim sanatına, gerçek dünya ile ilgili bir takım yaşam tınılarının girmeye başladığını, insanların, gökyüzünün altın sarısı yerine ‘mavi’ olabileceğinin farkına vardırılması gerçekliği de önemli bir yol katedicilik olarak nitelendirilebilir. Bu bir uyanıştır, renk faktörü açısından da. Bunun adı, bir başka söyleyişle de bir palet çoğulluğudur. Gerçekten, artık bundan sonra, oluşum teorisi sanatçıya ait, renk ve karışımları ortaya çıkmaya başlayacak, her sanatçının ayrı bir paleti oluşacaktır. Renk konusunda da asıl güzel ve aynı zamanda estetik anlam taşıyanı da budur” (Eroğlu, 1996: 66).

Estetik eleştirinin bir estetik kurama dayandırıldığı uygulamalarda, yapıt kadar o estetik kuramının da tanıtıldığı vurgulanmıştı. Bu açıdan bakılınca, Eroğlu'nun makalesinde, Ortaçağ estetiğinde renk anlayışının da açıklandığı görülür. Giotto'nun Ortaçağ resminin önemli temsilcilerinden biri olduğu söylenirken, Giotto'nun yapıtlarının sadece Ortaçağ estetiğiyle

örtüşmeleri değil, aynı zamanda Giotto'nun, bu estetiği geliştirme yönündeki katkıları da öne çıkmıştır. Bu belirtilenlerden, Giotto'nun, Ortaçağ resminin, estetiğinin ve bu estetiğin geliştirilmesine katkı sağlayan önemli temsilcilerinden biri olduğu yargısına varılabilir.

Buraya kadar, estetik eleştiri genel olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Estetik eleştiri uygulamalarına geçmeden önce, eleştirilerde ölçüt olarak yararlanılacak olan Adorno'nun estetik kuramının üzerinde durulmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.

3.3. THEODOR WIESENGRUND-ADORNO'NUN FELSEFESİ VE ESTETİK KURAMI

3.3.1. Theodor W. Adorno'nun Yaşamı ve Felsefesinin Genel Özellikleri

1903'de Frankfurt'ta doğan Theodor Wiesengrund-Adorno (Almanya'dan Amerika'ya geçişinden sonra anne soyunun adı olan Adorno soyadı ile anılır), zengin bir şarap tüccarı olan Oscar Wiesengrund ile eski bir Cenovalı aileden gelen Maria Calvelli-Adorno'nun tek çocuklarıdır. Ses sanatçısı olan annesi ve piyano sanatçısı olan teyzesi Agathe, Adorno'ya yaşamı boyunca sürececek bir müzik sevgisi aşılarlar. Müzik ve entelektüel alanda kendisini geliştirmesi için yakın çevresi tarafından sürekli desteklenir. Adorno on beş yaşındayken aile dostları Siegfried Kracauer öncülüğünde Alman klasik felsefesi üzerine çalışmaya başlar. 1921 yılında Frankfurt'taki Kaiser Wilhelm Jimnaziyumu'nu bitirerek, Johann Wolfgang Goethe Üniversitesi'ne başlar. Bu üniversitede ağırlıklı felsefe, toplumbilim, psikoloji ve müzikle ilgili dersler alır. 1924 yılında çok genç yaşta felsefe doktoru olur (Jay, 2001; 24).

1925 yılında Viyana'ya giderek Alban Berg ve Arnold Schoenberg'in yanında kompozisyon çalışır. Viyana'da gördüğü müzik öğrenimi ve özellikle Schoenberg'in atonal müziği daha sonraki yıllarda yazacağı pek çok eserine çok önemli etkilerde bulunmuştur (Jay, 2001; 25-26).

Adorno 1927 yılında bilimsel etkinliklerini sürdürmek için Frankfurt'a döner ve bu dönemdeki etkinliklerinin sonucu olarak da "Kierkegard: Estetiğin İnşası" başlıklı doçentlik tezi 1933'de yayımlanır (Jay, 2001; 29-30).

Adorno 1937'de Gretel Karplus ile evlenir (Dellaloğlu, 2003; 16).

1938 yılında neredeyse özdeşleştiği Frankfurt Okulu'nun (Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün) resmi üyesi olur. Aynı yıl Almanya'da Nazilerin iktidarı ele geçirmesi ile birlikte geçici bir süre İngiltere'de mülteci olarak yaşar. Oxford'da bulunduğu süreyi Husserl üzerine çalışarak geçirir. 1956 yılında yayınlanacak olan "Metacritique of Epistemology" adlı kitabının ilk taslağını Oxford' da bulunduğu dönemde yazar. Adorno, bu kitabında Husserl'in metinlerinde açıklanamaz gibi görünen boşlukların ve antinomilerin altındaki toplumsal temelleri ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Jay, 2001; 32).

Nazilerin iktidara gelmesinin ardından Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden arkadaşlarından Horkheimer'in çağrısı üzerine 1938'de Amerika'ya gider. Adorno çalışmalarını 1938'den 1949'a kadar Amerika'da sürdürür (Jay, 2001; 35,50). Adorno, Amerika'da bulunduğu dönemde, ağırlıklı olarak, radyo yayınları ve kitle kültürü üzerine çalışır. Ayrıca hiçbir zaman benimsemediği caz müziğini de yakından inceleme olanağı bulur.

1949'da, Adorno, Horkheimer ve Pollock, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü yeniden kurmayı kararlaştırarak Almanya'ya dönerler (Jay, 2001;50). 1969 yılında ölümüne kadar Adorno, Frankfurt Üniversitesi'ndeki öğretim üyeliğini sürdürür.

Adorno, Frankfurt Okulu'nun önde gelen düşünürlerindendir. Adorno'nun Frankfurt Okulu'na resmi üyeliği 1938 yılında olmasına rağmen Okulun önemli düşünürleriyle, özellikle de Max Horkheimer ve Leo Lowenthal ile arkadaşlıkları 1920'li yıllara dayanmaktadır. 1920'li yılların sonlarına gelindiğinde de Adorno artık Frankfurt Okulu'nun etrafında toplanan entelektüel çevreden sayılmaktadır (Jay, 1989; 29).

Adorno'nun düşünceleri ele alınırken, kimi zaman Frankfurt Okulu'nun ve düşünürlerinin düşüncelerine de başvurulmuştur. Çağımızın önde gelen düşünce akımlarından olan Frankfurt Okulu, bir kurum olarak, Şubat 1923'de Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü adıyla kurulur. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü adından daha çok Frankfurt Okulu olarak anılır. Dellaloğlu (2003; 14,15) Frankfurt Okulu'nun bir okul olarak ele alınmasıyla ilgili şunları belirtir: "Düşünce tarihinde 'Okul' sözü birbirinden hiç de uzak olmayan iki ayrı anlamı gösterir. Bunlardan ilki, içinde eğitim ve öğretimin gerçekleştiği kurumu dile getirirken, ikincisi belli bir iç bütünlüğü olan bir akımı veya geleneği vurgular. 'Frankfurt Okulu' dendiğinde, aslında bu iki anlamın birlikteliğinden söz edilmelidir. Çünkü Frankfurt Okulu, bir yandan çağımızın en önemli düşünce akımlarından, geleneklerinden biriyken, diğer yandan eğitim ve öğretim ağırlıklı olmaktan çok araştırma ağırlıklı olsa da, bir kurumsal yapıya da sahiptir". Enstitü'nün kurulması, bir grup Marksist entelektüelin 1920'li yılların başlarına kadar dayanan çalışmalarının sonucudur. Bu süreçte önemli aşamalardan ilki 1922'de gerçekleştirilen "Birinci Marksist Çalışmalar Haftası" dır. "Bu seminer haftasının amacı, Weil'e göre, Marksizm'deki farklı eğilimlerin, bir araya gelip çeşitli sorunları birlikte tartışma olanağı bulabilmeleri halinde, 'gerçek' ya da 'arık' bir Marksizm'i oluşturabilecekleri umudu ile bir şeyler yapmaktır" (Jay, 1989; 24). Enstitü'nün kurucusu olarak Felix Weil kabul edilirken, ilk müdürü de Carl Grünberg'dir (Jay, 1989; 24-29). Frankfurt Okulu üyelerinin, dönemin pek çok solcu entelektüeli gibi çeşitli siyasi grup ya da partilere üye olmayıp, bağımsız kalmayı tercih ettikleri görülür. Dolayısıyla politik bir tavır almadıkları ve eylemden de genellikle uzak durdukları için özellikle Ortodoks Marksistler tarafından da eleştirilmişlerdir. "Frankfurt Okulu üyeleri için, işin en başından itibaren, teorik çalışmalarda yeni bir şeyler ortaya koymak amacıyla özerk ve bağımsız kalabilmek, vazgeçilmez bir ön koşuldur" (Jay, 1989; 23).

Frankfurt Okulu üyeleri arasında Karl August Wittfogel, Franz Borkenau, Henryk Grossmann, Friedrich Pollock, Leo Löwenthal, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Walter Benjamin, Otto Kirchheimer ve Franz Neuman gibi düşünürler bulunmaktadır. Frankfurt Okulu "Rusya'da Bolşevik Devrimin zaferi ve özellikle Almanya'da

olmak üzere, merkezi Avrupa devrimlerinin yenilgisiyle üretilen özel şartlarda kuruldu. Bu kuruluş, oluşan yeni şartlarda, özellikle kuram ve pratik arasındaki ilişkiyi kuracak ve Marksist kuramı yeniden canlandıracak sol kanat entelektüeller tarafından hissedilen gereksinime bir karşılık olarak görülebilir. Bir anlamda Frankfurt Okulu, bir taraftan ileri kapitalist toplumlarla ilişkili olarak, Marksist teorinin farklı, baskın olarak Marksist teorinin Hegelci yorumlamalarıyla, diğer taraftan Sovyetler Birliği'ndeki devlet ve toplum gelişiminin eleştirel görüşüyle belirlenen ve 'Batı Marksizmi' olarak bilinecek geniş bir düşünce hareketinin bir kısmını teşkil etmektedir" (Bottomore, 1997; 8).

Adorno'nun estetik kuramının daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla, felsefesinin genel özellikleri ve düşünceleri üzerinde kısaca durulmasının yararlı olabileceği düşünülmektedir.

Adorno'nun en belirgin özelliklerinden ilki, çalışmalarının, müzik, müzik felsefesi, edebiyat sosyolojisi, toplumbilim, felsefe vb. gibi geniş bir alana yayılmış oluşudur. Reijen (1999: 9)'a göre, Adorno'nun felsefesi, çağdaşı hemen hiçbir filozofta olmadık ölçüde konu çeşitliliği ve heyecan uyandırıcı benzetmelerle zengin olup; felsefesinin ana temasını algılarımızın ve deneyimlerimizin yeni düzeni oluşturmaktadır. Ayrıca, Adorno'nun çalışmaları çağdaşlarıyla kıyaslandığında perspektif ve konu bakımından süreklilik göstermektedir.

Adorno'nun, karamsar ve melankolik ruh halinin yapıtlarına da yansıdığı söylenebilir. Kuşkusuz bu karamsar ve melankolik ruh halinin önemli bir kısmı Adorno'nun yaşadıklarıyla ilişkilidir. Yaşadığı dönem içinde Avrupa'daki karışıklıklar ve özellikle de faşizmin yükselişi Adorno için bir yıkım olur. Zeka (1985: 65), Adorno'nun, kolay şaşkınlığa ve dehşete düşebilen, saflığını hiç yitirmeyen, hassas biri olduğunu; Nazi iktidarı ve sıkı sıkıya bağlı olduğu Avrupa kültürünün yok oluşunun da Adorno'da kolay kapanmayan yaralar açtığını dile getirir. Aynı konuda Eagleton, Estetiğin İdeolojisi (1998b: 355,356) adlı yapıtında şöyle yazar: "Marks'ın da gördüğü gibi, Taş Devri'nden Yıldız Savaşları'na tüm erkek ve kadınları tek bir kumaş

içerisinde dokuyan tek bir küresel öykü vardır; ancak bu, başarının değil, kıtlığın, baskının ve zulmün tarihidir. Adorno'nun ortaya koyduğu şekliyle, kesintisiz bir felaketin masalıdır. Araçsal aklın yarattığı tahribatlara rağmen beden, yaşamını sürdürmüştür; ancak Nazi ölüm kamplarında bu tahribat en ölümcül noktaya ulaşmıştır. Adorno'ya göre, böyle bir olaydan sonra gerçek bir tarihten söz edilemez; insanlık, tam bir sona ulaşmasına rağmen, bu olay sonrası alacakaranlıkta devam eden şey, hala kayıtsızca ve bomboş akmakta olan zamandan başka bir şey değildir. Adorno gibi bir Yahudi için geçerli olan tek şey, o ya da bu şekilde halen yaşamakta olmanın verdiği suçluluk duygusuyla iç içe bir gizemden ibarettir” . Soykan (2000, 19)'a göre, “Nazi kıyımının kendisinde bıraktığı derin acıların izleri, Adorno'nun düşüncesinde emilerek üsluplaşmıştır”.

Jay (2001: 7)'a göre, Adorno'nun entelektüel kariyeri içinde iki temel metaforundan söz edilebilir. Bunlardan ilki, karmaşık bir görüngünün dinamik ve karşılıklı biçim değiştirimci yapısını oluşturan çekici ve itici yanları arasındaki ilişkinin ortaya koyduğu karşılıklı etkileşimi anlatmak için kullandığı güçler alanı metaforudur. İkincisi ise, bir ortak paydada toplanmaya, bir temel tözde ya da her şeyin kökenini oluşturan bir ilk ilkede toplanıp bunlara göre anlamlandırılmaya direnen değişim içindeki öğelerin bir tümlük oluşturmaktan çok, karşılıklı yaklaşım içindeki varlıkları ile meydana getirdikleri durumu ifade için, Benjamin'den aldığı, astronomiye ait bir terim olan, yıldız kümesi metaforudur. Kültürel ve toplumsal görüngüleri incelerken Adorno görüngülerin öznel ve nesnel yanları, tikel ve tümel yanları, tarihsel ve doğal yanları arasındaki tek bir kalıba dökülmesi olanaksız ilişkileri ifade etmek için bu iki metaforu sık sık kullanmıştır.

Jay (2001: 9-21), Adorno'nun, yukarıda belirtilen, kendi yıldız kümeleniminde ve kendi güçler alanında, onun düşünsel konumunu kavramamızda işe yarayabilecek beş ana ışık ya da enerji odağından söz eder. Bunlardan ilki, yıldız kümeleniminin en parlak yıldızı, her şeyin başlangıcı durumundaki yıldız sayılabilecek Marksizm; daha doğru bir ifade ile heterodoks Batılı Marksizm'dir.

Adorno'nun ikinci en parlak yıldızı da estetik modernizmdir. Adorno bilindiği üzere her modernizm akımını desteklememiştir de, klasik ya da gerçekçi bir alternatife dönmeyi de hiç düşünmemiştir. Louis Althusser, Ernst Bloch ve Galvano Della Volpe gibi diğer Batılı Marksistlerin de modernizmden yana olmalarına rağmen, bizzat kendisinin bir modernist olduğunu söyleyebilecek olan yalnızca Adorno'dur. Ayrıca Estetik Teori üzerine odaklanmış bitirilememiş dev bir çalışma bırakmıştır.

Adorno'nun yıldız kümeleniminin içinde en şaşırtıcısı olan üçüncü yıldız ise, kültürel konulardaki mandaren (bkz. tanımlar, sayfa 12) muhafazakarlığıdır. Kitle kültüründen hiç mi hiç hoşlanmayışı, bürokratik tahakküme karşı duyduğu tiksinti ve teknolojik, araçsallaşmış akla karşı duyduğu kuşku Alman mandarenlerinin yaprak dökümü günlerinde oluşmuş bir bilincin izlerini taşıyan özelliklerdir. Yine de, Adorno'nun eski mandarenlerdeki bu kültürel kırılganlık ve umutsuzluğu, onun en son noktasında, pozitif bir yöne çevirmeye çalıştığı da söylenebilir.

Adorno'nun yıldız kümeleniminde yahudi duyarlılığı dördüncü yıldız sayılabilir. Aslında Adorno baba sulbü dolayısıyla yarı Yahudi'dir. Dahası, vaftiz edildiği anne dini olan katoliklik ile bir ara yakınlığı bile olduğu bilinir. Ancak, Nazi Almanyası'ndan kaçıp başka ülkelere sığındıktan ve daha sonraki Yahudi soykırımının ardından içindeki Yahudi kimliğinin bilincine varır. Özellikle Almanya'ya kesin dönüş yaptığında geçmişle hesaplaşmaya fazla istekli olmayan Alman toplumuyla karşılaştığı andan itibaren, Adorno için, Auschwitz hiç unutulmayacak bir olay haline gelir. Ondan sık sık yapılan bir alıntıda, Adorno, "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır", demektedir.

Son yıldız olarak, Adorno'nun hayatı, tikellerin birbirine benzemezliğiyle ve farklılıklarını koruyabilmeleriyle özdeşleştirilmesi söylenebilir. Tikel varlıklarını koruyabilen bireylerin gerekliliğini ve böylesi bir bireyciliğin değerini her zaman savunmuştur Adorno. Fakat, hiçbir zaman, bu ayrı bireylerin üst üste gelen, çakışan, hatta çoğu kez birbirleriyle çelişkin

ilişkilerin ve bu ilişkilerin taşıdığı içeriğin bir ürünü olduğunu gözden kaçırmayacak kadar da diyalektik düşünebilmiştir.

Adorno için, düşünceleri kadar, tarzı da önemlidir. Kendisinden sonraki yıllarda da düşüncelerinin yanı sıra tarzının da üzerinde durulduğu görülür. Adorno'nun düşünceleri ile tarzı iç içedir. Jay (2001: 2)'ın da belirttiği gibi, "Adorno, düşüncelerin ifade edilışinde kullanılan formdan ayrı tutularak içlerindeki anlamın kavranabileceği yolundaki görüş ve girişimlere kuşku ile bakmıştır. Düşüncelerini ifadedeki artistik yan, düşüncelerinin, ifade edilışindeki tarz ve içerikten etkilenmeksizin tek anlamlı, yalın ve dümdüz bir önermeler dizisine indirgenebileceği görüşüne hep karşı çıkmasına neden olmuştur". Yine Jay (2001: 19), Adorno'nun düşünür kimliğinin önümüze koyduğu özgün görüngüyü gücümüzün yettiğince anlatıp açıklayabilmek için, onu yazdığı ve söylediği şeyler arasında bir uyum varmış gibi göstermek yerine, düşüncelerindeki çözüme ulaşamamışlığın yarattığı gerilimleriyle değerlendirmenin gerektiğini vurgulamıştır.

Eagleton da (1998: 354) Adorno'nun tarzını şu şekilde açıklar: "Adorno'nun tarzı, nesneyi kavramsal bir çerçeveye oturtan ve fakat böyle bir genelleştirilmiş özdeşlikten kurtulmayı sağlayacak bazı yan yollarla da (bazı beyinsel akrobasiler yoluyla) göz atmayı başaran bir felsefi tarzdır. Tıpkı Benjamin'in tarzı gibi, Adorno'nun tarzı da, takım yıldızsal olarak adlandırılabilir; her cümlesi, kendisinden bir sonraki kesinlikle çıkarılamayacak olan bir çeşit kristalize bilmece içerir; bir biçimde özerkliğini koruyan her bir parçanın, diğerleriyle anlaşılması güç bir şekilde bağlı olduğu, nükteli bir plana sıkı sıkıya bağlı unsurlardan oluşan bir tarzdır".

Adorno'nun tarzına ilişkin şunu da belirtmek gerekir: Her ne kadar düşünce ve tarz bütünlüğü içinde ortaya zaten zor metinler çıkıyor olsa da, bu zorlukta Adorno'nun, alıcının, okuyucunun da çaba göstermesi için kasıtlı davrandığıdır. Jay (2001: 1, 2)'a göre, "Adorno'nun yazdığı metinler, bilerek, edilgin okuyucunun hiçbir gayret göstermeden okuyup anlayabileceği metinler olmaktan uzak metinlerdir. Onun temel inancı odur ki, 'en iyi büyüteç kişinin kendi gözündeki mercektir'. Buna uygun olarak da, Adorno, karmaşık

ve ince nüanslarla ifade edilebilecek düşüncelerini, bunların gerektirdiği düzeye çıkmaya gayret göstermeyenlerin anlayabileceği basit bir tarzda yazmaya, ifade etmeye hiç yanaşmamıştır. Kolay iletişim kurmak için basit ve alışılmış tarzda yazmak gerektiğini savunanların bir metindeki can alıcı özü iletilenebilir olana indirgemek istemelerine karşı çıkan Adorno, ısrarla, zor ve karmaşık yapıları düşüncelerin gündelik, harcı alem dille ifade edilemeyeceğini söylemiştir”.

Felsefeden, sanattan, müzikten, edebiyattan, sosyolojiden bir araya gelmiş pek çok konuyu ve problemi zengin bir perspektifle ele alan Adorno’nun, mutlak bir sonucu, çözümü hiçbir zaman düşünmediği, belki de böylesi bir sonuca ulaşamadığı düşünülebilir. Ancak, bu durum felsefesinin gereğidir. Jay (2001:227), “Adorno birbirine zıt alternatiflerden ille de birini seçmeyi ya da bunlar arasında ille de uyumlu bir dolayım oluşturmayı ısrarla reddetmiştir. Negatif varlık bilgisi ya da tarihselcilik, aşkın ya da içkin eleştiri, bağımsız sanat ya da devrimin hizmetine koşulmuş sanat, spekülasyon teorisi ya da ampirik araştırma-bunlar ve daha nice benzerleri Adorno’nun ille de aralarında bir uzlaşma oluşturmaya çalışmadan hep üzerinde durduğu zıt ikililer olmuştur” demektedir.

Adorno’nun felsefesinde, ilginç bir ikili olarak karşımıza çıkan idealizm ve materyalizm tartışması bulunmaktadır. Bu tartışmanın, bu ikililiğin Adorno’nun felsefesinin ana eksenini oluşturduğu söylenebilir. Hemen belirtilmelidir ki, Adorno’nun felsefesi, ne biridir ne de diğeridir; ne ikisidir ne de hiçbirisidir. “Onun ayaklarının altındaki zemin, İdealizm’in hiçbir çeşidine uzak düşmez. Özbeöz idealist kavramlarla ne Adorno ne bir başkası halis materyalist felsefe yapabilir. Adorno bir dereceye kadar Marksisttir, ama idealist değilse bile materyalist de değildir. Bir ölçüde de olsa Marksist olan biri, nasıl olurda materyalist olmaz diye itirazda bulunacaklara, böyle birinin, Hegel soyundan gelen Marks’ın bu soy damarlarından beslenebileceğini anımsatmak isterim. Habermas’ın işaret ettiği gibi, Adorno’nun felsefe yapmada yöntem olarak uyguladığı bilinçli kararsızlık, kendi felsefesinin genel karakteri olur” (Soykan, 2000: 14).

“Adorno ve Horkheimer, özne ve nesneyi mutlak olarak ayıran kaba materyalizme ve bu ikisinin özdeşliğine dayanan metafiziğe karşıdır. Ancak onlar, ne materyalizmi ne de metafiziği reddederler” (Dellaloğlu, 2003: 18). Jay (1989:76-77), Horkheimer’in bu konudaki görüşlerini şöyle açıklar: “Horkheimer’in en önemli ve en şiddetli itirazı, Hegel düşüncesinin ana eksenine; yani, bilgi deneyi şeyin sonsuz öznenin bilgisi olduğuna, diğer bir deyişle, özne ile nesne, akıl ile madde arasında bir özdeşlik olduğu yolundaki, mutlak varlığın en son üstünlüğüne dayanan, görüşe karşı olmaktadır. Horkheimer’e göre ‘Ruh’, ‘ne doğada ve ne de tarihte kendini bilebilir, çünkü ruh sorunlara açık bir açıklama olsa bile, realite ile özdeş olamaz. Gerçekten, öyle kendi başına ‘düşünce’ diye bir şey yoktur, olamaz: Yalnızca, somut insanların sosyo-ekonomik koşullarından kaynaklanan belirli düşünceler vardır. ‘Varlık’ diye kendi başına, soyut bir şey de olamaz: Ancak, ‘dünyada varoluşların çeşitliliğinden söz edilebilir”. Dolayısıyla, Horkheimer için olduğu gibi, Adorno için de bütün özdeşlik teorileri kuşku vericidir.

Adorno’nun yakın arkadaşı olan ve pek çok konuda aynı görüşleri paylaşan Horkheimer, “völger (bkz. tanımlar, sayfa 13) Marksistlerin geçmişte idealizmin yaptığına benzer bir biçimde, maddeciliği mutlak kesinlik iddiası taşıyan bir bilgi teorisi derecesine yükseltme eğilimlerinden de hiç hoşlanmamaktadır. Horkheimer’a göre gerçek materyalizm, özne ile nesne arasındaki hiç kesilmeyen karşılıklı etkileşimi bir süreç olarak görebilecek biçimde diyalektik nitelikte olmak durumundadır. Dolayısıyla, Horkheimer, diyalektiği insanın denetimi dışında bütünüyle nesnel bir süreç olarak fetişleştirmeyi reddetmiş olur” (Jay, 1989: 86).

“Adorno için özne-nesne ilişkisi, ne mutlak bir ikilem ne de mutlak bir birliktir. Nesne ve özne bir anlamda birbirlerinden oluşurlar, fakat hiçbir zaman biri diğerine indirgenemez değildir” (Dellaloğlu, 2003:19). Yani özne ve nesne karşılıklı bir ilişki içinde olup bir ikilik durumu oluştururlar.

Adorno, diyalektiği Hegel ve Marks’tan farklı bir biçimde ele alır. Bunun sonucunda da Adorno, “Negatif Diyalektik” olarak adlandırdığı bir diyalektiğe ulaşır. “Hegel diyalektiğinde, kendine özdeş olan tin ya da ‘ben ile varlığın

salt birliği olan aklın' kendini doğada (başka olan'da) aşmasıyla başlayan 'tez-antitez-sentez' adımlı diyalektik, sonunda tin'in ya da aklın doğadan yine kendine dönmesi, böylelikle kendi kendini bilmesiyle, mutlak tin olmasıyla ortadan kalkar; başlangıçtaki gibi özdeşlik durumuna varılır. Artık mutlak tin'de hiçbir zıtlık, hiçbir çatışma yoktur. Hegel'in bu sistemini Marks da kabul ederek, kendi sistemine uyarlamıştır. Marks'ın sisteminde, tin dünyasının yerini, insanın somut tarihi dünyası alır. Buna göre başlangıçtaki 'salt özdeş tin' yerine, 'ilkel komünal toplum', sondaki 'mutlak tin' yerine de 'komünist toplum' konulur. Her iki diyalektiğın de ne başında ne de sonunda hiçbir çatışma, hiçbir zıtlık, dolayısıyla hiçbir diyalektik yoktur. Her iki şemada da ilk ve son arasında kalan çeşitli 'sentez' adımları, geçici de olsa olumlu olarak nitelenir ve bir gelişme olarak kabul edilir. Adorno, bunların hiçbirini kabul etmez. Diyalektikte 'sentez' adımı 'özdeşlik', 'tez-antitez' karşıtlığı da 'çelişki' olarak anlaşılır. Adorno'nun diyalektiğında 'özdeşlik', 'çelişki'nin bir başarısı değil, tersine günahı, ayıbı olarak görülür. O, doğrunun içindeki yanlış, halis olanın içindeki sahte, özgür olanın içindeki özgür olmayış, insani olanın içindeki insani olmayan vb.dir. Negatif diyalektik, Hegel-Marks diyalektiğı gibi başı sonu bağılı değil: O, hep vardı, var olmakta ve var olacak" (Soykan, 2000: 40,41).

"Adorno'ya göre, 'özdeşlik savı olmaksızın diyalektik bütün değildir; ama diyalektik bir adımda terk edilecek olan bu günah, hiçbir esas günah değildir. Negatif diyalektiğın kendini kendinde dindirmemesi onun belirleniminde bulunur; onun ola ki bütün olması, onun umut biçimidir". Soykan'a göre, söylemek bile fazla: Bu umut hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir" (Soykan,2000: 44).

Adorno ve Horkheimer, birlikte yazdıkları "Aydınlanmanın Diyalektiğı"n de çağımızın en önemli "akıl" eleştirilerinden birini yapmışlardır. Reijen (1999: 42)'e göre, Aydınlanmanın Diyalektiğı "kendi uyandırdığı kuvvetlerle baş edemeyen büyücünün çırağı problemini ele alır. İnsanlık, doğaya hükmetmek peşinde geliştirdiğı rasyonalitesini, şimdi bir denetim aletine dönüştürmüştür. Bu 'denetim' çevreyle, doğayla ve yurttaşlarıyla sınırlı kalmayarak, kendi doğasına da döner". Böylelikle, Aydınlanma kendini yok eder. Aydınlanmanın

kendini yok edişinde, iki temel neden belirlenebilir. Bunlardan ilki, gelinen noktada, bireyin akıl karşısında yok edilişidir. Jay (2001: 40,41)'a göre, “araçsal akıl, her şeyin evrensel alış-verişin hizmetinde oluşu ve her şeyin bir başka şeyin soyut eşdeğerine indirgendiği değişim ilkesiyle yakından bağlantılıydı. Adorno'nun sık sık kullandığı sözcüklerle, niteliksel olarak farklı ve özdeş-olmayan varlıklar, zorla, nicel bir özdeşliğe sürüklenmiş bulunuyordu. Bu olgunun kurbanlarının en önemlisi ise, burjuvazinin yükselmesindeki cesur dönemde oluşmuş bulunan biricikliğe sahip bireydi”. İkinci neden ise, araçsallaşmış aklın Doğa'nın tahakküm altına alınması ile olan ilişkisidir. “Doğa alemi, niteliksel farklılıkları bilimsel kontrol adına yitirime uğratılmış sınıflandırmaya uygun varlıklara indirgendikçe, nesneler üzerinde oluşturulan sübjektif tahakküm, öznelerin şeyselleşme aracılığı ile tahakküm altına alınmasının da yollarını açmıştır. İnsanın dışındaki doğal dünyanın tahakküm altına alınması, insanın kendi içindeki doğal yanların ve giderek bütün bir toplumsal dünyanın da denetim altına alınmasına yol açmıştır. Horkheimer ve Adorno faşizmin insanın baskılanmış mitik geçmişinin yeniden yüzeye çıkışı olduğunu; faşizmin Doğa'nın ölç alışı olarak da incelenip anlaşılabilceğini söylüyorlardı” (Jay, 2001: 41).

Adorno ve Horkheimer, Aydınlanmanın Diyalektiği'nin “Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma” bölümünde, “Geç-kapitalizm döneminde kültürün şeyleşmesi ve paranın klasik tanımıyla bir kültür haline gelmesinden yola çıkılarak bu yeni kavramla bir ‘günlük yaşam’ kuramı oluşturmaya çalışırlar” (Dellaloğlu, 2003: 23).

“Adorno ve Horkheimer'ın ‘Kültür Endüstrisi’ dedikleri düzeneklerin kullanılmasıyla, kitle bilinci insanların eleştirel düşünebilme yeteneğini bütünüyle kazıyıp yok edecek kadar manipüle edebilmekte ve çarpıklaştırabilmektedir. Adorno ve Horkheimer'a göre, popüler eğlence ve eğlendirim uygulamaları, kavranması zor yol ve yöntemlerle, müşterilerini beğenice geriletip düşük düzeylere indirmektedir” (Jay, 2001: 42).

“Kültür Endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyselleşmiş bir sahte kültür üretmektedir. Modern kitle toplumunda, eski

günlerdeki gibi, birbirinden farklı yüksek kültür ve alt-kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür de kalmamıştır. Bu farklılık, bu ayrılık bile kitle kültürünün stilize barbarlığı içinde erimiş, yok olup gitmiştir. Benjamin'in bir dinlenme ve eğlence olarak hoşgörüyü baktığı popüler sanat bile, Adorno ve Horkheimer'a göre, kuşkuyla karşılanması gereken bir pratikti: İşlik-dışı zaman ve edimler, artık, bunlar işlikteki yöntem ve araçlardan başka yöntem ve araçlarla düzenlenmiş de olsa, işlikteki yaşamın bir uzantısıdır" (Jay, 1989: 312,313).

Frankfurt Okulu üyeleri, Kültür Endüstrisinin "insanı, geçmiş dönemlerdeki tahakküm yöntemlerine ve pratiklerine oranla çok daha etkin yöntem ve pratiklerle tahakküm altında tuttuğunu düşünmeye başlamışlardır. Evrensel-olan ile tikel-olan arasındaki asılsız uyumluluk, böylesi bir asılsız uyumun kurbanı durumundaki kesimde edilginleşmiş bir benimsemenin oluşturulmasında etkin bir araç olacağı için, toplumsal çelişkilerin açıkça görülebildiği geçmiş dönemlerdeki duruma oranla, çok daha insanlık dışıdır" (Jay, 1989: 313).

Horkheimer ve Adorno (1996: 22)'ya göre, "egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin, demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün sana aittir, ama bugünden itibaren sen aramızda bir yabancısın. Uyum sağlamayan her şey başına buyruk kişinin acizliğinde devam eden ekonomik bir acizlikle cezalandırılır. İşyerinden uzaklaştırılmış bu başına buyruk kişi çok kolay yetersizlikle suçlanır. Bugün arz talep mekanizması maddi üretimde çökmeye yüz tutarken bu kişi egemenler yararına üstyapıda denetim olarak işlev görür. Tüketici olanlar işçiler, memurlar, çiftçiler ve küçük burjuvalardır. Kapitalist üretim onları beden ve ruhlarıyla o şekilde içine alır ki, kendilerine sunulan şeylere hiç direnmeden kapılırlar".

Frankfurt Okulu'nun üyelerinin hemen hepsinin ilgi duydukları gibi, Faşizm, Adorno'nun da ilgi duyduğu konulardan biridir. Adorno, düşüncelerinin genelinde, anti-faşist tavrını hep sürdürmüştür. Frankfurt Okulu üyeleri, faşizmi, Ortodoks Marksistlere göre daha farklı

değerlendirmişlerdir. “Frankfurt Okulu, faşizmi hiçbir zaman kapitalizmin ekonomi politığının doğal bir sonucu olarak tanımlamayı yeterli görmemiş ve sürekli olarak faşizmin ideolojik ve kültürel boyutu ile ilgilenmiştir. Almanya’da Hitler’in iktidara gelişi, kapitalizmin tekelci aşamasının zorunlu bir sonucu olarak açıklanamaz. Bu yaklaşım çok kaba ve yukarıdan bakan bir açıklamadır. Frankfurt Okulu düşünürleri, daha çok, otoriterliğin aşağıdan yukarı doğru nasıl geliştiğini anlamak isterler. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, faşizm sadece ekonomik ya da politik bir sorun değildir, aynı zamanda bireysel ve ruhsal bir sorundur” (Dellaloğlu, 2003: 24). Adorno, daha önce de belirtildiği üzere, Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte, diğer Okul üyeleri gibi Almanya’yı terk etmek zorunda kalmıştır.

Adorno, 6 Ağustos 1969 yılında İsviçre’de geçirdiği kalp krizi sonucu öldüğünde, geride, “Aydınlanmanın Diyalektiği” (Horkheimer ile birlikte, 1947), “Yeni Müziğin Felsefesi (1949)”, “Otoriteryan Kişilik (1950)”, “Wagner Üzerine Araştırma (1952)”, “Bilgi Kuramının Metakritiği (1956)”, “Negatif Diyalektik (1960)”, “Estetik Kuramı (ölümünden sonra yayımlanmıştır, 1973” adlı yapıtları başta olmak üzere çok sayıda kitap ve makale bırakmıştır. Özellikle Estetik Kuramı, Lohman’ın da (1999:86) belirttiği gibi, Negatif Diyalektik yanında, Adorno’nun gerçek felsefi mirasıdır.

3.3.2. Adorno’nun Estetik Kuramı

Adorno’nun çalışmaları içinde sanat ve estetik önemli bir yer tutar. Özgün bir sanat anlayışı geliştiren Adorno, Frankfurt Okulu’nun da estetik alanındaki en etkili düşünürlerindendir. Adorno, felsefesinde olduğu gibi estetik anlayışında da Marksist bir çizgidedir. Ancak, Adorno’nun estetik anlayışı, Ortodoks Marksist Estetik geleneğinden farklı, özgün bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Marksist estetik ile ilgili yaklaşımlar, temelde birbirinden ayrı iki ana grupta ele alınabilmektedir. Bunlardan ilki “yüzyılın başlarında estetik formalizme karşı savaş için düşünülen, Lenin’in istediği partizan edebiyatı ya da partizan sanatı” savunan yaklaşımdır (Jay, 1989: 251). Bu yaklaşımın ana

ilkeleri “1934’te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği’nin Birinci Kongresi’nde saptanmıştır” (Moran, 1999: 53). Bu yaklaşım, siyasal partizanlığı öne çıkaran ve giderek ortodoks nitelik kazanan bir estetik anlayıştır.

Marcuse (1997a: 9,15-16), Ortodoksluk ile bir sanat yapıtının nitelik ve gerçekliğinin, yürürlükteki üretim ilişkilerinin bütünlüğünün terimlerinde yorumu olarak düşündüğünü belirterek, Ortodoks Marksist estetiğin savlarını, şöyle sıralar:

1. Sanat ve özdeksel temel arasında, sanat ve üretim ilişkileri bütünlüğü arasında belirli bir bağıntı vardır.
2. Sanat ve toplumsal sınıf arasında belirli bir bağıntı vardır. Biricik asıl, gerçek, ilerici sanat yükselen bir sınıfın sanatıdır. Böyle bir sanat, bu sınıfın bilincini anlatır.
3. Politik olan ve estetik olan, devrimci içerik ve sanatsal nitelik çakışma eğilimindedirler.
4. Sanatçının yükselen sınıfın çıkarlarını ve gereksinimlerini eklemlmek ve anlatmak için bir yükümlülüğü vardır.
5. Çöküşte olan bir sınıf ya da temsilcileri “yozlaşmış” sanattan başka herhangi bir şey üretemezler.
6. Gerçekçilik, toplumsal ilişkilere en yeterli olarak karşılık düşen sanat biçimi olarak görülür ve böylece “doğru” sanat biçimidir.

İkinci grupta ele alınabilecek Marksist estetik yaklaşımı ise “sanatı, yaratıcısının siyasal niyetlerinden çok, bir sanat ürününün içindeki toplumsal anlamlılık ve önem açısından ele alan Engels’in çizgisini izlemektedir. Bu ikinci yaklaşım, Sovyet Bloku dışındaki eleştirmenlerce savunulmaktadır” (Jay, 1989: 252). Frankfurt Okulu, dolayısıyla Adorno da bu ikinci grup anlayış içinde ele alınmaktadır.

1920’lerin 1930’ların zengin tartışma ortamında düşüncelerinin temelini oluşturan Adorno’nun, felsefesinde ve dolayısıyla estetik kuramında iki kavramı vurguladığı görülür. Bunlardan ilki “dolayım-lama” diğeri ise “özdeş-olmama” dır. Adorno’nun bu kavramları kullanım biçiminde, şu anlamlar ifade edilebilir: Dolayım-lama, “dolaylı ile dolaysız arasındaki birliği

dile getirip; nesneler arasındaki diyalektik bağımlılığın sonucu olarak, bir şeyin başka bir şeyle ilişkisi dolayısıyla tanımlanmasıdır” (Hançerlioğlu, 2000: 340). Adorno, özdeş-olmama kavramında da, daha önce de belirtildiği gibi bir “ikililiği” kabul eder. Özne ile nesne ne mutlak birlik içinde ne de mutlak ayrılık içindedir. Özne ile nesne karşılıklı ilişki içinde, bir arada, ikililik durumundadır.

Adorno’nun estetik kuramı, sanatı, burjuva bireyi için bir sığınak olarak görür. Adorno’nun, sanatı sığınak olarak görmesini Tunalı (1998: 126,127) şöyle açıklar. “Marksist açıdan değerlendirildiğinde, burjuva toplumu doğrulardan yoksun, kötü ve yanlış bir toplum olduğuna göre, sanatın böyle bir toplum içindeki yeri Adorno’ya göre bir sığınaktır. Burjuva toplumu, sağlıksızdır, doğruluktan yoksun ve yanlış bir toplumdur. Burjuva toplumunun bu niteliği, onun bir görünüş özelliği değil, ama, bir yapı karakteridir. Böyle bir yapı içinde yer alan her eleman ve her fenomen bu yapısal çarpıklığa ve yanlışlığa da katılır. Bütün yanlış olduğuna göre, bu yanlış içinde batıp kalmamak için, bu yanlış içinde öyle bir yer aranmalıdır ki, bu yer yanlışla ilkece bağımlı olmasın ve çevresinin yanlış olmasına karşın, hakikat (doğruluk) savında bulunabilsin. Bu yer sanatın alanıdır. Bu yer Adorno ve Marcuse için, ilkin ‘yanlış içinde doğruluğu’ kendi içinde saklar; ikinci olarak, bu yanlışlığı aşmak olanağına sahiptir; böylece sanat, daha iyi bir geleceğin modeli olur”.

“Adorno’ya göre, Marksist anlamında burjuva sujesinin kendi üretimine ters düşmesinden ve bu nedenle oluşan uzlaşmazlıktan dolayı, içinde yaşanan toplum, yanlışın ve bölünmüşlüğü egemen olduğu bir toplumdur. Bu uzlaşmazlık sürdükçe, toplumda yanlışlık ve bölünmüşlük de sürecektir. Bölünmüşlüğü ve yanlışın ortadan kaldırıldığı bir toplum, bütünselleşmiş, doğruluğa (hakikate) kavuşmuş bir toplum olur. Böyle bir bütünselleşmenin ve doğruluğun örneğini, Adorno, sanatta bulur. Bundan ötürü sanat, yanlışlıklar ve bölünmüşlükler ortasında bir sığınma yeridir, bütünselliğin ve doğruluğun ülkesidir. Burjuva toplumunun kurtuluşu da, yine bu sanat ülkesinin örnek alınması ile olanak kazanabilir” (Tunalı, 1998: 127).

Eagleton (1998: 362)'a göre, “Adorno için sanatın tümü, bir ütopya barındırır; en arı sanat yapıtında bile, bir ‘başka türlü olabilirdi’ gizlidir. Edebi olanlar da dahil tam anlamıyla inşa edilmiş, yapılmış olan nesneler, yani sanat yapıtları kendi kaçındıkları bir pratiğe işaret ederler: Adil bir yaşamın yaratılmasına. Yapılmış şeyler, sadece bulunuşlarıyla, düşük bir duyuşsal varoluşu askıya alarak ve böylece dünyayı değiştirme arzusunu bilinçsiz olarak açığa vurarak, varolmayanın imkanına delil teşkil ederler”.

Bürger (2003: 105), sanatın burjuva toplumundaki rolünü şöyle açıklar: “Hayatın her alanına nüfuz eden rekabet prensibi yüzünden gündelik yaşamda giderilemeyen gereksinimler sanatta karşılanabilir, çünkü sanat yaşam pratiğinden uzaktır. İnsaniyet, sevinç, doğruluk, dayanışma gibi değerler yaşamın dışına itilir ve sanat içerisinde muhafaza edilir. Burjuva toplumunda sanatın çelişkili bir rolü vardır: Daha iyi bir düzen imgesi yansıtır, bu bakımdan mevcut kötü düzene isyan eder. Ama daha iyi bir düzen imgesini, sadece bir yanılsama (Schein) olarak kurmacada gerçekleştirerek, mevcut toplumun değişime yönelik güçlerinin baskısını hafifletir”.

Habermas’a göre de, sanat, burjuva bireyi için bir sığınaktır. “Sanat, burjuva toplumunun maddi yaşam sürecinde adeta illegal hale gelen ihtiyaçların - sadece sanal bile olsa- karşılanmasını sağlayan bir sığınaktır. Bu ihtiyaçlar arasında ‘doğa ile mimetik ilişki’, ‘diğerleriyle dayanışma halinde yaşama’, araçsal rasyonalitenin buyruklarından bağımsız, kendiliğinden davranışlar kadar hayal gücüne de serbestlik tanıyan bir iletişim mutluluğudur” (Habermas, 1972; Bürger, 2003: 67).

Frankfurt Okulu üyelerinin geneli de, sanatı burjuva bireyi için bir sığınak olarak kabul ederler. Frankfurt Okulu’na göre, “sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki ‘diğer’ toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği sığınaktır” (Jay, 1989: 259). Kısacası, Adorno için sanat, kurtuluşun, özgürlüğün barındırıldığı ve korunduğu son yerdir.

Antik Yunan Kültüründen günümüze kadar, sanatın bir yansıtma olduğu görüşü değişik yaklaşımlar ile ele alınmıştır. Adorno’ya göre de sanat

bir yansıtmadır. Ancak, Adorno'ya göre, sanat, toplumsal gerçekliği olduğu gibi öykünerek değil, onu aşmaya çalışarak yansıtır. Çünkü, Adorno'ya göre, “toplumsal gerçeklik, yetkinlikten yoksun, yanlış ve çarpık bir gerçekliktir. Bu durumda, toplumsal gerçekliğin sanat için bir örnek oluşturamayacağı açıktır. Örnek olma değeri, toplumda değil, sanatta bulunur. Sanat, artık toplumsal gerçekliği anlatmayacak, onu yansıtmaya çalışmayacak, tersine, toplum gerçeği için örnek oluşturacak, ona yol gösterecektir. Sanat, burjuva toplumunun sahip olmadığı bir düzeni ve doğruluğu içerdiği için, sanat, toplum gerçekliğini yansıtmayacak, ama, toplum gerçekliğinin yetkin bir gerçeklik olması, yani yanlışlıktan ve çarpıklıktan kurtulması için kılavuzluk edecektir” (Tunalı, 1998: 127).

Adorno'ya göre sanat, içinde bulunduğu toplumdan kaynaklanır. “Sanatın toplumsallığı daha çok topluma karşı olan konumuyla belirir; bu konuma da ancak özerk sanat olarak girer. Kendisini geçerli olan toplumsal ölçülere uydurmak, ‘toplumsal olarak yararlı’ niteliğini kendine vermek yerine, kendini bir kendine özgülük olarak kendi için billurlaştırmasıyla öne çıkar ve toplumu salt varoluşuyla eleştirir. Sanatın toplumsal yanı, belli bir toplumun belli biçimde olumsuzlanması sürecidir. Sanat kendisini salt toplumsal direnme gücüyle ayakta tutar; kendi kendisini şeyleştirmezse de mal olup çıkar. Topluma katkısı onunla giriştiği iletişim biçiminde değil, çok dolaylı kılınmış bir şeyde, bir karşı koymada belirlenir; bu karşı koymanın içinde de estetik-içi gelişme sayesinde toplumsal olan öykünölmeksizin tekrarlanır” (Adorno, 1997b: 263, 264).

Adorno'nun estetik kuramında önemli bir yeri bulunan özerklik kavramını Timuçin (2000b, 265) “kendi durumunu ve kendi geleceğini kendi istemine göre belirleme istemi ve gücü”; Cevizci de (2000: 261) “bir disiplinin hiçbir şekilde başka bir disipline indirgenememesi, diğer alan ya da disiplinler karşısında mantıksal veya kavramsal bir bağımsızlığa sahip olması durumu” biçiminde tanımlarlar.

“Adorno'nun sanatın toplumsallığı ya da toplumsal içeriği, toplumsal bağıntısı dediği şey, asla doğrudan doğruya toplumsal bir şey değildir; daima

sanatsal bir şeydir ve ancak sanat yapıtlarının kendisinde bulunup ortaya çıkarılacak olan bir şeydir” (Soykan, 2000: 68).

Sanat yapıtı, içinde bulunduğu toplumdan doğmaktadır ama, o toplumun toplumsal gerçekliğiyle bir uzlaşma içinde bulunmamaktadır. Sanat yapıtı, toplumsal gerçekliğin dışında ve toplumsal gerçekliğe bir karşıtlık içinde bulunmaktadır. Adorno (1997b: 265)’ya göre “sanatta toplumsal olan, onun topluma karşı kurduğu içkin harekettir, apaçık tavır almak değildir”.

Marcuse (1997a: 19)’ye göre de, “estetik biçim sanatın ‘verili olan’ karşısındaki özerkliğini oluşturur. Bununla birlikte, bu ayrılma ‘yanlış bilinç’ ya da salt yanılsama değil ama tersine bir karşı bilinç üretir: Gerçekçi-uyuşumcu anlığın olumsuzlanması”.

Tunalı (1998: 128), toplumsal gerçeklik ile sanat arasındaki karşıtlığı şöyle açıklar: “Gerçekliğin yanlışlığı, toplumsal gerçeklikte onu oluşturan öğelerin yanlış düzenlenmesini ifade eder. Buna karşılık, sanat yapıtının ütöpik başkalığı, onun doğruluğu, öğelerin doğru düzenlenmesini ifade eder. Buna göre, toplumsal gerçeklik ve sanat yapıtı ontolojik bir karşıtlık içinde bulunurlar. Toplumsal gerçeklik, özellikle burada burjuva toplumu düşünülüyor, öğelerin yanlış ve çarpık yapılanmasını gösterdiği halde, sanat yapıtı, öğelerin doğru ve düzenli bir yapılaşmasını gösterir. Bu açıdan bakınca, sanat yapıtı, toplumsal gerçekliğin bir karşıtı olarak ortaya çıkar.

Tunalı (1998: 128), Adorno’nun, sanat yapıtını toplumsal gerçekliğin dışında bir yer olarak belirlemesini; “akıl, toplumsal baskıyı sürdürdüğü halde, sanat yapıtı, baskıya dayanmayan bir toplumsal düzen ufkunu açmak ve onu açık tutmak gereğindedir. Ancak, sanatın yanlış toplum gerçeğine yeni ufuk açması, doğrudan doğruya bir eylem ile topluma müdahale anlamına gelmez. Çünkü, Adorno’ya göre, sanatın varlık alanı toplumsal gerçekliğin tümüyle dışındadır. Adorno, sanat yapıtını, toplumsal gerçekliğin dışında bulunan bir başka şey olarak belirler. Bu anlayış, Adorno’ya model düşüncesini sanatta örnekleme olanağını verir. Sanat yapıtını, mümkün uzlaşımların modelidir”

şeklinde açıklamaktadır. Dolayısıyla, Adorno'nun, sanat yapıtının içeriğini verili toplumsal içerikten bağımsız olarak belirlediği söylenebilir.

Adorno'nun politik tavrı, ortodoks olmayan Marksist bir çizgidedir. Adorno, düşüncelerinin sınırlanabileceği kaygısıyla, herhangi bir siyasal partiye ya da gruba üye olmayıp, bağımsız kalmayı yeğlemiş; hemen hiçbir eyleme katılmayıp, eylemlere uzak duruşuyla da sık sık da eleştirilmiştir. Bununla birlikte, Adorno'nun pek çok çalışmasındaki faşizm çözümlemeleri ile anti-faşist tavrını da açıkça sergilediği görülmektedir.

Adorno'nun estetik anlayışında da politik bir yön bulunmaktadır. Ancak, hemen belirtilmesi gerekir ki, bu politik yön, sanatın dışından yüklenen, Ortodoks Marksist Estetikte olduğu gibi, sanatı, doğrudan işçi sınıfının hizmetine sunan, toplumda varolan üretim ilişkilerinin yüklediği bir sorumluluk değil, tersine sanatın kendi kurallarıyla belirlenen, toplumsal gerçekliğin dışında toplumsal dönüşümün sağlanmasında bir ufuk açma, bir yol göstermedir. Adorno, angaje sanata karşı çıkıp, sanatın özerkliğini öne sürerken; sanatın, dışındaki kurallarla değil öncelikle kendi kurallarıyla belirlenebileceğini savunur.

Marcuse (1997a: 21)'ye göre, “sanat verili olanın yasası altında durur ve aynı zamanda bu yasayı çiğner. Özsel olarak özerk ve olumsuzlayıcı bir üretici güç olarak sanat kavramı sanatı özsel olarak bağımlı, olumlu, ideolojik bir işlevi yerine getiriyor, başka bir deyişle, varolan toplumu yüceltiyor ve bağışlıyor olarak gören anlayışla çelişir”.

Adorno'nun çalışmalarının içinde estetiğin önemli bir alan olduğu daha önce belirtilmişti. Adorno'nun, ileriki yaşlarında da estetik üzerine yoğunlaştığı bilinmektedir. Adorno'nun, estetiğe yoğunlaşmasında politik bir nitelik belirmektedir. Jay (2001: 216)'a göre, bu politik niteliği kazandıran, “Adorno'nun, gerçek sanatın içinde gelecekteki siyasal ve toplumsal dönüşümü işaret eden ütopyan bir momentin saklı olduğuna inanmasıdır”.

Marcuse (1997a: 11) sanatın politika ile ilişkisini şöyle açıklar: “Sanatın gerçekliği şunda yatar: Dünya gerçekte sanat yapıtında görüldüğü gibidir. Bu sav, sanat yapıtının işçi sınıfı için ya da ‘devrim’ için yaratılmış olmakla devrimci olduğunu imlemez. Sanat yapıtına ancak kendisine gönderme ile, içeriğinin biçim olmasıyla, anlamlı olarak devrimci denebilir. Sanatın politik gizilgücü kendi estetik boyutunda yatar. Kılığı ile ilişkisi katı bir biçimde dolaylı, aracılı ve düş kırıklığı yaratıcıdır”. “Sanatın devrimi temsil edemeyeceğini” söyleyen Marcuse (1998: 93) sadece içinde siyasi içeriğin sanatın iç gereklilikleri tarafından yönetilip, siyaset üstü olduğu bir başka ortamda devrimi estetik bir biçimde dile getirebileceğini belirtir. Marcuse, sanat ve devrim ilişkisini bir karşıtlar birliği olarak görür. “Sanat ve devrim dünyayı değiştirmede –özgürleştirmede – birleşir. Ancak sanat kendine ait gereklilikleri bırakmaz. Sanatta siyasi hedef sadece estetik biçimde ortaya çıkar: Hatta sanatçı kendini adanmış bir devrimci bile olsa devrim pekala yapıtın içinde olmayabilir” (Marcuse, 1998: 94).

