

GÖRSEL SANATLARDA ÇÖZÜMLEME İÇİN DEĞER
KAVRAMLARININ YERİ

ÖZGÜL DOĞAN

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2015

GÖRSEL SANATLARDA ÇÖZÜMLEME İÇİN DEĞER
KAVRAMLARININ YERİ

ÖZGÜL DOĞAN

Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü, 2012

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı

Resim Yüksek Lisans Dalı, 2015

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2015

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÖRSEL SANATLARDA ÇÖZÜMLEME İÇİN DEĞER KAVRAMLARININ YERİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
ÖZGÜL DOĞAN

ONAYLAYANLAR:

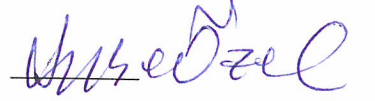
Doç. Seyyit BOZDOĞAN
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



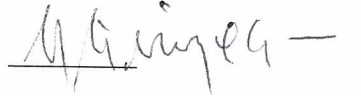
Prof. Dr. Ayşe ÖZEL

Doğuş Üniversitesi



Yrd. Doç. Yunus GÜNEŞ

Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 14/05/2015

AXIOLOGY FOR ANALYSIS OF VISUAL ARTS, PARTICULARLY PAINTINGS

ABSTRACT

The (work of) Art, up to now, has been studied by eminent persons from different disciplines as aesthetics, art history, criticism, psychology, philosophy, semiotics and so on. And each of them has transferred their knowledge on the disciplines in that they are specialists. In this area, the terms of the sign and the signal of semiotics and the principle of “first of all” (or only) the work of art” of new criticism have been path breaking.

In this study, we searched the settlement possibility on a new point of view, without forgetting the contributions of other approaches, and of others. Our basic problem is this question: Can systematic classification of values be helpful in the comprehension of the (work of) Art? Of course, the negative answer comes suddenly: There are a lot of writings on the value, it is not new. That is true. But if we read them we can observe that they are limited and scattered. Not concerned directly with art or the work of art itself. Not classified on the focus of art. So, we think that we need to see the art, on this subject, in a larger perspective.

To this end, firstly we reviewed the adjacent concepts of value, like meaning, function, act, And the study is created as two essential chapters: chapter I: theoretical: chapter II: practical.

In the first chapter, the concept of value is withstanding on which axes, it means that, on which opposite poles? After that, we studied the value types studied by others, and the value types to be studied. And so we reached to a list of value types. We know that is not an absolute classification. It is roughly, and with missing ones. But at the same time it is clear that, our list gives a general idea on the expansion of value concepts, and on the deviation of art study works and on the possibility of axiology (science of values) as understanding or commenting the work of art.

In the second chapter, the work of Hans Baldung, dating between 1510 and 1520, “Eve, Serpent and Death” is studied with a critical and comparative regard, focusing

only presentative value of work. Secondly the work of Agnolo Bronzino, dating 1546, "The Allegory of Love" is studied in a more detailed form from the point of values. But at the same time, we essayed to understand it from the comparative and semiotic point of view.

As a result, we observed that subjective approaches, transfer the meaning of art to their own center of interest. And we decided that a work of art can be studied from the point of view of new (artistic) axiology. And we can say that it can give to us a chance of testing objectively our study.

Keywords: axiology, semantics, hermeneutics, semiotics, value analysis,

GÖRSEL SANATLARDA ÇÖZÜMLEME İÇİN DEĞER KAVRAMLARININ YERİ

ÖZET

Sanat (eseri); estetik, sanat tarihi, eleştiri, ruhbilim, felsefe, göstergebilim gibi alanlardan pek çok uzmanın incelemesine konu olmuştur. Her biri kendi alan bilgisini sanat alanına taşımıştır. Özellikle, göstergebilimin gösterge ve işaret kavramları ve yeni eleştirinin ‘bizzat sanat eserine yönelme ilkesi’ yol açıcı olmuştur. Bu çalışmada sanat eserine, sanata yönelik her alandan getiriler göz ardı edilmeden yeni bir bakış açısına yerleşme olanağı üzerinde durulmuştur: Sanat eserini anlamada değerler bir bakış açısı olabilir mi? Elbette bu soruyu sorar sormaz, konunun yeni olmadığı ileri sürülecektir. Doğrudur. Ancak bu konuda yapılan çalışmalara bakıldığında bunların dağınık ya da çok sınırlı oldukları görülmektedir. Bu yüzden değerler konusuna daha geniş bir perspektiften bakılmaya ihtiyaç olduğu düşünülmüştür.