“Adorno’nun sanat anlayışında, sanat belirli siyasal ve didaktik etkiler yaratmaya çalıştığı taktirde değerini yitirir. Sanat, bağımsız olduğu ve kaynaklandığı görünürdeki gerçekliği yadsıdığı ölçüde eleştireldir. Sanat, kendi estetik yapısı içinde toplumsal çelişkileri dile getirmeli ve geleneksel anlam örgülerini yeniden biçimlendirmelidir” (Bozkurt, 1995: 242).

Jay (2001: 216)’a göre, Adorno, Sartre ve Brecht’e yönelik angaje ya da partizan sanata karşı çıkışı ile açıkça, angaje estetik teoriden yana olmadığını belirtir. Adorno, sanatın belli bir ideolojiye hizmet etmesine karşı çıkar. Jay (2001: 216, 217) ideoloji ile ilgili olarak, Adorno’dan şunları aktarır: “Günümüzde dayanılmaz boyutlara varan, en küçük fırsatta ideoloji kavramını ileri sürme eğilimine karşı özellikle dikkatli olmalıyız. Çünkü ideoloji sahil olmayandır-yanlış bilinçtir, yalandır. İdeoloji sanat yapıtlarının başarısızlığında ifadesini bulur ve eleştiri bunu gözler önüne serer. Sanat yapıtlarının büyüklüğü, yalnız ve yalnız, ideolojinin gözlerden uzak tuttuğu, duyulmasını engellediği şeylerin görülmesini, işitilmesini sağlama gücündedir”.

Adorno'ya göre sanat, ancak özerk bir yapıda konumlanabilirse herhangi bir angajmana karşı koyabilir. Sanat bu özerkliği sayesinde toplumla uzlaşmasını bozabilir, varolanı yadsıyabilir; böylelikle özgür kalabilir ve özgürlüğü temsil edebilir. Adorno, karşıt bir durumda ise, varolanın bir parçası olarak, varolan tarafından belirleneceğinden, sanatın ne özgür olabileceğini ne de özgürlüğü temsil edebileceğini söylemektedir.

Yukarıda belirtilenlerden anlaşılacağı gibi, Adorno, herhangi bir ideolojiye karşı bağımsız, özerk olarak konumlandığı sanata, tamamen kendi estetik bütünlüğünden kaynaklanan ve daha iyi bir toplum, daha iyi bir düzen için gerekli olan dönüşüm isteğini taşıyan bir ideolojik görev yükler.

Habermas'a göre, özerklik, "toplumsal bir amaca hizmet etmesi yönündeki talepler karşısında sanatın sahip olduğu bağımsızlıktır" (Habermas, 1972; Burger, 2003: 66).

Adorno (1985: 247), sanatın özerkliğinin önemini şöyle vurgular: "Sanat gerçekliği bir fotoğraf gibi yansıtarak ya da belirli bir perspektiften bakarak gerçekliğin bilgisini vermez. Sanat, gerçekliğin büründüğü ampirik form'un oluşturduğu şalın altındaki hakiki yüzünü görünür kılarak yapar bunu. Sanatın bu işi başarabilmesi ise, ancak, özerk bir konum içinde bulunabilmesiyle olanaklıdır".

Yukarıda değinilen yadsıma, sanatın toplumsal gerçekliğin dışında konumlanması ve özerkliği gibi özellikler sanatın bir işlevi olmadığı izlenimi vermektedir. Adorno, sanatın işlevinin olmadığını savunmaktadır. Adorno'ya göre "sanat yapıtı – hele hele avangard olmak gibi bir kaygı da taşıyorsa – işlevsizdir. Sanat yapıtındaki işlevi olamayan her şey, böylelikle salt varoluşunun yasasını aşan her şey, ondan uzaklaştırılır. Kendi [sanatın] işlevi, salt varoluşu aşmaktan başka bir şey değildir" (Adorno, 1997; Özkaya, 2000: 72).

Soykan (2000: 69)'a göre, sanat yapıtı, kendi hakikatini kendisinde bulunduran, ereği doğruluk değil, fakat güzellik olan yapıttır. Ama bu erek de

yine sanatın dışında değil, tersine içindedir. Oysa erek, daima erişilecek, dolayısıyla henüz erişilmemiş olan bir şey olarak, ona erişmek isteyenin dışındadır. Bu çelişkiyi Kant, güzelliğin tanımını yaparken ‘amaçsız amaçlılık’ olarak nitelemiştir”. Kant, sanat yapıtındaki ‘amaçsız amaçlılık’ nitelemesini; “Güzel, nesnede amaç tasarımdan bağımsız olarak algılandığı ölçüde, nesnedeki amaçlılık (amaca uygunluk) form’udur”, biçiminde formüle eder (Kant, 1980: 80; Altuğ, 1989: 73). Kant’ın bu formülasyonunu Altuğ (1989: 78) şöyle açıklar: ”Amaçsız amaçlılık, nesnenin, estetik tasarım içinde görünüşe çıktığı form’dur. Nesne burada ne yararlılığı çerçevesinde ne hizmet ettiği herhangi bir amaca göre, ne de içsel amaçlılığı (mükemmelliği) açısından tasarımlanır. Nesne, burada, bütün bu ilgi bağlamlarının dışında, salt formal amaçlılığı çerçevesinde kendi özgür varlığı olarak tasarımlanır ve değerlendirilir”. Kant’ın, sanat yapıtına ‘amaçsız amaçlılık’ nitelemesinin, kısaca da olsa üzerinde durulmasının nedeni, Adorno’nun, sanatın amacı, işlevi konusunda, Kant’ın bu nitelemesini temel almasıdır. Herhangi bir şeye angaje olmuş sanatta, amaç önceden belirlendiği ve genellikle de bu amaca göre sanat yapıtının üretildiği söylenebilir. Adorno, bu şekilde önceden bir amaç belirlenmesini benimsemediği gibi, gerçekleştirilmek üzere sanata kendi dışından bir görev yüklenmesine de karşı çıkmaktadır. Adorno’ya göre sanatın işlevi, sanat yapıtının kendinde olup, bu işlevi sanat yapıtının estetik boyutunda, yani, biçimde gerçekleştirdiğini savunmaktadır. Hatta, “önce form, anlatım biçimi ortaya çıkar, daha sonra tanımlanır” (Özkaya, 2000: 71). Kısacası, Adorno’ya göre, “sanatın işlevi, üretim, kar ya da siyasal eylem için duyulan işlevsel ve dolaysız talepler karşısındaki ‘amaçsızlığından’ türemektedir” (Lunn, 1995: 342).

Adorno’nun estetik kuramında, “biçim” öne çıkmaktadır. Jameson (1997: 63)’a göre, Adorno’nun kuramında, “sanat yapıtının içeriğinin, eninde sonunda biçimiyle belirlendiği; yapıtın, içinden çıktığı belli toplumsal durağın yaşamsal olanaklarına en emin anahtarın, yapıtın gerçekleştirilmiş biçimi olduğu görülmektedir”. Marcuse (1997a: 19)’ye göre, “sanatın eleştirel işlevi, kurtuluş savaşımına katkısı estetik biçimde yerleşmiştir. Bir sanat yapıtının içeriği, toplumsal koşulların ‘doğru’ sunuluşu dolayısıyla değil, ‘arı’ biçimi dolayısıyla da değil, ama içeriğin biçim olması yoluyla asıl ya da gerçektir”.

Burada da görüldüğü gibi, bu “biçim” içeriği dışarıda bırakan bir biçim olarak düşünülmemelidir. Marcuse (1997a: 41)’nin bir başka ifadesi ile “sanat yapıtında biçim içerik olur ve içerik de biçim olur”.

Adorno’ya göre, sanatın özerk olarak konumlanması, sanat yapıtının biçiminin de özerk olması gereğini ortaya çıkarır. Sanat yapıtının biçimsel özerkliği ise, bilinen, alışlagelmiş biçim anlayışların dışında, bunlara bağlı kalmadan yeni biçim anlayışlarını gerekli kılar. Adorno (Akt. Özkaya, 2000:68)’ya göre, “sanatsal formun aşılma istenmesi söz konusudur. Bir formdan başka bir şey olmayanın, metafizik boyutunun yakalanmak istenmesi... İşte sanatta devrime götüren yol hep buradan geçer. Koyulmuş kuralları usta ama kaçınılmaz manevralarla atlamak ve henüz kurallaşmamış ortaya çıkarmak...”.

Sanat yapıtını daha çok, özne ile nesne arasında bir “güç alanı” olarak belirleyen Adorno’ya göre, “gerçek sanatta öznel yaratıcılığın kendiliğindenliği geçerli bir öge ise de, bu ancak sanat etkinliğinin kendisini nesneleştirmesi ile olur. Ve nesneleşme, kaçınılmaz olarak, varolan toplumsal matriks’in (bkz. tanımlar, sayfa 12) içinden süzülmeekte olan malzeme ile çalışmak anlamına gelir”(Jay, 1989: 257). Yani, sanata, özneliğin nesneleşimidir, denilebilir. “Adorno, sanatçıların taşıdıkları duygulara, kendi sanatlarının teknik sorunları üzerinde çalışarak nesnel bir dışsal form kazandırılması gerektiğini vurgular; ancak bu içsel estetik faaliyet sayesinde, bu sanatçılar öznel varlıkların içinde yer aldıkları daha geniş toplumsal koşulları aydınlayabilirler. ... Kafka üzerine yazdığı bir denemede Adorno, ‘Bir nesne haline gelirken zorunlu olarak kendisine yabancılaşan saf özneliğin, kendisini kendi yabancılaşması aracılığıyla ifade eden nesneliliğin boyutlarını üstlendiğini’ (Lunn, 1995:329) belirtir.

Bir başka anlatımla, “sanat yapıtının üretimi öznenin nesnel dünyayı özümseyip, kendine mal etme derecesinde kavrayabilmiş olmasına; ama, bunu, estetik form’un kendi yasalarına uygun bir tarzda yapabilmiş olmasına bağlıdır” (Livingstone ve diğerleri,1985: 221). Adorno, Beethoven’ın ikinci dönemine ilişkin değerlendirmelerinde, “sonata allegro” hareketlerini

irdelerken vardığı sonuçta, öznenin durumunu şöyle belirler. “ Burada, müzik tarihinin herhangi bir başka zamanından daha çok, özerk özne, onun eylemlerine yüksek düzeyde karşılık verebilen nesnel bir ‘bütünlük’ içinde özgürce varolur. Dışsal olarak dayatılan düzen yerine ‘tekil müziksel üretkenlik’ nesnel bir potansiyeli gerçekleştirir” (Lunn, 1995: 322). Adorno’nun “bütün, gerçek – olmayandır” (Jay, 2001: 77) saptamasına göre, yukarıdaki nesnel bütünlükten, gerçekliğin yerine konulabilecek olan, olabilir uzlaşımların gerçekleştirildiği “görünüş-olan” sanat yapıtının kastedildiği, sonucuna varılabilmektedir.

Buraya kadar belirtilenlerden anlaşılacağı gibi, sanatın öznesi, burjuva öznesidir. Bu özne, tahakküm altında olan ve özgür olmayan bir öznedir. Her ne kadar kimi düşünürlerce, bu özneye, bireyselliği ve içselliği nedeniyle karşı çıkılsa da, Adorno sanattaki geç bireyciliğe yapılan bu tip serzenişleri, sanatın toplumsal doğasını göz ardı etmesi nedeniyle acınası bulur. Sanatçının “yalnız söylev”i iletişimselden çok toplumsal eğilimlerden dolayı varoluyor. Böylesi bir bireyselliğin, salt bireycilikten farkı, bireyden hareket ederek topluma ve toplum için olana ulaşabilmesi, bireyciliğin, egoizme dönüşmemesidir (Özkaya, 2000:64, 65). Marcuse (1997a: 39)’ye göre de “içsellik ve öznellik bir başka evrenin doğuşu için iç ve dış uzay olabilir. Bireyin bir ‘burjuva’ kavram olarak reddedilmesi faşist üstlenimleri anımsatır. Dayanışma ve topluluk bireyin soğrulması demek değildir. Tersine, özerk bireysel kararda köken bulurlar; kitleleri değil, özgürce bir araya gelen bireyleri birleştirirler”.

Adorno’ya göre, özerk sanatı, özerk özne gerçekleştirebilir. Bu özne, mutlak ya da romantik bir özne olmayıp, içinde bulunduğu toplum tarafından dolayımlanan öznedir. Bu özne, toplumu özümseyip, onu aşmaya çalışan bir özne olarak, hem toplum hem de herhangi bir ideoloji karşısındaki özerkliğiyle, özerk sanatı üretebilen öznedir.

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki büyük savaş ve çok sayıda da siyasal, toplumsal ve ekonomik kriz ile karşı karşıya kalan insanlık büyük acılara tanıklık eder. Hatta bu acılar öyle noktalara ulaşmıştır ki, insanlığın

sınırlarını zorladıkları da söylenebilir. Bu acılardan çok etkilen Adorno'nun üzerinde, özellikle Auschwitz'de yaşananlar derin izler bırakır. "Auschwitz olayı, 'yadsınamaz bir biçimde kültürün başarısızlığını ortaya koymuştur. Bunun, felsefeye, sanata ve önyargılardan arınmayı hedefleyen bilimlere özgü gelenekler ortasında olabilmesi; bunların ve bunlara özgü ruhun, insanları kavrama ve onları değiştirme gücünden yoksun olduklarından daha fazlasını söylemektedir. O alanların kendilerinde, onlar adına vurgulu olarak öne sürülen kendine yeterlikte, gerçektışılık vardır" (Adorno'dan akt., Bernstein, 2003:207). Adorno'ya göre, artık tüm bu yaşananlarla birlikte sanat, sadece hoş, zevk veren bir güzelliği değil, acıyı da barındırmalıdır. Bu nedenle Beckett, Celan ve Kafka gibi yazarları, yapıtlarının "öznenin modern yaşamdaki katline acılar içinde tanıklık etme yürekliliğini gösterdikleri için" (Jay,2001: 179) doğru bulmakta ve savunmaktadır.

Adorno, organik güzelliğin varolanın yarattığı acı ve dehşet duygularını, sanatı bir yanılsama haline getirerek inkar etme eğiliminde olduğu için, modern sanattaki güzelliğin, çirkinleştirilerek pasifleştirmeye karşı bir reddiye oluşturması gerektiğini vurgular (Lunn, 1995: 326).

Bu çirkinleştirme de, varolan kalıpların ve anlayışların dışına çıkılarak gerçekleştirilebilir. Yaşanan acı ve dehşet duyguları, varolan kalıplarla biçimlendirilir ise, izleyicide, kanıksanan duygular üzerinden teselli sürdürüleceğinden, sanat yapıtının suç ortaklığı kaçınılmaz olacaktır. Suç ortaklığına karşı koyma, acı ve dehşet duygularının duygusallaştırmadan sanat yapıtında yer alması, Adorno'ya göre, ancak estetiksizleştirme (de-estetizasyon) ile gerçekleştirilebilir. Adorno, kendi üretim kökenini teşhir ederek halesinden sıyrılabilen; fakat, gene de, kendisine dışsal olan üretici güçlerin onun içine sızmasına direnebilen bir sanat olabilmesi nedeniyle estetiksizleştirmeyi savunmakta olup; kendi içinde çirkine, uyumsuzu yer vermesini de, sanatın kendi kendini sorgulama yeteneğinin artışının belirtisi olarak kabul etmektedir. Böyle, estetiksizleştirilmiş bir sanat, mutluluk duyulamayacak bir dünyayı mutlulandırmayı reddedebilen bir sanat olmaktadır (Jay, 2001: 220,221).

Adorno, böylesi bir sanatı, modernist, avangard eğilimler içinde görmekte ve konumlandırmaktadır. “Adorno için avangard sanat, varolan durumla her türlü sahte uzlaşmaya karşı koyan radikal bir isyan, dolayısıyla tarihsel meşruluğa sahip yegane sanat formudur” (Bürger, 2003: 165). Dönemin modernist hareketlerinden biri olan Gerçeküstücülüğe, “hiçbir protesto çabası olmaksızın modern hayatın şeyselleşmelerini yansıtmakla yetindiği için” karşı çıkarken; bir diğer modernist hareket olan Dışavurumculuğu ise, “yönetim altına alınmış dünyanın ütopyanın gerçekleştirilmesine engel oluşturduğunu büyük bir duyarlılıkla fark ettiği için” savunduğu görülür (Jay, 2001: 178,180). Adorno, sadece dışavurumcu Avusturya ya da Alman modernistleri desteklemekle kalmayıp; Valery gibi sembolist şairleri; modernist roman içinde ele aldığı Proust, Gide, Joyce ve Beckett’i; Picasso’nun eleştirel ve parçalı sanatını da destekler. Bu sanatçıları desteklemesine neden olan ortak özellikler ise; bu sanatçıların ve yapıtlarının, sanat yapıtının içkin diyalektiğindeki aura’nın teknik olarak kendisini tasfiye etmesi ve gerek sanat gerekse eleştiride formel zihin uğraşına ve öz-dönüşlülüğe duyulan ihtiyacı belirtmeleri; klasik organik bütünü, romantik öznelciliği ya da gerçekçi yansıtmayı reddetmeleri; doğrunun parçalı, geçişsel ve göreceli niteliği üzerinde durmalarıdır (Lunn; 1995: 338).

Özetlenecek olursa, Adorno’nun estetik kuramında kimi niteliklerin öne çıktığı görülür. Bu nitelikler şu şekilde sıralanabilir:

Adorno’ya göre, sanat özerktir. Bu bağlamda sanat yapıtı, verili olan karşısında, içeriksel, biçimsel, ideolojik ve özne açısından özerk bir noktada konumlanmalıdır.

Adorno’ya göre, sanat öncelikle biçimdir. Sanat yapıtı alışlagelmiş biçimlerin dışında, yeni biçim anlayışlarıyla gerçekleştirilmelidir.

Adorno’ya göre, sanat yapıtı öznelliğin nesneleşmesidir. Adorno, öznelliğin önemini vurgularken, bu öznelliğin yapıtta nesneleşmesinin gerektiğini belirtir.

Adorno'ya göre, artık sanatta sadece hoş giden, zevk veren şeylere değil, acıya da yer verilmelidir. Bu da estetiksizleştirme (de-estetizasyon) ile sağlanabilir.

Adorno, estetik kuramında, sanatın, sanat yapıtının niteliklerinin yanı sıra “güzel”in niteliklerini de belirlemiştir. Adorno'nun “güzel”de belirlediği bu nitelikler, “görünüş”, “tinselleşme” ve “görsellik”tir. Güzel'in bu nitelikleri aşağıda ele alınmaktadır.

3.3.3. Adorno'nun Estetik Kuramında “Güzel”in Nitelikleri

Hunn (2003: 256)'a göre, “Adorno'nun estetik kuramı, öznenin ayırımına varmak adına nesneyi yok saymaktansa, hem nesneyi hem de özneyi aydınlatmak adına nesne üzerine yoğunlaşır. Estetik yargının nesnesi böylece kendisini, ötekiliğindeki öznellik olarak açılar”. Adorno'ya göre, öznellik sanat yapıtında nesnelleştirilir. Adorno'nun, özneliğin nesnelleştirilmesi durumunda da “biçim”e ağırlık verdiği görülür. Adorno'ya göre dönüştürücü politik gizilgüç bu biçimdedir. Böylesi dönüştürücü politik bir gizilgüce sahip biçim ise, toplumsal gerçeklikten bağımsız, toplumsal gerçekliğe karşıt bir konumda belirlenebilir. Dolayısıyla, Adorno, savunduğu biçimin, alışlagelmiş kalıpların, anlayışların ve varolan organik güzellik anlayışının dışında gerçekleşebileceğini vurgular.

Adorno (Editörler Adorno ve Tiedemann, 1997: 78)'ya göre, doğa olduğundan daha fazlasını söyleyebildiği için güzeldir. Sanat düşüncesi de, bu fazlayı yakalayabilmektir. İnsan yapımı bu fazla, tek başına sanatın metafiziksel özü olarak düşünülmemelidir. Sanat yapıtı, görünenden daha fazlasını işaret eder ve bu fazlanın üretimi içinde de sanat yapıtı olur. Sanat yapıtları aşkınlığın alanı olmak yerine kendi aşkınlıklarını üretirler. Sanat yapıtlarının içinde aşkınlığın gerçek alanı öğeleri arasındaki ilişkidir. Her ne kadar bu aşkınlık öznel bir dolayım ise de onun dışı vurumu nesneldir. Adorno'ya göre, sanat bu aşkınlığı gerçekleştiremez ise konseptini yitirir; sanat olma niteliğini yitirir. Sanat yapıtı bu aşkınlığı gerçekleştirdiğinde, aşkın özelliklere sahip fazlayı üretebildiğinde sanat yapıtı olur.

Marcuse (1997a: 50) sanat yapıtı ile “fazla”yı şöyle ilişkilendirir: “bir sanat yapıtının dünyası ‘olgu-dışı’dır. Bu olgu-dışılık, bir kurgusal olgusalıktır. Ama, yerleşik olgusalıktan daha az olduğu için değil, tersine nitel olarak ‘başka’ olduğu gibi daha çok (fazla) olduğu için de olgu-dışıdır. Kurgusal dünya olarak, yanılsama olarak, sanat gündelik olgusallığın kapsadığından daha çok gerçeklik kapsar”.

Adorno’nun kullandığı “fazla” sözcüğünün, Türk Dil Kurumu sözlüğünde (1998: 766), gereğinden çok, aşırı, daha çok, artmış olan, gereksiz, yersiz gibi anlamları bulunmaktadır. Fazla’nın, belirtilen anlamlarında bir gereksizlik anlamı ortaya çıkmaktadır. Ancak, Adorno, fazla’yı bu anlamlarından farklı kullanarak; fazla’ya, öznenin varolan durumu özümseyerek, bu özümseme sonucunda ortaya koyduğu sanat yapıtında söylemek istedikleri, gibi bir anlam yüklemektedir. Bu özümseme sürecinde, “sanatçı, edilgin bir algılayıcı özne değildir. Sanatçının alımladıkları, sadece içerik ve biçim olarak toplumdan ve doğadan gelen veriler değildir. Sanatçı onları düşünmeksizin algılayamaz. Bu verilerde içerik ve biçimden fazla bir şey vardır. Adorno, bu fazla şey karşısında sanatçının uyarımlanmasına fantezi demektedir. Böylece, sanatsal fantezi sanatçıda birikmiş olanı uyarır” (Soykan, 2000:67).

Adorno (Ed. Adorno ve Tiedemann 1997: 79), fazla’nın, Gestalt’ın, “bir bütün kendisini oluşturan parçalardan daha fazla bir şeydir”, yaklaşımıyla tanımlanamayacağını belirtir. Çünkü, fazla, sadece basit anlamıyla bileşenlerin bağı değildir. Fakat bu bağ aracılığıyla dolayımlanan ve bu bağ tarafından bölündüğü için başka bir şeydir.

Adorno’nun “fazla”yı, sanatın, sanat yapıtının temel öğelerinden biri olarak kabul ettiği görülmektedir. Adorno, estetik kuramında sanatsal güzele ilişkin üç temel nitelik belirlemektedir. Bunlar, “görünüş”, “tinselleşme” ve “görsellik”tir. Adorno, sanatsal güzellik ile fazla arasında bir ilişki olduğunu düşünmektedir. Bu ilişkiyi incelerken de ilk ele aldığı kavram görünüş kavramıdır.

Görünüş, gözün ilk bakışta ya da zihnin dolaysız olarak algıladığı şey ya da gerçeğe uymayan dış görüntü olarak tanımlanabilir (TDK, 1998: 878). Hançerlioğlu (2000: 251) ise, görünüşü, “herhangi bir şeyin kendi niteliklerini gösterme biçimi” olarak tanımlamaktadır.

Tunalı (1979: 123-126), insanın birbirine karşıt iki evren tablosu içinde yaşadığını belirtir. Bunlardan ilki, görünüşler dünyası, diğeri ise, zaman-uzay dışı, değişme ve oluşun dışında ve onlara karşıt bir dünya olan düşünsel dünyadır. Tunalı'ya göre, konumuzu ilgilendiren görünüş; duyu yetilerimizin, görmenin, işitmenin, koku almanın, tat almanın, dokunmanın vb. bize sağladığı veri olup, bu nedenle, doğrudan doğruya duyularımıza ve onların işlevlerine bağlıdır. Ancak, duyuların sağladığı verilerin, gerçeği bildirip bildirmediği kuşkuludur. Dolayısıyla, duyularımızın, gerçekliği mi yoksa görünüşü mü yani gerçeklikle aynı şey olmayan bir görünüşü mü verdiği sorulabilir. Eğer böyle ise, Tunalı'ya göre, bir görünüş evreni içinde olacağız demektir.

Sanat, varolan düşünce ve kılğı evrenine karşı ve onun içerisinde başka bir düşünce ve kılğı evreni yaratır. Böylesi bir sanatsal evren, bir yanılsama, görünüş evrenidir (Marcuse, 1997b: 181).

Adorno (1985: 244)'ya göre, bu sanatsal evrende, “bağlantısız ve her şeyin dışında kalabilirmiş gibi görünen özne ise, bir görünüş-olan'dır. Nesnel bir durum olarak, toplumsal totalitenin; yani yabancılaşma aracılığıyla, toplumun tezatları aracılığıyla oluşmuş bulunan ve kendini bunlarla yeniden-üreten bir totalitenin birey'e öngelme durumu sürdükçe, bağlantısız öznenin yalnızca bir görünüş olan olma durumu da sürecektir”.

Sanat yapıtının anı, yani yapıtın ifade anı, yapıtın dolayımınmamış bir şey gibi kendi materyalleri düzeyine indirgenmesi değil, aksine bu an, tam anlamıyla bir dolayımınma sürecidir. Adorno'ya göre, sanat yapıtı, kendi gerçekliğinin gerçek-dışılığına işaret ettiğinde, sözcüğün tam anlamıyla görünüş olur. Görünüş anı gerçekten de gözden kaybolan ile korunan

arasındaki dengenin paradoksal bir bütünlüğüdür (Ed. Adorno ve Tiedemann 1997: 80).

Adorno (1985: 241,242), “Baskı Altında Uzlaşma” adlı çalışmasında şöyle der: “Sanat, elbette ki, reel-dünyada varlık kazanır, işlevi de reel-dünyadadır; bu ikisi, dolayımlayıcı bir yığın bağıntılarla birbirine bağlantılı kılınırlar. Ama sanat, içinde yer aldığı dünyada onun antitezi olarak yer alır; onun antitezi olarak işlev edinebilir. Felsefe, sanatın bu durumunu görmüştür; felsefe sanatı ‘estetik görünüş’ olarak betimler. (...) bir sanat ürününün içeriğinin gerçekliği toplumsal realitenin gerçekliği ile aynı değildir. Sanattaki görünüş ne sanatın bir büyü gibi akıl almaz bir biçimde olduğu dolayumsuz aktüaliteden nitel anlamda kopabilmiş bir görünüştür, ne dolayumsuz aktüalitenin ideolojik bir düşüştür; ne gerçeklikten tamamen bağımsız olarak istediğimiz biçimde oluşturup kurgulayabileceğimiz ve yaşanan dünyayı bir yandan yeniden-üretirken, bir yandan da, bu yaşanan dünyanın oluşturduğu dolayumsuz gerçekliği kendi iç bünyesinde hiç mi hiç taşımadığını iddia edebilecek bir işaretler sistemidir”.

Sanat yapıtı, nesnel dünyadaki şeyleri içerir, ama onlardan daha fazla bir şeydir. Adorno’ya göre, varolmayanın görüntüsü, sanatın doğruluğuna ilişkin sorular sorulmasına neden olur. Sanat sadece biçimi aracılığı ile olmayanı vaad eder: Nesnel olarak ve aynı zamanda görüntüyü kırarak, varolmayanın görüntüsünün gerçekten varolabileceğini iddia eder (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 82-84).

Eğer görünüş aydınlatır ve dokunursa, imaj bu en uçucu, en gözden kaybolabilecek anı dondurmak için paradoksal bir çaba oluşturur. Görünüş olarak sanat yapıtı, daha çok imajın görünüşünü çağırıştırır. Sanat yapıtı, sadece sürekli etkileyecek imajlar üretmeyip, daha çok kendi imaj kaynaklarının bütünlüğünü bozuma uğratarak sanat yapıtı olur. Bu nedenle, sanat, esas olarak patlamaya benzer (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 84).

Adorno’ya göre, sanat yapıtı sadece alegori değil, fakat daha çok alegorilerin katastrofik (bkz. tanımlar, sayfa 12) tamamlanmasıdır. Bir çok

sanat yapıtındaki acı veren şoklar, görüntülerinin patlamalarıdır. Sanat yapıtlarının içinde, sanatı önselleyciliği (a priori) açıkça ortada olan görüntü, içinde özünün ilk kez açıklandığı bir katastrof durumunda görülür. Görüntünün yanıp kül olma süreci içinde sanat yapıtı, göz kamaştırıcı bir biçimde deneysel dünya ile bağını koparır ve yaşamsal olanın karşı figürüne dönüşür. Sanat yapıtında gelişen bu katastrofik çatışma herhangi bir denge durumunun oluşmasının imkansızlığıyla sonuçlanır. Tıpkı bilgide olduğu gibi, estetik olanın içindeki düşünsel zıtlıklar da uzlaşmaz dünyadan dolayı çözülemez hale gelir. Bu çatışan güçlerin içinde imaja dönüştüğü an, bir başka deyişle içsel olanın dışsallaştığı an, bir mısır koçanının kabuklarının patlayıp içinin görünür olması gibidir. Sanat yapıtlarının görünüş oluşu, onları imaj yapan görünür oluş, aynı zamanda onları imaj olarak yıpratır (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 84, 85).

Önceki bölümde sanat yapıtının toplumsal-tarihsel özelliği belirtilmişti. Adorno'ya göre, görünüşün sanat yapıtı içindeki patlaması, özü itibariyle tarihseldir. Varolan bir şey olarak sanat yapıtının kendi tarihi vardır. Sanat yapıtında görünen işte bu gelişim olarak tanımlayabileceğimiz kendi iç zamanıdır. Sanat yapıtı, tözsel özü (monadological nucleus) aracılığıyla gerçek tarihle dolayımlanır. Böylece, tarih sanat yapıtının içeriği olur. Sanat yapıtını çözümlmek, incelemek, sanat yapıtının içinde tortulanmış olan tarihin bilincinde olmaktan başka bir şey değildir (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 86).

Adorno, sanattaki güzeli, sanat yapıtı ile tinselleşme arasındaki ilişki bakımından da ele alır.

“Felsefe-bilim yapıtlarındaki bilincin sanat yapıtlarındaki karşılığı tindir. Sanat yapıtlarında görünen onların tini, onları görünüş olmaktan daha fazla şey yapandır. ‘O, yalnızca, görünüşe çıkan sanat yapıtlarına can veren tin, soluk değil, fakat aynı zamanda, yapıtların gücü ya da içsel olan şeyidir, onların nesneleşiminin gücüdür’ ” (Adorno, 1970; Soykan, 2000: 69).

Sanat yapıtının tını onları duyumsal anlarını ve nesnel düzenini dönüştüren halihazırda varolan dolayımıdır. Öylesine bir dolayımıdır ki bu, kelimenin en belirgin anlamıyla sanat yapıtının bütünü ve her bir ögesi açıkça kendi “öteki”ne dönüşür. Yani sanat yapıtı olduğundan daha fazla bir şey durumuna gelir. Sanat yapıtlarındaki tını, sanat yapıtlarının kendi şeyleşmiş konumlarını ve duyumsal olgusalılıklarını aşar ve gerçekten de sanat yapıtı ancak, bunlar (şeyleşme ve duyumsal olgusalılık), kendisinin birer parçası olduğunda varolur (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 88).

Adorno’ya göre, her ne kadar sanat yapıtlarının duyulur öğelerinin bileşenleri içinde yer almayan, o konfigürasyondan kaynaklanmayan hiçbir şey ölçülemezse de, sanat yapıtındaki duyumsal olan (hissedilen) ancak tını tarafından dolayımlandığında sanatsal olur.

Sanat yapıtlarının tını, herhangi bir nesnel ya da öznel tını felsefesine bağlı olmaksızın nesneldir; bu tını, sanat yapıtlarının içeriğidir ve sanat yapıtları üzerinde hükmü vardır (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 88).

Adorno, tının, görüntünün varolan kimliği içinde sabitleştirilemeyeceğini belirtir. Eğer, tını, görüntünün altında ya da üstünde bir düzey oluşturursa bu şeyleşmeden başka bir şey olmaz. Çünkü, tının konumu görünüşün konfigürasyonudur. Tını, ancak ve sadece görüntü kendisini biçimlendirdiğinde, görüntüyü biçimlendirir. Yani görünüş tını biçimlendirirken, tını de görünüşü biçimlendirir. Tını kendisi aracılığıyla olguların ışıdığı, kelimenin en doğurgan anlamıyla bir olguya olgusalılık veren parlaklık, ışık kaynağıdır. Duyumsal olan ancak tinselleştirildiğinde ve kırılmaya (ışığın kırılıp görünmesi anlamında) uğradığında sanat içinde varolur (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 88).

Adorno’ya göre, sanat yapıtının öğeleri arasındaki gerilim olarak ve kendisine ait bir varlığı olmayan sanatın tını, bir üretim süreci ve dolayısıyla yapıtın kendisidir. Bir sanat yapıtını bilmek demek, bu süreci kavramak demektir. Ayrıca, sanat yapıtlarının tını kendileriyle özdeş olmadığı için, tını

kendisinin içinde (onun aracılığıyla) meydana geldiği nesnel biçimi yıkar; bu parçalanma görünüş anıdır (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 88).

Eğer sanat yapıtlarının tını kendi duyulur görünüşleri içinde patlayan flaş ise, tını aynı zamanda kendisinin olumsuzlanmasıdır (negation); fenomenle bütünleşik haliyle tını nesnenin ötekisidir. Yani tını, sanat yapıtlarının biçimiyle bağlıdır, ancak tını bu biçimin ötesini işaret ettiğinde tındır (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 89).

Sanat yapıtındaki tını, bağlantı kurucu bir sürecin içine entegre edilir, ki bu süreç bir bilinçlenme, sanat yapıtının kendi bilincine varma, kendi için olma sürecidir. Tinsellik ve doğadan ayrılma yoluyla sanat, hem çok çektiği, kendisine acı veren hem de ilham aldığı, kendisine ilham veren bu ayrılmayı ortadan kaldırmaya çalışır. Böylece, tinsellik, sanat yapıtının kendisinde dışlanmış olanı yeniden yeni bir biçimde, görünüşte sağlar (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 91, 92).

Adorno'nun, sanattaki güzel ile ilgili kullandığı üçüncü kavram görselliktir.

Kant, Yargının Eleştirisi adlı yapıtının dokuzuncu bölümünde görselliğin normlarını formüle etmiştir: “Güzel, bir kavram olmaksızın hoş gidendir”. Adorno, görselliği incelerken, Kant'ın bu görsellik normuna dayanır. Burada “bir kavram olmaksızın” terimi, kavram tarafından içerilip vurgulanan emek ve çabadan muaf sanat kalitesinin sunulmasına tekabül ediyor, olabilir. Dolayısıyla bu noktada, sanatta, entelektüel çabadan uzaklaşıldığı sonucuna varılabilir. Oysa, Adorno'ya göre, görsellik normu sanatın söylemsel düşünceye zıtlığına vurgu yaparak, kavramsal olmayan dolayımı bastırır. Sanat yapıtının yapısındaki entelektüel dolayımın gelişmesi, sanat yapıtının saf görselliğini sınırlamaktadır. Çünkü, sanat yapıtının seyredilebilirliğinde entelektüel bir çaba gerekmektedir (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 94).

Adorno'ya göre, kendi kırılğanlıkları dikkate alınırsa görsellik sanat yapıtlarına ithaf edilemez. Sanat önsel olarak kendi “mı” karakteri

aracılığıyla dolayımlanır. Eğer tamamen sezilebilir olsaydı, kendisinin reddettiği deneysel dünyanın bir parçası olurdu. Onun dolayımlanması, bütün somut estetik öğeleri içerir. Öyle ki, en algılanabilir öğeler, daima yapıtın tınıyla ilişkileri sayesinde sezilebilirler. Bu nedenle, önemli sanat yapıtları üzerine yapılan hiçbir çalışma büyük olasılıkla onların saf görselliğini ispatlayamayacaktır (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 96).

Sanatın görselliği olarak adlandırılan şey aporetik (bkz. tanımlar, sayfa 11) bir yapıdır. Öyle ki tıpkı bir sihirli değnek değmişçesine sanat yapıtının içsel olarak taşıdığından farklı bir görüntü, aslında yapıta ait olmayan kimlikmiş gibi görünüme bürünür. Dolayısıyla, Adornoya göre görsellik sözcüğü, söylemsel bilgi kuramından ödünç alınmıştır (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 96).

Adorno'ya göre, sanatın genel bütünlüğüne ilişkin resmi iddiaların tamamı klasik çalışmalar olarak tanımlanan sanat tarafından çürütülebilirdi. Klasik sanat yapıtlarında kavramsal olarak dolayımlanan onların birliğinin görünüşüdür. Tıpkı emek ile özgürlük arasındaki ikiliğe denk gelir bir biçimde görüntü saf biçimiyle görsel olandır, içerik ise kavramsal olandır. Aradaki hiçbir kararsızlık tolere edilememektedir. Bu nokta görsellik idealinden kopuş için temel noktadır. Çünkü, sanat yapıtının içeriğinin kavrama indirgenemeyeceği gibi, estetik görüntü de kendi görselliğine indirgenemez. Bu nedenle, Adorno, görselliği sanatın evrensel karakteristiği, belirleyicisi olarak görmemektedir (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 97).

Adorno'ya göre, görselliğin arkasındaki hile, tıpkı ölü beden divanda kalıp gibi yatarken ruhun göğe doğru yükseldiğine ilişkin cahil inanç gibidir. Estetik görünüş çabası dinlemeyken, gevşemeyken, emek yeniden üretimine ve tin sanat yapıtının “mesajı” olarak tanımlanan şeye indirgenir. Söylemsel bütünlüğün argümanlarına karşı yapılan kurgusal bir protestoda sanat yapıtları kaçınılmaz olarak dışsal kavramlara, yanıtlara, çözümlere yönelir. Hiçbir sanat yapıtı artık geleneksel estetik tarafından önsel olarak varsayılan saf görselliğin umursamazlığını ve evrensel bağlayıcılığını gerçekleştiremeyecektir (Ed. Adorno ve Tiedemann, 1997: 98).

Buraya kadar, Adorno'nun felsefesi ve estetik kuramı üzerinde genel olarak durulmuştur. Bu açıklamalar doğrultusunda, Adorno'nun Estetik Kuramı'nın bir ölçek olarak düzenlenmesinin gerekliliği düşünülmektedir.

3.3.4. Adorno'nun Estetik Kuramının Bir Ölçek Olarak Düzenlenmesi

Bu bölümde, yukarıdaki açıklamalara dayanılarak, Adorno'nun estetik kuramı bir ölçek olarak düzenlenmeye çalışılmıştır. Adorno'nun estetik kuramının bir ölçek biçiminde düzenlenmesi gerekliliğinin iki temel nedenden kaynaklandığı düşünülebilir. İlki, birinci bölümde belirtildiği gibi, çağdaş yaklaşıma göre bilimsel eleştiri bir ölçeğe dayandırılmalıdır. Bu nedenle, bu çalışmadaki eleştirilerin neye göre yapıldığının önceden saptanması gerekmektedir. İkincisi ise, önceki bölümlerde, Adorno'nun estetik kuramı genel olarak ortaya konmuştur. Ayrıca, Adorno üzerine çalışmalar yapan kimi düşünürlerin de belirttikleri gibi Adorno'nun estetik kuramının karmaşık olduğu düşünülebilir. Ancak, eleştiride, ölçeğin açıkça belirlenmesi gerektiği düşünülürse; hem genel bilginin özelleştirilmesi hem de anlaşılır olabilmesi için Adorno'nun estetik kuramının temel niteliklerinin net bir biçimde ortaya konması gerekir. Dolayısıyla, çalışmada yer alan altı sanatçının yapıtlarının neye göre eleştirileceğini belirlemek üzere, Adorno'nun estetik kuramı bir ölçek olarak düzenlenmeye çalışılmıştır.

Adorno'nun estetik kuramının temel nitelikleri birbiriyle iç içe geçmiş iki ana grupta ele alınabilir. Bunlardan ilki estetik kuramının genel nitelikleri, diğeri ise Adorno'nun doğrudan güzel'de belirlediği niteliklerdir.

İlk grup, Adorno'nun estetik kuramının genel nitelikleri gibi görünse de, sonuçta güzelin varlığı yapıtla da ilişkili olduğundan güzeli de belirleyen belki de ön koşul sayılabilecek nitelikler olup, şöyle sıralanabilirler.

Sanat yapıtı özerktir: Adorno'ya göre, sanat, daha iyi bir toplumun, daha iyi bir düzenin, "bir başka türlü olabilirsiniz" varolabileceğini ve bunun özleminin dile getirilebilmesini, ancak özerk bir konumda gerçekleştirebilir.

Adorno'nun estetik kuramında, sanat yapıtının özerkliğini belirleyen, kimi alt özerk alanların bulunduğu söylenebilir. Birbirleriyle ilişkili oldukları da görülebilecek olan bu özerklik alanları şu şekilde sıralanabilirler: Sanat yapıtının içeriksel özerkliği, sanat yapıtının ideolojik özerkliği, sanat yapıtının biçimsel özerkliği ve sanat yapıtını üreten öznenin özerkliği. Bunlar kısaca şöyle açıklanabilirler.

Sanat yapıtı içerik açısından özerk olmalıdır: Sanatın, sanat yapıtının ve sanatçının bulunduğu toplum, varolan burjuva toplumdur. Bilindiği üzere, burjuva toplumu yanlış, çarpık bir toplumdur. Sanat yapıtı, varolan toplumsal ilişkileri kendinde barındırmamalı, bu ilişkilerin dışında yer almalıdır. Bu nedenle sanat yapıtı, varolan toplumsal içeriği tekrarlamamalı, bu toplumsal içeriğe hizmet etmemelidir. Bunu da, toplumsal içerikten bağımsız, kendinden kaynaklanan, estetik bütünlüğünde yer alan, özerk içeriği ile gerçekleştirebilir.

Sanat yapıtı ideoloji açısından özerk olmalıdır: Sanat yapıtı bilinen hiçbir ideolojiye hizmet etmemeli, kendini bu ideolojilerin dışında tutmalıdır. Sanat yapıtına, Adorno'nun da ideolojik bir görev yüklediği bilinir. Ancak, Adorno'nun yüklediği ideolojik görev; varolan bir ideolojiye hizmet biçiminde değil, fakat, yukarıda belirtilen, daha iyi bir toplum, daha iyi bir düzen için gerekli olan dönüşüm isteğini taşıyan ve tamamen kendi estetik bütünlüğünden kaynaklanan bir ideolojik görevdir. Bu nedenle, sanat yapıtı, varolan tüm ideolojiler karşısında özerk bir konumda bulunmalıdır.

Sanat yapıtı biçim açısından özerk olmalıdır: Adorno'nun sanat yapıtına yüklediği ideolojik görev, yapıtın estetik bütünlüğünde, bir başka deyişle biçiminde gerçekleştirilir. Dolayısıyla, bu biçim, alışlagelmiş kalıpların dışında bir biçim olmalıdır. Adorno'ya göre, sanat yapıtı, tüm varolan toplumsal ilişkilerin ve toplumsal gerçekliğin dışında gerçekleştiğine göre, önce form, anlatım biçimi olarak ortaya çıkar, daha sonra tanımlanır. Sanat yapıtı, toplumsal dönüşüm ümidini, ancak verili olandan özerk bir konumda bulunan bir biçim ile taşıyabilir.

Sanat yapıtını üreten özne özerk olmalıdır: Yukarıda belirtilen sanat yapıtının içerik, ideolojik ve biçimsel bakımdan özerk olabilmesi, sanat yapıtını üreten öznenin toplum karşısındaki özerkliğine bağlıdır. Bu özne, toplumdaki kopuk, toplum dışında bir özne değil, tersine, varolan toplumsal ilişkileri, düzeni görebilen ve bunu özümseyebilen bir öznedir. Adorno'ya göre böyle bir özne, romantik ya da mutlak özne olmayıp, toplum tarafından dolayımlanan bir öznedir.

Sanat yapıtı özneliliğin nesneleşmesidir: Sanat yapıtı öznel yaratıcılığın ve bu yaratma etkinliği içinde olan öznenin etkinlik sürecinin nesneleştirilmesidir. Yani, sanat yapıtı, öznenin nesnel dünyayı özümseyip, kendine mal etme derecesinde kavrayabilmiş olmasına ve bunu estetik biçimin kendi yasalarına uygun bir tarzda yapabilmesine bağlıdır.

Estetiksizleştirme (De-estetizasyon): Adorno'ya göre özellikle Auschwitz'de yaşananlar, insanlık için acının en üst göstergelerindendir. Bu nedenle sanat artık sadece hoş, zevk veren güzelliği değil acıyı da barındırmalıdır. Ancak, alışlagelmiş organik güzellik, özü gereği bunu gerçekleştiremez. Adorno'ya göre, acı ve dehşet duygularının duygusallaştırılmadan, alışılmış kalıpların dışında, sanat yapıtında yer alması ancak estetiksizleştirme (de-estetizasyon) ile gerçekleştirilebilir. Böylelikle sanat yapıtında çirkin ve uyumsuz da yer verilebilir.

İkinci grup nitelikler ise, ki bunlar doğrudan güzelin nitelikleri olarak şöyle sıralanabilirler.

Sanat yapıtı görünüşü: Adorno'nun estetik kuramında en çok vurguladığı nokta, sanatın varolan gerçekliğin dışında konumlanması gereğidir. Yani sanat varolan düşünce ve eylem evreninin dışında konumlanır. Böyle bir evren varolan gerçekliğin dışında, sanatın yarattığı ve içinde konumlandığı bir evren olduğuna göre, bu evrenin bir görünüş evreni olduğu söylenebilir. Bir sanat yapıtı kendi gerçekliğinin, gerçek-dışılığına işaret ettiğinde tam anlamıyla görünüş olur.

Görünüş olan sanat yapıtı tinselleşmelidir: Tinselleşme, sanat yapıtlarının gücü ya da içsel olan şeyi; sanat yapıtlarının nesneleşiminin gücüdür. Tinselleşme ile sanat yapıtları, salt görünüş olmaktan uzaklaşarak, olduklarından daha fazla bir şey durumuna gelirler. Çünkü tin görünüşün konfigürasyonudur. Görünüş tini biçimlendirirken, tin de görünüşü biçimlendirir. Duyumsal olan ancak tinselleştirildiğinde ve kırılmaya (ışığın kırılıp görünmesi anlamında) uğradığında sanat içinde varolur. Böylelikle güzelin görünüşün tinselleşimiyle meydana geldiği söylenebilir.

Sanatın görselliği evrensel bir nitelik değildir: Çağımız sanatında, sanat yapıtının yapısındaki entelektüel dolayımın gelişmesi, sanat yapıtının seyredilebilirliğinde entelektüel bir çabayı gerekli kılar. Bu entelektüel çabanın sanat yapıtının saf görselliğini sınırladığı söylenebilir. Sanat yapıtının içeriği kavrama indirgenemeyeceğine, estetik görüntü de kendi görselliğine indirgenemeyeceğine göre, görsellik, sanatın evrensel karakteristiği, belirleyicisi olarak düşünülmemelidir.

Sonuç olarak, aşağıda sıralanan basamaklar uygulanarak ele alınan bir yapıtın, Adorno'nun estetik kuramına göre değerlendirildiği söylenebilir:

1. Sanat yapıtı içerik açısından özerk olmalıdır.
2. Sanat yapıtı ideoloji açısından özerk olmalıdır.
3. Sanat yapıtı biçim açısından özerk olmalıdır.
4. Sanat yapıtını üreten özne özerk olmalıdır.
5. Sanat yapıtı öznelliğin nesneleşmesidir.
6. Estetiksizleştirme (De-estetizasyon).
7. Sanat yapıtı görünüştür.
8. Görünüş olan sanat yapıtı tinselleşmelidir.
9. Sanatın görselliği evrensel bir nitelik değildir.

IV. BÖLÜM

N. GÜNAL, A. TURANİ, B. UYGUR, F. BACON, G. BASELITZ ve R. RAUCHENBERG'İN YAPITLARINA ESTETİK ELEŞTİRİNİN UYGULANMASI

Bu bölümde Neşet Günal'ın, Adnan Turani'nin, Burhan Uygur'un Francis Bacon'ın, Georg Baselitz'in ve Robert Rauschenberg'in beşer yapıtının estetik eleştirisi yapılmıştır. Bu sanatçıların yapıtlarının estetik eleştirileri yapılırken, Adorno'nun estetik kuramının yukarıda sıralanan temel ilkeleri ölçüt alınmıştır. Yapıtlar genel olarak sanatçıların olgunluk dönemi resimleri arasından seçilmeye çalışılmıştır.

4.1. NEŞET GÜNAL

4.1.1. Neşet Günal'ın Kısa Yaşam Öyküsü (*)

Neşet Günal 1923'de Nevşehir'de doğar. 1930 - 1939 yılları arasında Şereflikoçhisar'da ilkokulu, Nevşehir'de de ortaokulu bitirir. 1939 yılında Nevşehir Belediyesi'nin sağladığı bursla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine girer. Fransız ressam Leopold-Lévy'nin öğrencisi olan Günal 1946'da Akademiyi bitirir. Okulu bitirdiği yıl Avrupa sınavını kazanarak 1948'de Paris'e gider. 1946-1948 yılları arasında İstanbul Ses Tiyatrosu'nda ve Ankara Devlet Tiyatroları'nda dekor işleri yapar.

(*) Neşet Günal'ın Kısa Yaşam Öyküsü, Murat Ural tarafından hazırlanan "Neşet Günal / Desenler" kataloğu ve Sezer Tansuğ'un "Çağdaş Türk Sanatı" adlı yapıtı temel alınarak hazırlanmıştır.

1948-1954 yılları arasında devlet bursuyla gittiği Paris'te "Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts"da fresk ve duvar resmi uzmanlık eğitimi görür. Bu yıllarda André Lhote'un atölyesinde ve desen eğitimi için de Fernand Léger'in özel akademisinde çalışmalarda bulunur. Yine bu yıllarda hastalanarak üç yıl çeşitli sağlık merkezlerinde tedavi görmek zorunda kalır.

1954'de Türkiye'ye dönerek İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistan olarak göreve başlar. 1957, 1958 yıllarında Hacettepe Hastanesi'ne 30 m2, İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi'ne de 22 m2 olmak üzere fresk tekniği ile iki ayrı duvar resmi uygular.

1963'de Fransız Hükümeti'nin bursu ile tekrar Paris'e gider. Paris'te kaldığı süre boyunca vitray ve 'Gobelin' resimsel halı tekniklerinde çalışmalar yapar.

1964'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne atölye hocası olarak atanır. 1969'da doçentliğe, 1970'de profesörlüğe atanır. 1975-1980 yılları arasında Akademi Resim Bölüm Başkanlığı'nı, 1980-1982 yılları arasında da Akademinin Dekanlığı'nı üstlenir. 1983 yılında kendi isteği ile emekliliğe ayrılır. 2003 yılında da yaşamını yitirir. Neşet Günal, başta Neş'e Erdok, Nedret Sekban, Aydın Ayan gibi isimler olmak üzere pek çok sanatçı ve akademisyenin yetişmesine katkıda bulunmuştur. Çok sayıda kişisel ve karma resim sergisi açan Neşet Günal, Anadolu insanının yaşamını anlatan önemli yapıtlar bırakmıştır.

4.1.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Neşet Günal'ın Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri

Neşet Günal'ın, ilk filizlerini ilkökul çağlarında veren resim tutkusu, sanatçının yaşamını belirleyen ana eksen olmuştur. Belli bir dönemi sıkıntı ve zorluklarla geçen sanat yaşamı bugün gelinen noktada, Neşet Günal'ı Türk resminin, özellikle figüratif resmin hak ettiği biçimde en önde gelen sanatçılarından biri yapar. Neşet Günal, akademisyenliği, sanatçılığı ve yapıtlarıyla Türk resminin temel taşlarından biridir. Neşet Günal, toplumsal

gerçekçi bir anlayışla, toplumsal gerçeklikleri eleştirel bir tavırla resmettiği yapıtlarında Anadolu insanını ve onların yaşamını ele alır.

Neşet Günal'ın bu çalışmada ele alınmasında genel olarak iki nedenden söz edilebilir. Bunlardan ilki, Neşet Günal'ın ve yapıtlarının Türk resim sanatında tanınıyor, biliniyor olmasıdır. Bu çalışmanın temel amacı estetik eleştirinin tanımlanması, tanıtılması olduğundan, bilinen, tanınan örnekler üzerinde gösterilmesinin de, konunun açıklanabilmesine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Diğer neden ise, Neşet Günal'ın yapıtlarının, figüratif resimde ve toplumcu gerçekçi resim anlayışında özgün bir yere sahip olmalarıdır. Neşet Günal'ın bu özgün konuma, sağlam bir biçim –içerik dengesi ile oluşturduğu biçim anlayışı ile ulaştığı görülür. Bilindiği gibi Günal, resimlerinde Anadolu insanının yaşam koşullarını anlatır; ancak bunu sadece içerik bakımından değil, aynı zamanda sağlam bir desen, dengeli bir renk ve kompozisyon anlayışıyla oluşturduğu figüratif biçim anlayışıyla da yapar. Böylelikle kişilikli bir biçime ulaşmıştır. Estetik eleştirinin farklı eğilim ve biçimlerde de uygulanmasının yararlı olabileceği düşünülmektedir.

Neşet Günal'ın yapıtlarından, 1985 ile 1996 yılları arasında değişik zamanlarda yaptığı beş resim, Adorno'nun estetik kuramına göre değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu resimler kronolojik sıra ile, “Kız Kardeşler” (Resim 1), “Korkuluk VII” (Resim 2), “Sorun – Sorum I” (Resim 3), “Sorun – Sorum III” (Resim 4) ve “Çocuklar” (Resim 5) resimleridir. Bu beş resim sanatçının olgunluk dönemi denebilecek zaman diliminden seçilmeye çalışılmıştır. Neşet Günal'ın yukarıda değinilen biçim anlayışını temsil edebilmeleri, resimlerin seçiminde göz önünde tutulmuştur. Kuşkusuz sanatçının pek çok yapıtı bu özelliklere sahiptir; ancak, sınırlılık nedeniyle bir örnekleme gerekmektedir. “Kız Kardeşler” ve “Korkuluk VII” sanatçının çok çalıştığı çocuklar ve korkuluk resimlerinden seçilmiştir. “Sorun – Sorum I”, “Sorun – Sorum III” ve “Çocuklar” resimleri ise figürlerinin anıtsallaştığının görüldüğü sanatçının son dönemine ait resimlerdir.



(Resim 1)

“Kız Kardeşler” (Resim 1) adlı resim, Günel’in 1985 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılan resmin boyutları 124 santimetreye 75 santimetredir.

İlk bakışta resmin ön planında yer alan hemen hemen aynı boyda olan iki kız çocuğu figürü görülür. Kız çocukları poz vermiş gibidirler. Üzerlerine

uygun hale getirilmiş gibi duran; soldaki figürde etek bluz biçiminde iki parçalı bir elbise, sağdaki figürde ise tek parçalı ve beli büzgülü bir elbise bulunur. Her iki kız çocuğunun da ayakları yalınayaktır. Figürlerde eller, ayaklar ve gözler belirgin bir biçimde dikkati çeker. Eller ve ayaklar, kasıtlı olarak yapıldıkları düşünülebilecek bir oranda iri resmedilmişlerdir. Her iki figürün siyah gözleri, hem boşluğa bakışı hem de bir hüznü anlatıyor gibidirler. Bu iki figürün hemen arkasında toprak bir bahçe ya da tarla sınırı yer alır. Bu tarla sınırının iç kısmında dikenler görülür. Resmin en arka planında da kerpiçten, topraktan yapılmış bir grup köy evi bulunur. Bahçe duvarı ile evler arasında da, ya biçilmiş bir tarlayı ya da boş bir araziye çağrıştıran geniş bir alan yer alır. Köy yeri olmasına rağmen herhangi bir yeşillik görülmemektedir. Evlerin konumlanması, herhangi bir yeşil bitkinin görülmemesi, duvar dibinde dikenlerin bulunması, köyün kurak bir bozkırın ortasında bulunduğu izlenimini doğurmaktadır. Resme genel olarak bakıldığında, toprak evler, çocukların arkasında yer alan duvar ile evler arasında kalan alandaki kuraklık, çoraklık, çocukların giysileri vb şeylerden yoksulluk ve terkedilmişlik duygusunun öne çıktığı söylenebilir.

Resimde ön planda yer alan kız çocuklarına yoğunlaşılmakta olup, bunlar üzerindeki dikkati dağıtacak herhangi bir öğeye yer verilmediği görülür. Aynı sadelik, ayıklanmışlık resmin renk anlayışında da gözlemlenebilir. Birbirine oranla baskın bir renk bulunmayan resimde, dengeli bir biçimde sarı ağırlıklı, pastel renklerin kullanıldığı görülür.



(Resim 2)

“Korkuluk VII” (Resim 2) Günal’ın 1988 yılında yaptığı bir resimdir. Resimde, tuval üzerine yağıboya tekniğı kullanılmış olup, boyutları da 165 santimetreye 78 santimetredir.

Resimde Anadolu’da, köylerde yaygın olarak rastlanan korkuluk konu edilir. Resmin n planında ince ve kalın ağı dallarından örülmüş bir it ve bu it üzerine yerleştirilmiş bir korkuluk görülür. Korkuluk, ha biçiminde tutturulan biri uzun diğeri kısa iki dal parçasının üzerine kurulmuştur. Eski bir

cekete benzeyen bir giysi korkuluğun kolları görevini gören kısa dalın uçlarından giydirilmiştir. Bu giysinin üzerinden de kumaş parçaları ve ortada düğümlenmiş bir ip parçası sarkıtılmıştır. Korkuluğun başı ise, ottan oluşturulmuş, otların çevresi ise küçük çuval gibi bir kumaş ile sarılmıştır. Açık renk bir kumaş parçası da sanki bir şapka gibi korkuluğun başına yerleştirilmiştir. Korkuluğun hemen sağ tarafında çitin üzerinde, büyük olasılıkla hayvan kafatası olan kemik parçası bulunur.

Resmin arka planında, biçilmiş bir tarlayı ya da bozkırı çağrıştıran geniş bir alan ve bu alanın sonunda da bir tepe yükselir. Bu alan ile tepenin birleştiği yerde de bir dizi köy evi bulunur. Köy evlerinin ve orta planda tarla olarak düşünülebilecek alanın geniş kurak bir bozkır ile çevrelendiği; bozkırın, resimde görüldüğü kadar değil, daha geniş, belki de sonsuz bir bozkır olduğu izleniminin uyandığı söylenebilir. Son olarak da, bulutlu ve biraz kasvetli olduğu da söylenebilecek bir gökyüzünün resmedildiği görülür.

Bu resimde de dikkat ön planda yer alan korkuluk üzerinde olup, dikkati dağıtabilecek bir öğeye yer verilmediği söylenebilir.



(Resim 3)

“Sorun-Sorum” dizisinden “Sorun-Sorum I” (Resim 3) Günal’ın 1990 yılında yaptığı bir resimdir. Resim tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış olup, boyutları da 142 santimetreye 195 santimetredir.

Yatay olarak konumlandırılan resimde tarlada çalışmaya ara verip, yemek yiyen ve dinlendikleri düşünülen iki kadın ve iki erkek köylü bulunur. Resme ilk bakışta dikkati çeken, resmin ön planında yer alan bu dört köylü figürüdür. Resmin sol ve orta tarafına doğru iki kadın ve bir erkek figürü yere oturmuş ve sağ tarafta kalan figür ise ayakta, sırtı dönük ama bakışı solunda kalan diğer figürlere doğru ve elinde dirgen ile resmedilmiştir. Bir aile olarak yorumlanabilecek bu figürlerden sol taraftaki kadın ile oturan erkek figürlerinin diğerlerine göre daha yaşlı oldukları düşünülebilir.

Kadın figürlerin başları açık renkli başörtüleri ile örtülü ve giysileri ise tek renk, sade elbiselerdir. Erkek figürlerin giysileri ise, eski oldukları düşünülen pantolon, gömlek ve bunlara ek olarak ayaktaki figürün yeleği bulunmaktadır. Başlarında şapkaları olan erkek figürlerin ayakları yalınayaktır. Oturan figürlerin arkasında, resmin üstüne ve sağına doğru uzanan, ağaç parçalarından çatılmış ve üzerine eski bir örtü, kumaş parçası atılarak oluşturulmuş bir gölgelik yer alır. Gölgelik oluşturulurken kullanılan dal parçalarının çevredeki kuraklığa, yoksulluğa uygun düşecek bir biçimde yalın ve budak yerlerinin belirgin olarak yapıldığı görülür. Arka planda görülen bir ağaç dışında gölgelenecek ve dinlenilebilecek tek yer bu gölgeliktir. Oturan figürlerin önünde bir örtü üzerinde yemek kabı, su tası, ekmek parçalarından oluşan; sade, çeşitsiz, geçirtilen bir yemek izlenimi veren sofra bulunuyor. Gölgeliğin önünde, soldaki kadın figürünün arkasına ve yanına doğru su testisi ve birkaç torba; oturan erkek figürünün önünde de bir kumaş parçası ve bir ayakkabı teki; ayakta, sırtı dönük olan figürün önünde de saman ya da buğday olduğu düşünülebilecek bir yığın bulunur. Figürlerde hissedilen yorgunluk, sadece o günkü çalışmanın değil, genel bir yorgunluk durumunu anlatıyor gibidir. Saman ya da buğday yığınının küçüklüğüne bakılarak ürünün çok da fazla olmadığı düşünülebilir. Resmin sol tarafında gölgeliğin yüksekliği sağ tarafta ayaktaki figür ile dengelemektedir.

Bu resimde de figürlerin ellerindeki ve ayaklarındaki irilik dikkati çekmektedir. Bu ellerdeki ve ayaklardaki irileştirmenin, sanatçı tarafından kasıtlı olarak yapıldığı düşünülmektedir. Aynı biçimde gözler de dikkati çeker. Birer siyah nokta biçiminde resmedilen gözler, bir boşluğa bakışı, bir hüznü, bir kabullenışı anlatıyor, gibidirler.

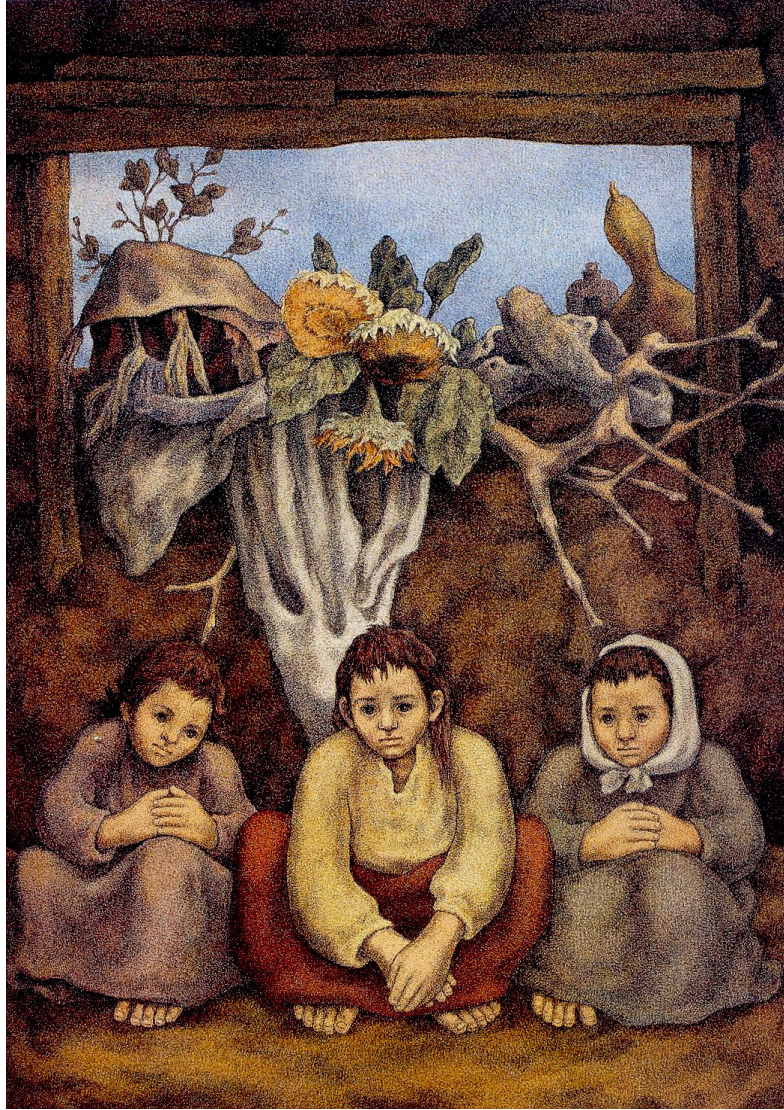
Resmin arka planında da biçilmiş tarlayı çağrıştıran geniş bir alan ve hafif bulutlu bir gökyüzü yer alır. Resmin arka planında, ön planda yer alanların üzerindeki dikkati dağıtacak bir öğeye yer verilmediği görülür. Resmin, tüm dikkatin ön planda yer alan kompozisyona yönlendirilecek bir biçimde tasarımı olduğu izlenir. Pütürekli zemin üzerinde pastel renklerin kullanıldığı resimde, öne çıkan baskın bir renk görülmemektedir.



(Resim 4)

“Sorun-Sorum” dizisinden “Sorun-Sorum III” (Resim 4) Günal’ın 1991 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılan resmin boyutları 182 santimetreye 143 santimetredir.

Yapıtta bir köylü ailesi resmedilir. Resmin ön planında yere oturmuş sağ elini sağ yanağına dayamış, diğer eli dizinde, mavi elbiseli ve başında beyaz bir örtü bulunan bir kadın; sağda, ayakta sağ elindeki dirgeni omzuna dayamış, diğer eli belinde, başında kasketi olan ve eşi olduğu düşünülen oturan kadın figürüne bakan erkek figürü bulunur. Önceki resimde de olduğu gibi, figürlerde genel bir yorgunluk hali hissedilmektedir. Her iki figürün de ayakları yalınayaktır. Figürlerin elleri ve ayakları belirgin bir biçimde iri resmedilmişlerdir. Kadın ve erkek figürlerinin hemen arkasında iri dal parçaları ile yapılmış ve üzeri eski kumaş parçaları ile örtülmüş bir gölgelik ve bu gölgeliğe bağlanmış salıncak biçimindeki beşikte yatan bir bebek; gölgelik ile erkek figürün arasında bir köpek ve köpeğin hemen arkasında da bir sepet yer almaktadır. Tüm bu belirtilenler sonsuz bir bozkırın ortasında bulunur ve bu bozkır, resimde görüldüğü kadar değil, çok daha geniş bir bozkır izlenimi doğurur. Gökyüzü ise figürlerdeki hüznü pekiştirircesine kasvetli, koyu mavi ve bulutludur. Günal’ın, bu resminde de pütürekli zemin üzerinde pastel renkleri yeğlediği görülür.



(Resim 5)

“Çocuklar” (Resim 5), Günel’in 1996 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılan resmin boyutları 130 santimetreye 97 santimetredir.

Resimde bir duvar önünde oturan ve poz vermiş gibi görünen üç kız çocuğu resmedilmiştir. Boyları birbirlerine yakın olan ve yere çömelerek oturan üç kız çocuğunun giysileri sade elbiseler olup, soldaki ve ortadaki çocuğun başı açık, sağdaki çocuğun başı ise örtülüdür. Çocukların ayakları ise yalınayaktır. Ayakların sadece parmak uçlarının görünmesine rağmen,

hem ayakların hem de ellerin, diğer resimlerdeki figürlerin elleri ve ayakları kadar olmasa da iri resmedildikleri söylenebilir.

Çocuklar iç mekanda bir duvarın önündedirler. Duvar toprak bir duvar olup, tahtalarla çerçevelenmiş, camsız, naylonsuz yatay, geniş bir penceresi vardır. Pencere boşluğunda kumaş parçaları, üç tane ayçiçeği, bir çift eski ayakkabı, su kabağı, küçük bir testi ve kuru dal parçaları bulunmaktadır. Pencerenin önünde sol ve orta tarafta iki farklı bitkinin yükseldiği görülür.

Bu resimde de çocukların gözleri dikkati çekmektedir; siyah nokta biçiminde, sanki boşmuş ya da boşluğa bakıyorlar gibi.

Neşet Günal'ın ele alınan bu beş resmi figüratif anlayışla yapılan resimlerdir. Resimlerde yer alan figürlerin, anlatılmak istenenler olduğu düşünülüp, kompozisyon oluşturulurken figürlere öncelik verildiği ve daha sonra diğer öğelere yer verildiği söylenebilir. Figürlerin sağlam bir desen anlayışı ile çok iyi etüt edildikleri görülür. Sancar (2001: 59)'a göre, desen, Neşet Günal'ın resimlerinin özüdür. Neşet Günal, kendisi ile yapılan bir söyleşide; deseni, resmin yapıcı, kurucu öğesi olarak benimsediğini belirtir (Büyükcünal, 1995: 65).

“Korkuluk VII” dışında, dört resimde yer alan tüm figürlerin elleri ve ayakları belirgin bir biçimde iri yapılmış ve deforme edilmişlerdir. Ayaklar görünmeleri özellikle gerekiyormuş gibi ve yalınayak yapılmışlardır. Neşet Günal'ın elleri ve ayakları belirgin bir irilikte yapması ve deforme etmesi yorumlanacak olursa, bu yaklaşımı birkaç nedene bağlanabilir: Eller ve ayaklar, geçimini topraktan sağlayanlar için temel üretim aracı olduğu düşünülmüş olabilir; toprak işlenirken en çok çalışan iki temel organ olarak vurgulanmak ya da yorgunluğa ve yıpranmaya rağmen, doğa ile mücadelede direnci, direnmeyi gösteren bir sembol olarak kullanılmak istenmiş olabilir. Doğaldır ki, bu saptamalar sadece birer yorumdur. Ancak, Günal'ın biçem anlayışında ellerin ve ayakların böyle resmedilmelerinin önemli bir yeri olduğu da bir gerçektir.

Beş resimde de yoksulluktan söz edilebilir. Yoksulluk, özellikle “Kız Kardeşler”, “Sorun-Sorum I”, “Sorun-Sorum III” ve “Çocuklar” adlı yapıtlarda açıkça görülebilmektedir. “Kız Kardeşler” deki çocukların giysileri, arazinin kuraklığı; “Sorun-Sorum I” deki, yine figürlerin giysileri, sofranın sadeliği, gölgelikte kullanılan örtüdeki yırtık ve örtünün eskiliği; “Sorun-Sorum III”de, figürlerin giysileri, gölgelikteki kumaşların eskiliği, resimlerdeki yoksulluğu anlatmak için örnek olarak verilebilir. Yoksulluk, bu tek tek örneklerin dışında, resimlerin bütününden de bir duygu ve gerçeklik olarak hissedilebilmektedir.

Resimlerde yoksulluğun yanı sıra, bir terkedilmişlikten de söz edilebilir. Geniş hatta sonsuz bozkır betimlemelerinde uzakta, geri planda köy evleri ya da bu sonsuz bozkırın ortasında köylüler sanki kaderlerine terkedilmişler gibidirler.

Yukarıda resimlerde de değinildiği gibi, Günal’ın pastel renkleri yeğlediği söylenebilir. Resimlerde birbirlerine göre belirgin bir şekilde öne çıkan bir renk görülmemektedir. İnce konturlarla belirlenen figürlerde ve diğer öğelerde, açık koyu değer ilişkisi içinde pastel renklerin kullanıldığı görülür. Rengi yardımcı öğe olarak benimsediğini belirten Neşet Günal, renkle ilgili şunları söyler: “Uzun yıllar yeteneğimi, kişiliğimi sorguladığımda gördüm ki akılcı yanım, yapıcı yanım daha güçlü. Renkçi coşkulara açık değilim. En renkçi olmak istediğim zaman bile rengi, kendiliğinden yapımın arkasına ittiğimi görüyorum” (Büyükgüenal, 1995: 65).

Beş resimde de kompozisyonlarda yer alan, özellikle figürlerin dışında kalan öğeler açısından çok seçici davranıldığı görülür. Sözgelimi “Sorun-Sorum III” (Resim 4) adlı yapıtta görülen gölgelik, gölgelikte yatan bir bebek, karı koca ve köpek dışında sadece sonsuz bir bozkır vardır. Bu resimde figürlere yönelen dikkati dağıtabilecek herhangi bir öğe bulunmamaktadır. “Çocuklar” (Resim 5) adlı yapıtta da önceliğin çocuklarda olduğu söylenebilir. Diğer resimlere oranla bu resimde daha fazla olduğu görülen toprak duvardaki pencerede bulunan ayçiçeği, su kabağı, kuru dallar vb. şeyler titizlikle seçilip yerleştirilmiş öğeler olup, bu öğelerin çocukların bulundukları

ortamı (köy mü? kent mi? vb.) belirlemeye katkı sağlamak amacıyla resmedildiği düşünülebilir.

Buraya kadar Neşet Günal'ın beş yapıtı, hem tek tek hem de ortak nitelikleri bakımından betimlenmeye çalışılmıştır. Günal'ın bu beş yapıtına Adorno'nun estetik kuramı açısından yaklaşıldığında, yapıtların öncelikle özerklik ilkesi bağlamında irdelenmeleri gerekir. Bilindiği üzere Adorno, sanatın, sanat yapıtının özerk olması gereği üzerinde durur. Adorno'ya göre, sanat, ancak özerk ise kaynaklandığı toplumu dönüştürebilir. Bu nedenle özerklik, sanat yapıtı için bir ön, bir temel koşul niteliğindedir.

Sanat yapıtının özerk olup olmadığını belirleyebilmek için yapıtın, Adorno'nun özerklik anlayışının kapsamındaki bazı alt basamaklara göre değerlendirilmesi gerekir.

İlk olarak, sanat yapıtının içerik bakımından özerkliğine bakılmalıdır. Bir sanat yapıtının içerik bakımından özerk olabilmesi için varolan toplumsal ilişkilerin dışında olabilmeli ve varolan toplumsal gerçekliği tekrarlamamalıdır. Sanat yapıtı, kendini herhangi bir verili toplumsal gerçeğin dışında tutabildiği oranda özerk olabilir; tersi bir durumda varolan bir toplumsal gerçekliğe, ilişkiye bağlı, bağımlı olacağı düşünülebilir. Bu bağlamda bakıldığında, Neşet Günal'ın seçilen bu beş resminde, genel olarak, Anadolu insanının, köyde yaşayan insanların yaşam koşulları ve bu yaşam koşullarının güçlüğü anlatılmaktadır. Sözgelimi “Kız Kardeşler” (Resim 1) adlı yapıtta kız çocuklarının yoksullukları, arka plandaki kurak arazi; “Sorun-Sorum I” de (Resim 3) dört figürün yoksullukları, yorgunlukları, Anadolu insanının bereketsiz doğa ile mücadelesi; “Sorun-Sorum III” de (Resim 4) ailenin yoksulluğu, yorgunluğu ve bozkırın ortasında terkedilmişlikleri açıkça görülebilir. Yapıtların, özgün bir plastik yorum getiriyor olsalar da, bu içerikleri ile varolan bir gerçekliği dile getirdikleri ve varolan toplumsal ilişkilerin içinde yer aldıkları söylenebilir. Dolayısıyla, Günal'ın bu beş yapıtının içerik bakımından özerk olduklarının söylenemeyeceği düşünülebilir.

İkinci olarak, sanat yapıtının ideolojik bakımdan özerkliğine bakılması gerekir. Günal'ın bu beş yapıtında açıkça bir ideolojiye, partiye ya da gruba karşı bir bağlanma (angajman) görülmemektedir. Bu konuda Tansuğ (1976: 132), “Neşet Günal'ın resmi, tüm dramatik temalarına rağmen, sadece hümoru yitirme işlevi görebilmiş bir dramsızlıktır. Bu anlamda da toplumsal bir bağlanmaya hizmet edebilecek bir programı yansıtmıyor” demektedir. Ancak, Adorno sanat yapıtının didaktik etkilerde, düşünsel ve siyasal empozelerde bulunmaması gerektiğini belirtmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Günal'ın beş yapıtında da didaktik etkiler ve düşünsel empozeler bulunduğu söylenebilir. Resimlere genel olarak bakıldığında, Anadolu insanının zorlu yaşam koşullarının anlatıldığı görülür; sözelimi, geniş bozkırın ortasında verimsiz tarlalar ve bu tarlalardan ürün alma mücadelesi, yoksulluk, uzaklarda kaderlerine terkedilmişlik ve tüm figürlerde hatta çocukların sakinliklerinde bile hissedilen yorgunluk. Bu nedenle, Günal'ın bu beş resminin, Anadolu'da yaşayan insanların yaşamlarını, yaşam koşullarını başka insanlara anlatma, aktarma gibi bir işleve sahip oldukları; yukarıda belirtilen, açık bir ideolojinin ya da bir grubun amacına hizmet etmek gibi bir bağlanmadan söz edilemese de, işlenen temalardan dolayı toplumsal gerçeklik bağlamında bir siyasal bağlanma içinde oldukları sonucuna varılabilir. Neşet Günal (akt. www.kuraldisi.com, 2004: 1) resimleri ile ilgili olarak şunları söyler: “Resimlerim tümüyle bir toplumsal eleştiridir. Bu eleştirinin içinde haliyle politik tavır da vardır. Eğer eleştiri toplumsal bir eleştiri ise, toplumsal yaşamın bütün çelişkileri de orada yansıyor demektir. Hele Anadolu'nun yaşam gerçeği ile biz kentliler ya da genel bakımdan insanların içinde yaşadığı gerçeklikler vurgulanırsa, tümüyle bizim Türk toplum yaşamının çelişkileri vurgulanır...”. Neşet Günal'ın beş yapıtında da, yapıtların kendi estetik bütünlüğünden kaynaklanmayan, dışarıdan yüklenen didaktik ve düşünsel bir işlev bulunduğu için, Adorno'nun estetik kuramına göre, bu yapıtların ideolojik bakımdan özerk yapıtlar olmadıkları söylenebilir.

Özerklik irdemesinde üçüncü olarak, sanat yapıtının biçimsel bakımdan özerkliğine bakılmalıdır. Adorno'nun estetik kuramında biçim sadece özerklik açısından değil, kuramın temel öğelerinden biri olarak da öne çıkmaktadır. Önceki bölümlerde belirtildiği gibi, Adorno'ya göre, sanatın

politik gücü, sanatın dönüştürme gücü, sadece estetik biçimindedir. Buradan da anlaşılacağı üzere, biçim öncelikli bir konuma sahiptir. Adorno'ya göre biçim, organik bütünlüğe sahip, klasik estetiğin ortaya koyduğu, alışlagelmiş kalıplardan oluşan bir biçim değil, tam tersi, organik bütünlüğe sahip olmayan, alışlagelmiş, bilinen kalıpların dışında kalan, kalması gereken bir biçimdir. Böylesi biçimle sanat yapıtı özerk kalabilir, kendinden herhangi bir dış işlevi ya da görevi gerçekleştirilmesi beklenmez.

Bu nedenle, Neşet Günal'ın bu beş yapıtının özgün, fakat Adorno'nun yaklaşımıyla örtüşmeyen bir biçim anlayışıyla resmedildikleri söylenebilir. İrdelenen bu beş resmin biçim anlayışının, içeriğin gerçekleştirilmesine, aktarılmasına en çok katkıyı sağlayabilecek, aracılık edebilecek biçim olarak tasarımı olduğu görülür. Yani, içerik biçime göre daha öndedir. Neşet Günal yapıtlarında önce düşüncenin geldiğini kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle açıklar: “Bu resimlerin bir mesaj sorunu da var. Bir resmi önce düşünüyorum, belli figürler oluşturuyorum. Oturuşu, giyinişi, duruşu, plastik yapısı ortaya çıkıyor...” (Büyükgunal, 1992: 48). Bir başka yerde de şunları söyler: “Benim gerçekliğim doğrudan doğruya resmin içeriğiyle ilgili gerçekliktir. Bu gerçeklikten hareket ederek resmimin biçimsel sorunlarını oluşturuyorum. Ve bu sorunları başından bu yana belli bir çizgide, sapmalar yapmadan oluşturdum ve sonuna kadar geldim” (Şener, 2001: 93). Günal'ın bu sözlerinden ve irdelenen resimlerinden anlaşılacağı gibi biçim; Günal'ın resimlerine temel olan içeriği aktarmak, iletmek üzere oluşturulan, dolayısıyla bir işlev yada görev yüklenen, bu nedenle alışlagelmiş kalıpların içinde yer alan bir biçimdir. Halbuki Adorno'ya göre, yapıt öncelikle biçim olup, ancak, bu biçim ortaya çıktıktan sonra tanımlanabilir. Yani, biçim içeriği getirir ve belirler. Bu bağlamda, biçim bakımından Neşet Günal'ın bu beş yapıtının, hem alışlagelmiş formlar kullanıldığından hem de içeriği iletmek, anlatmak gibi bir işlev dışsal bir işlev yüklendiğinden, Adorno'nun biçim anlayışı bakımından özerk olmadıkları söylenebilir.

Yapıtların özerkliklerine son olarak da, özne bakımından bakılmalıdır. Resimlerden elde edilen veriler ışığında öznenin özerkliği saptanabilir. Resimlerin genelinden, Anadolu insanı, onların yaşam koşulları, yoksullukları

vb. şeylerin temel düşünce olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Günal'ın amacının da bu olduğu söylenebilir; ki sanatçının yukarıda belirtilen resimleri ile ilgili kendi görüşleri de bunu doğrulamaktadır. Neşet Günal resimlerinde bu gerçeklikleri anlatmak istiyorsa -ki bunu yapıyor- Adorno'ya göre, varolan toplumsal gerçeklikten, toplumsal ilişkilerden bağımsız davranmıyor, demektir. Çünkü sanatçı olarak, belli bir işlevi, bu içeriği anlatmak görevini üstlenmiştir. Bu görev sanatın kendiden değil, toplumdan kaynaklanan bir görevdir. Bu nedenle Günal'ın varolan toplumsal gerçekliğe karşı bir angajmanından söz edilebilir. Dolayısıyla Adorno'ya göre, toplumsal gerçekliği yapıtlarına içerik olarak seçen Neşet Günal'ın, bu toplumsal gerçeklik karşısında özerk bir özne olmadığı düşünülebilir.

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda Adorno'nun estetik kuramına göre, Neşet Günal'ın bu beş yapıtı özerk yapıtlar olarak kabul edilememektedirler.

Adorno'ya göre, sanat yapıtı öznelliğin nesneleşimidir. Resimlerinde, Neşet Günal'ın bu içerikleri seçmesi kişisel bir tavidir. Neşet Günal'ın bu beş resminde ele aldığı Anadolu insanının çok iyi bir gözleme dayandığı söylenebilir. Neşet Günal'da bu gözlem öznel bir seçicilikten sonra sanatçının düşünceleri ile birleşir ve toplumsala döner. Neşet Günal'ın resimlerinde görünenler tercih olarak kişisel olmakla beraber, dış gerçekliğe ait olduklarından nesneldirler. Adorno'ya göre, sanat yapıtı; öznel olanın, içsel olanın, ve bunların öznel yaratıcılık sürecinde nesneleştirilmesi sonucu ortaya çıkar. Neşet Günal'ın yapıtları, sanatçının yaratım sürecinin, yukarıda da belirtildiği gibi, sanki akıl, düşünce ve kurallardan oluşan nesnel bir süreç olduğunu anlatır gibidirler. Yani yaratma anında öznellikten çok, daha önceden düşünülmüş, planlanmış nesnel durumların nesneleştirildiği söylenebilir. Yani dışsal nesnel olanın, sanatçının düşünce süzgecinden geçerek tekrar resimlerde nesneleştiği düşünülebilir.

Adorno'nun estetik kuramının önemli bir ilkesi de estetiksizleştirmedir. Sanat yapıtları acıyı, çirkinliği de barındırmalıdır. Böyle bir estetiksizleştirme de bilinen estetik anlayışlarının, biçimlerinin dışında gerçekleştirilebilir. Neşet

Günel'in bu beş resminde, özgün bir anlatımla birlikte, bilinen biçim anlayışlarının dışına çıkılıp yeni bir biçim anlayışı geliştirdiğinin söylenebilmesi güçtür. Ancak, estetiksizleştirme açısından Neşet Günel'in resimlerinde iki temel nokta öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki figürlerdeki hüznündür. Figürlerin hemen hepsinde bir hüznün, bir boyun eğiş, kabulleniş sezilir. Resimlerin arka planlarında, özellikle "Sorun-Sorum III" de (Resim 4) olduğu gibi, geniş bozkır betimlemelerinin terkedilmişliği de ifade ettikleri düşünülebilir. Neşet Günel hüznü ve kötü yaşam koşullarını aktarırken bunu duygusallaştırmadan yapmaktadır. Figürlerin bu hüznü halleri, Ergüven (2002: 253)'in de belirttiği gibi, alıcıda acıma ya da merhamet duygusu yaratmayıp, içinde bulunulan durumu sorgulamaya iter. Bu durumlar varolanın bir parçası olarak yer alır; kasıtlı bir hüznünlük hali eklenmemiştir. İkinci nokta ise figürlerin el ve ayaklarında belirgin bir deformasyonun bulunmasıdır. Sanatçının bu deformasyonla el ve ayakların toprağı işlemede temel üretim aracı olarak gördüğü, toprakla ilişkiyi vurgulamak istediği ya da doğa ile, yaşam ile mücadelede her şeye rağmen direnmeyi, direnci göstermek istediği düşünülebilir. Herhangi bir nedeni de olmayabilir ya da sadece biçimsel bir sorun da olabilir. Hangi nedenle olursa olsun, el ve ayaklardaki bu deformasyon ve irilik Günel'in figürlerinin belirgin bir özelliğidir. Sonuç olarak el ve ayaklar çirkin denebilecek kadar iri ve kabadırlar.

Buraya kadar açıklananlardan Neşet Günel'in bu beş yapıtının düşünce ve eylem evreninin dışında değil, tersine içinde yer aldıkları anlaşılmaktadır. Bu resimler, Neşet Günel'in bu figürlerini tek tek tanımasak da, bu insanların, bir yerlerde olduklarını bildirmektedir. Neşet Günel'in figürleri, insanları somutturlar. Resimlerde gerçek dışılığa ilişkin hiçbir şeye yer verilmediği görülür. Bu resimler içerikleri, taşıdıkları düşünceleri ile somutlaşmaktadırlar. Yapıtların bu nitelikleri, Adorno'nun, sanat yapıtı görünüştür, ilkesiyle çelişmektedir. Çünkü, Neşet Günel'in yapıtları, Adorno'nun Estetik Kuramı'na göre, yukarıda betimlenen içerik ve biçimsel özellikleri nedeniyle, varolan dış gerçekliğin içinde konumlanmakta olduklarından görünüş değil, gerçekliğin kendisidirler.

Adorno'ya göre, bir tinselleşmeden söz edebilmek için, yapıtların görünüş olan olarak belirlenebilmesi gerekir. Çünkü, tinsellik, önceki bölümde Adorno'nun estetik kuramında açıklandığı gibi, görünüş olan sanat yapıtının içeriğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla Neşet Günal'ın bu beş resmi görünüş olan olmadıkları için Adorno'nun belirttiği gibi tinselleşmeden söz edilememektedir.

Neşet Günal'ın bu beş yapıtı varolan toplumsal ilişkileri, toplumsal gerçekliği özgün bir biçimle ortaya koymaktadır. Ancak, toplumsal gerçekçi bir anlayışıyla yapılan bu resimler, çarpıklıkları, çelişkileri ortaya koymaları nedeniyle, Adorno'ya göre, bu çarpıklıkları, çelişkileri tekrarladıkları için özerk değildirler; dolayısıyla, toplumsal ve siyasal dönüşümün gerçekleştirilmesine katkı sağlayabilecek bir niteliği taşımamaktadırlar. Adorno'ya göre, "bir başka toplumun olabileceği ütopyası"nın gerçekleşmesi, varolanlarla değil, varolanların dışında kalınarak gerçekleşebilir. Ancak bu yapıtlarda dışsal, nesnel olan tekrar nesneleşmektedir. Bu nedenle, Adorno'nun estetik kuramına göre, Neşet Günal'ın bu beş yapıtının yeni bir estetik anlayış ve yeni, özerk bir biçim ortaya koyamadıkları düşünülebilir.

Sonuç olarak tüm bu belirtilenler ışığında, Adorno'nun estetik kuramına göre, Neşet Günal'ın "Kız Kardeşler" (Resim 1), "Korkuluk VII" (Resim 2), "Sorun – Sorum I" (Resim 3), "Sorun – Sorum III" (Resim 4) ve "Çocuklar" (Resim 5) adlı resimleri, estetik bulunamamaktadırlar.

Ancak, resimlerle ilgili belirtilmesi gereken önemli bir nokta daha bulunmaktadır. Sağlam desen ve dengeli bir renk anlayışına sahip bu resimlerin estetik olan, estetik olabilecek olan bir şeyi gösterdikleri söylenebilir. Bunlar, yukarıda da değinilen ve resimlerde de belirgin bir biçimde öne çıkan, figürlerin deforme edilmiş, kaba ve çirkin elleri ve ayaklarıdır. Bu kasıtlı deforme edilmiş, iri, kemikli, çirkin eller ve ayaklar, resimsel değerler bakımından çirkinin de estetik olabileceğini göstermektedirler.

4.2. ADNAN TURANİ

4.2.1. Adnan Turani'nin Kısa Yaşam Öyküsü (*)

Adnan Turani 1925'de İstanbul'da doğar. 1941 yılında ortaokulu bitirerek o zamanki adı ile İstanbul Muallim Mektebi'ne yatılı öğrenci olarak girer. Adnan Turani, bu okulda hocalarından gördüğü ilgi ve destek sonucunda Öğretmenler Kurulu kararınca her gün öğleden sonraları İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne misafir öğrenci olarak devam eder. 1944 yılında İstanbul Muallim Mektebi'nden mezun olmasıyla birlikte Akademideki misafir öğrenciliği de sona erer.

Zorunlu hizmet nedeniyle Milas'ın Ören Köyüne atanır ve burada da resim çalışmalarını sürdürür.

1945 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ne girer. 1948'de Gazi Eğitim Enstitüsü'nden mezun olur. 1953 yılında açılan sınavı kazanarak, burslu olarak altı yıllığına Almanya'ya gider. Almanya'da ilk önce Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne, daha sonra Stuttgart ve Hamburg Akademilerine devam eder. Almanya'da bulunduğu süre içinde Almanya dışında bazı ülkeleri, pek çok kenti, müze ve galerileri gezme, ayrıca dönemin önemli sanatçıları ile tanışma, arkadaşlık etme ve sanatlarını yakından inceleme olanağı bulur. Almanya'da bulunduğu dönem, iyiden iyiye soyut sanata yöneldiği yıllardır. Turani, 1958'de Hannover ve Hamburg'da, 1959'da da Berlin'de olmak üzere üç önemli galeride üç sergi açar.

Adnan Turani, 1959'da Türkiye'ye döner ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ne atanır. Burada 1970 yılına kadar öğretim üyesi olarak çalışır.

(*) Adnan Turani'nin Kısa Yaşam Öyküsü, Halil Akdeniz'in "Adnan Turani, Desenler / Boya Resimler" adlı yapıtı temel alınarak hazırlanmıştır.

1970'den sonra Hacettepe Üniversitesi'ne geçen Turani, 1983'den itibaren de kuruluşunda yer aldığı Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, 1986'dan sonra da Bilkent Üniversitesi'nde çalışır. Bilkent Üniversitesi'nden emekli olan Adnan Turani çok sayıda kişisel ve karma sergi açmıştır. Turani'nin, sanatçılığının yanı sıra araştırmalarını, deneyimlerini paylaştığı ve sanata kuramsal açıdan katkıda bulunduğu on tane kitabı yayımlanmıştır.

4.2.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Adnan Turani'nin Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri

Adnan Turani'de, belli bir mantık çerçevesinde sürekli gelişme gösteren bir biçim anlayışından söz edilebilir. Turani'nin, biçiminin tutarlılığı ve bu tutarlılık çerçevesinde oluşturduğu yapıtları sanat ortamında yakından tanınır ve izlenir. Bu biçim anlayışında soyutçu eğilimlerin önemli bir yeri bulunmaktadır.

Adnan Turani, boya, renk ve biçim sorunlarını irdeleyen, ağırlıklı olarak doğa ve yaşam kaynaklı soyutlamaların izlendiği resimlerinin özgünlüğü ile Türk resim sanatının önde gelen sanatçılarından birisidir.

Turani'nin bu çalışmada ele alınmasında genel olarak iki nedenden söz edilebilir. İlki, sanatçının oturmuş, tutarlı bir biçime ve sanat anlayışına sahip olmasıdır. Diğeri ise, resimlerinde bir yöntem olarak soyutlamanın izlenmesidir. Bunlar estetik eleştirinin uygulanmasının ve ölçeğin kullanılmasının farklı eğilimlere sahip sanatçıların yapıtları üzerinde de örneklenebilmesi bakımından önemli sayılabilir.

Turani'nin yapıtlarından 1983 ile 1988 yılları arasında ürettiği beş resim, Adorno'nun estetik kuramına göre değerlendirilmeye çalışılmıştır. Turani'nin sanat anlayışının temel özelliklerinin görüldüğü düşünülen beş resim şunlardır: "Mavi Büst" (Resim 6), "Keman Çalan Kız" (Resim 7), "Dağlar ve Tarlalar" (Resim 8), "Dört Tepeli Köy" (Resim 9) ve "İnsansız Kent" (Resim 10) adlı resimlerdir. Bu tarihler arasında sanatçının ürettiği çok sayıda resim bulunmaktadır. Ancak bu resimler, sınırlılık nedeniyle, bu

dönem içinde görülen iki ana tema grubundan seçilmiştir. Resimlerden “Mavi Büst” (Resim 6), ve “Keman Çalan Kız” (Resim 7) figür soyutlamalarına, “Dağlar ve Tarlalar” (Resim 8), “Dört Tepeli Köy” (Resim 9) ve “İnsansız Kent” (Resim 10) doğa soyutlamalarına örnek oluşturabilecek resimler olarak düşünülmüştür.



(Resim 6)

“Mavi Büst” (Resim 6) Turani’nin, 1983 yılında, tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanarak yaptığı bir resimdir. Resmin boyutları ise, 50 santimetreye 50 santimetredir. Resmin genel yüzeyi koyu renk olup, tuvalin yüzeyine boyanın kat kat sürülmesiyle hem doygunluk sağlandığı hem de boyasal bir dokunun elde edildiği görülür.

Resmin ortasında mavi geniş bir leke yer alır. Bu geniş mavi leke resmin adında belirtilen mavi büsttür. Mavi lekenin izleyene göre sol üst kısmında üst üste binmiş daha koyu maviden beş leke bulunur. Mavi lekenin geneli tek tonlu, düz bir mavi değil; beyazın etkisi ve fırça ile ıspatulanın serbest kullanımıyla değişik tonların olduğu, koyu zemin üzerinde ışıklı, parlak bir mavidir. Mavi zeminin üzerinde, doğrudan tüpten sıkılarak kullanılan mavi ile büstün hatları çizgi ile bir kez daha belirlenir. Kimi yerlerde kesintiye uğrayan mavi çizgi, büstün çevresini belirlemek için kullanılan bir çizgi olmaktan çok, mavi yüzeyin üzerinde resimsel bir öge olarak bir hamlede çizilen bir çizgidir.

Resmin yüzeyindeki koyuluk büstün çevresinde daha da koyulaşır. Resmin koyu yüzeyi üzerinde, büste de olduğu gibi doğrudan tüpten sıkılan mavi ile oluşturulan farklı boylarda dört çizgi bulunur. Bu çizgilerden ikisi büstün solunda ve sağında yer alır ve büstün hemen hemen omuz hizasından başlayıp resmin alt kenarına yakın yerlerde noktalanır. Diğer ikisi ise büste dikey olarak, biri büstün solunda diğeri sağında olmak üzere sağa eğimlidir. Sağ taraftaki çizgi yönelim olarak, sol taraftaki çizginin devamı gibi bir etki de uyandırmaktadır. Büstün solunda yer alan kısa çizginin büste yakın ucunun üstünde ikisi solda dördü sağda olmak üzere toplam altı tane yine mavi ile çizilen yuvarlak biçim bulunur.

Resmin alt tarafında, büstün önünde birkaç kat sürülen boya ile elde edilen renkli bir doku bulunur. Bu lekede ağırlıklı olarak sarı ve beyaz görülür. Lekenin solunda ve sağında sarı ile yapılan ve fırçanın dönüşüyle alttaki rengin de çıktığı, uçları yukarı doğru açık iki tane dairemsi çizgi bulunur.

Resmin lekesel bir anlayışla yapıldığı görülmektedir. Lekesel anlayışın yanı sıra çizginin de, büste mekan kazandırmak açısından resmin bir elemanı olarak kullanıldığı izlenebilir. Hem koyu yüzeylerde hem de mavi büst yüzeyinde fırça ve ıspatulanın özgürce kullanıldığı, bunun yanı sıra mavi çizgilerde de bir kararlılığın gözlemlendiği söylenebilir. Çünkü çizgiler bir hamlede ve gerektiği kadar çizilen çizgilerdir. Aynı kararlılık boyanın ve

rengin birer araç, malzeme olmasından çok, resmin temel elemanları olarak değerlendirilmelerinde de görülür.



(Resim 7)

“Keman Çalan Kız” (Resim 7) Turani’nin 1988 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan resmin boyutları 80 santimetreye 90 santimetredir.

Bir mekan – figür soyutlaması olarak düşünülebilecek resimde, açık-koyu renk dengesiyle oluşturulan ve her biri biraz daha resmin sağına ve sağ alt köşesine doğru yaklaşacak bir biçimde lekesele anlayışla oluşturulan dört plan görülür. En alt plan mor renkli olup, resmin üst kısmında ve kenarlarında görülür. Resmin solundaki dikey mor kısım sağdaki mor kısma göre daha geniştir. İkinci plan, sol kısmı biraz daha açık olan mavi dikdörtgen yüzeydir.

Bu planda, figürün başı hizasında mavi yüzeye geçen mor leke üzerinde siyah lekeler bulunur.

Mavi dikdörtgen, mor lekeye göre sağa doğru kaydığı gibi koltuk olduğu düşünülen yeşil leke de mavi dikdörtgen yüzeye göre biraz daha sağdadır. Üçüncü planda koyu yeşil ile boyandıktan sonra yeşil yüzey üzerine açık bir yeşil çizgi ile koltuğun arkası, yanları ve kol konan yerleri çizilmiştir.

Dördüncü planda da yeşil koltuğun sağına doğru, yine lekesele anlayışla resmedilmiş, soyutlanmış bir figür yer alır. Figürün başında, yüzü olarak düşünülebilecek kısımda beyaz bir leke bulunur. Bu lekenin hemen üstünde küçük bir alanda mor ile karışan kırmızı leke, biraz alta beyazla karışarak pembeleşen bir leke olur. Beyaz leke biçimindeki yüzün hemen altında kalan yerde, boyun ve omuzlar olarak düşünülebilecek koyu mavi üçgen bir alan bulunur. Koyu mavi üçgen biçimin altında da beyaz ağırlıklı, açık mavi dörtgen bir yüzey bulunur. Figürün parmakları ve dirsek ile bilek arası kısımları çizgi ile belirlenip geri kalan kısımlar lekesele bir anlayışla boyanmıştır. Figürün kendi içinde de bir açık-koyu renk dengesi görülür. Sözgelimi, yüz olarak düşünülen alan beyaz, boyun ve omuzlar koyu mavi, göğüs ve karın bölgeleri beyaz-açık mavi karışımı vb. gibi.

Sol el ve kol üzerinde sarı çizgi ile çizilen kemanın orta kısmında sarı lekesele bir alan bulunur.

Hem mor ve mavi yüzeylerde yer alan lekelerde hem de figürdeki lekelerde renklerin kullanımının ve lekelerin oluşturulmasında fırça hareketlerinin resme canlılık kattığı söylenebilir. Çizgi, bu resimde de resimsel bir eleman olarak yerini alır. Sözgelimi, figürün el ve kollarında, kemanda ve koltukta görüldüğü gibi.



(Resim 8)

“Dağlar ve Tarlalar” (Resim 8), Turani’nin 1988 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan resmin boyutları 50 santimetreye 55 santimetredir.

Resme ilk bakışta, geniş koyu gri bir yüzey bu koyu gri yüzey üzerinde açık gri bir dikdörtgen ve bu dikdörtgen üzerinde renkli irili ufaklı lekeler ve çizgiler dikkati çeker. Resmin üst kısmında soldan sağa uzanan ince bir açık mavi leke; bu mavi alanın sağ tarafında koyu mavi, sol tarafında da zemindeki maviye göre daha koyu bir mavi leke bulunur. Bu açık mavi yüzeyin hemen altında genişçe yer alan ve resmin her iki tarafından da aşağıya doğru inen gri bir leke yer alır. Bu lekenin sağ tarafı daha koyu bir gri olup, ortasında da bir boşluk, bir pencere gibi, ışıklı bir etki uyandıran açık renk bir leke bulunur.

Resmin ortasına yakın bir yerden, gri alanın altından başlayan ve tuvalin üst kenarına oranla sol, sağ ve alt kenarlarına daha yakın olan, zemini açık gri olan, renkli üç kısımlı bir dikdörtgen görülür. Bu dikdörtgenin solunda

yer alan kısmın üst kısmında geniş bir yeşil leke bulunur. Yeşil lekenin solunda bir sarı, zemine göre daha koyu iki gri ve dikey koyu mavi leke izlenir. Yeşil lekenin sol altında yuvarlak bir sarı leke, altında sarı bir çizgi ve bu çizginin solunda da yine sarı lekeler yer alır. Yine yeşil lekenin sağ altında da gri zemini çaprazlayan geniş fırça ya da ıspatula ile yapılan gri çizgisel lekeler bulunur. Resmin adından anlaşılacağı gibi, bu alanın tarlalar olduğu düşünülebilir.

Gri zeminli yüzeyin orta kısmında büyük olasılıkla ıspatula kullanılarak oluşturulan kahverengi bir leke görülür. Solda kalan kısım ile kahverengi leke arasında bulunan kırmızı bir leke sarı ile de karışarak aşağıya doğru çizgileşir. Kahverengi alanın üst kısmından soldaki yeşil alanın üzerine kadar altındaki kahverengi ve yeşille de karışan sarı bir çapraz çizgi uzanır. Bu çizgiye dik ve çizginin yeşil alan tarafında kalan kısmından başlayan ve kahverengi alana geçen daha kısa bir çizgi daha vardır. Kahverengi lekenin ortasında sarmal bir kırmızı çizgi yer alır. Kahverengi alanın sağında kalan kısımda ise, geniş bir sarı leke, bu sarı lekenin hemen altında da lacivert bir leke izlenir. Bu lacivert lekenin sağında da yine sarı bir leke görülür ve bu sarı lekeden aşağıya sarı bir çizgi iner. Geniş sarı lekenin kenarından başlayan, aşağıdaki sarı lekeye teğet ve gri zeminli alandan dıştaki koyu gri alana geçen, tuvalin sağ alt köşesine uzanan lacivert bir çizgi bulunur.

Bu üç parçalı gri yüzeyin üst kısmında, yeşil alandan başlayan, en sağda sarı lekenin kenarında biten, alttaki renklerle de karışan ve büyük olasılıkla resmin adında da yer alan dağları simgeleyen altı çapraz çizgiden oluşan, alt kenarları açık, üçgen yapılar dikkati çeker. Tuvalin en sağında biri çapraz ve diğeri gri yüzeye dik iki lacivert çizgi, gri yüzey ile resmin alt kenarı arasında kalan yerde de mavi ve lacivert lekeler izlenir.

Turani'nin, bir doğa soyutlaması izlenen "Dağlar ve Tarlalar" yapıtında lekesel anlayışın yanı sıra çizginin de belirgin bir biçimde kullanıldığı görülür. Resimde dikkati çeken önemli bir nokta da, geometrik biçimlere belirgin biçimde yer verilişidir. Hatta, yer verilmenin ötesinde resmin geometrik biçimlerle oluşturulduğu söylenebilir.



(Resim 9)

“Dört Tepeli Köy” (Resim 9) Turani’nin 1986 yılında, kağıt üzerine yağlıboya tekniği ile yaptığı bir resimdir. Resmin boyutları ise, 50 santimetreye 50 santimetredir.

Resimde genel olarak mavi rengin hakim olduğu ve mavi yüzey üzerinde farklı kalınlıklarda lekelerin ve çizgilerin kullanıldığı görülür.

Resmin ortasında sağa eğimli ve kahverengi ile başlanıp mavi ile bitirilen kalın çizgilerle oluşturulan dört üçgen yapı yer alır. Üçgen yapıların altında, ortada, biri solda olmak üzere üst üste beş tane koyu mavi leke bulunur. Bu lekelerin hemen altında çizgisel küçük bir dikdörtgen biçim görülür. Bu küçük dikdörtgen ve lekeler üst kenarı açık bir büyük dikdörtgen ile çevrelenir. Resmin sağında koyu yeşil renkli geniş bir leke, solunda da mavi yüzey üzerine siyah, kahverengi ve koyu yeşil renkli kalın çizgilerden ve

lekelerden oluşan bir yüzey yer alır. Bu alanın hemen üzerinde kırmızı yuvarlak bir leke ve resmin en solunda da dikey olarak kahverengi bir leke bulunur. Üçgen yapıların üzerinde yer alan mavi yüzey üzerinde de yuvarlak sarı bir biçim yer alır.

“Dört Tepeli Köy” de, geometrik biçimlerin de kullanıldığı, çizgisel ve lekesele bir doğa soyutlamasından söz edilebilir.



(Resim 10)

“İnsansız Kent” (Resim 10) Turan’ın 1988 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan resmin boyutları 80 santimetreye 90 santimetredir.

Resme ilk bakışta, genel olarak açık mavinin ağırlıklı olduğu yüzey üzerinde dikdörtgen ve üçgen yapılar, çizgiler ve irili ufaklı farklı renkli lekeler görülür. Resmin üst yarısının yüzeyi açık mavi olup, sol ve sağ köşelerde koyulaştığı izlenir. Resmin alt yarısının yüzeyi ise, baskın renk bulunmamakla birlikte daha renklidir. Resmin solunda kırmızı ve pembeli bir alan, yanında

da açık sarı bir alan, sağ köşede de pembe bir yüzey bulunur. Bu kısmın ortasında kalan yüzeyse çok açık bir mavidir.

Resmin ortasında biri yeşil diğeri ise beyaz olan iki dikdörtgen yer alır. Bu iki yüzeyin üzerinde kendi renkleri ile çizilen yine birer dikdörtgen bulunur. Her iki dikdörtgen alan içinde ikişer tane yuvarlak biçim olup bu biçimlerden aşağıya doğru birer kısa çizgi inmektedir.

Yeşil ve beyaz dikdörtgenlerin üst kısımlarında mavi çizgilerle oluşturulan üçgen yapılar izlenir. Bu üçgenlerin uç kısımlarından yine mavi dikey çizgiler iner. İki üçgen yapının ortasında bulunan yatay ve dikey mavi çizgiler iki dikdörtgen yüzeyin arasında da dikey biçimde bulunur.

Sağdaki beyaz yüzeyin üst kısmında, üçgen yapının üzerinde kahverengi bir dikdörtgen daha görülür.

Yeşil ve beyaz dikdörtgen yüzeylerin önünde iki leke grubu ve çizgiler yer alır. Lekelerden ilki yeşil yüzeyin hemen altındaki mavi lekedir, diğeri ise, dikdörtgen biçiminde çerçevelenmiş lacivert bir lekedir. Lacivert lekenin hemen sağında merdiven biçiminde yeşil çizgiler bulunur. Bu çizgiler ise, dikey olup yeşil alanın önünde lacivert, yeşil ve mavi; beyaz yüzeyin önünde sarı ve mavi; yeşil ve beyaz yüzeylerin arasında da mavi renklerindedir. Son olarak beyaz yüzeyin önünde yer alan mavi çizginin üst kısmında da mavi bir leke görülür.