Bu amaç doğrultusunda öncelikle değer neliği ve çevresindeki, ilişkili olduğu kavramlar dikkate alınmış ve çalışma kuramsal ve uygulama olarak iki bölümden oluşturulmuştur. Birinci bölümde değer kavramının genelde hangi akslara,,yani hangi karşıt iki uca oturtulduğu gözlenmiş. Ardından araştırmalara konu edilmiş ya da edilebilecek değer tipleri kısaca ele alınmış, böylece kesin bir sınıflandırma olmasa da, değer tiplerinin uzanımı, sanat eserini anlamada sapmaların ve sanat eserine odaklanmadaki olanakların kabaca da olsa görülmesine fırsat sağlamıştır. İkinci bölümde Hans Baldung’un (1510- 1520) arasına tarihlenen “Havva, Yılan ve Ölüm” tablosu karşılaştırmalı ve eleştirel bakışla, yalnızca temsili değeri konu edilerek incelenmiştir. Ardından Agnolo Bronzino’nun “Aşk Alegorisi” (1546) adlı tablosu daha geniş biçimde karşılaştırmalı ve değer kavramları açısından incelenmiştir.

Sonuç olarak, sanat eserine yaklaşımda, öznel bakışların, incelemecinin ilgi alanının sanat eserini anlamayı başka alanlara kaydırıldığı gözlenmiş ve sanat eserinin sanatı ilgilendiren değer kavramları açısından bütüncül bir incelenmesinin yapıp yapılmadığını test etme, incelemenin eksik yanlarını nesnel biçimde görme şansı vereceği için bu yöntem olumlu bulunmuştur. Ve değer çözümlemeci yaklaşımın sanat eserini incelemede birincil ve ikincil değerlerin görülmesine olanak tanıdığı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Aksiyoloji, semantik, yorum bilgisi, göstergebilim, değer çözümlemesi,

Teşekkür

Hazırlamış olduğum bu tezin danışmanlığını üstlenen, beni yönlendiren hocam sayın Doç. Seyyit Bozdoğan'a ve tezin konusunu belirlememde, tezle ilgili kaynak taramada yol gösteren, gerekli metinlerin çevirilerini yapan, sorularımı yanıtlayan ve açıklayıcı bilgilere ulaşmamda yardımcı olan babam Prof. Dr. Mustafa Durak'a teşekkür ederim.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
İçindekiler Tablosu	iv
Tablolar Listesi	iv
1 Giriş	1
2 Kuramsal: Değer ve Değer Kavramları Üzerine	4
2.1 Değer Kavramı ve İlişkili Kavramlar: Anlam, İşlev, Değer, Edim	4
2.2 Sanatta Değer Akılları.....	6
2.2.1 Dış Değer ve İç Değer	6
2.2.2 Öznel Değer ve Nesnel Değer	7
2.2.3 Estetik Değer ve Sanatsal Değer.....	8
3 Sanatta Değer Kipleri	10
3.1 Sanat Değeri.....	10
3.1.1 Renk Değeri	10
3.1.2 Çizgi Değeri, Çizim Değeri, Form Değeri	12
3.1.3 Kompozisyon Değeri	12
3.1.4 Perspektif Değeri.....	13