Bir doğa / kent soyutlaması olan “İnsansız Kent”te geometrik biçimlere yer verilirken, bu geometrik biçimlerin oluşturulmasında lekelerden ve çizgilerden yararlanıldığı görülmektedir.

Adnan Turani'nin bu beş yapıtında, kimi ortak özelliklerden söz edilebilir. Bu özelliklerden ilki, beş yapıtta da soyutlamalara gidilmiş olmasıdır. Sözgelimi, “Keman Çalan Kız”da görülen mekan – figür ilişkisi soyutlaması, “Dağlar ve Tarlalar” da ve “Dört Tepeli Köy”de görülen doğa soyutlamaları gibi.

Resimlerin lekesele bir anlayışla resmedilmeleri ve bununla birlikte farklı kalınlıklarda çizgi değerlerine de yer verilmesi, bir başka ortak özellik olarak söylenebilir. Örnek olarak, “Dağlar ve Tarlalar” (Resim 8) ile “İnsansız Kent” (Resim 10) adlı yapıtlardaki leke ve çizgi değerleri gösterilebilir.

Resimlerdeki bir diğer ortak özellik ise, geometrik biçimlemelere yer verilmesidir. “Keman Çalan Kız” (Resim 7) adlı yapıtta ve özellikle doğa soyutlamalarının görüldüğü “Dağlar ve Tarlalar” (Resim 8), “Dört Tepeli Köy” (Resim 9) ve “İnsansız Kent” (Resim 10) adlı yapıtlarda geometrik biçimlerin kullanıldığı görülür.

Son olarak, boyanın ve rengin sadece birer malzeme ya da araç olarak kullanılmadıklarından, bunların resmin temel elemanlarından biri ve amaç olarak kullanılmalarından söz edilebilir. Resimlerde lekelerin oluşturulmasında boyanın hem renk hem de doygunluğu ve kalınlığından yararlanıldığı görülebilmektedir. Bunlara örnek olarak, “Mavi Büst” (Resim 6) adlı yapıttaki yüzeyin doygunluğu, resmin alt bölümünde bulunan renkli leke, “Keman Çalan Kız” (Resim 7) adlı yapıttaki mor ve mavi planlar, “Dağlar ve Tarlalar” (Resim 8) adlı yapıtta kahverengi leke, bu kahverengi lekenin hemen solunda açık gri kalın çizgisel lekeler vb. hemen tüm lekeler verilebilir.

Buraya kadar Adnan Turani’nin beş yapıtı hem tek tek, hem de kimi ortak özellikleri bakımından genel olarak betimlenmeye çalışılmıştır. Turani’nin bu beş yapıtının, Adorno’nun estetik kuramına göre değerlendirilirse, öncelikle kuramın temel ilkelerinden olan özerklik ilkesi bağlamında ele alınmaları gerekir.

Adorno, sanatın ve sanat yapıtının özerk olmasını savunmaktadır. Yapıtların özerk olup olmadıkları dört basamakta belirlenebilir. İlk olarak, yapıtların içerik bakımından özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Turani’nin beş yapıtında da verili toplumsal içeriğe ilişkin bir bilginin taşınmadığı ve tekrarlamadığı söylenebilir. Sözgelimi, “Mavi Büst” ya da “Keman Çalan Kız” adlı resimlerin, belli bir kişiyi ya da bir kişinin herhangi bir durumu ile ilgili bir

şeyi, toplumsal gerçeklikle ilişkili bir konuyu çağrıştırmadıklarından söz edilebilir. “Mavi Büst”de bir kadın büstü, portresi; “Keman Çalan Kız” da, iç mekan, bir kadın figürü ve bir keman görülüyor. Bu kadın figürünün kemanı çalabildiği de resmin adından anlaşılabilmektedir. “Dağlar ve Tarlalar”, “Dört Tepeli Köy” ve “İnsansız Kent” adlı resimlerde de doğrudan ya da dolaylı olarak varolan toplumsal gerçeklikle ilgili bir içerik görülmemektedir. Resimlerin içeriği ile ilgili ilk verinin resimlerin adlarından sağlandığı da söylenebilir. “Dağlar ve Tarlalar”da ve “Dört Tepeli Köy”de geometrik formların, çizgi ve lekenin kullanıldığı doğa soyutlamaları; “İnsansız Kent”te de, aynı şekilde geometrik formların, çizgi ve lekenin kullanıldığı kent/doğa soyutlaması görülür. Bu resimlerde yer alan köylerin, dağların, kentin; hangi köy, dağ, kent oldukları, neden bunların tercih edildikleri vb. gibi sorularda resimlerden yanıt elde edilememektedir. Bu örneklerden anlaşıacağı gibi, beş resimde de toplumsal gerçeklikle, verili toplumsal içerikle ilişki kurulabilecek bir içerikten söz edilemeyeceği görülür. Resimlerin tamamen bu varolan ilişkilerin dışında gerçekleştirildikleri düşünülebilir. Dolayısıyla bu resimler, Adorno’nun estetik kuramına göre içerik bakımından özerk yapıtlardır.

İkinci olarak, yapıtların, ideolojik açıdan özerkliklerine bakılmalıdır. Turani’nin bu beş yapıtının, yukarıda içerik ile ilgili yapılan açıklamalar da göz önüne alındığında, herhangi bir bağlanmanın olmadığı söylenebilir. Adorno’ya göre sanat yapıtı ideolojik ya da didaktik bir etkide bulunmamalıdır. Bu açıdan bakıldığında, bu yapıtların, herhangi bir varolan toplumsal gerçekliği içerdikleri ya da gerçekleştirmek üzere dışardan bir işlev ya da amaç yüklendikleri görülmemektedir. Bu nedenle, Turani’nin bu beş yapıtının, Adorno’nun estetik kuramına göre, ideolojik bakımdan özerk yapıtlar oldukları söylenebilir.

Üçüncü olarak, yapıtların biçim bakımından özerklikleri ele alınmalıdır. Adorno’ya göre sanat yapıtları öncelikle biçimdir. Sanat yapıtı varolan toplumsal ilişkilerin dışında gerçekleşmesi gerektiğine göre öncelikle biçim olarak ortaya çıkar. Bu bakımdan, Turani’nin irdelenen beş yapıtının Adorno’nun estetik kuramının bu ilkesi ile örtüştüğü söylenebilir. Çünkü

Turani'nin beş yapıtında da biçime ilişkin öğelerin belirgin bir oranda öne çıktığı görülür. Beş yapıtta da dikkati çeken, genellikle lekesel bir anlayışın yanı sıra çizginin de kullanıldığı; boya ve renkle elde edilen tatların zenginliği ve bu özelliklerin harmanlandığı geometrik formların kullanılmasıdır. Turani'nin yapıtlarında renk ve boya ile ilgili çözümlemelerin, araştırmaların önemli bir yeri olduğu görülür. Geleneksel anlamda boyanın ve rengin bir araç olduğu; resmin yapılmasında, resimde bir şeylerin anlatılmasında kullanılan bir malzeme olarak görüldüğü söylenebilir. Ancak boya ve renk Turani'de biçimin amacı olarak görülür. Akdeniz (1989: 21)'e göre, Turani'nin resimlerinde “renk ve boya sorunları kendiliğinden önem kazanır. Resimde renk ve boya, artık bir başka biçimi biçimleme hizmetinde resme giren bir araç değil, kendi kendisinin biçimlenmesinde bir unsur haline gelmektedir”.

Bu beş yapıtta yer alan, yapıtların adlarından da anlaşılan, “Mavi Büst”teki büst, portre, “Keman Çalan Kız”daki figür, diğer üç resimdeki tarlalar, dağlar, köy, kent vb. şeyler, alıcıda doğrudan birine, bir köye, tarlaya ya da bir kente ilişkin bilgi sunmamaktadır. Soyutlama ile lekeler, çizgiler ve geometrik formlar ile bilinen gerçeklikten uzaklaşılarak, alışılmışın dışında oluşturulan biçimler görülür. Yapıtlardaki bu biçimsel yapı, çevremizde bulunan pek çok şeyin farklı görülebileceğini, algılanabileceğini örneklemektedir. Turani, bu yapıtlarında alışlageldik biçimlerin dışına çıkarak toplumsal alışkanlıkların empoze ettiği biçimlerin dışında da bakış açılarının, algılayışların anlatım olanaklarının ve biçimlerin olabileceğini ortaya koyar. Dolayısıyla Turani'nin bu beş yapıtının, Adorno'nun estetik kuramına göre, biçim bakımından özerk oldukları söylenebilir.

Son olarak öznenin özerkliğine bakılmalıdır. Öznenin özerkliğinin ise, sanatçının yapıtlarında ortaya koydukları aracılığıyla belirlenebileceği söylenebilir. Yukarıda Turani'nin bu beş yapıtının içerik, biçim ve ideolojik bakımdan özerk oldukları belirtildiğine göre, bu yapıtlar bağlamında sanatçının; verili olandan, varolan toplumsal gerçeklikten bağımsız olduğu ve bu bağımsızlığı, özerkliği sayesinde bu yapıtları üretebildiği düşünülebilir. Farklı bir ifade ile, Turani, özerk olmasaydı bu özerk yapıtlarını da üretemezdi biçiminde bir sonuca da varılabilir.

Burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta bulunmaktadır. Sanatçının doğaldır ki, yaşamında bir politik tavrı, bir dünya görüşü olabilir. Sanatçı için önemli olan, kendisini, sanatını ve yapıtlarını varolan toplumsal ilişkilerin dışında tutabilmesi, bağlanma içinde olmamasıdır. Adorno'ya göre, ancak bu şekilde toplumsal dönüşüme katkı sağlayacak, model oluşturabilecek yapıtlar üretilir. Bu açıklamalar doğrultusunda, Turani'nin, Adorno'nun estetik kuramına göre, özerk özne olduğu söylenebilir.

Özerklikle ilgili bu dört basamakta varılan sonuçlar bakımından Adnan Turani'nin bu beş yapıtının özerk yapıtlar olduğu sonucuna varılabilir.

Adorno'nun estetik kuramında, sanat yapıtı öznelliğin nesneleşimidir, yaklaşımına göre, Turani'nin bu beş yapıtı üç temel nedenden dolayı bu ilke ile örtüşmektedir. Bu nedenlerden birincisi, resimlerdeki öğelerin birbirleriyle ilişkileri, lekeler ve renklerin kullanımı, farklı biçimsel anlayış bakımından öznel yaratıcılığın görülmesidir. Resimlerde görülenler, içinde yaşanan çevrede, doğada bulunan şeylerdir. Ancak tüm bunların algılanışı ve resimlere yansması öznel bir değerlendirmeyi ortaya koyar. Dışsal, nesnel olanın, (resimlerde doğa ve figürler olarak düşünülebilir) tamamen öznel bir görüş, algılayış ve süreç sonucunda resimlerde bambaşka bir doğa olarak tekrar nesneleştiği görüldüğü söylenebilir. İkincisi, resimlerin yapılış süreçleri bakımından, öznelliğin bu süreçte nesneleşmesinin görünmesidir. Yapıtlardan, Turani'nin resimde yapmak istediklerini doğrudan tuval ya da kağıt üzerine, tuvale önceden eskiz vb. bir şeyler çizmeden, Adorno'nun değimiyle bir patlama anı gibi, uyguladığı düşünülmektedir. Bu duruma, "Mavi Büst"de büst yüzeyinde boyanın, fırçanın, spatulanın kullanımı ve mavi boyanın doğrudan tüpten, spontan bir biçimde tuval üzerine sıkılması; "Keman Çalan Kız"da kolların, ellerin, kemanın o an, resmin oluş anındaki enerji ile tuvale aktarıldığı izlenimi örnek verilebilir. Üçüncüsü ise, Turani, öznel algılayış ve farklı bir bakış açısı ortaya koyar. Sanatçı özne olarak özerktir ve bu algılayışını yapıta dönüştürür. Bunlardan dolayı Turani'nin bu beş yapıtında öznelliğin nesneleştiği görülebilir.

Adorno'nun estetik kuramına göre sanat yapıtında sadece hoş a giden şeylere değil, aynı zamanda acıya da yer verilmelidir. Bu da Adorno'ya göre ancak estetiksizleştirme ile sağlanabilir. Bu açıdan bakıldığında Turani'nin bu beş yapıtında acı vb. şeyler görülmemektedir. Soyutlama yolu ile alışlagelen görme ve algılama alışkanlıkları kırılarak farklı bir biçim anlayışı ortaya konuluyor olsa da, Adorno'nun kastettiği bireyin acılarına tanıklık etme gibi bir estetiksizleştirme görülmemektedir.

Adorno, estetik kuramında sanat yapıtının niteliklerinin yanı sıra güzele ilişkin üç temel nitelik belirler. Bunlardan ilki "görünüş"tür. Adnan Turani'nin bu beş yapıtının, sanatçının algılayış ve biçimleme anlayışına dayanan bir gerçeklikleri bulunur. Yapıtlardaki bu gerçeklik toplumsal gerçekliğin dışında, varolan gerçeklikle örtüşmeyen, yapıtların kendilerine özgü bir gerçekliktir. Turani bu resimlerinde doğadan hareket ederek bambaşka doğa gerçekliğine, bilmediğimiz, alışkın olmadığımız bir doğa görüntüsüne, görünüş olan bir doğaya ulaşır. Yapıtlardaki gerçeklik varolan gerçeklikle örtüşmediğine göre, varolan gerçekliğin dışındadır, yani kurgusaldır. Dolayısıyla bu beş yapıt, Adorno'nun estetik kuramı'na göre, görünüştürler.

Adorno'nun güzel ile ilgili belirlediği ikinci nitelik "tinselleşme" dir. Turani'nin, bu beş yapıtında insan, doğa gözlemlerini basma kalıp ya da olduğu gibi tuvale aktarmayı yeğlemediği görülür. Çünkü Turani'ye göre, "yaşamın anlamına varmanın ve yaşama anlam vermenin, ancak yaşamın anlamına varmayı engelleyen tabusal beylik düşüncelerin dışında kalmakla olasıdır. (...) Yaşamı, kendi gönlümüzün renkliliğine kavuşturmak için, kökü Ortaçağ'a hatta daha gerilere doğru uzanan ve bizi kısıtlayıp kör eden kimi inanç ve düşünce klişelerini de belleğimizden tamamen silmemiz gerekir" (Günel, 1999: 51). Bu nedenle, Turani, yapıtlarında soyutlama yoluyla insan ve doğa üzerine değişik bakış açıları geliştirmeye çalışır. Yapıtlarında renk, lekeler ve geometrik formlarla doğayı yorumlamayı, belki de yeniden kurmayı dener. Turani'nin yapıtlarında görülen biçim çözümlemelerinin, doğa gözlemlerinin, sanatçının öznel değerlendirmelerinden ve düşüncelerinden geçerek tuvale yansıyan bir süreç olduğu düşünülebilir. Böyle bir süreç

tinselleşme sürecidir. Bu beş yapıtı, salt görünüş olmayıp, insana ve doğaya bakış, insanı ve doğayı algılayış açısından düşünce oluşturduğu, seçenekler sunduğu için tinselleşmiş yapıtlardır.

Adorno'nun güzelle ilgili belirlediği üçüncü nitelik ise, güzelin evrensel bir niteliği olarak görmediği "görsellik"tir. Görsellik açısından Turani'nin beş yapıtı değerlendirildiğinde, bu yapıtların izlenmesinde, algılanmasında düşünsel bir çabanın gerektiği söylenebilir. Bu nedenle, bu yapıtlara salt haz almak amacıyla bakılamayacağı, yapıtların estetik görüntülerinin salt görselliğe indirgenemeyeceği ortaya çıkar.

Sonuç olarak, Adnan Turani'nin "Mavi Büst" (Resim 6), "Keman Çalan Kız" (Resim 7), "Dağlar ve Tarlalar" (Resim 8), "Dört Tepeli Köy" (Resim 9) ve "İnsansız Kent" (Resim 10) resimleri, özerk ve öznelliğin nesneleştiği yapıtlardır. Bu beş resminde, görünüş olarak farklı bir doğanın kurgulanabileceğini görülür. Turani'nin, insana sunulan, dayatılan, alışlagelmiş biçimlerin dışında, farklı görüş, algılayış ve düşünüş biçimlerinin de olabileceğini yapıtlarının estetik bütünlüğünde gösterdiği söylenebilir. Turani'nin bu beş yapıtında; boya, renk, leke, çizgi ve geometrik formlarla oluşturulan insan ve doğa soyutlamalarının ortaya çıkardığı biçimlerin estetikliği görülür. Buraya kadar belirtilenlerin doğrultusunda, Adorno'nun estetik kuramına göre, Adnan Turani'nin bu beş yapıtının estetik yapıtlar oldukları sonucuna varılabilir.

4.3. BURHAN UYGUR

4.3.1. Burhan Uygur'un Kısa Yaşam Öyküsü (*)

Burhan Uygur 1940'da Tirebolu'da dünyaya gelir. Dört yaşında babasını kaybeder. On yaşlarındayken ekonomik sıkıntılar çeken ailesine katkıda bulunmak için çeşitli işlerde çalışmaya başlar. Orta ve lise öğrenimini Trabzon'da tamamlayarak, 1961 yılında İstanbul'a, Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydını yaptırmak için gelir. Akademide ilk atölye hocaları Nurullah Berk'tir. Ancak, kısa bir süre sonra Bedri Rahmi'nin atölyesine geçer. Akademiyi neredeyse iki kat sürede, yedi buçuk yılda, 1969 yılının Şubat döneminde bitirir.

Burhan Uygur ilk sergisini 1968'de Beyoğlu Sanat Galerisi'nde düzenler. Aynı yıl Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nin "Yılın Genç Sanatçısı Jüri Özel Ödülü"nü alır ve bu ödül adının duyulmasını sağlar.

Burhan Uygur'un öğrencilik yılları ve öğrencilik yıllarını takip eden bir süre ekonomik açıdan çok sıkıntılı yıllardır. Kişilik özelliklerine ek olarak bu ekonomik sıkıntılar, onun bohem yaşamını biçimlendirir.

1970 yılında Avusturya Hükümeti'nin bursuyla Salzburg Yaz Akademisi'ne gider. Burada ressam Corneille ile bir süre çalışır.

Kısa bir süre Tekirdağ Lisesi'nde yaptığı öğretmenlikten 1975'de ayrılarak, serbest çalışmaya başlar. Trakya'da yedek subaylığını yaptığı sırada tanıdığı Vesile Hanım ile evlenirler. Bu evlilikle ve Üsküdar'da Sultantepe'de bir eve yerleşmeleriyle başlayacak olan yeni yaşam, Burhan Uygur'un yıldan yıla olgunlaşan sanatına da damgasını basacak yeni bir dönemin başlamasına yol açar.

(*) Burhan Uygur'un Kısa Yaşam Öyküsü, Kaya Özsezgin'in "Burhan Uygur" adlı yapıtı temel alınarak hazırlanmıştır.

Burhan Uygur 1970'li yılları 1980'lere bağlayan dönemde ve onu izleyen yıllarda verimli bir dönem geçirir. 1976'da Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, Arkeoloji Müzesi'nin düzenlediği yarışmada ödül kazanır. Aynı yıl İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin ve derneğinin açık hava sergisinde bir başka ödül ve mansiyon daha kazanır. 1978'de Sedat Simavi Vakfı'nın Görsel Sanatlar Dalı Ödülü'ne, 1983'de Abdi İpekçi Barış ve Dostluk Derneği gösterilerinde mansiyona, 1985'de İzmir Ticaret Odası'nın düzenlediği 100.Yıl Resim Yarışmasında birincilik ödülüne ve 1988'de de İkinci Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde gümüş madalyaya layık görülür.

1992'de geçirdiği beyin kanaması sonucunda genç yaşta yaşamını yitirir.

4.3.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Burhan Uygur'un Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri

"Ressam resminin içine bir yağmur damlası gibi düşmeli. Resmin içinde gezinmeli. O tadı yakalayamazsan boğazına engerek yılanı dolanır. Ben bir gülü, bir kır çiçeğini koklar gibi resim yaparım. Tada tada, kolsuz kanatsız uça uça. Fakat trajik bir ağırlık yüklüdür, ruhsal çöküntü ağırlıktadır bu resimlerde. Yorucu doruğa çıkmaktan yılmayan ve yok oluş çizgisinde özgürce gezinen ve pişmanlık duymayan özgür ruhları da görürsünüz" (Akt. Gönenç, 1998:118).

Resim yapış tarzını ve resimlerini bu sözlerle açıklayan Burhan Uygur, sanat yaşamının ilk yıllarından itibaren, sanat ortamında artan bir ilgi ile karşılanmıştır. Burhan Uygur, yarı soyut figürleri, özgün renk ve leke anlayışı, yaşamından süzülenlerle oluşturduğu kompozisyonları ve şiirsellik taşıyan yapıtları ile Çağdaş Türk Resmi'nde özgün bir yer edinmiştir.

Burhan Uygur'un bu çalışmada ele alınmasının öncelikli gerekçelerinden biri, farklı eğilim gösteren yapıtlar üzerinde de estetik eleştirinin uygulanabilmesini örneklemektir. Bir diğer gerekçe ise, Burhan

Uygur'un, yarı soyut, yarı hayal ürünü denebilecek yapıtlarının, Uygur'un kendi yaşamından kaynaklanan, özellikle bohemliğinin ve bireysel özelliğinin yansıdığı, yapıtlar oluşudur. Son gerekçe olarak da, Uygur'un yapıtlarında oturmuş, tutarlı bir biçim ve biçem anlayışının gözlemlenebiliyor olması, söylenebilir.

Bu bölümde Burhan Uygur'un olgunluk dönemi denebilecek seksenli yıllardan ve yaşamının son yıllarından seçilen beş yapıtı değerlendirilmeye çalışılmıştır. Uygur'un sanat anlayışının temel özelliklerinin görülebileceği düşünülen beş resim şunlardır: "Saatli Kompozisyon" (Resim 11), "Uygur Malikanesi" (Resim 12), "Ey Yalnızlık" (Resim 13), "Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni" (Resim 14) ve "Kapı" (Resim 15). Bu beş resmin, Uygur'un malzeme, kompozisyon, renk, leke, figür vb. anlayışlarını ve yapıtlarının genel biçem özelliklerini örnekleyebileceği düşünülmektedir. "Saatli Kompozisyon"da (Resim 11) ve "Uygur Malikanesi"nde (Resim 12) daha koyu renkleri yeğlediği kompozisyon anlayışı; "Ey yalnızlık" (Resim 13) ve "Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni" (Resim 14) adlı resimlerde, parlak renklerle birlikte, leke ve çizginin bir arada kullanıldığı görülür. "Kapı"nın (Resim 15) ise Uygur'un yapıtları içinde özel bir yere sahip olduğu söylenebilir; malzemenin kompozisyonun bir ögesi olarak kullanımına özgün bir örnek olarak düşünülebilir.



(Resim 11)

“Saatli Kompozisyon” (Resim 11) Uygur’un 1980 yılında yaptığı bir resimdir. Karton üzerine yağlıboya tekniği kullanılan resmin boyutları 51 santimetreye 48 santimetredir.

Resme ilk bakıldığında resmin ortasında büyükçe bir saat, hemen üzerinde duvarda asılı bir fotoğraf, izleyiciye göre saatin sağında da bir kadın figürü görülür. Özsezgin (2000: 33)’e göre buradaki kadın figürü, Uygur’un pek çok resminde imge olarak yer alan annesidir. Duvarda asılı fotoğraf da bir çiftin evlilik fotoğrafıdır.

Genel olarak resimde renk dokularının yer aldığı lekesel bir anlayış ve figürde de bir soyutlama görülür. Yüzeyi gri, siyah olan, resmin üst taraflarında beyazın da kullanıldığı ve bu renklerin iç içe girmesiyle değişik tonlarda koyu renk dokularının elde edildiği izlenir. Resmin alt kısmında kadın

figürünün solunda, saatin altında, masa olarak da düşünülebilecek daha koyu bir yüzey bulunur. Bu koyu yüzeyin üzerinde morun belirgin seçildiği renk dokularından oluşan küçük lekeler görülür. Kadın figürü, saat ve duvarda asılı fotoğraf, aynı renklerin kullanılmasına rağmen, beyazın biraz daha belirginleşmesiyle, resmin genelinin koyuluğuna göre daha açık resmedilmiş, dengeli bir oranla öne çıkarılmışlardır. Resmin alt tarafında yer alan koyu yüzeyin çevresinin belirlenmesinde, saatte ve fotoğrafın çerçevesinde fırçanın ters, sivri tarafıyla ya da benzer bir malzeme ile oluşturulan çizgiler bulunur.



(Resim 12)

“Uygur Malikanesi” (Resim 12), sanatçının 1980 yılında yaptığı bir resimdir. Boyutları 110 santimetreye 51 santimetre olan resimde, duralit üzerine yağlıboya tekniği kullanılmıştır. Boyutlarından da anlaşılacağı gibi dikey olarak konumlandırılan bir resimdir.

Resmin üst kısmında ağırlıklı sütunlardan oluşan bir ev, evin hemen alt kısmında yeşil lekese bir yüzey; evin sağ tarafında bahçe olarak düşünülebilecek yeşil lekese yüzeyin kenarında açık, parlak renkli küçük bir figür izlenir. Resmin aşağıya doğru, neredeyse üçte ikilik kısmı kobalt mavisi kullanılan koyu bir yüzeydir. Resmin alt kısmında, bu koyu yüzeyin bitiminde, sağ tarafta bir bahçe kapısı, kapının solunda bir elektrik direği, bu elektrik direği üzerinde bir sokak lambası ve elektrik telleri bulunur. Resmin alt kenarında, bahçe duvarı gibi ince bir çizgi üzerinde de bir kuş yer alır.

Evin yer aldığı resmin üst kısmının yüzeyi, alt tarafta kalan koyu alana göre daha açık bir mavidir. Sütunlu resmedilen ev ise, beyazın, siyahın, morun ve eflatunun iç içe girdiği renk dokularından oluşur. Evin sağ alt kısmında kırmızı ve siyahtan oluşan küçük bir leke görülür. Evin hemen önünde fırça dokunuşları ile oluşturulan, bahçe çiti gibi yeşil bir alan yer alır. Bu yeşil alan ile resmin alt kenarı arasında kalan kısım siyah bir alandır. Bu alanın alt kısmına doğru açık renk bir leke bulunur. Resmin alt kısmında, yukarıda belirtilen bahçe kapısı ve duvarı, elektrik direği, sokak lambası ve kuş ise koyu zemin üzerinde beyaz, eflatun ve maviden oluşturulmuştur. Siyah alan dışında kalan renkler iç içe girmiş renk dokuları halindedirler.



(Resim 13)

1992 yılında yapılan “Ey yalnızlık” (Resim 13) adlı yapıtta karton üzerine karışık teknik kullanılmış ve boyutları da 33 santimetreye 31 santimetredir.

Resme ilk bakıldığında birkaç özellik dikkati çeker. Bunlardan ilki resmin genelinde sarının yaygın kullanımı; diğeri, renkçe zengin dokular; bir başkası, renk dokuları ve lekelerin üzerine kalemle çizilerek oluşturulan figürler; son olarak da, resmin ortalarında yer alan yazıdır.

Resmin sol üst kısmında sarının yoğunlukta olduğu lekeler bulunur. Sağ üst tarafında beyaz da belirginleşir. Resmin bu üst tarafında masa

etrafında oturan ya da bir mekan içinde oldukları düşünölebilecek iki figür bulunur. Bu figürlerden sol taraftakinin, fotoğraflarından bilinen boynunda mor atkısıyla Burhan Uygur'un kendisi, sağ taraftakinin de başını ters yöne çevirmiş yarı soyut bir kadın figürü olduğı düşünölebilir. Bu figürlerde renk dokularının ve çizginin birlikte kullanıldığı görölür. Resimde genel olarak, kullanılan renkler kendi tonlarında değil, diğer renklerle karıştırılarak yeni tonlar elde edilerek kullanılmışlardır. Sarının parlaklığı ve yaygınlığına rağmen, diğer renkler ve dokularla dengelendiğı söylenebilir.

Renk dokularının üzerine kalemle çizilen hayvan figürleri bulunur: Burhan Uygur olduğı düşünölen figürün önünde ve resmin sağ alt köşesinde birer sırt üstü dönmüş kuş, kadın figürünün önünde bir kedi, sol alt tarafta bir kurbağa gibi. Resmin sol alt tarafında çizginin de kullanıldığı çiçekler görölür. Bu çiçeklerin üst kısmında biri solda diğeri sağda olmak üzere bitmemişlik duygusu uyandıran sanki çala kalem çizilen küçük figürler yer alır. Resmin ortasında "Ey yalnızlık nedir senden çektiğim, bilmez misin be kardeşim o hüznü", "çeker gelir her sonbahar gecesinden" yazılıdır.

Resimde çizgiler çıkarıldığı zengin renk dokuları ile oluşturulmuş lekeler ortaya çıkar. Bu yapıtta lekenin, çizginin ve el yazısının birbirlerini bütünledikleri izlenir.



(Resim 14)

Uygur, 1992 yılında yaptığı “Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni” (Resim 14) adlı yapıtında karton üzerine karışık teknik kullanmıştır. Resmin boyutları ise, 37 santimetreye 50 santimetredir.

Resmin geneline kırmızı hakimdir. Bu kırmızı tüpten çıktığı gibi kullanılan bir kırmızı değil, tonlamalar ve renk dokularıyla birlikte kullanılan bir kırmızıdır. Kırmızının resmin yüzeyinde yoğun kullanılmasına rağmen “Ey Yalnızlık” adlı yapıttaki sarıda olduğu gibi, diğer renklerle oluşan dokular, lekeler ve bu lekelerin dağılımıyla dengelendiği görülür. Resmin ortasında zengin renk dokularıyla ortaya çıkan lekesel alan üzerinde kalemle çizilerek oluşturulmuş, büyük olasılıkla Burhan Uygur’un kendisi ve annesi olduğu düşünülebilecek üç figür yer alır. Kırmızı yüzey üzerine serpiştirilmiş irili ufaklı lekeler ve bu lekelerin üzerlerine çizilmiş, değişik hayvanları çağrıştıran çizimler bulunur. Figürlerin alt kısmında, el yazısı ile “İstanbul’u koklamak senin gibi”, “Al beni anacığım yanına özledim seni”, “Her zaman koklarım o mis amber kokulu yüzünü” yazılıdır.



(Resim 15)

Uygur, “Kapı” (Resim 15) adlı yapıtında ahşap ve tuval üzerine akrilik kullanmıştır. Uygur’un 1988 yılında sergilenen bu çalışmasının boyutları 260 santimetreye 80 santimetredir.

Uygur, bu yapıtında, Üsküdar’da eskiciden aldığı bir konak kapısıyla boyayı buluşturur. İki kanat ve kapının kanatlarının tutturulduğu yanlardaki dikmelerle dört parça olan kapıyı, sanatçı, bütün olarak tasarımıyarak kullanmıştır. Ancak, “Kapı”, kolaylık sağlayabileceği düşünülerek dört parça üzerinden irdelenmiştir.

Uygur'un, kapıyı sadece üzerine resim yapılabilecek bir malzeme olarak değil, resmin birer plastik ögesi olarak kapının ahşap rengini ve dokusunu da resme kattığı söylenebilir. Kırmızı, mavi, sarı gibi parlak renkler, siyah ve beyaz, ahşabın kahverengisi ve dokusuyla bütünleşmiştir.

Yapıtın geneline yayılmış, irili ufaklı, yarı soyut, bitmemişlik duygusu uyandıran ve havada uçuşan, lekesele figürler; bu figürlerin yanı sıra yaşama, anılara ilişkin izler; geleneksel kültür öğeleri; çeşitli nesneler ve hayvanlar görülür.

Resmi izleyene göre, sol dikmenin üst kısmında sarı ve kırmızı zemin üzerinde lekesele iki figür, bu figürlerin sağında da kahverengi zemin üzerinde bir yüz bulunur. Bu alanın hemen altında kapının işlemesi olan dikdörtgen alanın içi genel olarak kırmızıdır. Bu kırmızı zemin üzerinde lekesele iki figürün bulunduğu beyaz-sarı bir yüzey ve bu yüzeyin üst kısmında da açık renk bir leke yer alır. Dikdörtgenin hemen sağında kalan koyu renk alan üzerinde turuncu bir leke, uzun saçlı bir figür ve en altta renkli yüzey üzerinde de sırtını bir yere yaslamış gibi duran beyaz bir figür görülür. Dikmenin orta kısmında yer alan kapının kendi işlemesi olan ve çizgilerle birleştirilmiş yuvarlak oyukların bulunduğu alan kahverengi ve mor ağırlıklıdır. Bu mor yüzey üzerinde sarı lekesele bir figür bulunur. Dikmenin alt kısmında yer alan dikdörtgen çerçeve içindeki mor zemin üzerinde ağırlıklı olarak beyaz bir figür ve irili ufaklı koyu renk lekeler izlenir. Dikdörtgenin sağında yer alan siyah zemin üzerinde de iki kuğu ve lekeler; dikmenin koyu renk olan en alt kısmında da açık renk lekeler görülür.

Kapının her iki kanadında, büyük olasılıkla daha önce cam bulunan ikişer dikdörtgen alan bulunur. Üstte yer alan dikdörtgenler daha büyük olup, üst kısımları yarım daire biçiminde yukarı doğru çıkıntılıdır. Tuval bezi kullanılan dört dikdörtgenin de kahverengi çerçevelerinin kenarları beyaz ile belirginleştirilmiştir.

Kapının sol kanadının üst kısmındaki dikdörtgenin içinde siyah zemin üzerinde mavi lekesel bir yüzey ve iki figür yer alır. Bu figürlerden açık renk olanı dikey, koyu renk olanı yüzü aşağıya gelecek biçimde yatay konumda olup, ayrıca bu alanda açık renk lekeler görülür. Bu dikdörtgen alanın çevresine ise irili ufaklı figürler, hayvanlar ve bitkiler resmedilmiştir. Dikdörtgenin yarım daire biçimindeki üst kısmının dışında yatan bir figür ve bu figürün ayak ucunda bir tavuk figürü; sol tarafında genellikle koyu renk zemin üzerinde kahverenginin tonlarında çeşitli lekeler ve biri kadın diğeri erkek olduğu düşünülen birbirine sarılmış iki figür; sağ tarafta ise siyah zemin üzerinde en üstte oturmuş bir kadın figürü, deniz fenerini çağrıştıran bir leke, yatay küçük bir figür, baş kısmı yukarıya doğru olan bir yılan, en altta renkli lekesel yüzey üzerinde boşluğa bakarcasına sırtı dönük duran çıplak bir kadın figürü yer alır.

İki dikdörtgen alan arasında kalan, kapının çizgi ve oyuk yuvarlaklardan oluşan kendi süslemelerinin bulunduğu kısımda sol başta bir portre, sağ başta sağa doğru dönük, diz üstü oturmuş ve sağa bakan bir figür ve orta kısımda kalan oyuk yuvarlaklı ve çizgili bölümde, çizgiler arasına yapılmış solda beyaz ve eflatun, sağda da açık kahverengi olmak üzere ikişer küçük figür bulunur. Bu kısmın sağ tarafında süsleme biçiminde bir çiçek görülür. Bu orta kısmın yüzeyi koyu renkli olup yuvarlak boşluklar mor, beyaz, sarı, açık kahverengi gibi farklı renklerle boyanmıştır.

Altta yer alan dikdörtgenin içinde açık-koyu kırmızı zemin üzerinde uzak doğu kültürlerini çağrıştıran bir yüz bulunur. Bu yüzün hemen sağında pembe çizgisel lekelerin arasında iki açık renk figür izlenir. Yine bu alan üzerinde farklı tonlarda lekeler yer alır. Dikdörtgenin dış çevresinde siyah zemin üzerinde küçük figürler ve lekeler, en altta da üzerinde biri kırmızı ve hareketli, diğeri ise, beyaz ve oturan bir figür bulunan sarı dikdörtgen bir yüzey görülür.

Kapının sağ kanadında da sol da olduğu gibi kapının kendi biçiminden kaynaklı alt alta iki dikdörtgen bulunur. Üstteki dikdörtgen alanın zeminine önce siyah sonra mavi uygulandığı izlenir. Dikdörtgenin alt kısmında bakışı

yukarı doğru olan, uçuyor gibi bir figür bulunur. Siyah ve mavinin üst üste kullanılması ile elde edilen dokular üzerinde iki lekesele alan bulunur. Bunlardan ilki üstte beyazın ağırlıklı olduğu, yüzeyde bir yırtılma olup alttan siyahın görüldüğü izlenimi veren bir leke olup, diğeri ise bu lekenin altında yer alan siyah ve mavi zemin üzerinde irili ufaklı lekelerdir.

Bu dikdörtgenin dışında üst kısmında gri yüzey üzerinde solda oturan, sağda uzanmış birer figür yer alır. Dikdörtgenin sol tarafında en üstte kahverengi yüzey üzerinde elinde tef tutan ayı oynatıcısı ve bir ayı görülür. Hemen altında sahne perdesini çağrıştıran lekesele bir yüzey ve bu yüzeyin altında bir dansöz ve üzerinde tabakların ve bir şişenin görüldüğü bir masa etrafında ellerinde birer çalgının olduğu düşünülen üç figür bulunur. Bu üç figürün alt kısmında elindeki tüfikle kuşlara ateş eden bir figür ve bu figürün sağında masa başında bir kadın figürü görülür. Bu figürlerin lunaparklarda bulunan oyuncak kuşlara, ördeklere ateş edilen oyunların bulunduğu bir bölümde oldukları düşünülebilir. Dikdörtgenin sağında kırmızı zemin üzerinde irili ufaklı lekelerin yanı sıra, üstte bir kadın figürü ve bir gramofon, altta üzerinde yengece ve maymuna benzetilebilecek şekiller bulunan levhaya benzetilebilecek bir şey tutan bir kadın figürü, maça ası (iskambil kağıdı) ve bunun altında da mavi zemin üzerinde beyaz iki figür ve bu figürlerden soldakinin başının üstünde tuttuğu bebek ya da çocuk olduğu düşünülebilecek üçüncü bir figür yer alır.

Kapının orta kısmına gelen süslemeli yerin genelinde bu sefer açık kahverenginin kullanıldığı görülür. Buradaki oyuk yuvarlaklar, kahverengi, beyaz, mavi gibi renklerle boyanmıştır. Bu kısmın sol başında sarı giysili bir kız çocuğu figürü beyaz giysili yetişkin kadın figürüne sarılırken, yetişkin kadının da kız çocuğuna şefkatle yöneldiği söylenebilir. En sağda da gri zemin üzerinde oturan beyaz bir figür görülür. İki dikdörtgenin arasında iki sarı balığın bulunduğu siyah yüzey yer alır.

Altta dikdörtgenin içinde koyu zemin üzerinde sarı, turuncu ve siyah lekelerin yanı sıra, dikdörtgen alana yerleştirilmiş bir kadın figürü görülür. Kırmızı giysili ve saçında toka bulunan bu figürün yüz hatları (alın, burun,

dudaklar ve çene gibi) belirtilmiş olmakla beraber beyaz boş bir yüzdür. Bu figürün hemen yanında masa olduğu düşünülebilecek koyu renkli yüzey üzerinde bir demlik bulunur. Bu dikdörtgenin solunda sarı yüzey üzerinde üç beyaz lekesele figür ve bunların altında, ele benzetilebilecek yukarıya yönelmiş lekeler görülür. En altta da turuncu zeminde irili ufaklı lekeler ve düşünceli olduğu söylenebilecek gri lekesele bir figür vardır. Dikdörtgenin sağında ise, farklı büyüklükteki lekelerle birlikte, simitçi olduğu düşünülen bir figür ve bir köpek bulunur. Dikdörtgenin alt kısmında “Uygur Malikanesi” (Resim 12) adlı resimdekine benzer bir bahçe kapısı ve üzerine çiçek saksıları dizilmiş balkon ya da veranda izlenir.

Sağ dikmenin üst kısmında yer alan ince dikdörtgenin içinde üst kısımda iki lekesele figür, ortalara doğru önünde bir figür ve üstünde de bir kuş bulunan sobaya benzetilebilecek bir nesne ve irili ufaklı lekeler bulunur. Bu dikdörtgenin dışında üst kısımda mor zemin üzerinde Hacivat ve Karagöz, dikdörtgenin sağında da ağırlıklı olarak mor renk olan zemin üzerinde çeşitli lekeler ve uçuşan birkaç figür görülür. Dikmenin kahverengi olan orta kısmında, oyuk yuvarlakların ve çizgilerin arasında dört figür yer alır. Zemini koyu renk olan alttaki dikdörtgenin içinde açık renk, lekesele bir figür ve çeşitli lekeler izlenir.

Burhan Uygur’un bu beş yapıtı genel olarak değerlendirildiğinde, yapıtların kimi özelliklerinin öne çıktığı görülür. Yapıtlarda ilk dikkati çeken nokta olarak, resimlerin renkçi ve lekeci bir anlayışla resmedildikleri belirtilebilir. Yapıtlarda düz bir renk anlayışı yerine lekesele bir yaklaşımla kullanılan hem koyu hem de parlak renkler zengin renk dokularını ortaya çıkarır. “Ey Yalnızlık” da sarının yoğunluğunun, “Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni” de kırmızının yoğunluğunun çok renkli leke dağılımı ile dengelendiği söylenebilir.

“Ey yalnızlık” ve “Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni” adlı resimlerde, renk dokuları ile oluşturulan lekelerin üzerine kalem ile figürler, hayvanlar, çiçekler vb. şeyler doğal, spontane bir biçimde ustaca çizilmiştir.

Yine bu resimlerde yazı da görülmektedir. Şiirsel bir anlatımla oluşturulan tümcelerin resimleri bütünlercesine kullanıldıkları söylenebilir.

Resimlerde yer alan figürler, yarı soyut, fantastik ve uçuşan figürlerdir. İskeletleri yokmuş gibi uçuşan bu özgün figürlerin (“Kapı”da çok daha belirgin örnekleri izlenebiliyor) sağlam bir desen anlayışına dayandıkları; her an dağılacakmış gibi ya da henüz bitmemiş gibi duran figürlerin, Uygur’un, biçimleme anlayışının özgünlüğünü güçlendirdikleri söylenebilir.

Uygur’un, bu beş yapıtında, genel olarak kendi yaşamından imgeler bulunmakla birlikte, “Kapı”da yaşamdan ve doğadan kaynaklı imgelere de yer verdiği görülür. Sözelimi, “Saatli Kompozisyon”daki kadın figürü büyük olasılıkla anne imgesidir, “Uygur Malikanesi” yaşadığı evlerden biri olabilir; bu resminin alt kısmında bulunan kapı imgesi “Kapı”nın sağ kanadında da yer almaktadır. “Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni” de ölen annesine duyduğu özlem yoğunluktur. “Kapı”da da yukarıda belirttiği gibi, hem kendi yaşamından hem de doğadan, günlük yaşamdan, geleneksel kültür öğelerinden imgeler yer alır.

Buraya kadar hem tek tek, hem de tümü genel olarak betimlenmeye çalışılan Uygur’un bu beş yapıtına, Adorno’nun estetik kuramı ile yaklaşıldığında, öncelikle yapıtların özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Adorno’ya göre, özerk bir konumda olması gereken sanat yapıtının ilk olarak içerik bakımından özerk olup olmadığı belirlenmesi gerekir. Bu nedenle Uygur’un bu beş yapıtının ilk olarak içerik bakımından özerk olup olmadığı irdelenmelidir. Bu bağlamda Uygur’un beş yapıtında içerik olarak iki temel eğilim görülür. Bunlardan ilki kendi yaşamı, yaşadıkları, diğeri ise genel, günlük yaşamdan kesitler. “Saatli Kompozisyon”, Uygur Malikanesi”, “Ey Yalnızlık” ve “Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni” adlı resimler sanatçının kendi yaşamı kaynaklı olup; anı, özlem, geçmişle ilgili hüznün, bohem ve melankolik ruh hali gibi duygu ve düşünceler taşıdıkları söylenebilir. “Kapı”da ise, diğer dört resme ek olarak günlük yaşamdan, doğadan ve geleneksel kültürden öğelerin eklendiği görülebilir. Kuşkusuz her sanatçı kendi sanat anlayışı içinde bir şeyleri anlatmak, aktarmak ister.

Ancak bu durum Adorno'ya göre içeriğe öncelik vermeden, biçim ile beraber oluşabilecek bir içerikle olmalıdır. Bu açıdan bakıldığında Uygur'un beş yapıtında da biçimden, biçimlemeden bağımsız bir içerik belirlenebiliyor. Sözgelimi, "Saatli Kompozisyon"da duvardaki fotoğraf, saat ve anne imgesi olarak düşünülebilecek kadın figürü, zamanın geçmesi, geçmişe özlem, anılar; "Ey Yalnızlık" da bunalmış, karmaşık bir ruh hali; "Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni" de adından da anlaşılacağı üzere, yitirilen anneye duyulan özlem, belki de bunalmış bir durumdayken sığınılabilceği, başvurulabileceği annesine özlem gibi duygu ve düşünceler salt içerik olarak belirlenebiliyor. "Kapı" da görülen sahne, dansöz ve masa başındaki çalgıcılar meyhane ortamına ilişkin ip uçları taşıyor. Sanatçının, burada meyhaneleri anlatmak istediği için bu imgeleri kullandığını söylemek güç olsa gerek; ancak, Burhan Uygur'un alkolü, meyhane sohbetlerini sevdiği de bilinmektedir. Dolayısıyla Uygur'un yaşamına ilişkin imgelerdir. Adorno'nun değindiği bir biçimde doğrudan dış gerçekliği, verili toplumsal gerçekliği anlatma, tekrarlama gibi bir içeriğe sahip olmasalar da, Uygur'un bu beş yapıtının, sanatçının bireysel yaşantısı bağlamında yaşam, günlük yaşantılar, bireyin içinde bulunabileceği durumlar ile ilgili içeriğe sahip oldukları düşünülebilir. Bu nedenle, Adorno'nun estetik kuramına göre, Uygur'un bu beş yapıtına, içerik bakımından özerk yapıtlar değildir, denebilir.

Özerklik bağlamında ikinci olarak, yapıtların ideolojik açıdan özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Yukarıdaki açıklamalar göz önüne alındığında, Uygur'un, bu yapıtlarında, sanatçının yaşamından kesitler, anılar, hüznün, acı gibi içeriksel öğeler bulunmakla birlikte, yapıtlarda herhangi bir ideolojiye hizmet, herhangi bir ideolojiye ilişkin bir şeyler anlatmak ya da herhangi bir konuda alıcıda didaktik bir etki uyandırmak, alıcıya doğrudan bir şeyler anlatmak ya da bir duygulanım yaratmak gibi bir amaç taşımadıkları söylenebilir. Bu bağlamda, Adorno'nun estetik kuramına göre, Uygur'un bu beş yapıtına ideoloji açısından özerk yapıtlardır, denebilir.

Üçüncü olarak, yapıtların biçim bakımından özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Adorno'nun estetik kuramına göre sanat yapıtı öncelikle biçimdir. Bilindiği üzere bu biçim, içeriği dışarıda bırakan bir biçim değildir;

ama, yine de içerik, biçimden önce olmayan, biçim ile birlikte oluşan bir içeriktir. Uygur'un beş yapıtında da özgün bir biçimleme anlayışından söz edilebilir: Kullanılan renkler, renklerle elde edilen dokular, lekeler, çizgiler, nesneler, figürler, bu figürlerin özellikleri, şiirsel tümceler vb. gibi. Tüm bunlar yapıtlarda görüldüğü, betimlemelerde de belirtildiği gibi Burhan Uygur'a özgü bir biçimleme anlayışında bir araya gelmektedirler. Ancak, Uygur'un bu biçimleme anlayışının Adorno'nun belirttiği biçim yaklaşımıyla tam olarak örtüşmediği düşünülebilir. Adorno'ya göre, yapıt öncelikle biçimdir. Çünkü, yapıt öncelikle biçim olarak ortaya konulursa, varolan toplumsal ilişkilerin dışında gerçekleşebilir. Dolayısıyla böyle bir biçim de alışlagelmiş biçim anlayışlarının dışında yer alabilecek bir biçim ile olanaklıdır. Burhan Uygur'un bu beş yapıtında, kendine özgü bir biçimleme anlayışı görülmekle birlikte, yapıtlarının bilinen biçim anlayışları içinde gerçekleştirildiği; ayrıca yarı düşsel, yarı soyut denebilecek bu yapıtların sanatçının yaşamından kaynaklı içeriğin biçimden üretilebilecek ya da biçimleme anında oluşan bir içerik olmayıp, yapıtların üretiminde biçim kadar önemli ve belirleyici rol oynadığı söylenebilir. Bu nedenle Uygur'un bu beş yapıtının özgün olmakla birlikte hem bilinen biçim kalıplarının içinde gerçekleştirildikleri hem de yapıtların biçimlerinin içeriklerine de bağlı ve ilişkili olduğundan Adorno'nun estetik kuramının biçim anlayışı ile örtüşmeyerek, biçim bakımından özerk olmadıkları sonucuna varılabilir.

Dördüncü basamakta da öznenin özerkliği irdelenmelidir. Buraya kadarki özerklik ile ilgili üç basamakta Burhan Uygur'un yapıtlarının bir ilkede özerk diğer iki ilkede de özerk olmadığı sonucuna varılmıştı. Bu bağlamda değerlendirilirse, Uygur'un yapıtlarında herhangi bir ideolojik bağlanmanın görülmemesi, yapıtlarına böylesi bir işlev yüklememesi nedeniyle özerk; yapıtlarında içerik bakımından kendi yaşamı, günlük yaşantılarıyla ilişkili ve bağlı olması ve özgün bir biçimleme yaklaşımıyla birlikte bilinen biçim anlayışları içerisinde kaldığı için biçim bakımından özerk olmadığı söylenebilir.

Adorno'ya göre, sanat yapıtı özneliliğin nesneleşmesidir. Burhan Uygur'un beş yapıtının da öznel nitelikler taşıdıkları söylenebilir. "Saatli

Kompozisyon” daki anne imgesi, zamanın geçişi, belki nostalji ve hüzün; “Uygur Malikanesi” büyük olasılıkla yaşadığı evlerden biri; “Ey Yalnızlık” ve “Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni” adlı yapıtlarında yalnızlık, bunaltı, hüzün, acı, ölüm düşüncesi; “Kapi” daki tüm imgeler yaşamından izlerdir. Bu konuda Özsezgin (2000: 25) şunları söyler: “Resmi, onun ‘gönlü’dür; o gönlüdeki fırtınaların dinmemişliğı, dinmeyen fırtınaların diyeti, yaşamının aynasıdır aynı zamanda: O aynada acı, mezarlık, açlık, şarap, sigarasızlık gibi, Burhan Uygur’u yaşamı boyunca içine çekmiş olan sorunların tümü izlenebilir”. Burhan Uygur’un resimlerinde; yaşam izlerinin, yaşantıların, duyguların tuvale, kağıda, kartona, duralite yansıdığı, somutlaştığı görülebilir. Tıpkı, Adorno’nun, bir mısırın patlayıp içindeki beyazın çıkış anı örneğinde olduğu gibi. Sözgelimi, “Ey Yalnızlık”, “Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni” ve “Kapi”nın yaratım anında imgelerin canlandığı, bunların kağıda ve tuvale yansırken renk dokularının, lekelerin oluştuğı ve bu lekeler ile ya da lekelerin üzerine kalem ile spontane olarak çizilen figürlerin ya da nesnelerin ortaya çıktığı izlenimi doğuyor. Kuşkusuz bir biriktirme ve bunların üzerine düşünme söz konusudur; ancak, Uygur’un bu resimlerinde, yarı düşsel kompozisyonlar, renkler, lekeler, figürler, nesneler, üretim anının önemini ortaya çıkarmaktadır. Bu an da, Burhan Uygur’un öznelliğinin resimlerinde nesneleştii an olarak düşünülebilir.

Adorno’nun üzerinde durduğu önemli bir nokta da, sanat yapıtında, alışılmış biçim kalıplarının dışında, sadece hoşı giden duyguların değil acıya ve hüzne de yer verilmesi gereğidir. Bu açıdan hareketle Burhan Uygur’un bu beş yapıtının Adorno’nun bu görüşüyle örtüştüklerinden söz edilebilir. Uygur’un bu beş yapıtında genel olarak hüzün, yalnızlık, acı gibi duygu ve düşüncelere de yer verildiğı görülür. Burhan Uygur, yaşamına, yaşantılarına yapıtlarında tanıklık ederken, bir paylaşma ya da belki de bir yüzleşme denilebilecek bir biçimde bunları ortaya koyduğu izlenir. Sonuç olarak hüzün ve acının da izlendiğı bu yapıtlarda bir estetiksizleştirmenin gerçekleştirildiğı söylenebilir.

Adorno’nun estetik kuramında güzele ilişkin üç temel nitelik belirlenir. Bunlardan ilki “görünüş”tür. Burhan Uygur’un beş yapıtı, sanatçının

yaşamından, yaşantılarından kaynaklı olmakla birlikte varolan gerçekliğin dışında konumlanır. Bu yapıtlarda sanatçının imgeleminden kaynaklı kendi gerçekliklerinin olduğu görülür. Sözelimi “Ey Yalnızlık”ta yalnızlığın, hüznün sezinlendiği, görüldüğü düşsel bir gerçeklik görülür. Yarı dışavurumcu, yarı soyut figürler ve bu figürlerin etrafında yer alan kompozisyonu, sanatçının anlatmak istediklerini tamamlayan lekelerle ve çizgilerle oluşturulan hayvanlar, bitkiler, nesneler düşsel bir gerçekliği ortaya koyar. “Kapı”da da benzer bir biçimde yapıta özgü bir gerçeklik görülür. Bitmemişlik duygusu uyandıran, yarı soyut, uçuşan figürler, günlük yaşamda herkesin tanık olabileceği pek çok şey (simitçi, Hacivat-Karagöz, hayvanlar, bitkiler, dansöz gibi çeşitli insan figürleri gibi) “Kapı”nın kendi gerçekliğini tamamlarcasına yerlerini almışlardır. Burhan Uygur’un diğer yapıtlarında da bu özellikler görülebilmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi bu yapıtlardaki gerçeklik imgesel bir gerçekliktir ve varolan verili toplumsal gerçekliğe ilişkin herhangi bir ögeyi taşımadıkları için kendilerinin gerçek-dışılığına işaret ettikleri ve dolayısıyla görünüş oldukları söylenebilir. Bu nedenle, bu yapıtlar birer görünüş oldukları için Adorno’nun estetik kuramının güzele ilişkin bu niteliği ile örtüşmektedirler.

Adorno’ya göre, güzele ilişkin ikinci temel nitelik ise, tinselleşmedir. Hemen üstte, Burhan Uygur’un bu beş yapıtının görünüş oldukları belirtildi. Bu yapıtların salt görünüş olmaktan daha fazla şeyler oldukları da düşünülebilir. Böyle bir durum tinselleşme ile olanaklıdır. Burhan Uygur’un resimlerinde izlenenlerin, kendi yaşamından biriktirdiklerinin bir içsel süreçten geçerek yapıtlarına yansıdığı düşünülebilir. Uygur’un yaşadıkları, izledikleri, biriktirdikleri ile düşünceleri ve yapmak istedikleri bu içsel süreçte bir araya geldikleri ve yapıtlarına yansıdıkları söylenebilir. Bu durum bir tinselleşmeyi ortaya koyar. Burhan Uygur, resimleri ile ilgili şunları söyler: “Benim resmimde yaşama sevinci ile ölüm, sevdâ ile acı, mutlulukla kopuşlar hep iç içedir. Yaşama sevincini ölüm olmadan anlatamazsın. Sevdayı da acı çekmeden nasıl anlatabilir insan? Karşıtlar arasında sürekli bir gelgittir insan yüreğinde devinen. Karşıtlar demek de doğru olmaz bence. Çünkü bunlar bütünler birbirini. Ben yüzümde yaşama sevincini, ölüm düşüncesinin, kendi ölümümün içimdeki hüznü ile birlikte çizdim. İşte bunun için bu hüznü

yaşama sevgisinin ta kendisidir” (Gönenç, 1998: 128). Burhan Uygur’un bu yapıtlarında duygu ve düşüncenin dengeli bir biçimde birleştiği, imgeleminin düşünsel bir süreçten geçtiği söylenebilir.

Burhan Uygur resimlerinin konusuna ilişkin şunları söyler: “İnsanın kafasının içindekileri çizmeye çabalıyorum. İnsanın içinden çıkamadığı sorunları çizerim. İnsanın bilinçaltındaki dertlerine fırça atıyorum. Benim resimlerime bakanlar, isterlerse insanların sorunlarını görebilirler” (Sergi Kataloğu, 1997: 10). Özsezgin (2000: 25)’e göre, Burhan Uygur’un “‘insanın kafasının içindekiler’ dediği şey, gerçekte insan tinselliğinin gizli kalmış ya da dışa vurulmamış içgüdüsel ayrıntılardan başka bir şey değildi. Onun çevresinden aldığı izlenimler, bu ayrıntılarla birleşince, resimdeki imgeler soyut bir kurgu olmaktan çıkar, insan varlığının somut göstergelerine bürünür”. Burhan Uygur bu yapıtlarında da, insana, bireye ilişkin kimi durumları imgesel bir gerçeklikte ortaya koyarak, bu durumlarla ilgili bir yüzleşme ortamı sunmaktadır. Burhan Uygur’un bu beş yapıtı salt görünüş olmayı aşmış, tinselleşmiş resimlerdir. Dolayısıyla, Adorno’nun estetik kuramının güzele ilişkin bu niteliğine göre tinselleşmiş yapıtlardır.

Adorno’ya göre, güzelin üçüncü niteliği “görsellik” tir. Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, Adorno, görselliği, güzelin evrensel niteliği olarak görmez. Burhan Uygur’un değerlendirilen bu beş yapıtına, buraya kadar açıklananlar ışığında, salt haz almak amacıyla bakılamayacağı, yapıtların çözümlenmesinde, algılanmasında düşünsel bir çabanın gerekliliği ortaya çıkar. Bu düşünsel, entelektüel çabanın gerekliliğinden dolayı bu yapıtların estetik görüntüsünün, salt görselliğe indirgenemeyeceği sonucuna varılabilir.

Sonuç olarak, Burhan Uygur’un “Saatli Kompozisyon” (Resim 11), “Uygur Malikanesi” (Resim 12), “Ey yalnızlık” (Resim 13), “Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni” (Resim 14) ve “Kapı” (Resim 15) adlı yapıtların, Adorno’nun estetik kuramının ilkelerinin kimilerine uydukları, kimilerine de uymadıkları görülür. Adorno’nun estetik kuramına göre, bu beş yapıt genel olarak özerk olmayan yapıtlar; ancak, özneliliğin nesneleştiğinin ve

estetiksizleştirmenin görüldüğü yapıtlar olarak değerdendirilebilir. Bununla birlikte birer görünüş olarak değerdendirilebilecek bu yapıtların tinselleşmiş yapıtlar oldukları da söylenebilir. Türk resmi içinde, özellikle renk ve figür anlayışı ile özgün bir biçimleme yaklaşımı ortaya koyan Burhan Uygur'un bu yapıtlarında, yarı soyut, deforme edilmiş ve özellikle bitmemişlik duygusu uyandıran figürlerin estetik olabileceğı; "Kapı" resminde farklı bir amaçla üretilmiş ve kullanılmış bir malzeme üzerine resim yapılabileceğı, plastik öğelerle bu malzemenin bütünleşebileceğı ve böyle bir resmin estetik olabileceğı; ayrıca, hüznün ve acının da estetik olabileceğı görülmektedir.

4.4. FRANCIS BACON

4.4.1. Francis Bacon'ın Kısa Yaşam Öyküsü (*)

Bacon, 1909 yılında Dublin'de, beş çocuklu bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelir. Ordudan emekli olduktan sonra at eğiticisi olarak çalışan babası Edward, sert ve otoriter biridir. Babasından yirmi yaş daha genç olan annesi Winifred, eğitilmiş, sosyal biri olmasının yanı sıra çok neşeli bir karaktere sahiptir.

1914 yılında, savaşın patlak vermesiyle, babasının görevi nedeniyle aile, Londra'ya taşınır. Ailenin İngiltere ve İrlanda arasında sürekli gidiş-geliş yapmaları, kronik astımı ve kasvetli bir ortamda geçen çocukluğu, Bacon'ın düzgün ve tam bir eğitim almasına engel olur. Bacon, nispeten disiplinsiz ve yalnızlık çektiği şartlarda büyümekle beraber, anne tarafı akrabalarına yaptığı ziyaretler, bu akrabaların neşeli yaşam tarzı onu çok etkiler.

Bacon'ın, ergenlik çağı boyunca, eşcinselliğinin farkında olması yaşamını biraz daha karmaşık hale getirir. 16 yaşındayken babası onu, annesinin iç çamaşırlarını giyerken yakalar ve onu evden kovar. Bacon, tek başına yaşamak üzere Londra'ya gider ve geçici işlerde çalışır.

Babası, kendine göre, Bacon'ı zevk düşkünü ve ahlaksız yaşam tarzından korumak için, 1927 yılında amcasıyla beraber Berlin'e gönderir. Ancak amcasının otoritesinin zayıflığını kullanan Bacon, bu kentin eğlenceli yaşam tarzını sürdürmeye devam eder. İki ay sonra, tek başına Paris'e gider. Fransızca'yı istekli bir şekilde öğrenir, resimler yapar, dekoratör ve tasarımcı olarak yaşamını kurar. Temmuz 1927'de Paul Rosenberg galerisinde kendisini çok etkileyen Picasso'nun yapıtlarını izler.

(*) Francis Bacon'ın Kısa Yaşam Öyküsü, Luigi Ficacci'in "Bacon" adlı yapıtı temel alınarak hazırlanmıştır.

1928 yılında Londra'ya döner ve bir sonraki yıl, 1929-1932 yılları arasında yaşadığı Güney Kensington'da bir garajda kendi stüdyosunu açar. Modernist tarzda mobilya ve kilim tasarlar. Bunun yanı sıra, kendisini resim sanatıyla tanıştıran ressam Avustralyalı post kübist ressam Roy de Maistre ile birlikte ortak çalışmalar yapar.

1930 Kasım'ında, kendi stüdyosunda, Maistre ve Shepard ile birlikte ortak bir sergi açarlar. Sergi yeterli ilgi görmediği için, Bacon kendi tasarım ve yapıtlarını arkadaşlarındakinden ayırır. Başarısızlığı sonucu cesaretini yitirmiş olan Bacon, Fulham Caddesinde yaşamaya başlar ve kendi özel yaşamına çekilir.

1933 yılında Londra'da zamanın en önemli avangard galerisi olan Mayor Galeri'de gösterilen "Now Art" sergisinde "Crucifixion"ı sergiler. Bacon 1934 yılının Şubat ayında ilk kişisel sergisini açar. "The Transition Gallery" de açtığı bu sergi tekrar başarısızlığa uğrar. Bunun üzerine resme tekrar ara verir ve yapıtlarının bir çoğuna zarar verir.

1937, Bacon'ın ilk destekçilerinden ve hayranlarından biri olan Eric Hall, Agnew'in Antik Galerisi'nde "Genç İngiliz Ressamları" adında bir grup sergisi düzenler. Bacon'ın (o dönemden) günümüze ulaşabilen nadir yapıtlarından biri olan "Figures in the Garden" (Bahçe İçinde Figürler) isimli yapıtını sergiler.

1941-43 yılları arasında, astımından dolayı, askerlikten muaf olan Bacon, savaş boyunca sivil savunma birliklerinde çalışır. Belirli bir süre, Eric Hall ile birlikte kiralık bir barakada birlikte yaşarlar.

1944 ve 1945 yıllarında kendini tamamen resme verir. Kendi resimlerini geçen yıllardaki başarısızlığın etkilerinden korumaya çalışır. 1944 yılında, Nisan 1945'de Lefevre Galerisinde sergilediği "Three studies for Figures at the Base of a Crucifixion" adlı triptik (bkz. tanımlar, sayfa 13) resmini yapar. 1946 yılında çeşitli grup sergilerinde yer alır. Bu tarihten

itibaren yapıtları, insanların sert tepkilerini çekerken, içten içe de destek sağlamaya başlar.

1950 yılında Londra'ya dönüşünden sonra, Royal Sanat Koleji'nde birkaç ay hocalık yapar. Bu yıllarda Velasquez'i başlangıç noktası alarak, papa temasını geliştirir. 1951 yılı sonlarında, tek kişilik sergisinde "Papa" serisinden üç resim sergiler. Arkadaşı Nanny Lightfoot'un ölümüne çok üzülen Bacon, Cromwell Place'deki stüdyosunu satar ve çeşitli yapıtlarını yarım bırakır. Sonraki 10 yılda, geçici olarak farklı stüdyolarda çalışmalarını sürdürür.

1952 yılından itibaren çömelmiş çıplak temalar üzerine çalışmalar yapar. Bunlar daha sonra çevresel (peyzaj) resimlere dönüşür ve Afrika'ya yapılan yolculuklardan alınan ilhamlar sonucu ortaya çıkan çalışmalarla birlikte Hannover Galerisi'nde sergilenir.

1955 yılında Çağdaş Sanat Enstitüsü, Londra'da, Bacon'ın eski yapıtlarını sergileyen ilk organizasyonu düzenler. Mayıs'ta New York Modern Sanat Müzesi'ndeki sergiye katılır. Bu yıllarda, sanat koleksiyoncuları ile yakın arkadaşlarının portrelerini çizer.

1957 yılında, Erica Brausen, Bacon'ın Paris'teki ilk kişisel sergisini organize eder. 1958 yılında İtalya'da ilk sergisini açar. Pittsburgh'daki Carnegie Institute'de Büyük Britanya'yı temsil etmek üzere seçilir. 1959'da Kassel'deki Dokumenta II'ye ve Sao Paulo'daki Beşinci Bienale katılır.

1963 yılında kendisine ilham kaynağı olabilecek George Dyer ile arkadaşlıkları başlar. 1964-65, "Oda İçinde Üç Figür" adlı üçlü resmi (triptiği) yapar. Bu triptiğini Paris Ulusal Modern Sanat Müzesi, sonraki yıl "Curicifixion" adlı yapıtını da Münih Staatsgalerie Modern Kunts alır. 1966 ve 1967 yıllarında Paris'te Maeght'te, Milan'da da Toninelli'de kişisel sergiler açar. 1968 yılında Marlborough Galerisi'deki kişisel sergisi için ilk kez New York'a gider.

1971 Ekim ayında Bacon'ın, Paris Grand Palais'de büyük retrospektif sergisi açılır. Bu sergide 100'den fazla resmi, 11 geniş triptiği sergilenir. Serginin açıldığı sıralarda George Dyer otel odasında ölü bulunur. Kasım ve Aralık aylarında "George Dyer'in Anısı Üzerine" adlı triptiğini yapar.

1975 Metropolitan Müzesi'nde son resimlerinin sergilendiği kişisel sergisi için New York'a gider. Andy Warhol ile tanışır. David Sylverter ile daha sonra yayınlanacak olan söyleşiyi yapar. 1976 ve 1977 yıllarında Marsilya'da, Paris'te ve Meksiko Kentinde; 1978 yılında da, İspanya'da Madrid ve Barselona'da birer sergi açar. 1980 yılında son dönem çalışmaları New York'ta Marlborough Galeri'de sergilenir.

1981 ve 1983 yıllarında Fransız eleştirmenler Michel Leiris ve Gilles Deleuze tarafından eserlerinin yorumları yayımlanır. 1985-86 yıllarında Tate Galeri ikinci büyük retrospektif sergisini düzenler. Sonrasında Stuttgart ve Doğu Berlin'e seyahat eder. Bu sayede 1926 yılından bu yana ilk kez Berlin'i ziyaret eder. 1987 son çalışmaları Paris'te ve Basel'de sergilenir.

1992 yılında 28 Nisan'da Madrid'de bir kalp krizi sonucu yaşamını yitirir.

4.4.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Francis Bacon'ın Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri

Bacon'ın resme başlamasında ve ilk resimlerinde 1927 yılında izlediği Picasso sergisinin önemli bir yeri bulunur. Çalkantılı yaşamı içinde, değişik işlerde çalışan Bacon'ın yaşamında, resim, 1930'lu yıllardan itibaren giderek artan bir ağırlık kazanır. Resim yapmaya başladığı ilk yıllarda karşılaştığı başarısızlıklar sonucu o yıllarda ürettiği pek çok resmini yok eder; zaman zaman da resim yapmaya ara verir.

Resme yoğunlukla yöneldiği ve biçem anlayışının iyice oluştuğu savaş sonrası dönem hem toplumsal açıdan hem de sanatsal akımlar ve eğilimler bakımından oldukça hareketli bir dönemdir. Bacon, bu dönemde özgün bir figüratif resim anlayışı geliştirir. Edgü (1996: 88)'ye göre, "İkinci Dünya

Savaşı sonundan başlayarak, soyut resmin yükselişe geçtiği dönemde, bu resmin ne yanında ne de karşısında olan Bacon'ın figüratif resmi, gerek o ünlü Paris Okulu'nun, gerek Amerikan soyut resminin estirdiği fırtına ortamında ortaya çıkar".

Bacon'ın resminin çok kolay sınıflandırılmadığı söylenebilir. Ragon (1987: 97)'a göre, Bacon'ın yirmili yaşlardayken yaptığı ilk resimler gerçekten de gerçeküstücülüğe yakındır. Oysa, Bacon, gerçeküstücü şair ve yazarlara ilgi duymakla birlikte kendini gerçeküstücü görmez. Archimbaud ile yaptığı söyleşide, "1936 yılındaki gerçeküstücüler sergisine katılmak için sunduğu bir yapıtını 'yeterince gerçeküstücü olmadığı' gerekçesiyle geri çeviren seçiciler kurulunu haklı bulduğunu söyler" (Akt. Okyay, 1994: 123). Ragon (1987: 98), Bacon'ın resminin 1960'lı yıllarda kabul edilip övülmesinde, Bacon'ın dışavurumcu bir figürasyona yönelmesinin etkili olduğunu söyler. Lynton (2004: 258)'a göre de, "Bacon'ın ürküntü veren figürlerinin böylesine güzel boya pasajlarıyla sunulması, çok sarsıcıdır. Bir ölçüde bu ikileme dayanılarak, Bacon, gerçeküstücü gelenekten çok dışavurumcu geleneğe yakın bulunabilir". Başka bir açıdan bakan Edgü (1996: 88)'ye göre de, "Bacon, yirminci yüzyıl resim sanatının, tek varoluşçu ressamıdır. Çağımızda hiçbir ressam, felsefi anlamda 'varlık'ı resminde bir özne olarak resmetmek gibi bir serüvene atılmamıştır". Edgü (1996: 90) gerekçesini şöyle açıklar: "Varoluş, bireyin çırılçıplak, yaşamla ölüm arasındaki sınırdaki tüm sorunsalıyla, kendini gizlisiz saklısız bir aynanın önünde görmesi ise Sartre'in romanlarından ve oyunlarından çok daha varoluşçu olarak niteleyebiliriz Van Gogh'un, Munch'un resimlerini. Tüm bu resimler sanatçının bireyselliğinin en uç noktasında ortaya çıkmış olan yapıtları olduğu için Bacon'ın resimleri de bu ailedendir. Sözcüklerle değil, renklerle, biçimlerle gerçekleştirdiği özyaşam öyküsü'nün, deyim bağışlansın 'resimli roman'larıdır".

Germaner (1997: 10)'e göre, "1950'den sonra Londra sanat okullarında yeni bir akım dikkat çekmeye başlar. İnsanın özel durumlarıyla ilgili konuları, dış dünya bağlamında yorumlayan Francis Bacon'un yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülür. Sanatta günlük yaşama

yeniden dönüş isteğinin bu sanatçıları çok yakından ilgilendirdiği izlenmektedir”.

Bacon’ın resimlerinde çoğunlukla insanın, insan bedeninin ve insan başının yer aldığı görülür. Bu figürler, başka figür ya da objelerle ilişkili ya da bağımsız ve devinim halinde resmedilirler. Resimlerinin çoğunda figürlerin yanı sıra, günlük yaşama ilişkin kimi objeler de yer alır. Leiris (1996: 52)’e göre, Bacon’ın resimlerinde “durmaksızın yinelenen ana motif (laytmotif) daima aynıdır: Bazen giyimli bazen çıplak olan, tuvalin bir köşesinde soyutlanan ya da eşlikçi figürlerle tanımlanması zor bir ilişki içerisinde gösterilen, başka bir köşede kendi yansımasıyla yüzleştirilen bir insan şekli”. Bacon’ın resimlerinde yer alan günlük yaşamla ilgili izleri, Edgü (1996: 94) şöyle değerlendirir: “Günlük yaşamın gerçekliğini tablolarında yansıtmaya özen gösteren, ama bunu, realist ya da hiperrealist bir ressam gibi gözün gördüğünü yansıtmakta değil, gözün algıladığından, bellekte oluşan anlarından, anılardan, renklerden ve biçimlerden yola çıkarak gerçekleştiren Bacon’ın resimlerinde ayrıntı, yaşanmışlığın izlerini taşır. Örneğin, sigara izmaritleri, tavandan sallanan soluk ışıklı ampul, bir telefon, lavabo, elektrik düğmesi, bir W.C., okunup atılmış bir gazete, dağınık bir yer döşegi, yarı açık bir perde”.

Resimlerde yer alan insan bedeninin iki temel kaynaktan beslendiği söylenebilir. İlki çevresindeki insanlar, yakın dostları ve bunların yaşamları; özellikle belirtmeli bu kişilerin fotoğrafları. Diğeri ise, Amerikalı fotoğraf sanatçısı Muybridge’in, hareket fotoğraflarının yer aldığı kataloğudur. Bacon’ın çalışma tarzında, fotoğrafın, önemli bir yeri olduğundan söz edilebilir. Bacon, “resim yaparken fotoğraftan çok yararlanırım. Ayrıca modellerim de yakından tanıdığım kimselerdir. Öylesine tanırım ki onları, karşımda durmalarına gerek kalmaz. Zaten yalnız çalışmaktan hoşlanırım ben. Çevremde birileri olsun istemem” (Akt. Coşkun, 1996: 46) demektedir.

Bacon’ın, kendisine rağmen sıra başı olduğunu belirten Ragon (1987: 97)’a göre, “Francis Bacon, kuşkusuz bütün bir nesli en çok büyüleyen çağdaş sanatçıdır”. Sontag (1987: 58)’a göre de, “Bacon, geleneksel

anlamda ‘büyük’ olan, Batı resminin ‘usta’larıyla (Michelangelo’yla, Tiziano’yla, Raffaello’yla, Goya’yla) yakınlıkları olan belki de tek ressamdır. Bundan ileri gelir yapıtlarının cüreti. Aynı zamanda yoğun acısı, kıvrınması. Bacon’ın yapıtları öylesine kişisel, öylesine kendine özgü, öylesine güçlü görünürler ki, şimdiden bir klasik olmuştur Bacon. Geleneği sürdüren ressamların sonuncusu olarak, Bacon, çağdaş resmin hem merkezinde (yapıtlarının kalitesi ve bütünlüğünden ötürü), hem de kenarındadır (yapıtların yetkesi, eksizliği, kesinliği, içselliği ve umutsuzluğundan ötürü)”.

Bacon’ın resimlerinde geliştirdiği, dışavurumcu figüratif anlayışı ve bununla iç içe geçmiş boya anlayışı ile özgün yapıtlar yarattığı görülebilir. Böylelikle resim sanatı tarihinde önemli bir yer edinir. Bu çalışmada, özgün bir dışavurumcu figüratif anlayışla ortaya konmuş yapıtlar üzerinde de, estetik eleştirinin uygulanabilirliğinin belirlenebilmesi ve sağlayacağı örnek zenginliği bakımından, Bacon’ın beş yapıtı üzerinde estetik eleştirinin uygulanmasının yararlı olabileceği düşünülmüştür. Bu bağlamda Bacon’ın resim anlayışını örneklediği düşünülen beş yapıtı seçilmeye çalışılmıştır. Bu yapıtlar: “Resim 1946’nın İkinci Versiyonu” (Resim 16), “Hareket Halinde Figür” (Resim 17), “Aynada Yansımış Yazı Yazan Figür” (Resim 18), “Döşeme Üzerinde Kan” (Resim 19) ve “İnsan Bedeni Üzerine Çalışma” (Resim 20).



(Resim 16)

“Resim 1946’nın İkinci Versiyonu” (Resim 16), Bacon’ın 1971’de yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılan resmin boyutları 198 santimetreye 147,5 santimetredir.

Bacon’ın bu resminde ilk olarak, derisi yüzülmüş, çarmıha gerilmiş gibi duran, parçalanmış bir hayvan ve bu et parçalarından bir şemsiye ile ayrılan, oturur biçimde bir figür dikkati çeker. İki bacağından gerilen ve omurgasından ikiye bölünen hayvanın, eti, kaburgaları, kemikleri, kasları figürün arkasında ve üst kısımda yer alır. Figürün solunda ve sağında da yine kemik yapısı da seçilebilen iri et parçaları bulunur. Parçalanmış hayvan ve figürün arka kısmında koyu renk bir yüzey; bu yüzeye teğet geçen ve hayvanın

bacaklarını bağlamak üzere resmin üst kısmından yani tavandan sarkan renkli bir ipe ya da süslemeye benzetilebilecek, kalın, renkli ve çizgisel bir leke görülür.

Figürün, takım elbiseli, pardösülü, bacak bacak üzerine atmış ve oturduğundan dolayı hafif sola eğik resmedildiği izlenir. Oturduğu dengeler gibi; figürün sol kolu sandalye olarak yorumlanabilecek çizgisel lekenin arkasına sarkmış; figürün sağ bacağı ise diğer bacağın üstüne atılmış ve bacağın birkaç hareketi aynı anda iç içe geçmiş biçimde yapılmış gibidir. Kahverengi, bağcıklı bir bot bulunan sol ayağın hemen arkasından daha geriye doğru, sağ bacağın gölgesi olarak düşünülebilecek koyu bir leke görülür. Figürün sol önünde, görünmeyen sağ elin tuttuğu koyu renk bir şapka vardır.

Figürün yüzünün (başının) üst kısmı şemsiyenin gölgesinden dolayı görülememekte olup, yüzün görülen alt kısmı ise deforme edilerek pörsümüş, büzülmüş bir görünümde dir.

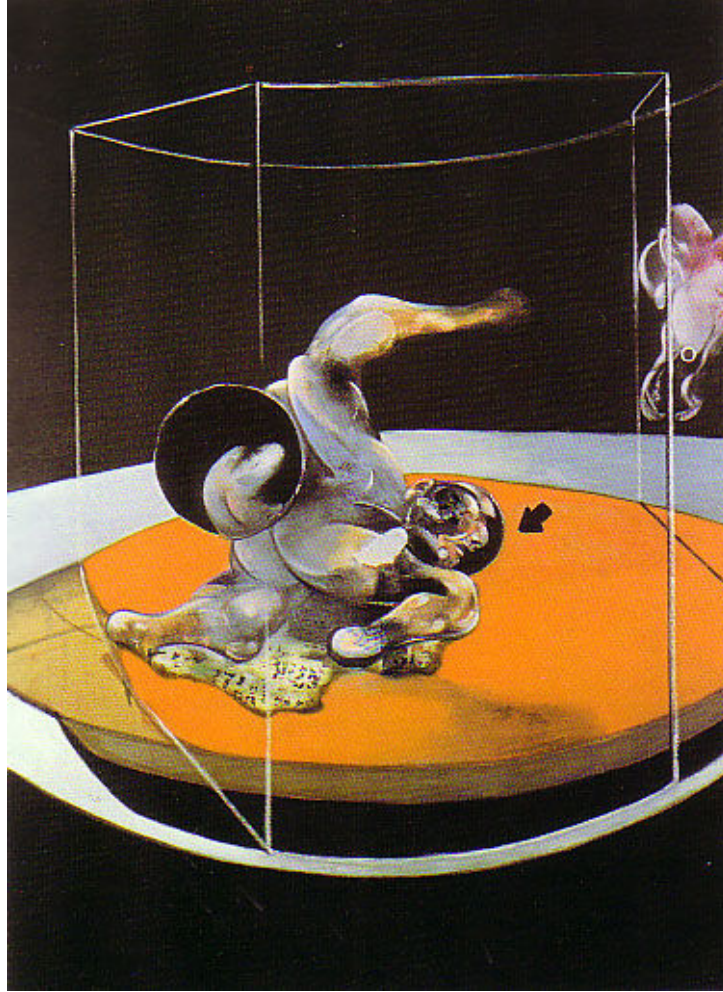
Figür ile et parçası arasında, figürün başını da gölgeleyen, sanki figürün, hayvanın etinden kopup düşecek parçalardan korunması için bir şemsiye bulunur.

Figür, perspektifle oluşturulmuş bir iç mekanda yer alır. Zemin kirli koyu gri/yeşil ve duvarlar sarı renktedir. Resmin üst arka kısmında üç gri yüzey bulunur. Sol ve sağdaki gri yüzeylerden birer çizgi iniyor olup ve her iki çizginin uçlarında da stor tipi perdeyi açmaya, kapamaya yarayan kulp gibi ya da daha az bir olasılıkla elektrik düğmesine benzer birer obje görülür. Figür, bu mekan içinde, çevresindeki tırabzana benzeyen kafesle tekrar çevrelenir.

Figüratif anlayışın öne çıktığı resimde yer alan figürün, deforme edilerek, devinim halinde ve yüzün de özellikle belirsizleştirilerek resmedildiği izlenir.

Resimde duvar olarak düşünülebilecek yan yüzeyler sarı ve gri olmak üzere açık renkli olup; figürün yer aldığı orta kısım farklı renklerin bulunduğu

daha koyu bir alandır. Et parçalarında, yukardan sarkan ipimsi lekede ve figürün yüzünde kırmızı, beyaz, gri ve mavi; figürde, kahverengi, siyah, beyaz, gri ve yeşil; duvarlarda da sarı ve gri renkler resimde görülen ağırlıklı renklerdir.



(Resim 17)

“Hareket Halinde Figür” (Resim 17), Bacon’ın 1976 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan resmin boyutları 198 santimetreye 147,5 santimetredir.

Resmin orta kısmında mat turuncu bir platform üzerinde çıplak bir figür görülür. Resme ilk bakışta birden fazla figürün bulunduğu izlenimi doğmaktadır; ancak dikkatli incelendiğinde, iç içe geçmiş birden fazla

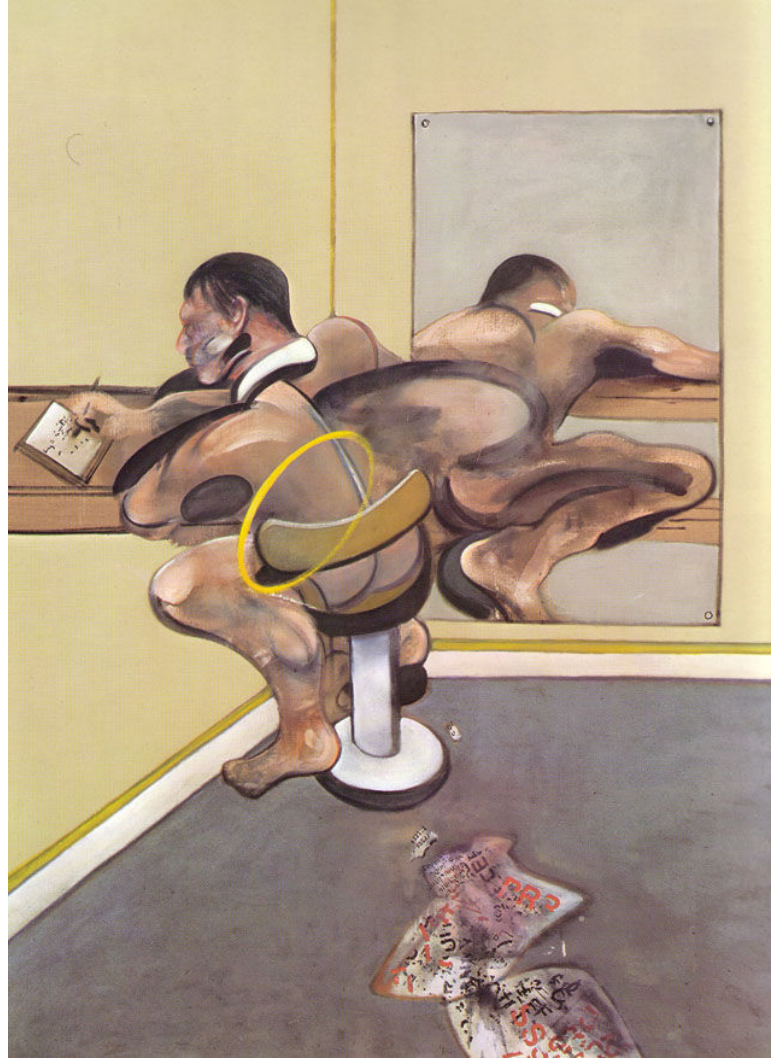
devinimin, aynı anda tek figür üzerinde gösterildiği sonucuna varılabilir. Figürün altında, platform üzerinde gazete olduğu düşünülebilecek bir obje serilidir. Ayakları olmayan figürün; başının, yüzünün ve bedeninin deforme edildiği izlenir. Figür üzerinde iki dairesel yüzey bulunur. Bunlardan ilki, figürün sol üst kısmında siyah zeminli ve kalçanın belirginleştirildiği yüzey; diğeri ise, yine siyah zeminli olan ve başın etrafındaki dairesel yüzeydir. Yine bu platform üzerinde figürün başına yakın bir yerde ok işareti görülür. Platform ve figür çizgisel çubuklardan oluşturulmuş bir kafes ile çevrelenir.

Resmin üst ve alt kısımları siyah renkte olup; platform ve siyah yüzeyler arasında kalan kısım ise gri bir yüzeydir.

Resmin izleyene göre sağ üst kısmında, platforma yönelik bir biçimde, bir at başına benzetilebilecek, açık mor, pembe, beyaz ve gri renklerinin seçildiği bir leke bulunur.

Figüratif anlayışla resmedilen yapıtta ağırlıklı olarak siyah, gri, turuncu; figürde beyaz, gri, kahverengi ve siyah görülür.

Resimde yer alan iki dairesel yüzeyin (figürün sol tarafında bir kalçanın yer aldığı ve sağ tarafta da başın yer aldığı dairesel yüzeyler), figürün sağ tarafında bulunan ok işaretinin ve kafesin grafiksel anlatım özellikleri taşıdıkları söylenebilir.



(Resim 18)

“Aynada Yansımış Yazı Yazan Figür” (Resim 18), Bacon’ın 1976 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılan resmin boyutları 198 santimetreye 147,5 santimetredir.

Resmin merkezinde tek ayaklı bir taburede oturan ve masa gibi bir yüzey üzerinde yazı yazan bir erkek figürü ve bu figürün aynadaki yansıması görülür.

Kas yapısının da görülebileceği biçimde çıplak resmedilen figürün deforme edildiği izlenir: Sol bacağın diz altı bölümü, dizin üst kısmının kalçaya giden bölümü; sol omuz ve kolun biçimi; sağ omuzun duruşu ve

duruşu oranla görünmesi gerekiyormuş gibi kolun uzatılması vb. gibi. Figürün yüzü de belirsizleştirilmiştir. Figürün sırt kısmında ve taburenin de bir kısmına gelen sarı bir elips çizgi bulunur.

Figürün sağ tarafında duvarda, köşelerinden tutturularak asılmış aynada yansıması izlenir – ki, resmin adı da buradan gelir. Ancak, ayna yansımalarının simetrik bir yansıma olduğu düşünüldüğünde, aynadaki yansımanın bu figürün birebir yansıması olduğundan söz edilebilmesi güçleşir. Aynı zamanda, figürün yazı yazdığı kahverengi yüzey tek parçayken, aynadan iki ayrı kahverengi yüzey yansır. Dikkat edildiğinde aynadaki yansımanın figürün bir başka olası devinim durumunu gösterdiği görülebilir. Kuşkusuz, bu durum bir yanlışlıktan çok, insanı devinim halinde resmetmeyi seven Bacon'ın bilinçli bir tercihidir.

Figürün bulunduğu mekan önceki iki resimde de olduğu gibi bir iç mekandır. Mekanın, perspektife uygun olarak duvar ve zemin çizgileriyle oluşturulduğu izlenirken, masanın konumunda perspektife pek de uyulmadığı – zorunlu da değil – görülür.

Zemin gri renkli düzgün bir yüzeydir. Zemin üzerinde iki parça halinde, büyük olasılıkla okunmuş bir gazete bulunur. Gazetenin beyaz, gri, açık mor yüzeyi üzerinde kırmızı ve siyah harfler vardır.

Figüratif anlayışla resmedilen bu yapıtta sade bir renk kullanımından söz edilebilir. Figür, figürün yansıması ve yazı yazılan yüzey ağırlıkla kahverengi; ayna, taburenin ayağı ve odanın zemini farklı tonlarda gri ve duvarlar ise kirli sarı denebilecek bir renktedir.



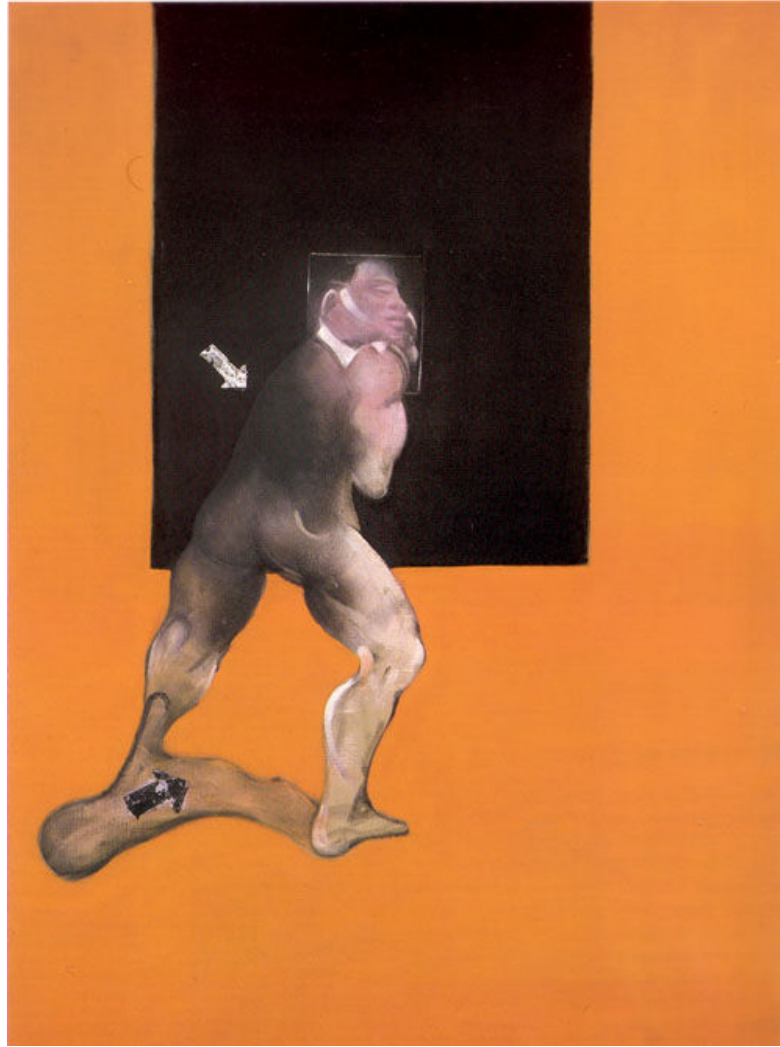
(Resim 19)

“Döşeme Üzerinde Kan” (Resim 19), Bacon’ın 1986 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel kullanılan resmin boyutları 198 santimetreye 147,5 santimetredir.

Resmin adından ve lamba, elektrik anahtarı gibi objelerden hareketle bir oda resmi, yani, yine bir iç mekan resmi olduğu söylenebilir. Oda nın zemini yeşil ve beyaz kullanılan açık renk, perspektifli bir zemindir. Oda biçiminin bu zemin ile sağlandığı görülür. Çünkü duvarların birleşme çizgileri çizilmeyip, duvar olarak düşünülen tüm yüzeyler bir bütün halinde turuncu ile boyanmıştır.

Odanın zeminin ortasında sıçrayarak dağılan, resmin adında belirtilen kırmızı bir leke görülür.

Resmin sağ üst tarafından aşağıya doğru inen bir kablo ve ucunda da duvarda bir elektrik düğmesi yer alır. Resmin üst orta kısmından aşağıya beyaz bir kablo ile sarkan sarı bir ampul bulunur. Resmin arka planında yine yukarıdan sarkan, “Resim 1946’nın İkinci Versiyonu” n da(Resim 16) belirtilen ucunda tutma parçası olan perde/stor ipine benzer bir obje vardır.



(Resim 20)

“İnsan Bedeni Üzerine Çalışma” (Resim 20), Bacon’ın 1987 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel kullanılan resmin boyutları 198 santimetreye 147,5 santimetredir.

Resmin genel yüzeyinde kirli turuncu bir renk; resmin üst kenarından başlayan ve simetri bozularak sol kenara biraz daha yakın olan ve figüre fon oluşturduğu düşünülen siyah bir dikdörtgen görülür. Farklı bir açıdan değerlendirildiğinde; “Döşeme Üzerinde Kan” (Resim 19) adlı yapıtta olduğu gibi, duvarların birleşme çizgileri çizilmeden, tüm yüzeyler kirli turuncu ile boyanmış olup; siyah dikdörtgen yüzeyin ise, figürün yer aldığı mekanın açık olan yönü olarak da yorumlanabilir.

Yürüyor gibi bir devinimi olan figürün, kaba ve deforme edildiği görülür. Diğer yapıtlarda olduğu gibi yüz yine belirsizdir. Çıplak resmedilen figürün boyun kısmında gömlek yakası gibi beyaz bir leke bulunur. Bedenin ve yüzün genelinde görülen deformasyonla birlikte, figürün sol ayağında belirgin bir erime biçiminde deformasyon izlenir. Kahverenginin açık tonlarının ve açık morun görüldüğü figürün kol ve bacakları daha açık, sırt kısmı daha koyu tonlarda resmedilmiştir.

Biri erimiş gibi boyanan sol ayağın üzerinde, diğeri ise, figürün sırt seviyesinde ve figürün sırtını işaret eder gibi iki ok işareti vardır. Bu ok işaretlerinden sırt seviyesindeki beyaz, sol ayağın üzerindeki siyah renktedir.

Figürün başı siyah bir dikdörtgen ile çerçevelenmiştir. Resmin geneline yüzey olarak bakılırsa, turuncu, siyah ve başın çerçevelendiği yine siyah yüzey olmak üzere üç dikdörtgen yüzey görülür.

Bacon’ın bu beş yapıtında kimi ortak özelliklerden söz edilebilir – ki bu özelliklerin, Bacon’ın resim anlayışını genel olarak belirleyebileceği düşünülebilir. Bu özellikler genel olarak şunlardır:

Yapıtların hepsi, dikey olarak kullanılan, büyük boyutlu resimlerdir.

Renk açısından bakıldığında, rengin, boyanın, Bacon'ın resimlerde önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Tülin (1996: 100)'e göre, "Bacon'ın resminde imgeden önce pentür gelir. Aksi durumda, yapıtlardaki o çok abartılı, ağdalı, trajik gövdesel anlatımlar, bu resmi kolaylıkla 'kitsch' düzeyine indirebilirdi. Ama, Bacon olağanüstü bir plastik beceriyle, nerdeyse 'arabesk' öğeler taşıyan bir içeriği, bıçak sırtında bir dengede tutup pentürün gerisine itmeyi, koyu, ağır ve derin kılmayı başarmıştır". Bu resimlerinde temelde benzer renklerin kullanıldığı görülmekle birlikte, özellikle figürlerde aynı renkler ve tonları görülür. Bu resimlerde genellikle, kahverengi tonları, gri, kırmızı, pembe, açık mor, sarı gibi renklerin kullanıldığı izlenir. Ragon (1987: 98)'a göre, Bacon'ın kullandığı renkler, tam İngiliz renkleridir. Yani açık morlar, yeşiller, mayhoş renkler. Ancak bu beş resimde yeşil pek kullanılmamıştır.

Beş yapıtta da belirgin bir özellik olarak sadelik gözlemlenir. Bu sadelik, gereksiz hiçbir şeyin bulunmadığı resimlerde, bir ayıklama süreci olarak değerlendirilebilir.

Yapıtlarda iki ana yapının bulunduğu düşünülebilir. Bunlardan ilki oluşturulan mekan; soyutlama yapılmış, grafiksel anlatımın da görüldüğü ve özellikle perspektifin izlendiği bir mekan. Ayrıca, böyle bir mekan içinde, "Resim 1946'nın İkinci Versiyonu" (Resim 16) ve "Hareket Halinde Figür" (Resim 17) adlı yapıtlarda görülen bir çerçeve ya da kafes de yer alır. Diğeri ise, "Döşeme Üzerinde Kan" (Resim 19) adlı yapıt dışında kalan dört yapıttaki figüratif yapıdır. Ragon (1987: 98)'a göre de, Bacon'ın resimlerinde, bir bakıma resmin yapısını kurduğu, perspektifi yarattığı soyut yapı ile şiddetli bir biçimde figüratif yapının görüldüğü iki yapı bulunur.

Figüratif anlayışa sahip resimlerde, Bacon'ın özgün bir anlayış geliştirdiği söylenebilir. "Döşeme Üzerinde Kan" (Resim 19) adlı yapıt dışında tüm yapıtlarda figür yer alır. Yukarıda da belirtildiği gibi ana motif insan bedenidir; bu resimlerde, özellikle erkek bedenidir. Dört resimde yer alan tüm figürler devinim halinde olup, belli pozisyonlarda çizilmişlerdir: Figürler; "Resim 1946'nın İkinci Versiyonu"nda (Resim 16) bacak bacak üzerine

atarak oturmuş, “Hareket Halinde Figür”de (Resim 17) yerde uzanmış ve devinimin bir kısmında bir bacak yukarı kalkmış, “Aynada Yansımış Yazı Yazan Figür”de (Resim 18) taburede oturmuş, ve “İnsan Bedeni Üzerine Çalışma”da da (Resim 20) yürür halde boyanmışlardır. Ayrıca, kimi figürlerde de bedenin belli parçaları öne çıkar: “Hareket Halinde Figür” de kalçanın vurgulandığı gibi.

Bacon’ın figürlerinin en belirgin özelliği olarak deforme edilmeleri söylenebilir. “Hareket Halinde Figür”de olduğu gibi farklı devinimleri bir arada gösterirken uyguladığı deformasyonun yanı sıra “İnsan Bedeni Üzerine Çalışma” da sol ayakta görünen erime gibi deformasyon da örnek verilebilir. Bacon, kendisi ile yapılan bir söyleşide, “kişileri deforme ederek yapıyorum resimlerimi; onları oldukları gibi resmedemem ki” der (Sylvester, 1987: 62). Deleuze (2002: 2)’a göre, “eğer Bacon’da vücudun ‘yorumlanması’ diye bir şey varsa bunu kalkmış kolu veya kalçası orada öyle kemik gibi duran uzanmış figürleri, etleri kemiklerin üzerinden sarkıp dökülen bir halde resmetmesidir”. Ragon (1987: 98)’a göre, “onun çıplakları bir çeşit sönen balonlar, kauçuk toplar, dışplazmalardır”. Bacon’ın figürlerindeki deformasyona ilişkin Ertürk (1999: 18) şunları söyler: “Bacon’ın, resimlerindeki figürlerin formlarını bozma süreci tamamıyla bambaşka yaratı dinamiklerini taşıyor. Soyutlaşmaya kaçmadan, belirsizleşmeye adım kalmış dozda fakat halen belirli; neredeyse, belirsizleştirildikten sonra yeniden belirli duruma – en asgari düzeyde – getirilmiş görüntü imgeleri Bacon’ın figürleri”. Bedendeki deformasyona göre yüzdeki deformasyon biraz daha farklı olarak değerlendirilebilir; yüzde daha çok belirsizleştirme izlenir. Belki de Bacon’ın amacı, Deleuze (2002: 1)’un dediği gibi, “suratı silip atmak, suratın altında saklı başı (kelleyi) keşfedip yüzeye çıkarmak”tır.

Bacon’ın bu beş yapıtının bir özelliği de, resimlerdeki mekandır. Bu yarı soyutlanmış mekan, figürlerin konumunu belirlemeye yönelik bir iç mekan olarak düşünülebilir. “Göze çarpmayan bir çevre sadece figürün kendi yerini belirleme işlevini üstlenmiştir” (Leiris, 1996: 54). İlk dört resimde belirgin bir perspektif görülür. Bu mekanın içinde, “Resim 1946’nın İkinci

Versiyonu” ve “Hareket Halinde Figür”de, figürlerin konumları, bir tırbazanımsı çerçeve ve çizgisel kafes ile tekrar belirlenir.

Bacon’ın, resimlerinde kaçındığı önemli bir nokta bulunur; dekoratiflik ve grafiksellik (illüstrasyon). Bacon, Archimbaud (1994: 129) ile yaptığı söyleşide, dekorasyonun bir yönden resmin tam karşıtı, antitezi olduğunu ve dekorasyon eğilimli resimlerden nefret ettiğini söyler. Yine aynı söyleşide (Archimbaud, 1994: 125), illüstrasyonun da kendisini ilgilendirmedeği belirtir; sık sık da vurgular. Ancak, şaşırtıcı da olsa, Bacon’ın bu kadar kaçınmasına rağmen beş resminde de görülen grafiksel özellikler söz konusudur. Sözelimi, tüm yapıtlarda mekanın kurulması; tabure, lamba gibi objeler, ok işaretleri, dairesel ve dikdörtgen yüzeyler, resimlerdeki simetri vb. gibi. Tülin (1996: 100), Bacon’ın bir sergisini gezdikten sonra şunları söyler: “Resimlere bakarken sanki sürekli illüstratif olmaktan korkarak, sakınarak çalıştığını düşünüyorum. Yine de çözemediğim şey, figürlerin bunca soyutlanmasına karşın, mekandaki diğer öğelerin, iskemle, masa, kapı tokmağı, tabla vs. son derece grafik bir üslupla anlatılmış olması” dır. Edgü (1996: 96)’ye göre de, “Bacon’ın resimlerinde grafik öğeler, hem bolca hem gönüllüce yer alır”.

Bacon’ın bu beş resminde izlenen bir diğer ortak özellik de, günlük yaşamda bulunan kimi objeleri resimlerinde kullanmasıdır. Sözelimi, “Resim 1946’nın İkinci Versiyonu”ndaki şemsiye, “Hareket Halinde Figür”deki gazete, “Aynada Yansımış Yazı Yazan Figür”deki tabure, gazete ve ayna, ve “Döşeme Üzerinde Kan”daki elektrik düğmesi ve lamba gibi. Bu objelerin kimi yerlerde “Resim 1946’nın İkinci Versiyonu”n da olduğu gibi, figürün belirginleştirilmesinde kullanıldığı da söylenebilir.

Bacon’ın bu beş resminin bu özellikleri tek tek ve bir araya geldiğinde resimlerin içeriğine ilişkin kimi bilgileri verirler. Figürler, bu mekanlar içinde yalnız, yalnızlaştırılmış ve yalıtılmış figürlerdir. Figürlerin, kapalı yani iç mekanlarda resmedilmeleri, insanın günlük yaşamının odalarda, kapalı yerlerde geçmesini, insanın yalnızlığını anlatıyor gibidir. Bu figürler yalnız ve bunalmış figürlerdir. “Döşeme Üzerinde Kan” da görülen mekanın sıkıcılığının, kasvetinin, lambanın cılızlığının, Bacon’ın figürlerinin içinde

bulundukları durumlarla ilgili ip uçları verdiği söylenebilir. Bu mekanların, figürlerin konumlarını belirlerken, aynı zamanda dış dünyadan koparıp yalnızlaştırdıkları da düşünülebilir. “Resim 1946’nın İkinci Versiyonu”nda izlenen et parçaları ve onlardan korunmak ya da saklanırcasına şemsiye altına gizlenen figürün günlük yaşamdaki şiddeti ya da parçalanmış etler ve bunların önünde, etler kendisine bulaşmadan şemsiye altında oturan figürün iktidarı anlattığı varsayılabilir. Bacon neyi amaçlarsa amaçlasın, beş resmin de iç açıcı resimler olmadıkları söylenebilir. Leiris (1996: 53)’e göre, Bacon’ın resimlerinde, “modern batıya ait bir insan şekli sanrılı bir biçimde kendi mutlak yalnızlığında gösterilmektedir”. Bacon’ın resimlerinde, “tam tamına yaşamakta olanın yakalanması anlatılmaktadır” (Leiris, 1996: 54). Edgü (1996: 96)’ye göre, Bacon resimlerinde “eşşeciliğin, alkolün, uyuşturucuların birleştirici ya da ayırıcı özelliğini, o çırpınan, o parçalanın, o bunalan, o kendinden başka tutunacak dal bulamayan, o çıplak ampulün altında yalnızlığını yaşayan, o geceleri ya da sabahları lavabolara kusan, o kendini kapatılmış (ya da daha korkuncu, boşlukta) duyan, o yüzünü (kişiliğini) keşfetmek için aynalarda kendini arayan, o merdivenlerden güçsüz bacaklarıyla inen, ve o, hep kan ağlayan insanı, sanatçının kendisini ya da benzerlerini görüyoruz”.

Buraya kadar Bacon’ın beş resminin tek tek ve genel betimlemeleri yapılmıştır. Bu veriler ışığında, Bacon’ın bu beş resmi, Adorno’nun estetik kuramına göre değerlendirildiğinde, öncelikle kuramın, özerklik ilkesi bakımından irdelenmelidirler. Bilindiği gibi, Adorno, sanat yapıtının özerk bir konumda olması gereğini savunur ve özerkliği sanat yapıtı için bir ön koşul olarak görür.

Bu bağlamda, ilk olarak, yapıtların içerik bakımından özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Adorno’ya göre sanat yapıtı verili toplumsal gerçekliğin dışında yer almalı ve verili toplumsal gerçekliği tekrarlamamalıdır. Sanat yapıtı, ancak bu sayede özerk kalabilir. Bu açıdan bakıldığında, Bacon’ın beş yapıtında da toplumsal gerçeklikten kaynaklı olduğu düşünülebilecek kimi noktalar görülebilir. Yukarıdaki betimlemelerde göz önüne alındığında; “Resim 1946’nın İkinci Versiyonu”nda şiddet ya da güç,

“Hareket Halinde Figür”, “İnsan Bedeni Üzerine Çalışma” ve “Aynada Yansımış Yazı Yazan Figür” de yalnızlık, yalıtılmışlık ve “Döşeme Üzerinde Kan”da da sıkıntı, bunalım gibi insanın karşı karşıya kaldığı sorunlardan söz edilebilir. Tüm figürler gergin figürlerdir; mekanlar ise figürlerin bu gerginliğini ve yalnızlığını artıran mekanlardır. Ragon (1987: 98)’a göre, “Bacon’ın dünyası aşağılatılmış, panik içinde bir dünya, görünmez bir yıkımın yıldırıldığı yalnız ve çıplak insanların dünyasıdır”. Bacon’ın bu beş yapıtında, insanın karşı karşıya kaldığı sıkıntıların, bunalımlarının, yalnızlığının, yalıtılmışlığının ve dolayısıyla acılarının izleri görülebilir. Bacon’ın amacının doğrudan bunları anlatmak olmadığı düşünülse de, hatta bilinse de, bu yapıtların, toplumsal gerçeklikle ilişkili oldukları söylenebilir. Bu nedenle, Bacon’ın beş yapıtının da, Adorno’nun estetik kuramına göre, içerik bakımından özerk yapıtlar olmadıkları söylenebilir.

İkinci olarak, yapıtların ideolojik özerkliklerine bakılmalıdır. Adorno’ya göre, sanat yapıtı ideolojik ya da didaktik etkilerde bulunmamalıdır. Beş yapıt da içerik bakımından özerk olmamakla birlikte, ideolojik bir bağlanmadan söz etmek de oldukça güçtür. Çünkü, yapıtların herhangi bir ideolojiye hizmet etmedikleri, bağlanmadıkları; gerçekleştirmek üzere dışarıdan bir işlev ya da amaç yüklenmedikleri söylenebilir. Bacon’ın bu yapıtlarda doğrudan bir şeyleri anlatmak gibi didaktik bir çabası da söz konusu değildir. Bu beş yapıt da, sanatçının bireyselliğinden kaynaklı yapıtlar olup, Adorno’nun estetik kuramına göre, ideolojik bakımdan özerk yapıtlardır.

Üçüncü olarak yapıtların biçim bakımından özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Önceki bölümlerde belirtildiği gibi, Adorno’ya göre sanat yapıtının varolan toplumsal ilişkilerin dışında gerçekleşmesi gerektiğinden, öncelikle biçim olarak ortaya çıkması ve değerlendirilmesi gerekir. Böyle bir biçim de alışlagelmiş biçim anlayışlarının dışında olmalıdır. Bu bağlamda Bacon’ın bu beş yapıtına bakıldığında, özgün bir biçimleme anlayışından söz edilebilir. Beş yapıtın da, soyut ve soyutlama ile figüratifiklik arasında bir dengede oldukları söylenebilir. Ancak, her ne kadar, özgün bir biçimleme anlayışından söz edilebilse de, yapıtların, Adorno’nun belirttiği gibi, öncelikle salt biçim olarak değerlendirilebilmeleri de güç görünmektedir. Çünkü bu

yapıtların biçiminin içerikle de ilişkili olduğu görülebilir. Sözgelimi, “Resim 1946’nın İkinci Versiyonu”ndaki parçalanmış etler, “Döşeme Üzerinde Kan”daki kan, odanın sıkıcı, bunaltıcı durumu, “İnsan Bedeni Üzerine Çalışma”daki ayaktaki erime; figürlerin yüzlerindeki belirsizlik gibi. Bunlar, yapıtta, biçimin ortaya çıkışının ardından gelen bir içeriği değil; yapıtların, bir biçim-içerik dengesiyle tasarlandıklarını, boyandıklarını gösterir gibiler. Dolayısıyla, Bacon’ın bu beş yapıtının, içerikle, verili gerçeklikle ilişki olduğu düşünüldüğünden, özgün bir biçimleme anlayışı olmasına rağmen salt biçim olarak değerlendirilemeyeceğinden, biçim bakımından özerk olmadıkları söylenebilir.

Son olarak öznenin özerkliğine bakılmalıdır. Sanatçı öznenin özerk olup olmadığı, yapıtları üzerinden belirlenebilir. Bacon’ın bu beş yapıtının, içerik ve biçim bakımından özerk olmadıkları, ideoloji bakımından özerk oldukları yukarıda belirtilmişti. Yapıtların içeriğinin Bacon’ın yaşamından, çevresinden kaynaklandığı görülür. Ancak, Bacon’ın, yapıtlarında doğrudan bunları anlatmak gibi bir amacı olmadığı söylenebilir. Bacon’ın, başkalarına bir şeyler anlatmak gibi bir isteği olduğunu söylemek, yapıtlarındaki biçimleme anlayışıyla son derece çelişik olacaktır. Hatta kendi de, açıkça, “ben başkaları için resim yapmam, kendim için yaparım” der (Archimbaud, 1994: 131). Yapıtlarının içeriği yaşamından kaynaklı, günün koşulları gereği yaşananlardan kaynaklı olmakla birlikte, yukarıda değinildiği gibi, kimseye bir şeyler anlatma gibi bir çabası, ideolojik bir bağlanması olmadığı ve bireysel yönü ağır basan bir sanatçı olarak, Adorno’nun estetik kuramına göre, Bacon’ın özerk sanatçı olduğu söylenebilir.

Özerklik ilkesi bağlamında, Bacon’ın yapıtlarının, içerik ve biçim bakımından özerk olmadıkları; ideoloji ve sanatçının genel üslubu bakımından özerk oldukları sonucuna varılabilir.

Adorno’nun estetik kuramının önemli bir ilkesi de sanat yapıtının özneliliğin nesneleşmesi olarak değerlendirilmesidir. Bu bağlamda, Bacon’ın beş yapıtının, kuramın bu ilkesi ile örtüştükleri görülür. İlk neden olarak, öznel yaratıcılıktan söz edilebilir. Yapıtlardaki imgelem ve yukarıda değinilen özgün

biçimleme anlayışı, sanatçının öznel yaratıcılığının göstergesi olarak kabul edilebilir. Bacon'ın bu beş yapıtında dış dünyaya ait olanların, yaşananların, içsel olan ile birleştiği; yapıtlarının içeriğinin sanatçının bireyselliğinin, öznelliğinin süzgecinden geçtiği söylenebilir. Dolayısıyla Bacon'ın yapıtlarında, Adorno'nun estetik kuramına göre öznelliğin nesneleştiği görülebilir.

Adorno'nun estetik kuramının bir diğer önemli ilkesi de sanat yapıtının estetiksizleştirilmesidir. Bilindiği üzere Adorno'nun estetiksizleştirmeden kastettiği sanat yapıtının sadece zevk veren, hoş a giden güzelliği değil, insanlığın çektiği, karşı karşıya kaldığı acıları da barındırması gereğidir. Adorno'ya göre, 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa kültüründe yaşanan çöküş, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında yaşanan vahşet ve insanlığın karşı karşıya kaldığı acılar nedeniyle, sanat, artık sadece hoş a giden, zevk veren şeyleri barındırmamalı; insanlığın tanık olduğu acıyı, çöküşü ve yıkımı da barındırmalıdır. Bu açıdan bakıldığında, Bacon beş yapıtında da estetiksizleştirilmenin gerçekleştirildiği hemen söylenebilir. Resimlerin betimlemelerinde değinildiği gibi, beş yapıtta da, insanın yalnızlığından, yalıtılmışlığından, sıkıntılarından ve acılarından söz edilebilir. Estetiksizleştirme, figürlerin formlarının bozulmasında, çirkinleştirilmelerinde de görülebilir. Sontag (1987: 58)'a göre, Bacon resimleri “acı çekme” üzerinedir. Bacon resimleri insanın karşı karşıya kaldığı ya da bırakıldığı acılara tanıklık eder gibidir. Bacon'ın bu beş yapıtının, hem insanın yalnızlığı, acıları gibi noktalar hem de figürlerdeki deformasyon ve çirkinleştirme açısından, Adorno'nun estetik kuramının sanat yapıtının estetiksizleştirilmesi ilkesi ile örtüştüğü sonucuna varılabilir.

Adorno, estetik kuramında güzele ilişkin üç temel nitelik belirler. Bunlar, görünüş, tinselleşme ve görselliktir.

Bacon'ın yapıtları, bu ilkelerden ilk olarak görünüş ilkesi bakımından değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bacon'ın yapıtlarında yer alanlar, dış gerçeklikle ilişkili olmakla birlikte, yapıtlarda farklı bir kurgu, farklı bir gerçeklikle bulunurlar; kurgulanmış bir gerçekliğin görünüşü gibi. Ancak,

dikkatli bakıldığında bu yapıtların salt görünüş olmadıkları, üretim anlarında yüklenen daha derinde olabilecek kimi özellikleri de taşıdıkları söylenebilir. Bu yapıtların, sanatçının, herhangi birine, herhangi bir şeyi anlatmak için değil, kendi için, tamamen bireysel olsa da, yalnızlık, sıkıntı ve acı gibi duygular taşıdığı izlenebilir. Bu durumun yapıtların üretim anında salt birer görünüş olmalarını engelleyebileceği düşünülebilir. Yapıtlarda görülen duygu ve düşüncelerin yapıtların üretim anlarında ortaya çıkan, görünüşün ardından gelen duygu ve düşünceler olduklarını söylemek güçtür. Bacon, Sylvester (1987: 59) ile yaptığı söyleşide şunları söyler: “Kuramsal olarak, imgenin us-dışı (irrational) imlerden oluşmasını arzulamama karşın, kafanın ve yüzün bazı bölümlerini yapmak için resimleme, kaçınılmaz olarak, işin içine giriyordu. Aksi halde, yalnızca soyut bir desen elde edilirdi. Belki de söylediklerim, gerçekleştirilmesi olanaksız kuramlarımdan biri. Göz, kulak gibi şeyleri koymak gerekiyor kuşkusuz. Ama, yine de elden geldiğince us-dışı bir biçimde. Ve bu usdışılığın tek nedeni şu: eğer başarıya ulaşırsa, salt görünüşü resimlemekten çok daha güçlü bir biçimde aktarılıyor imge”.

Bacon’ın beş yapıtı, salt görünüş olan yapıtlar olmayıp, aynı zamanda, yüklenen duygu ve düşüncelerden dolayı düşünce objesi olarak da değerlendirilebilir. Bu nedenle, Bacon’ın bu beş yapıtının Adorno’nun estetik kuramının görünüş ilkesi ile örtüşmediği söylenebilir.

Daha önce de belirtildiği gibi, Adorno’ya göre, tinselleşme, sanat yapıtlarının nesneleşiminin gücüdür. Sanat yapıtları tinselleşme ile, salt görünüş olmaktan uzaklaşarak, olduklarından daha fazla bir şey durumuna gelirler. Bir başka ifade ile tin, sanat yapıtı biçimlenirken oluşan içeriğidir. Buraya kadarki açıklananlar doğrultusunda, Bacon’ın beş yapıtının salt biçim ya da salt görünüş olmadıkları; yapıtlarda, içeriğin, yüklenen duygu ve düşüncelerinde öne çıktığı görülür. Kuşkusuz pek çok yapıt için bunlar söylenebilir. Ancak, burada yapıtın üretim anı öne çıkar. Böyle bakıldığında, üretim anında, yapıt biçimlenirken, yapıtın estetik boyutunda, içeriğin de oluşması beklenir. Bacon’ın yapıtlarında yalnızlık, yalıtılmışlık, çekilen acı gibi içeriğe ilişkin duygu ve düşünceler, yapıtın biçimi oluşurken ortaya çıkan düşünceler değil, önceden sanatçıda varolan, hatta yaşamında varolan

duygu ve düşüncelerdir. Bu nedenle, Adorno'nun dile getirdiği, biçimle birlikte oluşan bir içerikten söz etmek güçleşmektedir. Tinselleşme görünüş olan sanat yapıtının içeriğini oluşturduğuna göre, bu anlamda, Bacon'ın bu beş yapıtının, Adorno'nun estetik kuramının tinselleşme ilkesi ile örtüşmediği düşünülebilir.

Adorno'nun güzelde belirlediği son nitelik “görsellik”tir. Hemen belirtmeli ki, Adorno görselliği güzelin evrensel bir niteliği olarak görmez. Çünkü, modern sanat yapıtları artık salt görselliğe indirgenebilecek yapıtlar değildirler. Bu açıdan bakıldığında, Bacon bu beş yapıtına da salt görsellikte yaklaşamayacağı ortaya çıkar. Bacon'ın yapıtlarının, sadece görsel bir doyum, haz almak amacıyla izlenemeyecekleri açıktır; daha ilk bakışta resimlerdeki gerginlik, figürlerin formları, alıcıda düşünsel bir çaba ve bilgiyi gerekli kılar. Bu nedenle, Bacon'ın bu beş yapıtı salt görselliğe indirgenebilecek yapıtlar değildirler.

Sonuç olarak, Bacon'ın, “Resim 1946'nın İkinci Versiyonu” (Resim 16), “Hareket Halinde Figür” (Resim 17), “Aynada Yansımış Yazı Yazan Figür” (Resim 18), “Döşeme Üzerinde Kan” (Resim 19) ve “İnsan Bedeni Üzerine Çalışma” (Resim 20) adlı yapıtlarının, Adorno'nun estetik kuramına göre, içerik ve biçim bakımından özerk olmadıkları, ideoloji ve sanatçı bakımından özerk oldukları; özneliliğin nesneleştiği ve estetiksizleştirilmiş; salt görünüş olmayan, aynı zamanda düşünce objesi sayılabilecek ve bu bağlamda bir tinselleşmeden söz edilemeyecek ve sadece görselliğe indirgenemeyecek yapıtlar oldukları sonucuna varılabilir. Bu noktadan hareketle, bu yapıtlar içerik ve biçim özerkliği, görünüş ve tinselleşme bakımından estetik yapıtlar değildirler. Ancak özneliliğin nesneleşmesi ve Adorno'nun özellikle vurguladığı estetiksizleştirme bakımından estetik yapıtlardır.

Ayrıca, Bacon'ın yapıtları ile ilgili olarak söylenmesi gereken bir nokta da; bu yapıtlarda çirkinin de estetik olabileceğinin gösterilmesidir.

4. 5. GEORG BASELITZ

4. 5. 1. Georg Baselitz'in Kısa Yaşam Öyküsü (*)

Georg Baselitz, 23 Ocak 1938'de Deutschbaselitz / Sachsen'da Hans-Georg Kern olarak dünyaya gelir. Babası ilkokul öğretmeni olduğundan bu dönemde ailece okulda kalırlar.

1950 yılında ailece Kamenz'e taşınırlar. İlk resim derslerini Gottfried Zawadski'den alır. Baselitz, 1955'de Dresden'deki sanat akademisine başvurur ama geri çevrilir. 1956 yılında Doğu Berlin'deki Uygulamalı Plastik Sanatlar Yüksekokulu giriş sınavında başarılı olur. Burada, Prof. Walter Womacka ve Prof. Herbert Behrens-Hangler ile çalışır ve Peter Graf ve Ralf Winkler'le (sonraları A.R. Penck olarak tanınmıştır) dostluk kurar. Bu okuldan, İki sömestr sonra politik görüşleri nedeniyle uzaklaştırılır. 1957 yılında, Batı Berlin'deki Plastik Sanatlar Yüksekokulu'na üstün bir dereceyle kabul edilir ve Prof.Hann Trier'in sınıfında eğitimine başlar ve burada da, Eugen Schönebeck ve Benjamin Katz'la dostluk kurar. 1958 yılında Doğu Berlin'den ayrılıp Batı Berlin'e taşınır. 1959 yılında Yüksekokul'daki atölyesinden ayrılarak evde çalışmaya başlar ve ilk bağımsız yapıtlarını oluşturmaya başlar.

1961 yılından itibaren, yapıtlarında, doğum yerine dayanarak, Georg Baselitz adını kullanmaya başlar. Aynı yıl, Baselitz ve Schönebeck, çalışmalarını terk edilmiş bir evde sergilemeye başlarlar ve buna ek olarak Birinci Kötü Ruhlar Manifestosu'nu kaleme alırlar.

Elke Kretschmar'la evlendiği 1962 yılında, Akademideki öğrenimini bitirir. Aynı yıl Schönebeck ile İkinci Kötü Ruhlar Manifestosu yayımlar ve pek çok sergisini düzenleyecek Michael Werner'le tanışır.

(*) Georg Baselitz'in Kısa Yaşam Öyküsü, Ayça Sabuncuoğlu'nun yayına hazırladığı "Bir Baselitz Retrospektifi 1958 – 2001" adlı kitap temel alınarak hazırlanmıştır.

Baselitz'in ilk kişisel sergisi, 1963 yılında Berlin'deki Werner & Katz Galerisi'nde düzenlenir. Sergilenen resimlerden Kovada Büyük Gece (1962/63) ve Çıplak Adam (1962) adlı yapıtlarına, müstehcen bulunması nedeniyle savcılık tarafından el konulur. Bu dava, 1965'te resimlerin geri verilmesiyle sona erer.

Baselitz'in, 1964'ün ilkbaharını geçirdiği Wolfsburg şatosunda levha üzerine oyma tekniğiyle yapılmış ilk resimleri ortaya çıkar. 1965'de Floransa'daki Villa Roman'da burslu olarak altı ay geçirir. 1966 ortalarına kadar "Kahramanlar" serisi altında resimler yapar; bunların arasında ünlü kompozisyonu Sıkı Dostlar da vardır.

1966 yılında, Berlin'deki Rudolf Springer Galerisi'nde "Sıkı Dostlar Neden İyi Bir Resimdir" sergisi ve manifestosu sunulur. Aynı yıl Worms yakınlarındaki Osthofen'a taşınır.

1969 yılında, Louis-Ferdinand von Rayski'nin Wermsdorf Ormanı resminden esinlenerek, motifi baş aşağı durduğu ilk resmini yapar: Baş Aşağı Orman. Bunu "Arkadaş Portreleri" grubu izler.

1970'den sonraki yıllarda Münih'te bulunan Heiner Friedrich Galerisi'nde düzenli olarak sergi açar. Dieter Koeplin Sanat Müzesi'nde ilk retrospektif sergisini düzenlenir. Franz Dahlem, Köln'de Linden sokağındaki galeride, baş aşağı motifli resimlerden oluşan ilk sergisini düzenler.

1974'de Thordis Möller, Köln'deki Friedrich Galerisi'nde düzenli olarak güncel yapıtlarını sergiler. 1975 yılında Hildesheim yakınlarındaki Derneburg'a taşınır. New York'a ilk seyahatini gerçekleştirir. Buradan Brezilya'ya geçip XIII. Sao Paulo Bienali'ne katılır.

1976 yılında Floransa'da bir atölye daha edinir ve bu atölyeyi 1981'e kadar kullanır. Münih'teki Devlet Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen retrospektif sergisi kapsamında ilk geniş çaplı resimli kataloğu da yayımlanır.

1977'de Karlsruhe'deki Devlet Plastik Sanatlar Akademisi'nde görev yapar ve 1978'de buradan profesör unvanı alır. Aynı yıl, Doğu Almanya resim sanatı temsilcileri arasına katıldığı için, resimlerini "Documenta-6"dan çeker. 1980'de yönetmenliğini Klaus Gallwitz'in yaptığı Venedik Bienali'ndeki Almanya standında ilk heykeli sergilenir: "Bir Heykel İçin Model". 1987'ye kadar Arezzo yakınlarındaki Castiglion Fiorentino'da bir atölye daha kullanır.

1982'de Kassel'deki "Documenta-7"ye katılır. 1983'de Baselitz, Saint Louis Sanat Müzesi'nden başlayıp tüm ABD'yi dolaşan "İzlenimler: Almanya'dan Yeni Sanat" adlı sergiye katılır. Profesör olarak Karlsruhe'den Berlin Sanat Yüksekokulu'na geçer.

1986 yılında Sanatsal başarısından ötürü Goslar Şehri İmparatorluk Yüzüğü'nü; 1987'de de Fransız Kültür Bakanı Jack Lang'dan, Sanat ve Edebiyat Şövalyesi Nişanını alır. Aynı yıl, İtalyan Riviera'sındaki Imperia'da atölye açar. 1988'de ayrıldığı Berlin Sanat Yüksekokulu'ndaki profesörlük görevine, 1991'de tekrar döner.

1991 yılında, Jang Lang'dan Sanat ve Edebiyat Subayı Nişanını; 1999'da Rhenus Sanat Ödülü'nü; 2000'de de Krakov'daki Plastik Sanatlar Akademisi'nde fahri profesör unvanını; 2001'de Julio Gonzales Ödülünü; 2002'de Paris'te Sanat ve Edebiyat Kumandanı Nişanını alır.

Georg Baselitz halen Derneburg'da (Niedersachsen) ve Imperia'da (İtalyan Rivierası) yaşamakta ve çalışmaktadır.

4.5.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Georg Baselitz'in Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri

Kendisini herhangi bir akımın ya da grubun içinde görmese de Alman yeni dışavurumculuk akımının önemli temsilcilerinden biri olarak değerlendirilen Baselitz'in, dönemin etkin akımlarının dışında kalarak, farklı bir ifade biçimi geliştirmeye çalıştığı; bu çabada da dönemin koşullarının etkili olduğu görülür. Baselitz'in sanatının daha iyi anlaşılabilmesinde, içinde

bulunduğu dönemin (sanata başladığı yılların) koşullarının kısaca belirtilmesi yararlı olacaktır.

Baselitz'in sanatı ile yaşamı ve özellikle gençlik yıllarının geçtiği dönem arasında önemli bir bağ olduğu düşünülür. II. Dünya Savaşı bittiğinde Baselitz henüz yedi yaşındadır. 1945'te savaş sona erdiğinde, Batur (2000: 273)'un belirttiği gibi, kim olursa olsun, bir Alman'a, hiçbir Alman'a ait bir ülke ve devlet kalmamıştır. Sanata yöneldiği ilk yıllarda Doğu Almanya'da bulunan Baselitz, burada sosyalist gerçekçiliğin yeğlendiği bir sanat eğitimi alırken farklı şeyler yapmak istediğinden okuldan uzaklaştırılır. Batı Almanya'ya geçer ve tekrar eğitime başlar, ancak, eğitimi sıkıntılı sürer. Buradaki eğitime de soyut resim anlayışı hakimdir. Soyut resim de yapmak istedikleriyle örtüşmemektedir. Baselitz, ne Doğu'daki sosyalist gerçekçiliği ne de Batı'daki soyut resmi yeğler; sanatında, bağımsız kalabilmek ve farklı bir ifade biçimi yaratabilmek için Almanya'nın o günkü koşullarına başvurduğu görülür. Schmied (2002: 18)'e göre, Baselitz'i içten içe yönlendiren şey, "ruhen yaşanan bir gerçek olarak Almanya; tarihi, sanatı, kaderi, suçları, bu kaderle ve bu suçla başa çıkışıyla Almanya" dır. Lynton (2004: 344)'a göre de, "Baselitz'in dünyası, geçmişi ile şimdiki zamanı arasında bocalayan bir Almanya'yı, kendi doğal sanat dili üzerindeki egemenliğini yitirmiş bir Almanya'yı yansıtır". Erzen (1996: 1) ise, Baselitz'in sanatının kaynağını, "iki Alman kültür geleneğinin arasındaki huzursuz edici çelişkilerden büyük ölçüde etkilenmiş olan bir gerilim zenginliği" olarak belirler. Baselitz, Sönmez ile yaptığı söyleşide şunları söyler: "İnsanın sanatçı olarak bir mesafe koyarak işe başlama şansı yok, bu böyle. Alttan başlıyor insan. 16-17-18 yaşlarında, kendi yaşadıklarıyla başlıyor işe. Bu yaşananlar da başta aile vb. şeylerle ilgili. O dönemde Almanya bu işin önderiydi diye düşünüyorum; her ailede inanılmaz bir direniş vardı. Bir taraftan Doğu Almanya'daki Rus, buradaki İngiliz, Fransız ve Amerikan işgaline karşı, diğer taraftan 'sevimsiz' olduğu bilinen geçmişe karşı bir direniş vardı. Almanların yaptıkları her halükarda en çok sanatçıları etkilemişti. Bunlar yaşanmış anılar mıydı, bilmiyorum" (Sönmez, 2002: 40).

O günün sanat ortamı bakımında da yukarıda değinildiği gibi soyut resim ve sosyalist gerçekçilik gibi iki büyük akımın hakimiyeti görülür. Baselitz her iki akımı da benimsemezken; belki ilk başlarda bir çıkış noktası olarak kabul ettiği Alman sanat geleneğini de kırmak istediği, hatta kırdığı da söylenebilir.

Baselitz, Deborah Gimelson ile yaptığı söyleşide; sanatçı olarak başladığını, soyut dışavurumculuktan hoşlanmadığını, çünkü soyut resmin zaten yapıldığını ve hiçbir gruba ya da ekole dahil olmak istemediğini söyler (Akt. Devrim, 2002: 54). Sönmez ile yaptığı söyleşide de, “benim sanatsal ilgi alanım – hangi dönem, hangi okul ve hangi içeriklerden kaynaklanıyor olursa olsun – resimdir ve tüm bu saydıklarım benim için resim modelleridir” demektedir (Sönmez, 2002: 32).

Yine Sönmez ile yaptığı söyleşide, öğrenciyken gittiği Paris gezisini şöyle anlatır: “Paris’te binlerce galeri gezdik. Paris Ekolü’nü tanıdık ve neler yapıldığını gördük. Ama bu ekol daha iyice yerleşmeden, Paris merkez olmaktan çıktı ve Amerika’nın etkisi artmaya başladı. Bu korkunç karışımdan bir şeyler yaratılabilirdi. Benim buradan çıkarak geliştirdiğim, çok büyük bir öfke, çok büyük bir direniş ve başka türlü olma gereksinimiydi. Onlara katılamayacağımı düşünüyordum. Buraya ait değildim, geri çekilmeli, başka türlü yapmalıydım” (Sönmez, 2002: 41). Bu direniş, karşı koyma Baselitz’in sanatını belirleyen önemli etkenlerden biridir. Bu karşı koyma, direniş, içinde bulunduğu toplumun koşullarına, akımlara, ekollere, resme ve neredeyse kendinedir. Schmied (2002: 8)’e göre, Baselitz’in yapıtları sürekli bir karşı koymadan doğan ve varolmak için buna gerek duyan yapıtlardır: “Bu, iki yönlü bir karşı koymadır: Hem zamanla hem de kendi kendiyile, hem sanatçıyı dışarıdan etkileyen bir şeyle hem de kendi varlığında saklanan bir şeyle yaşanır. Sanatçıyı durmaksızın çalışmaya iten güç, onun aynı zamanda içinde yaşadığı zamana, o zamanın ilan ettiği söylemlere, sanatçıya yönelttiği taleplere ve kabul etmeye zorladığı sanata karşı cephe almasına neden olur; hem de sanatçıyı kendine karşı cephe almaya iter, sanatçının daha önce yaptıklarını sorgulamasına, onun kendi işini yaparken edindiği bütün güvenden her seferinde vazgeçmesine, bir zamanlar kazandığı dayanak

noktalarını bırakmasına yol açar ve ona sanatta daima yeni maceralara atılma cesaretini verir". Bu konuda Baselitz, Sönmez (2002: 33)'e şunları söyler: "Çalışmalarım, bir kez yaptıklarım ve geliştirdiklerime sıkı sıkıya bağlı kalmak anlamında ciddi değillerdi; aksine yaptıklarımdan hemen kopmak, ayrılmak istiyordum; devam etmek, daha iyi, daha farklı yapmak, tekrar tekrar yapmak istiyordum. Kaçmak her zaman benim ilkem oldu aslında".

Baselitz'in resimlerinde figürün önemli bir yeri olduğu ve bu figürün deforme edildiği, belli bir oranda soyutlandığı da bilinir. Özellikle 1969'dan sonraki resimlerini baş aşağı yapması ve sergilenmesiyle birlikte hem bu figürler hem de resimlerinde yer alan nesneler yeni anlatım olanakları ortaya koyarlar. Schmied (2002 : 23-24), Baselitz'in resimlerini baş aşağı yapmasını ve sergilemesini şöyle yorumlar: "Resimlerini baş aşağı çevirerek Batı'dakilerden olduğu gibi Doğu'da hüküm süren sanat eğilimlerinden de aynı oranda kesin bir tavırla uzak durmaya çalışmıştır". Ergüven (2002: 31), Baselitz'iz figürleri ile ters yapılmaları arasında bir ilişki kurar: "ne denli soyutlamadan payına düşeni almış olursa olsun, tanınabilirliğini korumakta direnen figürün aleni varlığı, karşı-resim için ciddi bir ayak bağıdır sonuçta; çünkü dış dünyadaki karşılığına açıkça gönderme yapan bir gösterge, doğrudan ya da dolaylı ama mutlaka 'bir şeyin' temsilini üstlenmekten ötürü, kendi başına 'bir şey' olma şansını yitirmiştir; ve bu da karşı-resim ile kan uyuşmazlığı için yeterli nedendir. Böyle bir durumda baş aşağı duran resim ise Baselitz'in figür resmine ilişkin sorunları figür ile silip süpürdüğü bir sıçrama tahtasıdır hiç şüphesiz".

Genellikle büyük boy tuvallere yaptığı resimlerinde bir renk sınırlamasının olmadığı; fırçanın ise, serbest, sert ve dışavurumcu denebilecek hareketlerle kullanıldığı gözlemlenir.

Baselitz'in sanatında, başından beri toplumsal ve sanatsal kamplaşmaların dışında, farklı olma, farklı şeyler ortaya koyma isteği ve bunu gerçekleştirmeye çalışırken de tutarlı bir tavır sergilediği izlenebilir. Baselitz sadece resim alanında değil, grafik ve heykel gibi alanlarda da yapıtlar

üretmiş bir sanatçıdır. Sönmez (2002: 32)'e göre, “Baselitz’in elli yılı aşan sanat serüveni, uluslararası sanat ortamında bir duruşu, bir konumu belirlediği için – kişisel beğenilerin ötesinde – önemli bir potansiyele sahiptir. Ergüven (2002: 29)'e göre de, “Baselitz’in resim serüveni – ya da sanatçı olarak portresi –, gerçekte kararlı bir duruş’un öyküsüdür; ve hiç kuşkusuz, kendi kuşağı içinde uluslararası bir isme sahip olması da her türlü beklentiden arınmış bu tutumun armağanıdır ona.

Buraya kadarki açıklamalardan hareketle, sanat çizgisindeki tutarlı tavır ve duruşu, resimlerini baş aşağı yaparak resim sanatına getirdiği farklı anlatım ve geliştirdiği biçimleme anlayışı ile örnek zenginliği sağlayacağı düşünüldükçe Baselitz’in ve resim anlayışının özelliklerini taşıdıkları düşünülen aşağıdaki beş resminin bu çalışmada ele alınmasının uygun olacağı sonucuna varılmıştır. Seçilen beş resim, Baselitz’in 1980 sonrası yaptığı resimlerden olup, şunlardır: “Pencerenin Dışına Bakış- Plaj Resmi 7” (Resim 21), “Kahve Termosu ve Portakal” (Resim 22), “Yatak İçinde Adam” (Resim 23), “Kızıl Saçlı” (Resim 24) ve “Yanan Değirmen-Richard” (Resim 25).



(Resim 21)

“Pencerenin Dışına Bakış- Plaj Resmi 7” (Resim 21), Baselitz’in 1981 yılında, tuval üzerine karışık teknik kullanarak yaptığı bir resimdir. Resmin boyutları 146 santimetreye 114 santimetredir.

Resme ilk bakışta beyaz çizgilerle baş aşağı resmedilmiş bir figür ve renk dokuları ile oluşturulmuş lekesel yüzeyler görülür. Resmin alt kısmında görülen farklı renkler, birkaç kat rengin sonra beyazın ve en üstte de siyahın ve bu siyah alanın sağında da sarının uygulandığını gösterir. Kat kat sürülen farklı renklerle hem tuvalde bir doygunluk sağlandığı hem de renk dokuları bakımından zengin lekesel yüzeyler oluşturulduğu gözlemlenir.

Resmin alt kısmında, siyah ve sarı lekesel yüzeylerin arasında beyaz lekeler ve siyah alan üzerinde de beyaz bir dikdörtgen yer alır.

Figür, siyah alanın üzerinde beyaz ile çizgisel bir anlatımla ve baş aşağı oluşturulmuştur. Ters yapılan figürün bir kolu başından yukarı doğru (resmin alt kısmına doğru) uzatılmış, gövdesi de fırçanın hem elips eksen üzerinde sürülmesiyle hem de gövdenin içini belirginleştirmek için kendiliğindenlik gösterdiği düşünülen sürüşlerle resmedilmiştir. Figürün yüzü resmin adından hareketle pencere olduğu düşünülebilecek beyaz dikdörtgenin üzerine gelecek şekilde kontur olarak çizildiği, ayrıca başın alt kısmında kırmızı bir leke izlenir.

Resimde ağırlıklı olarak kullanılan renkler siyah, beyaz, sarı ve kısmen de sarı yüzeyde görülen kırmızıdır. Resmin genelinde geniş fırça ile dikey uygulanan boya, sarı yüzeyde görülen çapraz ve farklı yönlerde, figürün gövdesinde de elips eksen üzerinde daha dar fırça boylarıyla uygulanmıştır. Fırça hamlelerinde kasıtlı olduğu düşünülebilecek sertlik, kabalık ve kendiliğindenlik gözlemlenebilir.



(Resim 22)

“Kahve Termosu ve Portakal” (Resim 22), Baselitz’in 1981 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılan resmin boyutları 146 santimetreye 114 santimetredir.

Resimde ilk dikkati çeken, resmin adında belirtilen mavi bir kahve termosu ve çevresi siyah konturla belirlenen turuncu leke biçimindeki portakaldır. Termos ters resmedilmiştir; dolayısıyla portakalın da ters olduğu düşünülebilir.

Termosun solunda ve alt kısmında kalan geniş yüzeyin rengi, ağırlıklı olarak beyaz olmakla birlikte, kat kat uygulanan renkler ile elde edilen doku

ve leke zenginliğiyle; termosun yakınında açık maviye, sol alt tarafta da açık pembeye yaklaşıır.

Zeminde ilk uygulanan rengin gri-mavi olduğu düşünölen resmin üst kısmı kırmızı yoğunlukludur. Kahve termosunun bulunduğu tarafta portakal olduğu düşünölen turuncu lekeden hareketle kırmızı leke üzerine turuncu bir geçiş görölür. Aynı zamanda turuncu lekenin etrafındaki siyah kontur da hemen üstteki siyah lekelerle bir denge sağlar.

Doku ve leke zenginliği gözlemlenen resimde fırça hareketlerinin açık renk yüzeyde dikey olarak; üst kısımda da yatay olarak kullanıldığı izlenir.



(Resim 23)

“Yatak İçinde Adam” (Resim 23), Baselitz’in 1982 yılında, tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yaptığı bir resimdir. Resmin boyutları 250 santimetreye 250 santimetredir.

Resmin genel yüzeyi açık renk olmakla birlikte, daha önceden sürölen alttaki koyu renkle birlikte renk dokulu bir yüzey elde edildiği söylenebilir. Bu

açık renk yüzey üzerinde resmin üst kısmına doğru yatay biçimde bir figür bulunur.

Deforme edilerek soyutlanan figüre dikkatli bakıldığında sola doğru yattığı; dolayısıyla figürün ters resmedildiği anlaşılır. Figürde siyah, kırmızı ve yeşil gibi renklerin kullanılmasının yanı sıra renkli dokular da izlenir.

Figür ile resmin üst kenarı arasında siyah lekese bir alan yer alır. Bu alanın üzerinde kırmızı, kahverengi ve sarı kullanılan bir çember bulunur. Figürün bacağı ile resmin üst kısmı arasında, gözlerinde ve gövdenin kimi yerlerinde yeşil görülür.

Fırça hareketlerinin, özellikle açık renk olan geniş yüzeyde, her yöne, serbestçe ve kendiliğindenliğinden de söz edilebilecek bir biçimde kullanıldığı söylenebilir.



(Resim 24)

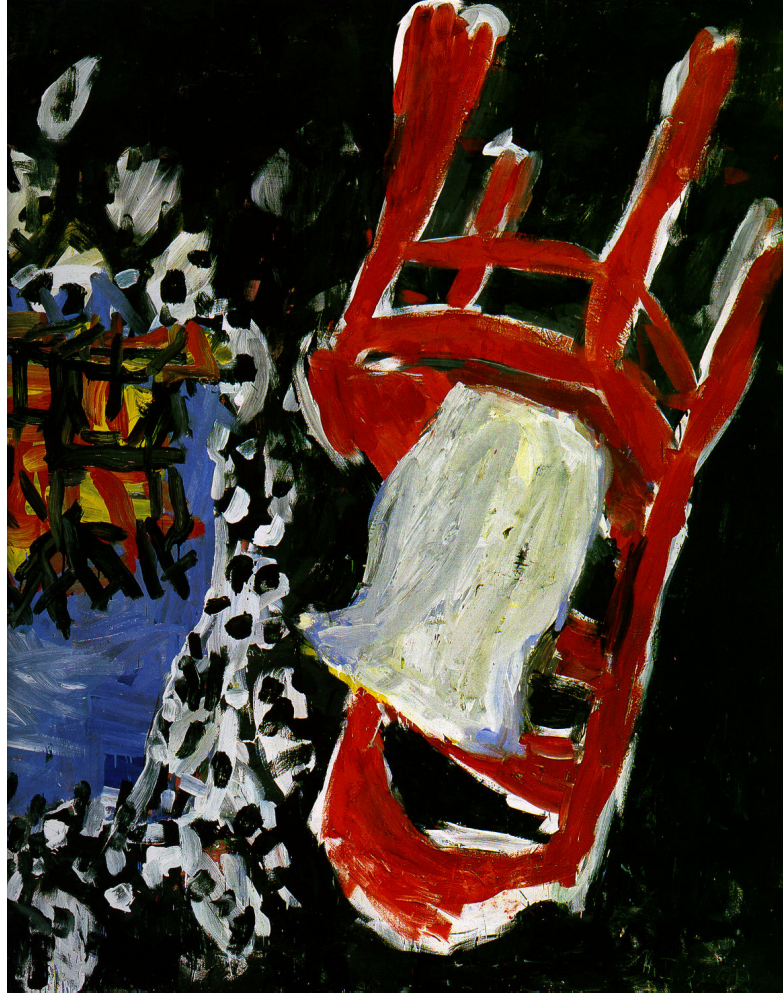
“Kızıl Saçlı” (Resim 24), Baselitz’in 1982 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlı boya kullanılarak yapılan resmin boyutları 250 santimetreye 200 santimetredir.

Resimde, tuvalin sağ tarafına daha yakın bir konumda siyah yüzey üzerine kırmızı ile yapılmış bir figür bulunur.

Siyah yüzeye dikkatli bakıldığında altta daha önceden kırmızı sürüldüğü; özellikle resmin sol orta ve alt orta kısımlarında belirgin olarak görülür. Genel yüzey üzerinde de kırmızı ve siyahın oluşturduğu dokular seçilebilir.

Figür, kolları dirseklerden yukarı doğru kalkmış ve ters olarak resmedilmiştir. Figürün genelinde kırmızı kullanılmakla birlikte, baş tarafında sarı, beyaz ve kahverengi lekelerde görülebilmektedir. Deforme edilerek soyutlandığı izlenen figürde oran-orantı vb. herhangi bir kurala uyulmadığı söylenebilir.

Fırça hareketlerindeki sertlik, serbestlik ve kendiliğindenlik figürde daha belirginlik olarak izlenebilir.



(Resim 25)

“Yanan Değirmen-Richard” (Resim 25), Baselitz’in 1988’de yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlı boya kullanılarak yapılan resmin boyutları 200 santimetreye 200 santimetredir.

Resme ilk bakışta dikkati çeken üzerindeki vazoya benzeyen bir nesne ile birlikte ters resmedilen kırmızı sandalyedir. Sandalye resmin büyük bir kısmını kaplayan siyah zemin üzerindedir. Bu siyah zemin dikkatli bakıldığında düz bir siyah olmayıp, alttaki renklerle birlikte dokuların olduğu bir yüzeydir. Sandalye beyaz ile çevrelenerek siyah zemin üzerinde daha belirginleştirilmiştir.

Sandalyenin sol tarafında mavi bir yüzey; bu yüzeyin üzerinde de çizgisel fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş, kırmızı, sarı ve siyah ağırlıklı bir lekesel alan bulunur. Hareketli olan bu lekesel alan, resmin adında yer alan yanan değirmeni çağırır.

Bu alan ile kırmızı sandalyenin bulunduğu siyah alan arasında biraz siyahın ama çoğunlukla beyazın kullanıldığı; nokta ve çizgisel fırça vuruşlarıyla oluşturulan yukarıdan aşağıya doğru lekesel bir alan izlenir. Bu resimde de fırça hareketlerinin serbestliği, dinamikliği dikkati çekmektedir.

Baselitz'in bu beş yapıtı ile ilgili olarak yukarıda yapılan açıklamalara genel olarak bakıldığında kimi ortak özelliklerden söz edilebilir.

Bu beş yapıt, Baselitz'in yapıtlarının genelinde olduğu gibi büyük boyutlu dev çalışmalardır. Baselitz büyük boyutlu resimler yapmayı, hem Almanya'da hem de Fransa'da dekoratif eğilimli soyut resmin zirvede olduğu dönemde, karşı bir tavır olarak geliştirir ve günümüze kadar da sürdürür (Sönmez, 2002: 32).

Beş yapıtta da figür ya da çeşitli nesneler yer alır. Sözgelimi "Pencerenin Dışına Bakış- Plaj Resmi 7" deki çizgisel fırça hareketleriyle oluşturulmuş figür, "Yatak İçinde Adam"daki yatan figür, "Kızıl Saçlı"daki kırmızı ile oluşturulan figür; "Kahve Termosu ve Portakal"daki termos ve portakal, "Yanan Değirmen-Richard"daki sandalye ve vazo (ya da sürahi) gibi. Deforme edilen figürlerde ve nesnelerde soyutlamaya da gidildiği görülür. Baselitz bu yapıtlarındaki soyutlamalarda, soyut eğilimli bir noktadan hareket etmemeye çalıştığı bilinir. Baselitz ne figürde geleneksel anlayışı ne de resimde soyut eğilimi benimser; bağımsız, farklı bir figür için gerekenlerin peşindedir. "Baselitz'in burada izlediği yol hiçbir kuşkuyla yer bırakmaz: Figür, çağdaş resim için ayak bağı ise, bunun çözümü soyut resme geçiş değil, soyutlamanın taşıyıcı zemini olarak, figürde figürü sorgulamaktır" (Ergüven, 2002: 35). Ayrıca büyük boyutlu bu resimlerin kompozisyonlarında, figürlerin ilişkilendirilebileceği farklı öğelere yer verilmediği de görülür.

Baselitz'in bu beş resminin önemli bir özelliği de, 1969'dan sonraki resimlerinde de olduğu gibi baş aşağı yapılmaları ve sergilenmeleridir. Resimlerini baş aşağı yapma ve sergileme, Baselitz'in, sanatının temel özelliklerinin ortaya çıktığı dönem içinde, kendisini ve sanatını, sanat ortamındaki genel eğilimlerin dışında tutmanın bir yolu olarak geliştirdiği bir karşı tavidir. Sönmez (2002: 32)'e göre, "Baselitz'in soyut-kavramsal-performans eğilimli sanat karşısında geliştirdiği en önemli strateji, resimlerini 'tepe üstü' boyaması ve sergilenmesidir". Schmied (2002: 11-12)'e göre de, Baselitz'in 1969'dan bu yana resimlerini baş aşağı yapmasında "muhtemelen pek çok etken bir araya gelmiştir. Sanatçıda uzun zamandan beri olgunlaşan, gözle görünen dünyaya artık güvenilemeyeceği görüşü muhtemelen bunda etkili olmuştur. Elbette ki Baselitz bu deneyimi yaşayan ilk sanatçı değildir. Ancak Baselitz bu deneyimi ifade edecek yepyeni, kendine ait bir imkan bulmuştur".

Baselitz'in beş resminin de lekeli bir anlayış ile üretildikleri söylenebilir. Resimlerde özel bir renk ya da renk grubunun yeğlenmediği ve renklerin tüpten sıkıldığı gibi kendi tonlarında kullanıldığı görülür. Baselitz, Henry Geldzahler ile yaptığı söyleşide renk ile ilgili olarak; renklerin seçimlerinde genel bir kuralının olmamasıyla birlikte tamamen bilinçli kararlar olduğunu belirtir. Her zaman çeşitlilikten yana olduğunu açıl原因 Baselitz, renk duygumunu boyadığı şeylerden bağımsız tuttuğunu söyler (Akt.Türkdoğan, 2004: 57). Resimlerde, kat kat sürülen renklerle zengin renk dokularının, lekelerin elde edildiği; boyanın kat kat, sert ve kaba hareketlerle, değişik kalınlıklardaki fırçalarla sürülerek uygulandığı izlenir.

Bu belirtilenler resimlerin birbirinden bağımsız özellikleri olmayıp, birbirini bütünleyen, birbirini destekleyen bir biçimde Baselitz'in bu beş resmindeki sanat anlayışını ortaya koyan özellikler oldukları düşünülebilir.

Buraya kadar beş yapıt irdelenmeye çalışılmış ve genel olarak ortak özellikleri de ortaya konmaya çalışılmıştır. Yukarıda belirtilenler doğrultusunda Baselitz'in bu beş yapıtı Adorno'nun estetik kuramına göre

değerlendirildiğinde öncelikle kuramın özerklik ilkesi bakımından ele alınmalıdır.

Bu bağlamda ilk olarak yapıtların içerik bakımından özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Adorno'ya göre sanat yapıtı verili toplumsal gerçekliğin dışında yer almalı ve verili toplumsal gerçekliği tekrarlamamalıdır. Sanat yapıtında, bu verili toplumsal gerçeklikle uzlaşma yanılmasını yaratan bir içerik bulunmamalıdır. Sanat yapıtının üretim, yaratım aşaması öncesinde amaçlanan, yapıta yüklenen herhangi bir içeriğe yer verilmemelidir. İçerik ancak yapıt üretildikten sonra onun estetik bütünlüğünden ortaya çıkarılabilir. Bu açıdan bakıldığında, beş yapıtın da içerik bakımından özerkliğinden söz edilebilir. Şöyle ki, resimlerde yer alanların tanınabilir figürler ya da nesneler olmalarına rağmen, izleyene verili gerçeklikle ilişkili bir veri sağlamadıkları söylenebilir. Bu resimlerin bir içeriği aktarmak üzere tasarlandıkları söylemek güçtür. Figürlerin ve nesnelerin ne olduklarına ilişkin bir kanı oluşmakla birlikte, bunların deformasyon, kısmen soyutlama ve özellikle de baş aşağı resmedilerek dış gerçeklikten uzaklaştırılıp, resmin plastik yapısı çerçevesinde farklı yeni bir gerçeklikle tekrar kurgulandıkları görülür. Bu beş resmin bir içerik bağlamında yapılmadıkları; resimlerde yer alan bu figürlerin ve nesnelerin kendi gerçekliklerin dışında resmin birer plastik ögesi olarak resmedildikleri söylenebilir. Dolayısıyla yapıtların içerikleriyle ilgili verilerin resimlerin plastik bütünlüklerinden elde edildiği düşünülebilir. “Kendisinin resim yaparken, aynı zamanda da izleyicinin resme bakarken biçimsel olanı, resmin kompozisyonunu, renklerin biraradalığını, yüzeyleri ve figürleri daha iyi algılaması ve başlangıçta hiçbir şekilde sunuşun içeriğine dikkat etmemesi için motiflerini baş aşağı çevirdiğini, ters dönmüş bir şekilde resmettiğini sanatçı tekrar tekrar vurgulamıştır” (Schmied, 2002 : 12). Baselitz, Sönmez (2002: 38) ile yaptığı söyleşide şunları söyler: “gerçekle resmin, doğayla resmin karşılaştırılması da hiç ilgimi çekmedi. Gerçi çoğu kişi bunun resmin çıkış noktası olduğunu söylüyor. Ama ben buna inanmıyorum, çünkü çocuklar, insan, ağaç ya da uçak resmi görmemiş gibi yapıyorlar bunu. Bence resmin çıkış noktası budur: Bilinçsiz değil, bilinçli; ama özgür bir biçimde. Ne olduğu sonra yaklaşık olarak söylenebilir”. Baselitz, Henry Geldzahler ile yaptığı söyleşide de; “...Daha sonra merak ettiğim ve

izleyicilerin üzerinde düşündükleri bir durumu açıklığa kavuşturdum; eğer birisi bir inek, köpek vb. görünüşe yönelsin, insan resmi yapsın, burada başka bir şeyler daha olmalı. Resimlerimde anlamdan bağımsız, aynı zamanda birlikteliklerden bağımsız bir şeyler olmalı. Bu düşüncenin mantıksal sonucu izlendiğinde resmin sadece bir şeye bir ağaca, bir insana veya ineğe ihtiyacı olduğu, fakat resim içeriksiz ve anlamsız olduğunda ise sadece bir nesnenin ters çevrilmesi olarak görülebilir. Çünkü bu durum gerçekten konuyu resmin birlikteliklerinden ayırmakta, resmin içeriğinin açıklanmasını eksik bırakmaktadır” (Akt.Türkdoğan, 2004: 58-59) demiştir. Özsezgin (1997: 47) Baselitz’in resimlerini baş aşağı konumlandırmasını şöyle yorumlar: “Bu yöntem, aslında bir resmi, ait olduğu konunun dışında, plastik elemanlarla algılamının alışılmış bir yoludur: Resimler, baş aşağı çevrilir, konunun etkisinden kurtulan izleyici, onu salt plastik elemanların, belli bir kompozisyon düzeyinde organize edildiği bir yüzey tasarımı olarak algılar böylece. Baselitz, ressamın dışında uygulanan bu yöntemi, bizzat sanatçının ifade biçimine dönüştürüyor, yani resmi ‘ters’ bir konumlandırmaya göre tasarımıyor. Bir tür ‘anti-natüralizm’dir bu. Gene kendi deyiimiyle ‘bir grafik yapılırken, tıpkı bir çizimde olduğu gibi, bir araya gelmeleriyle betimlenmek isteneni, örneğin bir bedeni oluşturabilecek çizgi ve taramalara gerek duyulur. Burada kullanılan olağandışı anti-natüralizm beni ilgilendiriyor. Bunu yansıtan inanç, aktarma, kemikleşme ya da sayfalardaki süs olabilir, böylece içeriğin bağladıkları terkedilir’. Burada Baselitz’in salt teknik prosedürlerin çizdiği esnek bir doğrultuda, konunun bağlayıcı etkisini aşmayı planladığı gözlemlenir”.

Sonuç olarak bu beş yapıta, verili gerçeklikle bir uzlaşma sağlamadıkları, yapıtların tasarım, üretim anlarından önce amaçlanan bir içerikleri bulunmadıkları düşünüldüğünden Adorno’nun estetik kuramına göre içerik bakımından özerk yapıtlar denebilir.

İkinci olarak Baselitz’in bu beş yapıtının ideolojik yönden özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Adorno’ya göre sanat yapıtı ideolojik ya da didaktik etkilerde bulunmamalıdır. Sanat yapıtının kendi yapısı dışından yüklenen, izleyene amaçlı bir bilgi sunma ya da herhangi bir ideolojiye hizmet

etme gibi bir işlevi olmamalıdır. Olsa olsa yapıt üretildikten, yaratıldıktan sonra, yapıtın kendi estetik bütünlüğünden çıkarılabilecek bir işlevden söz edilebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde Baselitz'in bu beş yapıtında da ideolojik bağlanmaya ilişkin bir yönelme olmadığı gibi, izleyende bir didaktik etki uyandırmaya yönelik bir çaba da görülmemektedir. Baş aşağı çevrilerek, konu ve içerik bakımından dış gerçeklikten uzaklaştırılmaya çalışılmış bu yapıtların kompozisyon özellikleri, renk, leke vb. yönlerden sadece resim olarak amaçlandıklarından söz edilebilir. Bu nedenle buraya kadarki açıklamalar doğrultusunda Baselitz'in bu beş resminin ideolojik açıdan özerk yapıtlar oldukları söylenebilir.

Üçüncü olarak, yapıtların biçim bakımından özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Bilindiği üzere Adorno sanat yapıtında dış geçekliğin, toplumsal gerçekliğin yer almamasını, verili gerçekliğin yapıtta tekrarlanmamasını savunur. Dolayısıyla, bir içerik bağlamında bulunmadığından sanat yapıtının öncelikle biçim olarak ortaya çıkması ve değerlendirilmesi gerekir. Böyle bir biçim de alışlagelmiş biçim anlayışlarının dışında olmalıdır. Baselitz'in bu beş yapıtına bakıldığında kimi alışlagelmiş geleneksel yaklaşımların izleri görülebilir. Sözgelimi resimlerde figür, günlük yaşamdan bilinen nesneler; dışavurumcu denebilecek boya ve fırça kullanımı vb. şeyler. Hemen belirtilmeli, resimlerde yer alan figürlerin ve nesnelerin içeriksel olarak planlanmadıkları, daha doğrusu yukarıda da değinildiği gibi içeriğe ilişkin bir işleve sahip olmadıkları söylenebilir. Bunlar biçime ilişkin öğeler olarak değerlendirilebilir. Kuşkusuz yapıtların içerik olarak özerk olmaları biçim bakımından da özerk olmalarını gerektirmemektedir. Ancak yapıtlarda izlenen figürlerdeki deformasyon ve soyutlama tarzı (figürlerdeki deformasyon ve soyutlamanın, sadece figürlerin biçimini bozmak için değil, figürlerin resmin plastik öğeleri olarak değerlendirilebilmeleri için yapıldıkları düşünülebilir), lekelerin geniş planlara serbestçe yayılması, fırçanın fazlasıyla serbest, sert ve kaba kullanılması, rastlantısallığa (lekelerin dağılımı, boyanın ve fırçanın kullanımındaki serbestliklerden dolayı) yer verilmesi gibi özellikler geleneksel yöntemlerin kırıldığını, değiştirildiğini gösteriyor olarak kabul edilebilir. Baselitz'in sanat anlayışında ve bu beş yapıtında da görülen alışlagelmiş biçim anlayışlarından asıl kopma resimlerin baş aşağı

yapılmaları ve sergilenmeleridir. Böylelikle sanatçı yeni bir biçim ve biçimleme anlayışı geliştirirken, sanat ortamındaki genel eğilimlerim etkilerinden hem kendini hem de yapıtlarını korumuş olur. Baş aşağı yapılan ve hiçbir perspektif kuralına uyulmayan resimlerde, figürler ve nesneler, oransız ve kaba saba denilebilecek bir biçimde resmedilerek kendi gerçekliklerinden uzaklaştırılarak, bir renk dokusu, leke gibi resmin plastik bir ögesi olarak değerlendirilirler. Sözelimi “Pencerenin Dışına Bakış- Plaj Resmi 7” ve “Kızıl Saçlı” daki figürler; “Kahve Termosu ve Portakal”daki nesneler gibi.

Baselitz’in sanat anlayışında, içinde bulunduğu sanat ortamının genel eğilimlerinin dışında kalma, onlara karşı direnme çabası temel tavır olarak belirlenebilir. Resimlerin baş aşağı olarak yapılmaları; perspektif kurallarına uyulmamasını, figürlerin ya da nesnelerin oransız, kaba saba denilebilecek bir biçimde yapılmalarını, boyanın, rengin ve fırçanın serbest ve sert kullanılmasını kapsayan ve bütünleyen bir nitelik olarak değerlendirilebilir. Başta resimlerin baş aşağı yapılmaları ve sergilenmeleri olmak üzere, belki geleneksel anlayışlara dayanan ama bu geleneksel anlayışların kırılarak ya da yıkılarak kullanıldığı yukarıda sıralanan vb. özelliklerin, Baselitz’in alışlagelmiş biçimleme anlayışlarının dışında olduğunu ortaya koyan özellikler olarak belirlenebileceği söylenebilir.

Baselitz, Atamert (2002: 30) ile yaptığı söyleşide şunları söyler: “Sanatsal estetik anlayışında genel akımlar, anlayışlar vardır ve ben genellikle bunların dışına çıkarım, bunlara aykırı düşerim”. Baselitz, Sönmez (2002: 33) ile yaptığı söyleşide de, kendisi için yöntemin önemli olduğunu ve yöntemi çok yoğun olarak çalıştığını belirtir: sözelimi puantilist boyamayı ya da konturlarla boyamayı, cam pencereleri, renkli bölgeleri doldurmayı ya da kalın ve ince boyamayı. Aynı söyleşide “geleneksel boyama yöntemlerini değiştirerek kullanırım ve hepsi bir anda yeniden belirirler. İyi olmadıysa bir kenara atarım ve her şeye yeniden başlarım” demiştir.

Heil (2002: 45-46) Baselitz’in resimleri ve yöntemine ilişkin görüşlerini şöyle açıklar: “Yana doğru çekilen perdeler, nesneleri baş aşağı döndüren

ressamın resimlerinde, daha çok geçmişten geriye kalan bir şey gibi görünür ve aldatıcı bir görünüşün peçesini hatırlatır. Ancak üzerlerindeki örtü kaldırıldığında, bu resimler kendilerine yönelen bakışları tuvalin boyanan zemini üzerinde, yalnızca kendi kendini düşünen ve ifade eden saf resim sanatının düz sahnesinde özgür bırakır. Baselitz resimleri kendi keyfine ve moral durumuna göre yapan biridir. Bu arada da kendi kendine koyduğu engeller yüzünden baskı altına girer. Kendinden ve gelenekten aynı oranda ve hiç durmadan kuşkulanırken handikaplar arar; hızlı hızlı değişen tempo, motifin baş aşağı dönüşü ve alışmanın her türlüsüne karşı duran diğer zapt edilemezlikler, izleyici artık kendi kafasının nerede olduğunu bilemeyinceye kadar, oynadıkları oyunu devam ettirir”.

Bu belirtilenler bağlamında, Baselitz’in bu beş yapıtında alışlagelmişlerin dışında bir biçimleme anlayışı geliştirdiği düşünüldüğünde, bu beş yapıtın biçim bakımından Adorno’nun estetik kuramına göre özerk oldukları sonucuna varılabilir.

Son olarak sanatçı öznenin özerk olup olmadığına bakılmalıdır. Sanatçının özerk olup olmadığına doğal olarak yapıtları üzerinden karar verilebilir. Bu bakımdan Baselitz’in bu beş yapıtı içerik, ideoloji ve biçim bakımından özerk bulunduklarına göre, yapıtları üreten sanatçının da, yani Baselitz’in de özerk olduğu düşünülebilir. Özerk oldukları düşünülen yapıtların özerk olmayan bir sanatçı tarafından yaratılmaları oldukça güç olsa gerek. Baselitz’in sanat yaşamının başından bu yana verili gerçekliklere, ilişkilere ve yaygın biçim anlayışlarına uzak durduğu, hatta karşı tavır (resimlerin baş aşağı yapılmaları ve sergilenmeleri gibi) geliştirdiği yukarıda vurgulanmıştı. Her sanatçı gibi Baselitz’in de pek çok konuda düşünceleri, görüşleri vardır. Bu düşüncelerini, birilerine anlatmak için yapıtlarını kullanmadığı; sadece resim yapmak için resim yaptığı vurgulanmıştı. Erzen (1996: 3), Baselitz’in “yalnızca kendi kendine motivasyonlarını bulan özerk sanat yapıtını aramakta kendisine sadık kaldığını” söyler. Bu açıklamalar doğrultusunda içerik, ideolojik ve biçim bakımından beş yapıtının da özerk olduğu düşünülen Baselitz’in, Adorno’nun estetik kuramının öznenin özerkliği ilkesiyle örtüştüğü, dolayısıyla özerk olduğu yargısına varılabilir.

Bu dört basamakta gerçekleştirilen değerlendirme sonucunda, Baselitz'in bu beş yapıtı Adorno'nun estetik kuramının özerklik ilkesi bağlamında özerk yapıtlar olarak kabul edilebilirler.

Adorno'nun estetik kuramının önemli bir ilkesi de, sanat yapıtının öznelliğin nesneleşmesi olarak değerlendirilmesidir. Bu bağlamda, Baselitz'in beş yapıtının, kuramın bu ilkesi ile örtüştükleri görülür. Bu noktada birbiriyle ilişkili üç temel nokta ile karşılaşılır. Bunlardan ilki öznel yaratıcılık, ikincisi sanatçının dış dünyayı kavrayabilme düzeyi ve bunu estetik biçimin kendi yasalarına göre yapıtta gerçekleştirmesi, sonuncusu da yaratma sürecidir.

Baselitz'in beş yapıtında da görülen, birbirini bütünleyen boya, renk, fırça kullanımı ve leke dağılımı ile oluşturulan estetik yapı ve resimlerin baş aşağı yapılmasıyla ortaya konan özgün biçimleme anlayışı öznel yaratıcılığın göstergeleri olarak kabul edilebilir.

Baselitz'in yukarıda yaşam öyküsünde ve sanatının özelliklerinin ele alındığı yerlerde değinilen; içinde bulunduğu toplumsal durumlara karşı duruşu, direnci ve oluşturduğu tavır, sanatının temel özelliklerinin olduğu dönem ve sonraki dönemlerde olup bitenlere kayıtsız kalmayan bir öznellik çerçevesinde dış dünyaya ait olanları, yaşananları, içsel olan ile birleştirdiği ve öznelliğinin süzgecinden geçirdiği söylenebilir. Baselitz, Sönmez (2002: 32) ile yaptığı söyleşide çalışma tarzını anlatırken şunları söyler: "Berlin'deki okulumda hocam olan Hann Trier de bu yöntemle (informel) resimler yapıyordu; ben de bunu deniyordum. (...) Bu yöntemle resim yaparken kendimi çok da iyi hissetmiyordum. 'İçsel' olanı yakalayamıyordum. Sonra bunu bir kenara bıraktım ve içsel olana dönerek ve okulun sisteminden koparak başka şeyler yaptım".

Baselitz'in yapıtlarında, sözü edilen sanatçının dış dünyayı kavrayabilme düzeyinin ve öznel yaratıcılığının üretme anında, üretme sürecinde devreye girdiği görülür. Tüm bunların üretim anında resimlerde bir araya geldiği, yapıtlarda nesneleştiği görülebilir. Baselitz'in sanatında ve

dolayısıyla yapıtlarında önemli olanın portakalın, termosun, sandalyenin ya da figürlerin resimlerde nesneleşmesi değil, resmin yapıt olarak nesneleşmesidir. “Sorun resimdeki nesne değil, resmin nesne olmasıdır. Bu bağlamda sanatçının ne ile oyalandığı – iskemle, küp ya da portre – sorusunun anlamı yoktur” (Ergüven, 2002: 34).

Erzen (1996: 2) Baselitz’in yapıtlarının nesneleşmesi ile ilgili düşüncelerini şöyle açıklar: “Baselitz, süsü ve onun uzantısını aramaktan söz etmektedir. Bununla her tür betimleme düşüncesine direnen, tüm kesin tanımlardan kurtarılmış bir nesneciliğe yaklaşır. Onun aklında olan, resimden nesneyi kaldırmak yerine resmin kendisini salt sanatsal araçlarla nesneye dönüştürmektir. Baselitz için önemli olan üzerinde figür ile fonun birbiriyle karşılaştığı bir resim gerçeğinin anlaşılması, kendi içinde uyum sağlayan bir strüktürü olan, birbirini bütünleyici karşıtlıklarla saptanan, kendine yeten bir sistemin resimde biçimlenmesi, tanımlayıcı işlevleri olmayan bir organizmanın varlığıdır”.

Bu açıklamalar doğrultusunda, Baselitz’in beş yapıtı, Adorno’nun estetik kuramına göre özneliliğin nesneleştiği yapıtlar olarak değerlendirilebilir.

Adorno’nun estetik kuramının bir diğer önemli ilkesi de sanat yapıtının estetiksizleştirilmesidir. Bilindiği üzere Adorno’nun estetiksizleştirmeden kastettiği, sanat yapıtının sadece zevk veren, hoş a giden güzelliği değil, insanlığın çektiği, karşı karşıya kaldığı acıları da barındırması gereğidir. Daha önce değinildiği gibi, çok önemseddiği Avrupa kültürünün çöküş içinde oluşu, Adorno’da derin hayal kırıklığı yaratmıştır. Üstelik II. Dünya Savaşı’nda yaşanan vahşetin büyüklüğü Adorno’nun hayal kırıklığını onarmayı olanaksızlaştırmıştır. Adorno’nun içinde bulunduğu durumu özetlemek için, o ünlü sözünü tekrarlamakta yarar görülebilir: “Auschwitz’ten sonra şiir yazmak barbarlıktır”. Geline n noktada insan aklının ürettiği vahşet, insanlığı büyük yıkımlarla, acılarla karşı karşıya bırakmıştır. Bu nedenle sanat artık sadece hoş a giden, zevk veren şeyleri barındıramaz; sanat insanoğlunun acılarını da içinde barındırmalı, tanıklık etmelidir. Bu da, Adorno’ya göre, organik birlik

içinde bulunan yapıtlarla ya da klasik estetiğin güzellik anlayışıyla değil, artık içinde çirkinini de barındıran sanatla, sanat yapıtıyla olanaklıdır.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Baselitz'in bu beş yapıtında da yukarıda kastedildiği gibi bir acı, bir yıkım görülemediği düşünülebilir. Ancak, Baselitz'in sanatının temel özelliklerinin oluşmasını da sağlayan savaş sonrası ortamının geriliminin beş yapıtta da izlendiği söylenebilir. Ayrıca yapıtların, organik birlik içinde bulunan yapıtlardaki klasik estetiğin güzellik anlayışını da taşımadıkları gözlemlenebilir. Alışılarmış güzellik anlayışlarının dışında gerçekleştirilen; sert fırça hareketleri, lekelerin serbest dağılımı, ters resmedilen, kaba saba, oransız figürler vb. şeylerin, yapıtlarda çirkinin de yer almasını sağladığı kanısını uyandırıyor. Erzen (1996: 1)'e göre, "Alışılarmış sanat formlarından neredeyse kol gücünü kullanarak kopmuş olması Baselitz'de – bu güne dek – çirkinliğin agresyonlarını serbest bırakan, son derece yabancılaştırıcı, ters yönde yaratıcılığın açığa çıkmasına neden olmuştur". Devrim (2002: 54)'e göre, "resimlerinin çirkinliği, ürkütücülüğü ve baş aşağı duruşuyla şaşırtmak isteyen" Baselitz; Schmied (2002: 10-11)'e göre de, "her yeni seride oluşan resimlerini bilinen bütün güzellik türlerinden uzak tutmayı, resimlerini herhangi bir şekilde olabilecek en ham haline, bir başlangıç haline geri döndürmeyi ve burada da, yaratıcı bir ivmenin ilk ortaya çıktığı ana, oradan başlayarak her şeyin bilincimizde yeniden meydana geldiği o üretim anına mümkün olduğu kadar yaklaşmayı dener". Ancak şu da belirtilmeli, Baselitz'in yapıtları kurallara uzak duruşuyla, "Kızıl Saçlı"da olduğu gibi hırçınlığı, ürkütücülüğüyle, oransız, kaba saba figürleri vb. şeylerle her şeye rağmen, farklı bir estetik anlayışı, güzellik anlayışı çerçevesinde, kendi içinde bir denge, uyum ortaya koyarlar.

Baselitz'in bu beş yapıtında Adorno'nun açıkladığı biçimde bireyin acılarına tanıklık etme gibi bir estetiksizleştirme görülmemekle birlikte, bu beş yapıtın, salt zevk veren, hoş a giden yapıtlar olmadıkları da açıktır. Bu yapıtlar, alışılarmış güzellik anlayışlarının dışında ortaya konan ve çirkinini de barındıran yapıtlar olarak düşünüldüğünden, Adorno'nun estetik kuramına göre, bir anlamda estetiksizleştirmeden söz edilebilecek yapıtlar olarak değerlendirilebilir.

Adorno, estetik kuramında güzele ilişkin üç temel nitelik belirler. Bunlar, görünüş, tinselleşme ve görselliktir. Baselitz'in beş yapıtı, bu üç niteliğe göre de değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Baselitz'in beş yapıtının da, sanatçının biçimleme anlayışına dayanan bir gerçeklikleri bulunur. Yapıtlardaki bu gerçeklik, sanatçının yaşamından, yaşantılarından kaynaklanmakla birlikte, verili içeriğin, dış gerçekliğin ve ilişkilerin dışında kurgulanan, yapıtların kendilerine özgü bir gerçekliktir. Baselitz'in bu yapıtlarında, sanatçının yaşamının, içinde bulunduğu ortamın etkilerinin tuval yüzeyine içerikten, konudan arındırılarak, hatta baş aşağı çevrilip bilinen ilişkilerin dışına çıkarılarak, yapıtların kendi estetik yapılarında bambaşka bir gerçekliğe, gerçeklik görüntüsüne, yani görünüş olan bir gerçekliğe ulaştırıldığı görülür. Yapıtlarda izlenen figürlerin ya da nesnelerin ne olduklarının anlaşılmasına rağmen dış gerçekliğe, toplumsal gerçekliğe yönelik bir içerikle örtüşmedikleri daha önce vurgulanmıştı. Dolayısıyla yapıtların bir içeriğe, işleve yönelik düşünce objeleri olarak üretilmedikleri de söylenebilir. Heil (2002: 45)'e göre, "Baselitz'in yapıtlarında algının yanlış yönlendirilmesi söz konusu değildir. Gölge oyunu yapılmaz. Çünkü hiçbir yerden nesnelerin üzerine yapay bir ışık düşmez, hiçbir şey olması gerekenden farklı bir derinlikte görünmez, her şey yüzeyde olup biter, olduğu gibi, derinlerde bir düzlemin üzerinde durduğu gibi görünür". Böylelikle bu yapıtların dış gerçeklikle bir uzlaşma yanılsaması yaratmadıkları, görünüş olarak bulundukları düşünülebilir. Bu nedenle, Baselitz'in bu beş yapıtının, Adorno'nun estetik kuramına göre, görünüş oldukları sonucuna varılabilir.

Adorno'ya göre, tinselleşme, sanat yapıtlarının nesneleşiminin gücüdür. Sanat yapıtları tinselleşme ile, salt görünüş olmaktan uzaklaşarak, olduklarından daha fazla bir şey durumuna gelirler. Bir başka ifade ile tin, sanat yapıtı biçimlenirken oluşan içeriğidir. Bu bağlamda Baselitz'in yapıtlarının tinselleştiğinden söz edilebilir. Baselitz'in beş yapıtında bilinen kalıpların dışında, farklı bir biçimleme anlayışıyla ortaya çıktığı düşünülebilecek içeriğe ilişkin işaretler saptanabilir. Baselitz'in sanatının, kötü geçmişiyle yok edilen Almanya ile savaş sonrası yeniden kurulan Almanya

arasında; dönemin önde gelen sanatsal eğilimleri olan soyut sanat ile sosyalist gerçekçi sanat arasındaki gerilimlerden etkilendiği görülür. Baselitz'in, içinde bulunduğu ortamın sunduğu olanakları reddederek, yapıtlarında hem figürü, nesneyi hem de resim sanatının kendisini sorguladığı izlenir. Sonuç olarak da, genel kabul gören estetik anlayışlarını dışında bir anlayış geliştirerek, hırçın, ürkütücü ve çirkin olduğu kadar plastik açıdan da yapıtın kendi estetik yapısında ortaya çıkan bir denge ve uyumun gözlemlendiği yapıtlar ortaya çıkar. Baselitz bu yapıtlarında baş aşağı edilmiş gerçeklikle alışkanlıkları, gerçekliği algılama biçimlerini sorguladığı ve sorgulattığı; gerçekliği, alışkanlıkların dışına çıkarak, resmin estetik yapısında plastik bir organizasyon olarak tasarlamaya çalıştığı izlenir. Erzen (1996: 2)'e göre, "Baselitz'in nesnelere değişik yönden bakması bizi resmin sanatsal objesi hakkındaki bilgimizle aramıza mesafe koymaya zorlar ve formlarla renklerin birbirleriyle olan ilişkilerindeki zenginliğin anlaşılabilirliğini güçlendirir. Baş aşağı duran bir dünyada yer çekimi anlamını yitirmiştir. Alttan ve üstten gelen yayılım yalnızca yer ve gök, karanlık ve aydınlık, iç ve dış, ağırlık ve hafifliğe yönelik olmakla kalmayıp simetri ve asimetri, ağırlık ve karşı ağırlık, uyum ve uyumsuzluğun da görüntüye katılmasına neden olur". Tüm bunlar, Baselitz'in yapıtlarını salt görünüş olmaktan uzaklaştıran ve yapıtların tinselleşmelerini sağlayan noktalar olarak değerlendirilebilir. Buradan hareketle, Adorno'nun güzelde belirlediği tinselleşme niteliği bakımından Baselitz'in bu beş yapıtının tinselleşmiş yapıtlar olduğu kararına varılabilir.

Adorno, güzelde belirlediği son nitelik olarak görsellik üzerinde durur. Adorno, sanatın geldiği noktada salt görsellikten söz edilemeyeceğini düşündüğünden, görselliği, artık güzelin evrensel niteliği olarak görmez. Adorno'ya göre, modern sanat yapıtları artık salt görselliğe indirgenebilecek yapıtlar değildirler. Buraya kadarki açıklamalara bakıldığında Baselitz'in yapıtlarının salt görsel bir doyum, haz almak amacıyla izlenebilmelerinin oldukça güçlüdür. Çünkü yapıtların anlaşılabilmesi ve doğru izlenebilmesi için alıcıda belli bir bilgi düzeyinin ve düşünsel bir çabanın olması önemli gerekliliklerdir. Dolayısıyla yapıtların anlaşılabilmesinde entelektüel bir çaba

gerektiğinden, Baselitz'in bu beş yapıtının salt görselliğe indirgenemeyecek yapıtlar oldukları ortaya çıkar.

Sonuç olarak, Georg Baselitz'in "Pencerenin Dışına Bakış- Plaj Resmi 7", "Kahve Termosu ve Portakal", "Yatak İçinde Adam" , "Kızıl Saçlı" ve "Yanan Değirmen-Richard" adlı yapıtlarının yukarıda belirtilenler doğrultusunda özerk ve öznelliğin nesneleştiği yapıtlar oldukları söylenebilir. Bu beş yapıt dış gerçeklikle uzlaşma izleniminin kırıldığı, görünüş ve tinselleşmiş yapıtlar olarak düşünülebilirler. Baselitz'in bu beş yapıtı bilinen biçim anlayışlarının dışında, farklı bir anlayışla tasarlanan organik birliğin bozulduğu yapıtlardır. Bu yapıtlar, Adorno'nun estetiksizleştirmede önemle vurguladığı, sanat yapıtında insanlığın karşı karşıya kaldığı acılara yer verilmesi gerekliliğini tam anlamıyla gerçekleştiren yapıtlar olmamakla birlikte; klasik güzellik anlayışının kırıldığı ve çirkinin de barındırıldığı yapıtlar olarak bir anlamda estetiksizleştirmeden söz edilebilecek yapıtlar olarak değerlendirilebilirler.

Baselitz'in bu beş yapıtının, estetiksizleştirme ilkesi ile kısmen örtüştüğü görülmekle birlikte, diğer ilkelerle örtüşüklerinin düşünülmesi nedeniyle, Adorno'nun estetik kuramına göre estetik yapıtlar oldukları yargısına varılabilir.

4.6. ROBERT RAUSCHENBERG

4.6.1. Robert Rauschenberg'in Kısa Yaşam Öyküsü (*)

Robert Rauschenberg, 22 Ekim 1925'de Port Arthur, Texas' ta dünyaya gelir. Çocukluğu Port Arthur'da geçer. İlk gençlik yıllarında rahip olmaya karar veren Rauschenberg, çok sevdiği dansı ve resim yapmayı kilisedeki hocası yasaklayınca rahip olmaktan vazgeçer (Baykam, 2002: 20). Kısa bir süre Texas Üniversitesi'nde eczacılık okur. II.Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle Los Angeles'de Balerine Mayo Fabrikası'nda paketleme elemanı olarak çalışır. Burada tanıştığı ve desenlerini gösterdiği Pat Pearman adlı genç kız, onun sanata karşı yetenekli olduğunu anlatır ve ikna eder (Baykam, 2002: 20).

Rauschenberg, 1947-48 yıllarında Kansas Kenti Sanat Enstitüsü'ne ve 1948'de Paris'te Julian Akademisi'ne devam eder. Burada Susan Weil ile tanışır. Rauschenberg ile Susan Weil birlikte Kuzey Karolina'daki Black Mountain Koleji'ne gitmeye karar verirler. 1948-49 yıllarında Kuzey Karolina'daki Black Mountain Koleji'nde Bauhaus'un ünlü hocası Josef Albers ile çalışır. Burada Rauschenberg, Merce Cunningham, John Cage ve David Tudor ile dostluklar kurar. 1949'da New York'a taşınır ve Sanat Öğrencileri Ligne (Art Students League) devam eder. Orada Morris Kantor ve Vaclav Vytlačil ile birlikte 1952 yılına kadar çalışır.

1950 yılında evlenen Rauschenberg ve Weil'in, Critopher adlı çocukları olur. Rauschenberg ilk sergisini 1951'de New York'da Betty Parsons Galerisinde gerçekleştirir. Bundan önce Susan Weil ile birlikte fotoğraflık planlarla denemeleri bulunur; sonrasında "Beyaz Resimleri" (White Paintings), "Siyah Resimleri" (Black Paintings), "Kırmızı Resimleri" (Red Paintings) ve ağaçtan, kayadan ve ipten yapıları üretir.

(*) Robert Rauschenberg'in Kısa Yaşam Öyküsü, Von Armin Zweite "Robert Rauschenberg" adlı yapıtı temel alınarak hazırlanmıştır.

1953'de New York'a dönene kadar, 1952-53 yıllarında İtalya'da ve Kuzey Afrika'da seyahat eder. 1953 yılından itibaren resim ve farklı nesneleri (içi doldurulmuş keçi, bir yatak, araba lastikleri) içeren işlerden oluşan "Birleştirmelerini" (combines) üretir. Kariyeri boyunca bir deneme ve oyun duygusu saptanan Rauschenberg'in çalışmalarının temelinde farklı ortamlardaki eylemlerin karşılıklı etkileşimi yer alır. Rauschenberg 1950'lerin başından itibaren tiyatro ve dans toplulukları ile dünya turnelerine katılır; kendi prodüksiyonlarına ve Merce Cunningham, Paul Taylor, Viola Farber, Steve Paxton, Trisha Brown gibi isimlere set ve kostüm tasarlar.

1960'ların ortalarına doğru sanatında elektronik kullanımının denemelerini yapar ve 1966 yılında elektronik mühendisi Billy Klüver ile birlikte sanatçı ve mühendis dayanışmasını teşvik etmeye yönelik "Sanat ve Teknolojide Denemeler"i (Experiments in Art and Technolog – E.A.T.) kurar. Bu çalışmaların ürünü olan beş bölümden oluşan "Kahin" (Oracle) yapıtı Paris'te Georges Pompidou Merkezinde, "Duyumlar" (Soundings) çalışması da Köln'de Ludwig Müzesi'nde bulunmaktadır.

Rauschenberg 1962'de Tatyana Grosman'ın teşvikiyle Islip, New York Universal Limited Art Editions (ULAE) da ilk litografilerini yapar ve aynı zamanda resimlerine serigrafiyi uygulamaya başlar. Rauschenberg, 1962-1975 yılları arasında Tatyana Grosman ile birlikte, bir çok stüdyoda 50'yi aşkın edisyona imza atar (Baykam, 2002: 30). 1964 yılında ünlü Venedik Bienali'nin büyük ödülünü alır.

1984'de başlayan, Rauschenberg Deniz Aşırı Kültür Değişimi (The Rauschenberg Overseas Culture Interchange – ROCI) projesi, Meksika, Şili, Venezüella, Çin, Tibet, Japonya, Küba, Moskova, Berlin ve Malezya gibi birbirlerinden farklı ülkelerin kültürlerinden beslenen ve bu ülkelerdeki sanatçı ve zanaatkarların yardımıyla üretilen 200'ü aşkın yapıttan oluşur. Bu küresel barış yanlısı sanat ve bilgilenme serüveni, sanatçının dünyanın çeşitli kültürlerinin birbirlerinden farklılıklarını ortaya koyan özellikler yansıttığı resimlerden, heykellerden, video kayıtlardan, baskı ve fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu proje kapsamında üretilen işler büyük bir organizasyonla bir

araya getirilerek 1991 yılında Washington D.C.'de Ulusal Sanat Galerisi'nde sergilenmiştir.

Rauschenberg'in kurup yönettiği "Change I" organizasyonu kar amacı gütmeyen sanatçılara acil yardım fonları sunmakta ve 1990 yılında kurulan Robert Rauschenberg Vakfı da sanatçının temel ilgi alanlarını oluşturan, tıbbi araştırmaları, eğitim, çevre, evsizlik, dünyada açlık ve sanatın küresel yaygınlaşması konularında toplumun bilinçlenmesine yardımcı olacak projelere destek vermektedir.

Rauschenberg'in, Paris'te Musee Maillol tarafından, Dina Vinery Vakfı'nda 20. yüzyılı kapatırken son yıllarda ürettiği yapıtları sergilenir. Bu sergide yer alan son serilerinden biri olan "Arcadian Retreats" serisinin kavramını, sanatçı, 1996 yılında Türkiye'ye yaptığı seyahatte çektiği fotoğraflardan yola çıkarak oluşturmuştur (Baykam, 2002: 20).

Sanat yaşamı boyunca önemli ödüller alan Rauschenberg'in, çeşitli kişi, kurum ve müze koleksiyonlarında çok sayıda yapıtı bulunmaktadır.

4.6.2. Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Robert Rauschenberg'in Beş Yapıtı Üzerine Estetik Eleştiri

Rauschenberg'in, sanat yaşamının ilk yıllarında Soyut Dışavurumcu bir eğilim gösterirken, zamanla kimi teknikleri – sözgelimi fırça kullanımı gibi – korumakla birlikte bu eğilimden uzaklaştığı görülür. Yeni Dada Hareketi içinde de değerlendirilebilen Rauschenberg Amerikan Pop Sanatı'nın gelişmesine kaynaklık eden sanatçıların önde gelenlerindendir. Germaner (1997: 13)'e göre, "Pop Sanat Amerika'daki gelişimini Jasper Johns ve Robert Rauschenberg'e borçludur. Bu iki sanatçı soyut lirizm ile 1950-1960'lı yılların sanatsal ifadeleri arasında gerçek bir köprü oluşturmuşlardır".

Rauschenberg'in Jasper Johns, John Cage, Merce Cunningham gibi sanatçılarla birlikte kimi sanat akımlarının, sanat türlerinin ve tekniklerinin gelişmesinde etkili oldukları; resim, heykel, baskı resim, video sanatı, fotoğraf, performans sanatı, dans, tiyatro gibi türlerin birlikte kullanılabilme

olanaklarını irdeledikleri ve bu olanakları geliştirdikleri söylenebilir. Hopps (1997: 20), Rauschenberg'in, "resim, heykel, çizim, baskı ve fotoğraf alanlarına yenilikler getirdiğini; bunun yanı sıra, dans ve performans sanatına çığır açan etkilerde bulunduğunu belirtir".

Rauschenberg yüksek ve soylu sanata karşı çıkarken, Atakan (1998a: 22)'a göre, "gerçek yaşamla sanat arasındaki sınırları irdeliyordu. Hem Rauschenberg hem de Johns, yapıtlarında gerçek malzemeler kullanarak, sanatçının, eşsiz, estetik açıdan son derece güzel el yapımı nesneler yaratan bir dahi olduğu düşüncesine karşı çıkıyorlardı".

Rauschenberg'in yapıtlarında, farklı malzemelerin ve farklı tekniklerin aynı anda kullanıldığı gözlemlenir. Günlük yaşamda bulunan pek çok hazır nesne kendi işlevinden arındırılarak, yine yaşamdan imgelerle birlikte plastik bir eleman olarak kullanıldığı görülür. Rauschenberg'in yapıtlarında, bisiklet tekerleği, süpürge, demir ve plastik parçaları, sandalye vb. hazır nesnelerin, yaşamdan imgelerle de birleştirilerek, geleneksel boya kullanımının yanı sıra, kolaj, asamblaj, çeşitli baskı yöntemleri gibi tekniklerin bir kısmının birlikte kullanılarak, kontrplak, alüminyum levha, tuval bezi gibi yüzeylere aktarıldığı izlenir. Hopps (1997: 24) Rauschenberg'in ünlenmesiyle ilgili olarak söylediklerinde, onun kullandığı malzemeleri şöyle örnekler: "hazır nesneleri cisimsel önemleri ile kullanması; popüler kültürden ve bu kültürün örtük referanslardan aldığı spesifik imgeleri birleştirmesi; tam ölçek insan figürü kullanması, proto-kavramsal hareketleri, akla gelebilecek her türlü ortam, materyal ve tekniği kullanması; bu yenilikler kendisinin kısa bir süre sonra ünlü olacağının ilk belirtileridir". Atakan (1998b: 16), Rauschenberg'in yapıtlarının özelliklerini bir diğer açıdan şöyle açıklar: "Geçiciliğe, ortak çalışmaya, harekete ve izleyicinin fiziksel varlığına ilgi duyan Rauschenberg, sanat ile yaşamı kaynaştırmak istemişti. Sanatçı, gösterilerini gerçek zaman içine yerleştirerek, üretim sürecini göstermiş, bedeni hareket halinde sunmuş ve izleyiciyi sahnedeki olaylara katmıştır".

Rauschenberg bu kadar farklı malzeme ve tekniği kullanırken, yapıtlarının oluşmasında rastlantısallıktan yararlandığı da söylenebilir.

Atakan (1998b: 15)'a göre "Rauschenberg, her zaman kendiliğindenliğe ve rastlantısallığa büyük ilgi duymaktadır". Baykam (2002: 24)'a göre de, Rauschenberg, "ünlü Dadaist Kurt Schwitters'den aldığı iki dersi uygulamayı ihmal etmemektedir: Bunlar 'buluntu nesneler'e verilen önem ve 'rastlantısal'ın rolünü ve değerini bilmek" tir.

Sürekli kendini yenileyen, sürekli daha yeniyi arayan Rauschenberg, Hopps (1997: 20)'a göre, keşifçi bir doğaya (özelliğe) sahip olup, bunun yanı sıra, bir sanatçı ile bir bilim adamının arayışlarının bir arada olduğu bir kişilik sergilemektedir.

Buraya kadar yapılan açıklamalar ışığında, Rauschenberg, 20.yüzyılda, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında, sanatın gelişimine kaynaklık eden sanatçıların önde gelenlerinden biri olarak kabul edilebilir. Rauschenberg'in yapıtları, tür, malzeme ve teknik bakımından zengin örnekler sergilerler. Ayrıca, yapıtlarında, bir biçimleme yolu olarak montajın, özgün uygulamaları görülebilir. Bu üç nokta, bu çalışmada estetik eleştirinin örneklenmesinde Rauschenberg'in yapıtlarının ele alınmasına temel oluşturmuştur.

Rauschenberg'in yapıtlarından, 1984 ile 1990 yılları arasında yaptığı beş resim , Adorno'nun Estetik Kuramına göre değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu resimler sırası ile, "Kuvvetli Çekiş" (Tug) (Resim 26), "Cumartesi" (Saturday) (Resim 27), "Sovyet / Amerikan Düzeni I" (Soviet / American Array I) (Resim 28), "Paskalya Gölü" (Easter Lake) (Resim 29), "Mekik" (Shuttle Buttle) (Resim 30) adlı yapıtlardır. Yapıtlar, sanatçının diğer sanat türlerindeki yapıtları dışarıda bırakılarak; resimlerinden ve resimlerinde kullandığı tekniklerden örnekler gösterilebilecek bir biçimde seçilmeye çalışılmıştır. Sözgelimi, kullanılan yüzey bakımından, tuval bezi (kanvas), alüminyum levha, kontrplak, galvanizli çelik levha gibi; kullanılan boya ve teknik bakımından akrilik, fotogravür, ipek baskı ve hazır nesne gibi.



(Resim 26)

“Kuvvetli Çekiş” (Resim 26), Rauschenberg’in ROCI projesi kapsamında Japonya’da 1984 yılında yaptığı resimlerden biridir. Tuval üzerine akrilik kullanılarak yapılan resmin boyutları 193 santimetreye 124,5 santimetredir.

Tuval yüzeyinde mavi boyanın damlatılıp kendi akmasıyla oluşturulan, özellikle alt kısımlarda daha da belirgin olan kirli gri-mavi bir yüzey görülür. Resmin üst kısmı açık kahverenginin de kullanıldığı kirli gri bir alandır. Bu alanın altında kartal olduğu düşünülebilecek kanatları açık bir kuş; kuşun sağ kanadının altına doğru da iki yüzün (portrenin) seçildiği açık-koyu değerlerde bir

leke bulunur. Kuşun kanadı ile resmin kenarı arasında bir zincir halkası ve zincir halkasının altında beyaz bir leke; beyaz lekenin hemen alt kısmında da pembe bir yüzey bulunur. Pembe yüzeyde sırtı dönük, sağ eli yukarıda, sol eliyle kovaya benzer bir kap tutan ve çalışan biri olduğu düşünülen bir figür yer alır

Resmin sağ kısmında ise, kartalın gövdesinin altında süslemelerin de görüldüğü kırmızı dikdörtgen bir yüzey bulunur. Bu kırmızı alanın sol üst köşesinde boyanın aşağıya doğru akışının da kullanıldığı mor küçük bir dikdörtgen yer alır. Kırmızı dikdörtgen alanın altında turuncu dikey bir dikdörtgen ve bu dikdörtgenin orta kısmında tuval zemininin renginden yararlanılan bir yüzey bulunur. Bunun alt kısmında da yeşil dörtgen bir alan izlenir. Yeşil dörtgenin sağında tuval zemini ve turuncu lekeler görülür.

Kartal, iki portrenin yer aldığı açık-koyu renk değerindeki alan, pembe yüzeydeki figür, süslemelerin yer aldığı kırmızı dikdörtgen, turuncu ve yeşil dörtgen alanların baskı teknikleri ile tuvale aktarıldığı; sonrasında pembe, kırmızı ve turuncu yüzeyler üzerinde beyaz, turuncu ve mor renk kullanılarak resmin yüzeyi ile bir ilişkinin kurulduğu; geçişlerin ve hareketin sağlandığı görülür. Ayrıca figürün yer aldığı pembe yüzey ve kırmızı dikdörtgen yüzeylerde boyanın saydam, geçişken etkisinden yararlanılarak oluşturulan dokular izlenir.

Resmin en alt kısmı kahverengi bir yüzey olup hemen sol üstünde Rauschenberg'in imzası yer alır.



(Resim 27)

“Cumartesi” (Resim 27), Rauschenberg’in ROCI projesi kapsamında Venezüella’da 1985 yılında yaptığı resimlerden biridir. Kontrplak panel üzerine akrilik kullanılarak yapılan resmin boyutları 125,7 santimetreye 228,9 santimetredir.

Kontrplak yüzey üzerine baskı teknikleri ile aktarılan, izleyene göre solda kırmızı ağırlıklı duvar imgeleri; sağ altta yatak odası, sağ üstte bir bidon ve ağaç görüntüleri; ortada ise, iç kısmında bir çocuğun görüldüğü, büyük olasılıkla demir çubuklarla yapılmış bir kapı bulunur. Ayrıca kapının üst kısmında yine dikdörtgen bir kalıpla ağaç dalları görüntüsünün aktarıldığı izlenir.

Kapının solunda kalan kırmızı duvar görüntülerinin orta kısmında ve alt kısmında boyanın saydamlığından ve geçişkenliğinden yararlanılarak dikdörtgen bir alanda bir kat daha kırmızının kullanıldığı ve bu sayede de kırmızının değişik tonlarında dokular elde edildiği; yine kapının üst kısmında kullanılan ikinci kalıp ve boyanın geçişkenliği ile daha koyu bir doku elde edildiği görülür.

Yukarıda belirtilen imgeler, görüntüler baskı teknikleri ile resmin yüzeyine aktarıldıktan sonra, çeşitli renkler kullanılarak dışavurumcu denebilecek fırça hareketleriyle resmin geneli ile ilişkilendirildikleri izlenir. Sözgelimi, yukarıda sözü edilen kırmızı yüzey üzerinde, kapının sol üst köşesinde ve sağ üst taraflarında fırça ile uygulanan kırmızı, resmin sağ üst kısmındaki gri lekese alandaki fırça hareketleri, kapının sağındaki sarı zemin üzerinde ve resmin üst kısmında kullanılan turuncu ve fırça hareketleri.



(Resim 28)

“Sovyet / Amerikan Düzeni I”(Resim 28), Rauschenberg’in 1988 yılında yaptığı bir resimdir. Fotogravür tekniği kullanılan resmin boyutları 223,5 santimetreye 134,5 santimetredir.

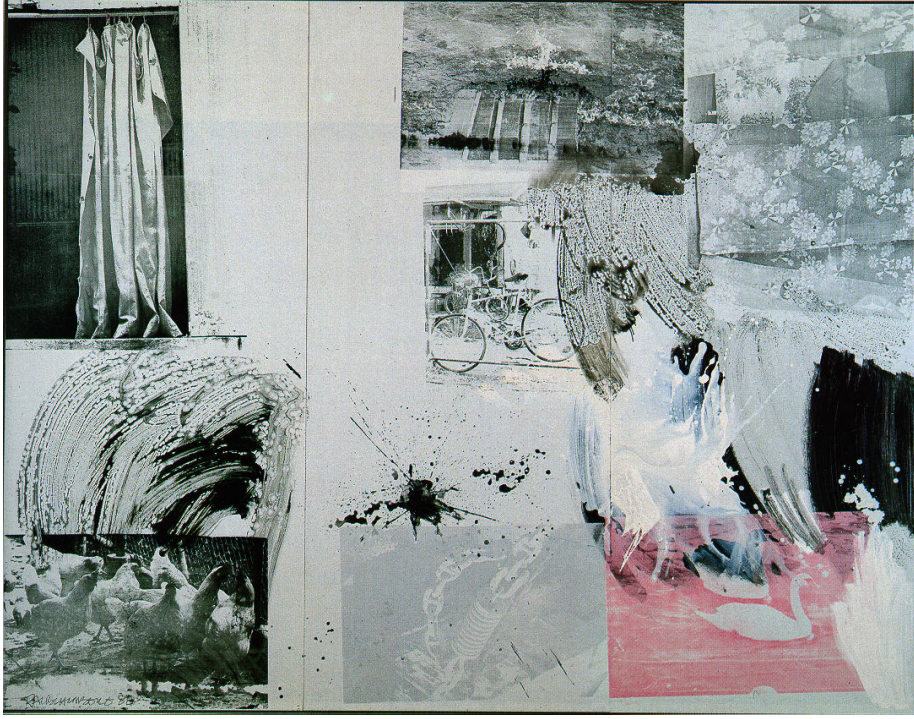
Resimde görülen ve fotogravür tekniği ile resim yüzeyine aktarılan görüntüler Amerika ve eski Sovyetler Birliği'nin günlük yaşamından aktarılan imgelerdir. Resmin üst kısmında önünde iki figürlü anıt heykel bulunan kuzey Ortodoks mimarisine ait bir yapının kırmızı ile iki kez yan yana basıldığı görülür. Bu kırmızı yüzeyin altında, sol tarafta çocukların bulunduğu sağ tarafta, merdivende oturan birinin ve binaların yer aldığı sokak arası, orta tarafta ise dikey olarak kullanılan ve yarısı kırmızı yüzeyin üzerinde bulunan deniz kenarında, iskele babası üzerine oturmuş, sırtı dönük, mayolu bir çocuğun görüldüğü, Amerika'dan olduğu düşünülen imgeler görülür.

Resmin sağında orta kısmında, bir kapı önünde (Lenin'in Mozolesinin bulunduğu binanın kapısı olduğu düşünülebilir) nöbet tutan iki Sovyet askerinin görüntüsünün siyah-beyaz formatta alt alta iki kez; ancak ikinci görüntüde kalıbın ters uygulandığı görülür. Bu imgelerin alt kısmında sarı renkte Lenin büstü ve hemen altında da Rauschenberg'in imzası yer alır.

Resmin orta kısmında, çamaşır serili bir bahçe, sağında Rusça yazılı siyah-beyaz bir pano ve bunların altında da kırmızı kullanılan bir çiçekliğe ya da balkon aksesuarına benzeyen günlük yaşamdan imgeler izlenir.

Resmin en altında da yan yana iki kez ve siyah-beyaz uygulanan New York'taki İkiz Kuleler bulunur.

İmgelerin yer aldığı kalıpların kimi kısım ve kenarlarının birbirinin üstüne gelecek biçimde basılarak değişik dokuların elde edildiği görülür.



(Resim 29)

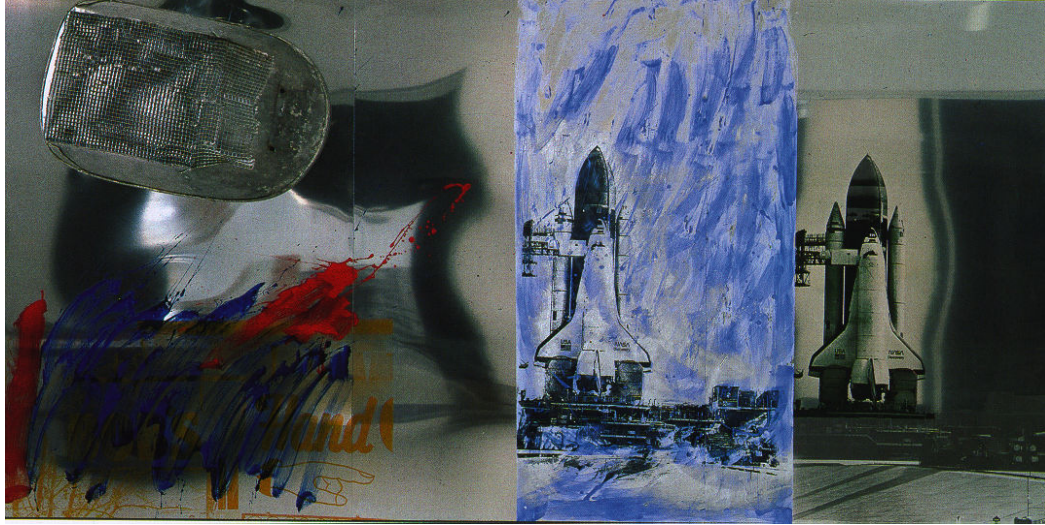
“Paskalya Gölü” (Resim 29), Rauscehenberg’in 1988 yılında yaptığı bir resimdir. Galvanizli çelik levha üzerine parlaticı boya ve akrilik kullanılan resmin boyutları 215,3 santimetreye 276,2 santimetredir.

Resmin genelinde, diğer resimlerde de olduğu gibi, baskı teknikleri ile yüzeye aktarılan, günlük yaşamdan, doğadan imgeler izlenir. Resmin sol üst kısmında perdesi sağ tarafa toplanmış bir camsız pencere, alt kısmında da tavuklar görülür. Sol orta kısımda da dışavurumcu fırça hareketleriyle oluşturulmuş siyah bir leke bulunur.

Resmin orta üst kısmında basamaklı bir görüntü, hemen altında önünse iki bisikletin ve çeşitli parçaların bulunduğu bisiklet tamircisini çağrıştıran bir yapı yer alır. Bisikletlerin altında boyanın yüzeye çarpıp sıçramasıyla oluşan siyah bir leke, en altta da, yay olduğu düşünülen bir şeye takılı zincirler görülür.

Resmin sağ üst köşesinde çiçekli bir örtü gibi kumaş parçası, sağ alt köşede de pembe zemin üzerinde biri beyaz diğeri siyah-beyaz iki kuğu

izlenir. Resmin sağ ve orta kısmında ve imgelerin üstlerine de gelecek bir biçimde, yine dışavurumcu, serbest fırça hareketleriyle oluşturulan lekeler görülür.



(Resim 30)

“Mekik” (Resim 30), Rauschenberg’in ROCl projesi kapsamında A.B.D.’de 1990 yılında yaptığı bir resimdir. Ayna gibi alüminyum levha üzerinde akrilik, parlaticı boya, balmumu ve nesne kullanılan resmin yüksekliği 184 santimetre, eni 368 santimetre ve derinliği 44,5 santimetredir.

Resmin sağ kısmında, baskı tekniği ile bir mekik’in yan yana iki kez basıldığı ve soldaki mekik’in üzerine saydam geçişkenli mavi boya sürüldüğü, en sağda da siyah dikdörtgen bir yüzey görülür.

Resmin sol kısmında ise, zeminde, çevresi siyah ile çevrelenmiş ayna gibi yansıtıcı ve parlak bir yüzey bulunur. Bunların üzerinde, resmin alt kısmına doğru, bir yönü, bir yeri gösterir gibi işaret parmağı öne doğru yönelmiş grafiksel bir sol el, elin hemen üstünde de “Bob’s Hand” yazısı yer alır. Parlak zeminin, el ve yazının üzeri kobalt mavisi ve kırmızı ile aralıklı fırça hareketleri ile boyandığı izlenir.

Resmin sol üst kısmında da, üst kısmı tel kafes biçiminde metal bir hazır nesne bulunur.

Bu beş yapıtın buraya kadarki betimlemelerine genel olarak bakıldığında kimi özelliklerin öne çıktığı görülür.

Rauschenberg'in, büyük boyutlu çalışmalar olan bu beş yapıtında, resimlerin yapıldıkları yüzey bakımından tek bir malzemeye bağlı kalmadan; tuval bezi (kanvas), kontrplak, alüminyum, paslanmaz çelik gibi malzemeler kullandığı görülür.

Pek çok yapıtında değişik teknikleri bir arada kullanan Rauschenberg'in bu beş yapıtında da, ipek baskı, fotogravür gibi tekniklerin yanı sıra, boya ve fırçanın geleneksel kullanımı ve "Mekik" de (Resim 30) olduğu gibi hazır nesnenin kullanımı da görülebilmektedir.

Beş yapıtta da genel bir renk yeğlemesinden söz edilememekle birlikte; sözgelimi, "Kuvvetli Çekiş" de kırmızı, turuncu, pembe, koyu yeşil, "Cumartesi"nde kırmızı, turuncu, mavi, "Sovyet-Amerikan Düzeni I" de kırmızı, sarı gibi ağırlıklı olarak parlak renklerin; "Kuvvetli Çekiş", "Cumartesi" ve "Paskalya Gölü" ndeki gibi açık-koyu leke dengelerinin ve son olarak da "Sovyet – Amerikan Düzeni I" de ve "Paskalya Gölü"nde olduğu gibi kimi baskı tekniklerinde siyah beyazın kullanıldığı görülebilir. Ayrıca hemen tüm resimlerde boyanın saydam, geçişken özelliğinden yararlanılarak üst üste gelen renklerle değişik dokuların elde edildiği izlenir.

Rauschenberg'in bu beş yapıtının önemli bir ortak özelliği de, doğadan, günlük yaşamdan imgelere yer veriliyor, olmasıdır. "Kuvvetli Çekiş" teki duvar önünde sol elinde kova tutan sağ eli yukarıda olan sırtı dönük figür ve resmin üst kısmında yer alan kartal, "Cumartesi"ndeki arkasında çocuğun görüldüğü kapı, yatak odası, bidon, ağaçlar, "Sovyet-Amerikan Düzeni I" deki hemen tüm imgeler, "Paskalya Gölü"ndeki perdeli pencere, bisiklet, tavuklar, kuğular, "Mekik" deki mekik, hemen herkesin çevresinde görebileceği, duyabileceği, izleyebileceği, bir biçimde haberdar olabileceği,

sıradan görüntülerdir. Söz konusu imgelerin bir kısmının, “Mekik”te, “Sovyet-Amerikan Düzeni I” de ve “Cumartesi”nde olduğu gibi iki kez yan yana basılarak tekrarlandıkları görülür.

Bu imgelerin, birbirinden bağımsız, herhangi bir ortak özellik aranmadan (belki, genel olarak günlük yaşamdan seçilmiş olmaları ortak bir özellik olarak kabul edilebilir) seçildikleri izlenimi verirler. Germaner de (1997: 14) Rauschenberg’in yapıtlarını “içine kent yaşantısından referansların karıştığı bir imgeler kurgusu” olarak açıklar.

Bu imgeler resim yüzeyine aktarılırken boyutlarının farklı oldukları; yan yana ya da üst üste geldiklerinde bir birlerinin boyutlarına göre bir uygunluk aranmadığı, hatta tam tersi birbirlerinden bağımsız oldukları söylenebilir. Bu görüntüler, imgeler boyutları gibi konu ve anlam bakımından da bağımsız parçalardır; parçaların, birbirlerine karşı bağımsız oldukları gibi konu ve anlam bakımından bütün karşısında da bağımsız oldukları görülebilir.

Buraya kadar Rauschenberg’in beş yapıtı hem tek tek betimlenmeye hem de yapıtların kimi özellikleri genel olarak belirtilmeye çalışılmıştır.

Rauschenberg’in bu beş yapıtına, Adorno’nun estetik kuramı ile yaklaşıldığında, öncelikle, yapıtların kuramın temel ilkelerinden özerklik ilkesine göre değerlendirilmeleri gerekir. Önceki bölümlerde açıklandığı gibi, Adorno, sanat yapıtının özerk bir konumda olması gereğini savunur ve özerkliği sanat yapıtı için bir ön koşul olarak görür. Özerklik ilkesi genel olarak dört temel basamakta ele alınabilir.

Bu bağlamda Rauschenberg’in beş yapıtına özerklik ilkesi uygulandığında ilk olarak yapıtların içerik bakımından özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Adorno’ya göre sanat yapıtı verili toplumsal gerçekliğin dışında yer almalı ve verili toplumsal gerçekliği tekrarlamamalıdır. Sanat yapıtı, bu verili toplumsal gerçeklikle bir uzlaşma halinde olmadığı sürece özerk kalabilir. İlk bakışta, Rauschenberg’in bu beş yapıtında yer alan görüntülerin günlük yaşamdan kaynaklanan imgeler oldukları; bu nedenle

yapıtlarda bilinen, tanınan şeylerin tekrarlandığı düşünülebilir. Ancak, yapıtlar ayrıntılı irdelendiğinde bunun tam tersi ortaya çıkar. Günlük yaşamdan alınan bu imgelerin, kendi gerçekliklerinden koparılarak tekrar kurgulanıp, varolan gerçeklikten bağımsız olarak, yapıtlarda yeni bir gerçekliğe ulaştırıldıkları görülür. Aynı yapıtta birbirinden farklı, bağımsız imgelerin kurgulanarak, bir arada kullanıldıkları izlenir. Yapıtlarda yer alan parçaların tek bir anlam çerçevesinde bir araya getirilmedikleri, bütünden de tek bir anlamın çıkarılamayacağı; yapıtlarda yer alan imgelerin bütünü tamamlamadıkları gibi bütününde bu parçaları belirlemediği söylenebilir. Bürger (2003: 151)'e göre, bu tip yapıtlarda “parçalar, kendisine tabi oldukları bütünden ‘bağımsızlaşırlar’; artık o bütünün zorunlu unsurları değildirler. Bu, parçaların artık zorunluluktan yoksun olduğu anlamına gelir”.

Sözgelimi, “Kuvvetli Çekiş”in bütününden bir anlam çıkarılması güç olduğu kadar, parçalardan da bütünü tamamlayabilecek, tanımlayabilecek bir sonuca ulaşabilmek de güçtür. Çünkü, yapıtta yer alan kartal, sırtı dönük pembe figür, yeşil, turuncu yüzeyler gibi parçaların birbirinden bağımsız parçalar olup, yapıtın içeriğine ilişkin bir anlam bütünlüğü oluşturmadıkları görülür. “Sovyet-Amerikan Düzeni I” e bakıldığında da benzer bir durumla karşılaşılır. Yapıtta Sovyetler Birliğinden ve Amerika’dan görüntüler, imgeler yer alır. Bu imgeler herkesçe bilinebilecek görüntülerdir. Ancak bu imgeler Amerika’ya ya da eski Sovyetler Birliği’ne ilişkin belli bir şeyi anlatmak üzere bir araya getirilen imgeler olmayıp; birbirinden bağımsız parçalar oldukları, hatta, parçaların değiştirilmesi durumunda yapıtın bütününe çok fazla etkilemeyeceğinden söz edilebilir. Diğer üç yapıt için de benzer şeyler düşünülebilir. Rauschenberg’in bu beş yapıtının varolan gerçekliği tekrarlamadıkları, verili toplumsal içerikten kaynaklanan bir içeriğe sahip olmadıkları görülür. Dolayısıyla Rauschenberg’in bu yapıtları, Adorno’nun estetik kuramına göre içerik bakımından özerk yapıtlardır.

Adorno’ya göre sanat yapıtı ideolojik ya da didaktik etkilerde bulunmamalıdır. Bu nedenle, ikinci olarak, yapıtların, ideolojik açıdan özerkliklerine bakılmalıdır. Rauschenberg’in bu beş yapıtının, içerik ile ilgili yapılan açıklamalar da göz önüne alındığında, herhangi bir ideolojiye hizmet

etmedikleri, bağlanmadıkları; gerçekleştirmek üzere dışarıdan bir işlev ya da amaç yüklenmedikleri söylenebilir. Bu nedenle, Rauschenberg'in bu beş yapıtı, Adorno'nun estetik kuramına göre, ideolojik bakımdan özerk yapıtlardır.

Üçüncü olarak yapıtların biçim bakımından özerk olup olmadıklarına bakılmalıdır. Önceki bölümlerde belirtildiği gibi, Adorno'ya göre sanat yapıtının varolan toplumsal ilişkilerin dışında gerçekleşmesi gerektiğinden öncelikle biçim olarak ortaya çıkması ve değerlendirilmesi gerekir. Böyle bir biçimde alışlagelmiş biçim anlayışlarının dışında olmalıdır. Rauschenberg'in irdelenen beş yapıtının, Adorno'nun bu yaklaşımıyla örtüştüğü söylenebilir. Bilinen, alışılmış, birlik halinde bulunan resim bütünlüğünün, Rauschenberg'in yapıtlarında kırıldığı görülür. Kolaj, asamblaj gibi tekniklerin kullanıldığı yapıtlarda, montaj anlayışı ile birbirinden ve bütünden bağımsız parçalar resmin kendi plastik, estetik yapısı içinde bir araya getirilir. Ayrıca bu parçalarda, kendi işlevlerinden uzaklaştırılarak, bir amaç gözetilmeksizin, bir anlam oluşturma kaygısı güdülmeden günlük yaşamdan imgelerin ve "Mekik"teki gibi hazır nesnenin bir araya getirildiği izlenir. "Kuvvetli Çekiş"teki, kartalın, kartalın kanadının altında yer alan açık-koyu dengeli leke üzerindeki portrelerin, pembe yüzeydeki sırtı dönük figürün; "Cumartesi"ndeki duvar görüntülerinin, arkasında bir çocuğun görüldüğü kapının, yatak odasının, ağaçların ve bidonun; "Sovyet – Amerikan Düzeni I" deki eski Sovyetler Birliği'nden ve Amerika'dan görüntülerin; "Paskalya Gölü"ndeki perdeli pencerenin, bisikletlerin, tavukların, kuğuların; "Mekik"teki mekiğin, grafiksel el ve kolun, "Bob's Hand" yazısının ve resmin sol üst kısmında yer alan hazır nesnenin, belli bir anlam ve amaç çerçevesinde ve birlik oluşturabilecek bir biçimde bir araya getirilmedikleri görülür. Adorno'ya göre, insan eliyle yapılan ve doğa gibi görünmeye çalışan organik sanat yapıtı, insan ile doğanın uzlaşmasına işaret eden bir görüntü yansıtır. Oysa, sanat yapıtı, deneysel gerçekliğin fragmanlarını içine alıp kopuşu kabullendiğinde, bu kopuşu estetik etkiye dönüştürdüğünde, türdeş olmayan bir gerçekliği resmettiği için onunla uzlaştırılan sanatın benzerliği / yanılması parçalanır (Bürger: 2003: 148).

Yapıtlarda, hem günlük yaşamdan kaynaklanan imgelerin, görüntülerin, hazır nesnenin bağımsız parçalar olarak yer almaları, “Sovyet – Amerikan Düzeni I” ve “Mekik”te olduğu gibi yan yana tekrarlanarak sıradanlaştırıldıkları düşünülebilecek kimi imgelerin kullanılması, hem de yukarıda değinildiği gibi yapıtların kompozisyon, malzeme ve teknik özellikleri organik birlik gösteren biçim anlayışlarının dışında farklı bir biçim anlayışını ortaya koyar. Her ne kadar Rauschenberg’in yapıtları organik birliğin kırıldığı yapıtlar olsa da, Bürger (2003: 155)’e göre, “parçaların bağımsızlığı, yapıt bütününden topyekün ayrı olma noktasına varamaz. Sentezin olumsuzlanmasının yapısal bir prensip haline geldiği yerde bile, bir birlik tasavvur etmek olanaklı olmalıdır”. Bu durum en azından yapıtın plastik, estetik yapısında gerçekleşebilir ve özel bir okuma gerektirebilir.

Bu açıklamalar doğrultusunda Rauschenberg’in bu beş yapıtı, Adorno’nun estetik kuramına göre, biçim bakımından özerk yapıtlardır.

Son olarak öznenin özerkliğine bakılmalıdır. Sanatçı öznenin özerk olup olmadığı, yapıtları üzerinden belirlenebilir. Bu açıdan bakıldığında Rauschenberg’in yapıtları içerik, ideoloji ve biçim bakımından özerk bulunduklarına göre, bu yapıtları üreten sanatçının, yani Rauschenberg’in de özerk olduğu düşünülebilir. Çünkü Rauschenberg’in herhangi bir bilinen, varolan biçim ya da içerik anlayışına, ideolojik bir yaklaşıma bağlı olmasının ister istemez yapıtlarını da etkileyebileceği söylenebilir. Ancak yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda yapıtlarda böyle bir etki görülmemektedir. Yaşam öyküsünde de değinildiği üzere, Rauschenberg’in sanat yaşamının daha yeniyi, daha farklıyı arama, olanakları geliştirme, genişletme çabası içinde geçtiği görülür. Hatta kendi sanat anlayışı içinde tekrara düşme, alışkanlık edinme gibi durumlardan kaçınarak, yani bir bağlanma kaygısı taşıyarak arayışlarını, çalışmalarını sürdürdüğü söylenebilir. Kuşkusuz Rauschenberg’in de diğer sanatçılarda olduğu gibi politik, felsefi ve sanatsal eğilimleri, görüşleri vardır. Bu eğilimlerin, yapıtların oluşmasında etkisi olabilir, ama, yapıtların bu eğilimleri anlatmak amacıyla üretilmedikleri düşünülebilir. Tersini durumda bir bağlanma ortaya çıkar ve bu bağlanma doğrultusunda yapıtların özerklikleri ortadan kalkabilirdi. Rauschenberg’in,

yapıtlarından hareketle, varolan toplumsal gerçeklikle ilgili bir bağlanmasının olmadığı, Adorno'nun estetik kuramına göre sanatçının özne olarak özerk olduğu sonucuna varılabilir.

Bu dört basamakta gerçekleştirilen değerlendirme sonucunda, Rauschenberg'in bu beş yapıtı Adorno'nun estetik kuramının özerklik ilkesi ile örtüşüklerinden dolayı özerk yapıtlar olarak kabul edilebilirler.

Adorno'nun estetik kuramının önemli bir ilkesi de sanat yapıtının özneliğin nesneleşmesi olan değerlendirilmesidir. Rauschenberg'in bu beş yapıtının, bu bağlamda değerlendirildiğinde, kuramın bu ilkesi ile örtüşükleri görülür. Burada genel olarak üç temel nokta ile karşılaşılır. Bunlardan ilki öznel yaratıcılık, ikincisi sanatçının dış dünyayı kavrayabilme düzeyi ve bunu estetik biçimin kendi yasalarına göre yapıtta gerçekleştirilmesi, sonuncusu da yaratma sürecidir.

Rauschenberg'in beş yapıtında da öznel yaratıcılık görülür. Yapıtlarda kullanılan malzeme, teknikler ve bu tekniklerin kullanımı, resimlerin kompozisyon özellikleri, imge ve görüntülerin yer aldığı parçaların kurgusu, dış dünyayı resimlerde ele alışı ve özellikle yeni bir biçim anlayışı üzerinde durması öznel yaratıcılığın göstergelerinden sayılabilir.

Rauschenberg'in yapıtları dış dünyadan imgelerden oluşur. Sanatçı tarafından dış dünyaya ait ve nesnel olanın, resimlerde yer alan görüntülerin ve hazır nesne gibi öğelerin, sanatçının öznel bir görüş ve algılayış süreci sonucunda kendi işlevlerinden çıkarılıp, yapıtın kendi estetik biçiminde farklı bir gerçeklikle kurgulanıp nesneleştirildikleri söylenebilir. Sözgelimi "Cumartesi"nde, duvar imgeleri, yatak odası, arkasında bir çocuğun görüldüğü kapı, ağaçlar ve bidon dış dünyadaki gerçekliklerinin dışında, yapıtta birer plastik öge olarak yeniden kurgulanmışlardır. Bu kurgulamanın bunların içerik olarak anlatılmasından çok yapıtın estetik biçimi olarak gerçekleştirildiği görülür.

Rauschenberg'in bu yapıtlarında, Adorno'nun "resmin anı" ya da "patlama anı gibi" dediği üretim süreci gözlemlenir. Dış dünyadan elde edilen görsel malzemenin yapıtın üretim anında resmin yüzeyinde bir araya getirildikleri düşünülebilir. Rastlantısallığın da izlendiği resimlerde yer alan parçaların konu ve boyut bakımından bağımsızlıkları, "Kuvvetli Çekiş", "Cumartesi", "Paskalya Gölü" ve "Mekik" örneklerinde olduğu gibi boya müdahaleleri, önceden düşünülen içeriksel bir kurgudan çok, resmin üretim anında gerçekleştirilen bir biçimleme olarak görülür.

Şahiner (2001: 56)'e göre, "Rauschenberg yapıtlarında, içsel olanla, her yerde bulunan sıradan nesneleri aynı yüzeyde buluşturarak, içsel ve dışsal olanın göstergesel çekişmesini sağlamıştır". Rauschenberg, öznel bir bakışla nesnel dünyadan topladıklarını tekrar yapıtlarında nesneleştirir. Yukarıda belirtilen noktalar bakımından Adorno'nu estetik kuramına göre Rauschenberg'in yapıtlarında öznelliğin nesneleştiği sonucuna varılabilir.

Adorno'nun Estetik Kuramının bir diğer önemli ilkesi de sanat yapıtının estetiksizleştirilmesidir. Bilindiği üzere Adorno'nun estetiksizleştirmeden kastettiği sanat yapıtının sadece zevk veren, hoşya giden güzelliği değil, insanlığın çektiği, karşı karşıya kaldığı acıları da barındırması gereğidir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Rauschenberg'in beş yapıtının Adorno'nun kastettiği biçimde acıyı barındırmadığı görülür. Hemen belirtmelidir ki, yapıtların, organik birlik içinde bulunan yapıtlardaki klasik estetiğin güzellik anlayışını da taşımadıkları gözlemlenebilir. Bu yapıtlarda, farklı boyutlu dış dünyadan parçalar farklı ilişki ve kurgu ile bir araya getirilmiş ve alıcıda yeni bir izleme ya da okuma alışkanlığı gerektiren bir yapıya ulaştırılmışlardır. Bu açıdan bakıldığından bu beş yapıtın, salt zevk veren, hoşya giden yapıtlar olmadıkları söylenebilirler. Ancak yine de, Rauschenberg'in yapıtlarında, Adorno'nun kastettiği biçimde bireyin acılarına tanıklık etme gibi bir estetiksizleştirme görülmemektedir.

Adorno, estetik kuramında güzele ilişkin üç temel nitelik belirler. Bunlar, görünüş, tinselleşme ve görselliktir. Rauschenberg'in beş yapıtı, bu üç niteliğe göre de değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Rauschenberg'in beş yapıtının da, sanatçının biçimleme anlayışına dayanan bir gerçeklikleri bulunur. Yapıtlardaki bu gerçeklik günlük yaşamdan kaynaklanmakla birlikte, verili içeriğin, gerçekliğin dışında kurgulanan, yapıtların kendilerine özgü bir gerçekliktir. Rauschenberg'in bu yapıtlarında günlük yaşamdan hareket ederek, günlük yaşamda belli işlevleri olan imgeleri ve "Mekik"teki nesne gibi hazır nesneleri, bu işlevlerinden arındırıp resmin yüzeyinde bir araya getirerek bambaşka bir gerçekliğe, gerçeklik görüntüsüne, yani görünüş olan bir gerçekliğe ulaştığı görülür. Yapıtlardaki gerçeklik varolan gerçeklikle örtüşmediğine göre, kurgusal bir gerçekliktir. Hatta yapıtların yapıt olarak kendileri bile alışılacelmiş organik birliğe sahip yapıt anlayışının dışında montaj ağırlıklı kurgusal yapıtlardır. Böylelikle bu yapıtların dış gerçeklikle bir uzlaşma yanılması yaratmadıkları, görünüş olarak bulundukları izlenir. Dolayısıyla, Rauschenberg'in bu beş yapıtının, Adorno'nun estetik kuramı'na göre, görünüş oldukları söylenebilir.

Adorno'ya göre, tinselleşme, sanat yapıtlarının nesneleşiminin gücüdür. Sanat yapıtları tinselleşme ile, salt görünüş olmaktan uzaklaşarak, olduklarından daha fazla bir şey durumuna gelirler. Bir başka ifade ile tin, sanat yapıtının biçimlenirken oluşan içeriğidir. Bu açıdan bakıldığında Rauschenberg'in yapıtlarının tinselleştiğinden sözedilebilir. Bu yapıtlarda bilinen kalıpların dışına çıkılarak oluşturulan biçimlemeler ile beraber ortaya çıktığı düşünülebilecek içeriğe ilişkin ip uçları görülür. Bu yapıtlarda sanat ile yaşam arasında kurulan bir ilişki sonucunda günlük yaşamda çoğu zaman karşılaşılabilecek, sıradan görüntüler imgeler parçalar halinde resmin yüzeyinde bir araya getirildikleri izlenir. Bu parçalar, barındırdıkları konu ve boyutları bakımından birbirlerine ve bütüne karşı bağımsızdırlar. Ayrıca "Mekik"te yer alan hazır nesne sanatçının elinden çıkmamış, çevrede bulunan ve bir işleve yönelik üretilmiş bir nesnedir. Bu nesne, yapıtta, üretilme amacına yönelik bir işlev taşımamaktadır. Yapıtlardan genel olarak elde edilen bu veriler şu sonuçlara götürebilir: Öncelikle bu yapıtlar bilinen biçim ve anlam kalıplarını kırmışlardır. Sanat yapıtı yaşamdan kopuk değil, yaşamla iç içedir; ama, öykünmeden, tekrarlamadan. Günlük yaşamda, doğada, çevremizde bulunan hemen her şey sanatın konusu, malzemesi

olabilir. Böylelikle yaşamdan kopuk, yüksek sanat anlayışı yıkılabilir. Yapıtlarda günlük yaşamdan bir araya getirilen parçaların bağımsızlıkları korunarak, bütünün parça üzerindeki denetiminin, baskısının ortadan kaldırıldığı gözlemlenir. Tüm bunlar, sanat yapıtının konumunu belirleyen bir süreç olarak değerlendirilebilir. Bu sürecin, Rauschenberg'in yapıtlarında tinselleşme süreci olduğu düşünülebilir. Bu nedenle Adorno'nun güzelde belirlediği tinselleşme niteliği bakımından Rauschenberg'in bu beş yapıtının tinselleşmiş yapıtlar olduğu sonucuna varılabilir.

Adorno'nun güzelde belirlediği son nitelik, güzelin evrensel bir niteliği olarak görmediği "görsellik"tir . Modern sanat yapıtları artık salt görselliğe indirgenebilecek yapıtlar değildirler. Rauschenberg'in bu beş yapıtı görsellik bakımından değerlendirildiğinde, bu yapıtların sadece görsel bir doyum, haz almak amacıyla izlenemeyecekleri, alıcı açısından düşünsel bir çabanın ve bilginin gerekliliği ortaya çıkar. Dolayısıyla Rauschenberg'in bu beş yapıtı salt görselliğe indirgenebilecek yapıtlar değildirler.

Sonuç olarak, Robert Rauschenberg'in "Kuvvetli Çekiş" (Resim 26), "Cumartesi" (Resim 27), "Sovyet / Amerikan Düzeni I" (Resim 28), "Paskalya Gölü" (Resim 29) ve "Mekik" (Resim 30) adlı yapıtlarının yukarıda belirtilenler doğrultusunda özerk ve özneliğin nesnelleştiği yapıtlar oldukları söylenebilir. Görünüş olarak bu yapıtlar toplumsal gerçeklikle, verili gerçeklikle uzlaşma izlenimini kıran yapıtlardır. Rauschenberg'in bu beş yapıtı bilinen biçim anlayışlarının dışında, farklı bir anlayışla, bir yapıtta asamblaj'ın (Mekik'te) genellikle de kolajın görüldüğü montaja dayalı, organik birliğin bozulduğu yapıtlardır. Bu yapıtlar, klasik anlayışa göre estetiksizleştirmeden söz edilebilecek yapıtlar olmakla birlikte, Adorno'nun estetiksizleştirmede önemle vurguladığı insanlığın karşı karşıya kaldığı acılara yer verilmesi bakımından bir estetiksizleştirme görülmeyen yapıtlardır. Bu beş yapıt doğa ve toplumsal gerçeklik ile uzlaşma yanılsamasının ortadan kalktığı; bütünün parça üzerindeki baskısının ve belirleyiciliğinin ortadan kalktığı; kendi plastik, estetik yapısı içinde yeni bir gerçeklik kurgusu görülen yapıtlardır. Rauschenberg'in bu beş yapıtının, estetiksizleştirme ilkesi ile kısmen

örtüşmekle birlikte diğer ilkelerle örtüşmeleri nedeniyle Adorno'nun estetik kuramına göre estetik yapıtlar oldukları söylenebilir.

V. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. SONUÇ

Sanat eleştirisinin, ilk örneklerinin görüldüğü Antik Yunan kültüründen 19. yüzyıla kadar kimi zaman bastırılarak, kimi zaman canlanarak geldiği bilinir. 19. yüzyılla birlikte bilimsel dayanaklarla desteklenmeye başlanan sanat eleştirisinin, özellikle 20. yüzyılda önemli bir noktaya ulaştığı söylenebilir. Plastik sanatlar eleştirisinin de, bugünkü anlamıyla, 19. yüzyıldan itibaren gelişmeye başladığı ve 20 yüzyılda bilimsel açıdan da temellendirildiği görülür.

Kavram olarak eleştiri, sanat yapıtını anlamak, anlaşılmasını sağlamak, açıklamak ve değerlendirmek biçiminde tanımlanabilir. Eleştiride, öncelikle eleştiriye yapacak olan bir kişinin; sonra bu kişinin bire bir ilişkiye gireceği, üzerinden eleştirinin kurulacağı bir yapıtın olması gerekir. Eleştiriye yapan kişiden, yapıtla girdiği ilişki sonucunda, yapıtı anlaması, açıklaması, değerlendirmesi ve bunları ifade etmesi beklenir. Ayrıca, eleştiriye yapan kişi, yapıtı değerlendirmeyi, çağdaş, bilimsel eleştirinin gereği olarak bir ölçüte dayandırmalıdır.

Bilim ve özellikle sanat bilimindeki gelişmelerin sanata, dolayısıyla eleştiriye de yansıdığı ve böylece bilimsel eleştirinin de geliştiği görülür. Bu araştırmanın temel konusu olan estetik eleştiri de, estetik alanının ortaya koyduğu verilere ve ölçütlere dayanır.

Plastik Sanatlarda Estetik Eleştiri başlığı ile yapılan bu araştırmanın estetik eleştirinin tanımlanması, tanıtılması olan genel amacından hareketle aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Estetik Eleştirinin Tanımlanması Bakımından Ulaşılan Sonuçlar:

Estetik eleştiri bilimsel dayanak olarak estetik alanını temel alır. Estetik eleştiri genel olarak, alıcısının güzellik anlayışı açısından yapıtın değerlendirilmesi biçiminde tanımlanabilir. Yukarıda değinilen, eleştiriden söz edilebilmesi için gereken noktalar estetik eleştiri türü için de geçerlidir. Estetik eleştiri yapan kişi olarak, alıcı konumundaki eleştirmen ya da estetikçi ve eleştirisi yapılacak olan yapıt temel öğelerden ilk ikisidir. Estetik eleştiri yapan kişi, yapıt üzerine eğilerek elde ettiği verilerle yapıtı değerlendirmeli ve bu değerlendirme sonucunu da bir şekilde ifade etmelidir. Estetik eleştiri yapan kişi yapıta yaklaşırken en az bir ölçütü de temel almalıdır.

Estetik eleştiride temelde iki grup özneden söz edilebilir. Bunlardan ilki, sanat yapıtı ile birebir ilişkiye giren herkes, diğeri ise, profesyonel eleştirmendir. Her iki grup özne, yapıtı, güzellik anlayışı bakımından hangi bağlamda değerlendirdiklerini ortaya koymalıdır. Ancak, profesyonel eleştirmen açısından bakıldığında, eleştiri yapan kişinin, estetik'in genel ölçütlerinin ya da bir estetik kuramının ileri sürdüğü ilkelerin birini, bir grubunu ya da tamamını ölçüt olarak kullanabilecek düzeyde biliyor ve yapıtlara uygulayabiliyor olması gerekir.

Estetik eleştiride, diğer eleştiri türlerinde de olduğu gibi, eleştirinin yapıt üzerine kurulmasıyla ve kullanılan ölçüt ile olabildiğince nesnelleştirilmeye çalışılmasına rağmen, yine de eleştiri yapan kişinin eğitimi, birikimi, bakış açısı, yapıtla karşılaşmadan önce kendinde varolan güzellik anlayışı, yapıta yaklaşımı, yapıtı algılayışı, ölçütü/ölçütleri tanıma ve kullanabilme becerisi vb. özellikler bakımından hazır olma düzeyinin eleştiri etkileyebileceği düşünülebilir. Bu nedenle, bu etkiyi olabildiğince azaltabilmek ve önyargılarından arınık olmasını sağlamak amacıyla, eleştiri yapan kişinin hem estetik eleştirinin gerekleri bakımından, hem ölçüt bakımından hem de eleştirisini yaptığı yapıtların girdiği sanat türü bakımından bir bilgi birikimine ve deneyimine sahip olması beklenir.

Eleştirinin amacı, sanat yapıtını anlamak, açıklamak ve değerlendirmek olduğuna göre, estetik eleştirinin amacı için de, sanat

yapıtının, eleştiriyi yapan kişinin güzellik anlayışı açısından ya da bir estetik kuramının ilkeleri bakımından açıklanması, değerlendirilmesidir denebilir. Günümüz sanatının, çağdaş estetiğin ve eleştirinin geldiği nokta açısından bakıldığında, estetik eleştiri yapan kişi, bir yapıta yönelik iyi – kötü, doğru – yanlış, başarılı – başarısız gibi kesin yargılardan kaçınarak, yapıtın ölçütü ne kadar çakışıp çakışmadığına bakarak, onun ne kadar estetik olup olmadığını belirlemeye çalışmalıdır.

Türkiye’de Resim Sanatında Estetik Eleştirinin Yerine İlişkin Ulaşılan Sonuçlar: Türkiye’de yayımlanan resim eleştirileri incelendiğinde, sanatçıyı ya da yapıtı tanıtmaya, bilgi vermeye yönelik eleştirilerin ve akım eleştirilerinin daha yaygın olduğu söylenebilir. Bilimsel eleştiri türlerinden herhangi birini sürekli ve düzenli olarak uygulayan bir eleştirmen bulunmamakla birlikte, bilimsel eleştiri türlerinin uygulandığı örnekler bulunmaktadır. Estetik eleştirinin resim eleştirileri içinde görece azlığı dikkat çeker. Sezer Tansuğ’un ve Ayla Ersoy’un kimi çalışmalarında estetik eleştiriye değindikleri; Sıtkı M. Erinc, Kaya Özsezgin, Jale Erzen, Nazan İpşiroğlu vb. eleştirmenlerin estetik eleştiri yaptıkları saptanmıştır. Estetik eleştiri örnekleri tarandığında, temelde iki yöntem görülür. Bunlardan ilki ve diğerine göre daha fazla örneğine rastlanan; belli bir sanatçının ya da belli bir yapıtın güzellik açısından, başka bir ifade ile niçin güzel olduğu açısından değerlendirilirken bir estetik kuramının adının verilmediği, fakat, niçin güzel olduğunun özelliklerinin belirlendiği yöntemdir. Diğerisi ise, belli bir kuramın ilkeleri açısından bir sanatçının ya da sanat yapıtlarının estetik değerlendirmesinin yapıldığı yöntemdir.

Adorno’nun Estetik Kuramının emel Özelliklerinin Belirlenmesine Yönelik Ulaşılan Sonuçlar: Adorno’nun yaşamı, felsefesinin genel özellikleri ve estetik kuramı incelenerek, estetik kuramının temel ilkeleri belirlenmiştir. Bunlar şöyle sıralanabilir:

1. Sanat yapıtı içerik açısından özerk olmalıdır.
2. Sanat yapıtı ideoloji açısından özerk olmalıdır.
3. Sanat yapıtı biçim açısından özerk olmalıdır.
4. Sanat yapıtını üreten özne özerk olmalıdır.

5. Sanat yapıtı özneliliğin nesneleşmesidir.
6. Estetiksizleştirme (De-estetizasyon).
7. Sanat yapıtı görünüştür.
8. Görünüş olan sanat yapıtı tinselleşmelidir.
9. Sanatın görselliği evrensel bir nitelik değildir.

Farklı Biçem Anlayışları Olan Sanatçıların Her Birine Estetik Eleştiri ile Yaklaşıp Yaklaşılamayacağı Konusunda Ulaşılan Sonuçlar:

Eleştiri yapan kişi açısından, estetik eleştirisi yapılan yapıtların, teknik ve psikolojik eleştiri basamaklarından geçtikleri varsayılır. Estetik eleştiri yapılırken sanatçıların farklı biçem anlayışlarının eleştirinin yapılış sürecini ve sonucunu etkilemediği görülmüştür. Bu araştırmada irdelenen Neşet Günal'ın, Adnan Turani'nin, Burhan Uygur'un, Francis Bacon'ın, Georg Baselitz'in ve Robert Rauschenberg'in farklı biçem anlayışları ile yarattıkları yapıtlarına estetik eleştiri uygulanmış, eleştirilerde süreç olarak bir farklılık saptanmamıştır. Yapılan estetik eleştirilerde, yapıtların ele alınan ölçütlerle ne kadar çakışıp çakışmadıklarına ilişkin sonuçlarda farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu durum da estetik eleştiri için (ölçütlere dayandırılan tüm eleştiriler için) doğal bir sonuç olarak değerlendirilebilir.

Seçilen Yapıtlara, Ele Alınan Ölçütlerle Yaklaşıp Yaklaşılamayacağı Konusunda Ulaşılan Sonuçlar: Araştırmada altı sanatçının beşer yapıtının estetik eleştirileri yapılmak üzere, Adorno'nun estetik kuramının temel ilkelerinden oluşturulmuş ölçütler uygulanmış, yapıtların bu ölçütlerle çakışıp çakışmadıklarına bakılarak, yapıtların ne kadar estetik oldukları belirlenmeye çalışılmış ve aşağıda belirtilen sonuçlara ulaşılmıştır:

Neşet Günal'ın "Kız Kardeşler", "Korkuluk VII", "Sorun – Sorum I", "Sorun – Sorum III" ve "Çocuklar" adlı yapıtlarının, özerklik ilkesinin dört basamağı ve özneliliğin nesneleşmesi ilkesi ile güzelin görünüş olma ve tinselleşme nitelikleri bakımından estetik olmadıkları; ayrıca yapıtlarda izlenen, hüznün, boyun eğiş, kabulleniş, terkedilmişlik duygusu ve kötü yaşam koşulları ile figürlerin el ve ayaklarındaki kasıtlı irileştirme, kabalaştırma ve

çirkinleştirme bakımından bir estetiksizleştirmeden söz edilebilen ve bu bağlamda, çirkinin de estetik olabileceğinin gösterildiği yapıtlar oldukları, sonucuna varılmıştır.

Adnan Turani'nin "Mavi Büst", "Keman Çalan Kız", "Dağlar ve Tarlalar", "Dört Tepeli Köy" ve "İnsansız Kent" adlı yapıtlarının, özerklik ilkesinin dört basamağıyla ve öznelliğin nesneleşmesi ilkesiyle çakıştığı; görünüş olarak değerlendirilebilecek bu yapıtların aynı zamanda tinselleştiği yargısına varılmıştır. Yapıtlar, çirkinin ve acının da yer alması bağlamında estetiksizleştirme ilkesiyle çakışmamaktadırlar. Turani'nin bu beş yapıtının, estetiksizleştirme ilkesi dışında, diğer ilkeler açısından estetik yapıtlar oldukları sonucuna varılmıştır.

Burhan Uygur'un "Saatli Kompozisyon", "Uygur Malikanesi", "Ey Yalnızlık", "Al Beni Yanına Anacığım Özledim Seni" ve "Kapı" adlı yapıtlarının, genel olarak özerk olmayan, ancak öznelliğin nesneleştiği ve estetiksizleştirmenin görüldüğü yapıtlar oldukları; güzelin nitelikleri bakımından da görünüş olarak değerlendirilebilecek bu yapıtların tinselleşmiş yapıtlar oldukları; bu bağlamda özerklik ilkesi dışında kalan ilkeler bakımından estetik olarak değerlendirilebilecek yapıtlar oldukları sonucuna varılmıştır.

Francis Bacon'ın "Resim 1946'nın İkinci Versiyonu", "Hareket Halinde Figür", "Aynada Yansımış Yazı Yazan Figür", "Döşeme Üzerinde Kan" ve "İnsan Bedeni Üzerine Çalışma" adlı yapıtlarının, içerik ve biçim bakımından özerk olmadıkları, ideoloji ve sanatçı bakımından özerk oldukları; öznelliğin nesneleştiği ve estetiksizleştirilmiş oldukları; salt görünüş olmayan, aynı zamanda düşünce objesi sayılabilecek ve bu bağlamda bir tinselleşmeden söz edilemeyecek yapıtlar oldukları söylenebilir. Bu bağlamda, bu yapıtların içerik ve biçim özerkliği, görünüş ve tinselleşme bakımından estetik bulunamayacakları, ancak öznelliğin nesneleşmesi ve Adorno'nun özellikle vurguladığı estetiksizleştirme bakımından estetik olarak değerlendirilebilecekleri sonucuna varılmıştır.

Georg Baselitz'in "Pencerenin Dışına Bakış- Plaj Resmi 7", "Kahve Termosu ve Portakal", "Yatak İçinde Adam", "Kızıl Saçlı" ve "Yanan Değirmen-Richard" adlı yapıtlarının, özerk ve özneliğin nesneleştiği; güzelin nitelikleri bakımından da görünüş olan ve tinselleşmiş yapıtlar oldukları söylenebilir. Bu yapıtlar, klasik güzellik anlayışının kırıldığı ve çirkinin de barındırıldığı için bir anlamda estetiksizleştirmeden de söz edilebilecek yapıtlar olarak değerlendirilebilirler. Bu yapıtların, estetiksizleştirme ilkesi ile kısmen çakıştığı, diğer ilkelerin tamamıyla örtüştükleri düşünüldüğünden, estetik yapıtlar oldukları sonucuna varılmıştır.

Robert Rauschenberg'in "Kuvvetli Çekiş", "Cumartesi", "Sovyet / Amerikan Düzeni I", "Paskalya Gölü", "Mekik" adlı yapıtlarının, özerk ve özneliğin nesneleştiği; güzelin nitelikleri bakımından da görünüş olan ve tinselleşmiş yapıtlar oldukları söylenebilir. Bu yapıtlar, klasik anlayışa göre estetiksizleştirmeden söz edilebilecek yapıtlar olmakla birlikte, Adorno'nun estetiksizleştirmede önemle vurguladığı, insanlığın karşı karşıya kaldığı acılara yer verilmesi bakımından bir estetiksizleştirme görülmeyen yapıtlardır. Estetiksizleştirme ilkesi ile kısmen çakışmakla birlikte diğer ilkelerin tamamıyla çakışmaları nedeniyle bu yapıtların estetik oldukları sonucuna varılmıştır.

Bu altı sanatçının yapıtlarının estetik eleştirileri değerlendirildiğinde, bu ölçütle her sanatçıya ya da yapıta yaklaşılabileceği, ancak her birinde aynı sonucun alınamayacağı ortaya çıkmıştır. Eleştirilerde, yapının ya da yapıtların, ölçütün tamamı ya da bir kısmıyla çakıştığı gibi, hiçbirisiyle çakışmayabileceği de görülmüştür.

Bu sonuçlar sanatçıların bu yapıtlarından ve bu ölçütle elde edilen sonuçlardır. Aynı sanatçının farklı dönem ve eğilimlerde yaratmış olduğu yapıtlarında, bu yapıtlara göre farklı sonuçların çıkabileceği olasıdır.

Bu sonuçlar, bu ölçütlere göre ulaşılan sonuçlardır. Başka ölçütlerle doğal olarak farklı sonuçların çıkabileceği düşünülebilir. Sözgelimi, Adorno'nun estetik kuramına göre, estetik olmadıkları ortaya çıkan Neşet

Günel'in değeriendirilen bu beş yapıtı, toplumcu gerçekçiliğın estetik anlayışına göre büyük olasılıkla estetik yapıtlar olarak değeriendirilebilecektir.

Yapılan estetik eleştirilerde ölçüte ilişkin ortaya çıkan bir başka nokta da, Adorno'nun estetik kuramının temel ilkelerinin ortaya konmasının ve irdelenmesinin, neredeyse, yapıtların eleştirisi kadar öne çıkmış olmasıdır. Yani, ölçüt olarak bir kuramın ilkeleri ele alındığında, yapıtların eleştirisi kadar, o kuramın temel ilkelerinin de açıkça ortaya konmasının gerekliliğı ortaya çıkmıştır. Böyle bir gereklilik eleştiri yapan kişinin, kullandığı ölçütü nasıl yorumladığını ve ele aldığını, dolayısıyla, ölçütü kullanım biçimini de ortaya koyacağı düşünöldüğünden eleştiriye katkı sağlayacağı kanısına varılmıştır.

5.2. ÖNERİLER

Araştırmada ulaşılan sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

1. Güzel kavramı, sanatta ele alınan temel kavramlardan birisi olup; sanattaki güzel de estetik'in temel konularından birisidir. Bu açıdan estetik kuramlarının ortaya koyduğu güzellik anlayışlarının açıklanabilmesinde ve irdelenebilmesinde estetik eleştiri yönteminin yararlı olabileceğı düşünölmektedir. Bu nedenle estetik kuramlarının irdelenmesi ve hatta öğrenilmesinde estetik eleştiri yönteminden yararlanılabilir.

2. Bilindiğı gibi, eleştiri yapıt üzerine kurulmalıdır; eleştiri yapan kişi de görüşlerini yapıta dayandırmalıdır. Estetik eleştiri yapan kişi, kendi güzellik anlayışıyla yapıta yaklaştığına göre, eleştirisini yaptığı yapıtı neden güzel bulduğunu ya da bulmadığını, ne kadar güzel bulduğunu değeriendirirken, kendi güzellik anlayışını bir ölçüt gibi ortaya koyabilmeli ve temellendirebilmelidir. Böyle bir ortaya koyma, temellendirme çabasının kişinin güzellik anlayışının gelişmesine katkı sağlayabileceğı düşünölebilir. Bu

açıdan bakıldığında kişinin, kendi güzellik anlayışını ifade edebilmesi ve geliştirebilmesi bakımından estetik eleştiriden yararlanılabilir.

3. Sanat eğitimi kurumlarında, öğrencilerin hem estetik dersinde verilen bilgileri hem de en az bir estetik kuramını daha iyi anlayabilmelerini sağlayacağı düşünüldüğünden, eleştiri derslerinde ve hatta estetik dersinde estetik eleştiriye yer verilmesi önerilir.

4. Sanat eğitimi kurumlarında, öğrencilerin kendi güzellik anlayışlarını temellendirebilmeleri ve geliştirebilmeleri; en azından öğrencilerin güzellik anlayışı geliştirebilmeleri konusunda ilgilerini uyandırabilmek için ilgili derslerde estetik eleştiriye yer verilmesi önerilir.

5. Estetik eleştirinin, estetik'e dayandığı düşünüldüğünde, sanat eğitimi kurumlarındaki estetik dersi ile eleştiri dersinin estetik eleştiri ile ilgili kısmının içerik bakımından birbiriyle ilişkilendirilmesi ve desteklenmesi önerilir.

6. Estetik eleştirinin plastik sanatlar dışında kalan sanat türlerinde de uygulanabilme koşulları araştırılmalıdır.

7. Estetik eleştiri örnekleri incelendiğinde, bir estetik kuramını ölçüt alan eleştirilerin azlığı dikkati çekmiştir. Bu nedenle başka estetik kuramlarını ölçüt alan estetik eleştiri örnekleri arttırılmalıdır.

8. Plastik sanatlar alanında bir bilim dalına dayalı eleştiri örnekleri ve araştırmaları arttırılmalıdır.

9. Hem plastik sanatların resim dışındaki türlerinde hem de plastik sanatlar dışında kalan sanat türlerinde, Adorno'nun estetik kuramını ölçüt alan eleştiri örnekleri ve araştırmaları yapılmalıdır.

10. Pek çok estetikçinin ya da estetik kuramının kimi yayınları Türkçeye çevrilmiştir. Türkiye'de felsefe, sosyoloji ve siyaset bilimi gibi

alanlarda tanınmasının yanı sıra, sanat alanında da daha iyi tanınabilmesi ve tartışılabilmesi bakımından, Adorno'nun "Estetik Kuramı" adlı yapıtının Türkçeye çevrilmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Adorno, Gretel. and Tiedemann, Rolf. (Eds.). (1997). **Theodor W. Adorno, Aesthetic Theory (Art Beauty: Apparition, Spiritualization, Intuitability s.78-100)** (Çev. Atilla Güney, Nami Beştepe). (Yayımlanmamış Çeviri). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Adorno, Theodor W. (1985). “Baskı Altında Uzlaşma”. **Estetik ve Politika**. (Editör: Ronald Taylor), (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Eleştiri Yayınevi.

Adorno, Theodor W. (1997b). “Estetik Kuram [XII / Toplum]” (Çev. Enis Batur). **Modernizmin Serüveni** (Hazırlayan: Enis Batur). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Akdeniz, Halil. (1989). **Adnan Turani Desenler-Boya Resimler**. Ankara: Enlem 80 Ltd.Şti.

Altuğ, Taylan. (1989). **Kant Estetiği**. (Birinci Basım). İstanbul: Payel Yayınevi.

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. (2004). “Doğal Afetler Kuramı” (Katastrof Kuramı) Başlığı. Cilt 7, s. 355. İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş.

Archimbaud, Michel. (1994). “Bacon’ın Ressamları”. (Çev. Sevin Okyay). **Sanat Dünyamız**. Sayı: 56, s.125-146.

Asil, Lolita. (1995). **1970’den Günümüze Türk Resminde Eleştiri**. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Atakan, Nancy. (1998a). **Arayışlar**. (Birinci Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atakan, Nancy. (1998b). "Rauschenberg'den Hatoum'a..., Robert Rauschenberg'in New Guggenheim Müzesi'ndeki, Mona Hatoum'un Yeni Çağdaş Sanat Müzesi'ndeki Sergileri Üstüne". **Sanat Dünyamız**. Sayı 67, s.15-23.

Atamert, Engül. (2002). "Sanatın Provokatörü Georg Baselitz". **Hürriyet Gösteri**. Sayı: 242, s. 30-31.

Batur, Enis. (2000). "45'te': Baselitz İçin XX + Bir Parça". **Başkalaşım XI – XX**. (İkinci Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baykam, Bedri. (2002). "R.Rauschenberg, İlk Günlerden, Türkiye'den Esinlendiği Son İşlerine Kadar". **Skala**. Eylül, sayı: 16, s.20-31.

Bayrav, Süheyla. (1975). **Filolojinin Oluşumu Çağdaş Dilbilim - Eleştiri Sorunları**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Beardsley, Monroe C. (1979). The Classification of Critical Reason. **A Modern Book of Esthetics : An Anthology**. (ed. with introd. and notes by Melvin Rader). New York : Holt, Rinehart and Winston.

Beardsley, Monroe C. (1981). **Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism**. (Second Print). Indianapolis: Hockett Publishing Company, Inc.

Bottomore, Tom. (1997). **Frankfurt Okulu** (Çev.Ahmet Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.

Bozkurt, Nejat. (1995). **Sanat ve Estetik Kuramları**. (İkinci Basım). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Bernstein, J.M. (2003). "Görünüü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliğı". **Cogito**. Sayı:36, s.201-233.

Bürger, Peter. (2003). **Avangard Kuram**. (Çev. Erol Özbek). (Birinci Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Büyükcünal, Feriha. (1992). "Neşet Günal ile Söyleşi". **Türkiye'de Sanat**. Mayıs/Ağustos, Sayı 4, s.45-49.

Büyükcünal, Feriha. (1995). "Neşet Günal". **Sanatsal Mozaik**. Sayı 4, s.60-65.

Carlson, J.C. ve Filloux Jean-C. (2000). **Eleştiri Kuramları** (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Multilingual.

Cevizci, Ahmet. (2000). **Felsefe Terimleri Sözlüğü**. (Birinci Basım). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Coşkun, Ayfer. (1996). "Francis Bacon'ın Paris Rövanşı". **Adam Sanat**. Sayı. 131, s. 44-50.

Dal, Esin. (1996). "Türk Resim Eleştirisine Genel Bir Bakış". **Türkiye 'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Eleştiri Özel Sayısı II, Sayı 24, s.26-30.

Dal, Esin. (1980). **1946-1971 Yıllarında Türkiye'de Resim Eleştirisi**. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Mezuniyet Sonrası Eğitimi Fakültesi, Ankara.

Deleuze, Gilles. (2002). Vücut, Et ve Ruh: Hayvanlaşmak. <http://www.korotonomedy.net/ulus/vucut.html>06.03.2002.

Dellaloğlu, Besim. (2003). "Bir Giriş – Adorno Yüz Yaşında". **Cogito**. Sayı:36, s.13-36.

Devrim, Melishan. (2002). "Georg Baselitz İstanbul'da". **Türkiye'de Sanat**. Sayı 55, s 54-59.

Dinçkal, Özlem. (1995). **Sanat Eleştirisinde Öznelliğin Rolü**. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Eagleton, Terry. (1998a). **Eleştirinin Görevi** (Çev. İ. Serin). (Birinci Basım). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Eagleton, Terry. (1998b). **Estetiğin İdeolojisi** (Yayıma Haz. Bülent Gözkan). (Birinci Basım). İstanbul: Özne Yayınları.

Ecevit, Yıldız. (2001a). "Türk Edebiyat Eleştirisi". **Varlık**. Sayı 1129, s.54-61.

Ecevit, Yıldız. (2001b). "Türk Edebiyat Eleştirisi". **Varlık**. Sayı 1130, 57-65.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 3. (1997). Resim Sanatı Başlığı. (Yayın yönetmenleri Zeynep Rona, Müren Beykan). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Edgü, Ferit. (1996). "Bacon Resmin Varoluşu". **P: Sanat Kültür Antika**. Sayı:3, s. 86-96.

Erbay, Advie. (1993). **Sanat ve İşlevi Bakımından Platon, Marxizm ve Frankfurt Okulu**. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ergüven, Mehmet. (1996). "Eleştirinin Sınırı". **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Eleştiri Özel Sayısı I**. Sayı 23, s.24-32.

Ergüven, Mehmet. (2002). **Yoruma Doğru**. (İkinci Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ergüven, Mehmet. (2002). “Georg Baselitz”. **Bir Baselitz Retrospektifi 1958 – 2001**. (Yayına Hazırlayan Ayça Sabuncuoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erinç, Sıtkı M. (1995a). **Resmin Eleştirisi Üzerine**. (Birinci Basım). İstanbul: Hil Yayınları.

Erinç, Sıtkı M. (1995b). **Kültür Sanat Sanat Kültür**. (Birinci Basım). İstanbul: Çınar Yayınları.

Erinç, Sıtkı M. (1997). “Toprağın Erki”. **Fusun Kavalcı Sergi Kataloğu**. İstanbul: Kare Sanat Galerisi.

Erinç, Sıtkı M. (1998a). **Sanatın Boyutları**. (Birinci Basım). İstanbul: Çınar Yayınları.

Erinç, Sıtkı M. (1998b). **Sanat Psikolojisine Giriş**. (Birinci Basım). İstanbul: Ayraç Yayınları.

Eroğlu, Özkan. (1996). “Ortaçağ ve Rönesans Resim Düşünde Renk”. **Sanatsal Mozaik**. Sayı: 6, s.64-69.

Ersoy, Ayla. (1994). “Sanat Eleştirisinde Yöntem”. **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı12, s.46-47.

Ersoy, Ayla. (2001). “Eleştiri Yazıları Işığında Resim Sanatımıza Sosyolojik Bakış”. **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 47, s.16-23.

Ertürk, İsmail. (1999). “Ressamın Sinemada Oynanan Kötü Kopyası”. **Sanat Dünyamız**. Sayı: 71, s. 17-20.

Erzen, Jale. (1996). **Georg Baselitz Baskı Grafikleri 1965 – 1992**. 21.11. – 10.12.1996 tarihleri arasında Alman Kültür Merkezi’nde açılan Sergi için Tanıtım Yazısı. Ankara: Alman Kültür Merkezi.

Erzen, Jale. (1999). "Osmanlı Sanatı ve Mimarisinde Estetik ve Duyarlılık". **Sanat Dünyamız**. Sayı: 73, s.55-67.

Ficacci, Luigi. (2003). **Bacon**. Köln: Taschen GmbH

Germaner, Semra. (1997). **1960 Sonrası Sanat**. (Birinci Basım). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Giray, Kıymet. (1996). "Türk Resim Tarihinde Eleştirinin Gelişim Çizgisi". **Türkiye 'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Eleştiri Özel Sayısı II, Sayı 24, s.16-25.

Gönenç, Turgay. (1998). **Burhan Uygur**. P: Sanat Kültür Antika. Sayı 9, s.118-136.

Günel, Burhan. (1999). "Yaptıklarıyla Yetinmeyen Bir Ressam: Adnan Turani". **Adam Sanat**. Nisan, sayı 161, s. 48-53.

Güneş, Fikret. (1998). **Türk Resim Sanatında Eleştirmen, Sanatçı ve İzleyici Arasındaki Etkileşimin Analizi**. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Hançerlioğlu, Orhan. (2000a). **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**. (Cilt 2). (Üçüncü Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, Orhan. (2000b). **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**. (Cilt 1). (Üçüncü Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, Orhan. (2000c). **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**. (Cilt 7). (Üçüncü Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, Orhan. (2000d). **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**. (Cilt 3). (Üçüncü Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Heil, Heinrich. (2002). "Karşı Işık". **Bir Baselitz Retrospektifi 1958 – 2001**.(Yayına Hazırlayan Ayça Sabuncuoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hopps, Walter. And Davidson, Susan. (1997). Introduction: Rauschenberg's Art of Fusion (Walter Hopps), (Çev. Okan Karaçay), (Yayımlanmamış Çeviri). **Robert Rauschenberg: A Retrospective**. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

Horkheimer, Max. Adorno, Theodor W. (1996). **Aydınlanmanın Diyalektiği II**. (Çev. Oğuz Özgül). (Birinci Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hunn, Tom. (2003). "Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği". **Cogito**. Sayı: 36, s.256-275.

İnam, Ahmet. (2000). **Yolculuk Hazırlıkları Felsefe Yazıları**. (Birinci Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

İpşiroğlu, Zehra. (1998). **Eleştirini Eleştirisi**. (İkinci Basım). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

İpşiroğlu, Nazan. (2000). **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Resim**. (Birinci Basım). İstanbul: Papirüs Yayınevi.

Jameson, Fredric. (1997). **Marksizm ve Biçim** (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jay, Martin. (1989). **Diyalektik İmgelem**. (Çev. Ünsal Oskay). (Birinci Basım). İstanbul: Ara Yayıncılık.

Jay, Martin. (2001). **Adorno** (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Der Yayınları.

Kuçuradi, İoanna. (1999). **Sanata Felsefeyle Bakmak**. (Üçüncü Basım). Ankara: Ayraç Yayınevi.

Leiris, Michel. (1996). "Francis Bacon". (Çev. Kivılcım Sezen). **Türkiye'de Sanat**. Sayı: 24, s. 52-55.

Livingstone, Rodney ve Diğerleri. (1985). "Sunum IV". (Çev. Ünsal Oskay). **Estetik ve Politika**. (Editör: Ronald Taylor). İstanbul: Eleştiri Yayınevi.

Lunn, Eugene. (1995). **Marksizm ve Modernizm**. (Çev. Yavuz Alogan). (Birinci Basım). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Lynton, Norbert. (2004). **Modern Sanatın Öyküsü**. (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş). (Üçüncü Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Marcuse, Herbert. (1997a). **Estetik Boyut. Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir Eleştirisi**. (Çev. Aziz Yardımlı). (Birinci Basım). İstanbul: İdea Yayınevi.

Marcuse, Herbert. (1997b). **Tek Boyutlu İnsan**. (Çev. Aziz Yardımlı). (Üçüncü Basım). İstanbul: İdea Yayınevi.

Marcuse, Herbert. (1998). **Karşıdevrim ve İsyan**. (Çev. Gürol Koca-Volkan Ersoy). (Birinci Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Meydan Larousse. (1971). (Eleştiri Maddesi). (Cilt 4). İstanbul: Meydan Yayınevi.

Moran, Berna. (1999). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Okyay, Sevin. (1994). "Bıçak Sirtında Francis Bacon". **Sanat Dünyamız**. Sayı:56, s.121-124.

Özer, Bülent. (1990). "Sanatı Sınıflandırmada Çağdaş Sistemler ve Bir Öneri". **Felsefe ve Sanat**. (Birinci Basım). İstanbul: Ara Yayınları.

Özkaya, Serhan. (2000). **Sanatta Deha ve Yaratıcılık**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Özsezgin, Kaya. (1994). **Çağdaş Türk Resmi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Özsezgin, Kaya. (1997). "Çağdaş Grafiğin Alman Sanatına Yansıyan Boyutları ve Baselitz". **Türkiye'de Sanat**. Sayı: 27, s.44-47.

Özsezgin, Kaya. (2000). **Burhan Uygur**. (Birinci Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Prall, D.W. (1936). **Aesthetics Analysis**. New York: Thomas Y. Crowell Company.

Püsküllüoğlu, Ali. (1995). **Türkçe Sözlük**. (Birinci Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ragon, Michel. (1987). **Modern Sanat**. (Çev. Vivet Kanetti). İstanbul: Cem Yayınevi.

Reijen, Willem von. (1999). **Adorno Bir Giriş** (Çev. Mustafa Cemal). İstanbul: Belge Yayınları.

Rosenthol, M. ve Yudin, P. (1980). **Materyalist Felsefe Sözlüğü**. (Çev. Enver Aytekin ve Aziz Çalışlar). (Dördüncü Basım). İstanbul: Sosyal Yayınları.

Sağlam, Mümtaz. (1996). “Sanat Eleştirisinde Tavrı ve Düzey Sorunları”. **Türkiye ‘de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Eleştiri Özel Sayısı I, Sayı 23, s.40-41.

Sancar, Nuray. (2001). “Neşet Günal’ın Desenlerinde Çözülmeyen Gerilim”. **Evrensel Kültür**. Mayıs. Sayı:113.

Saraç, Tahsin. (1985). **Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük**. İstanbul: Adam Yayınları.

Schmied, Wieland. (2002). “Georg Baselitz’iz Dünyası”. **Bir Baselitz Retrospektifi 1958 – 2001**.(Yayına Hazırlayan Ayça Sabuncuoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Seferoğlu, Nurten. (2000). **Sanat ve Eleştiri**. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Sergi Kataloğu. (1997). Artium Sungur Sanat Evi. 26 Mart-16 Nisan 1997.

Sontag, Susan. (1987). “Francis Bacon”. **Adam Sanat**. Sayı 23, s.57-58.

Soykan, Ömer Naci. (2000). **Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Yolculuk**. (İkinci Basım). İstanbul: Bulut Yayınları.

Sönmez, Nemci. (2002). “22 Haziran 2002’de Atölyesinde Gerçekleştirilen Söyleşi”. **Sanat Dünyamız**. Sayı: 84, s.32-43.

Söylemez, Hatice. (1993). **XIX.ve XX. Yüzyılda Resim Sanatı Eleştiri Örnekleri**. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sylvester, David. (1987). "Francis Bacon'la Söyleşiler". (Çev. Deniz Ülken). **Adam Sanat**. Sayı: 23, s. 59-69.

Şahiner, Rıfat. (2001). "1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Karakteri". **Türkiye'de Sanat**. Sayı: 50, s.56-65.

Şener, Dilek. (2001). "Anadolu İnsanının Bitmeyen Öyküsü". **Milliyet Sanat**. Sayı: 511, 92-93.

Tansuğ, Sezer. (1976). **Beş Gerçekçi Türk Ressamı (Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür)**. İstanbul: Gelişim Basım ve Yayım A.Ş.

Tansuğ, Sezer. (1986). **Çağdaş Türk Sanatı**. (Birinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, Sezer. (1988). **Sanatın Görsel Dili**. (Üçüncü Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Timuçin, Afşar. (2000a). **Estetik**. (Dördüncü Basım). İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, Afşar. (2000b). **Felsefe Sözlüğü**. (Üçüncü Basım). İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, Afşar. (2001). "Eleştirinin Kızgın Dili". **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**. Sayı 12, s.12.

Townsend, Dabney. (2002). **Estetiğe Giriş** (çev. Sabri Büyükdüvenci). (Birinci Basım). Ankara: İmge Kitabevi.

Tunalı, İsmail. (1979). "Görünüş ve Ötesi". **Denemeler**. İstanbul: İktisadi Yayınlar Lt.Şti.

Tunalı, İsmail. (1998). **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tülin, Fatma. (1996). "Bacon'ı İzlerken". **P: Sanat Kültür Antika**. Sayı:3, s. 86-96.

Türk Dil Kurumu (1998). **Türkçe Sözlük**. Cilt I, A-J; Cilt II, K-Z. (Dokuzuncu Basım). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Türkdoğan, Tansel. (2004). **Çağdaş Sanat**. Ankara: Piramit Yayıncılık.

Ural, Murat. (2001). **Neşet Günal – Desenler**. (Birinci Basım). İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.

Zeka, Nemci. (1985). "Çağdaş Bir Ürperti 'Adorno'". **Sanat Olayı**. Sayı:42, s.65.

Zweite, von Armin. (1994). **Robert Rauschenberg**. ("Biography", çev. Alpagut Yavuz) (Yayımlanmamış çeviri). Köln: DuMont Buchverlag.

Yücel, Tahsin. (1991). **Eleştirinin ABC'si**. İstanbul: Simavi Yayınları.

<http://www.kuraldisi.com>. (2004,Ekim). Neşet Günal. 21 Ekim 2004.
Web:[http:// www.kuraldisi.com/kitabevi/guncel/nesetgunal.html](http://www.kuraldisi.com/kitabevi/guncel/nesetgunal.html)