3.1.5 Biçem (üslup) Değeri, Tarz Değeri.....	14
3.1.6 Yaratım Değeri: Hayal Gücü Değeri.....	15
3.2 Sanatın Anlatım Değeri: Temsili Anlatım	16
3.3 Simgesel Anlatım, Simgesel Değer	17
3.4 Tematik Değer.....	18
3.5 Gönderme Anlamı, Gönderme Değeri	18
3.6 Bağlamsal Anlam ve Bağlamsal Değer.....	19
3.7 Bilgi Değeri	21
3.8 Eleştirel Değer.....	21
3.9 Eğitim Değeri, Kültürel Değer.....	23
3.10 Ruhsal Değer	24
3.11 Tedavi Edici Değer	25
3.12 Sanatın Moral Değeri.....	26
3.13 Etik Değer ve Evrensel Değer.....	27
3.14 Sanat Edimsel Değer	29
3.15 Etki Değeri	29
3.16 Politik Değer, İdeolojik Değer	30
3.17 Tarihi Değer, Belgesel Değer	30
3.18 Ekonomik Değer	30
3.19 Kullanım Değeri, Süs Değeri.....	30
4 Uygulama: Değer Kavramı Eksenli Sanat Eseri Okumaları	31
4.0 Giriş: Temsil: Temsil Eden, Temsil Edilen	32

4.1 Temsil Edilen Olarak Hans Baldung un Tablosu.....	33
4.1.1 Temsil eden olarak Richard Leppert' ın yazısı	35
4.1.2 Betimleme Düzlemi	35
4.1.3 Sonuç.....	39
4.2 Bronzino'nun 'Aşk Alegorisi' Tablosunun Çözümü	40
4.2.0 Aşk Alegorisi ve çevresi	40
4.2.0.1 Aşk Alegorisi	41
4.2.0.2 Venüs, Cupid ve Satyr: Roma.....	43
4.2.0.3 Mutluluk Alegorisi	44
4.2.0.4 Bronzino'nun Kutsal Aile Tabloları.....	45
4.3.0 Aşk Alegorisi İle İlgili Yorumlar	47
4.3.1 Resimdeki kişi ve/ya eyleyenler	48
4.3.2 Venüs yada Afrodit	48
4.3.3 Cupid(on) yada Eros	50
4.3.4 Oyuncu: Maskeli Eris mi	53
4.3.5.1 Yaşlı Adam – Kıskançlık	54
4.3.5.2.1 Yaşlı Adam - Hastalık: Frengi	55
4.3.5.2.2 Dillerde Durum	56
4.3.5.3 Yaşlı Adam - Kronos ve Satürn	57
4.3.5.4 Yaşlı Adam – Theiresias	58
4.3.6.1 Genç Kız, Pandora	58
4.3.6.2 Aldatma ve/ya Pandora	58

4.3.6.3 Putto (çocuk melek.....	62
---------------------------------	----

5 Bronzino'nun 'Aşk Alegorisi' Eserinin Değerler Sistemi Olarak İncelenmesi

5.0 Rönesans'ın bir özelliği olarak, tarz Değeri.....	63
5.0.1 Kompozisyon Değeri	67
5.0.2 Yaratım Değeri.....	70
5.0.3 Simge Değeri.....	72
5.0.3.1 İki Güvercin	73
5.0.3.2 Masklar.....	73
5.0.3.3 Mine Çiçeği.....	74
5.0.3.4 Ok Simgesi.....	74
5.0.3.5 Kum Saati.....	74
5.0.3.6 Putto	74
5.0.3.7 Maskeli figürün ardındaki dallar.....	74
5.0.3.8 Öpüşme	74
5.0.3.9 Venüs' ün Sol Elindeki Yuvarlak Şey	75
5.0.4.0 Pandora'nın Sağ Elinde Tuttuğu Bal Peteği	75
5.0.4 Eğitim Değeri.....	76
5.0.5 Perde: Dekoratif Değer ve/ya Tiyatrolaştırma	76
5.0.6 Bağlam Değeri ya da İlinti Değeri	78
5.0.7 Tedavi Edici Değer ve/ya Aynalama	78
5.0.8 Sanatsal Değer olarak Belirsizlik.....	79
5.0.9 Ahlaki değer: Sansür.....	81

Sonuç	83
Kaynakça	86
Özgeçmiş	90

Tablolar Listesi

- Tablo 1 Jack ve Dinos Chapman; ‘Savaşın Yıkımları’; 130x 200x 200 cm, Plastic, polyester resim, synthetic fibres, wood and guitar strings, 1993, Louvre Müzesi ve kopya etmeye çalışan sanatçılar (tayproject.org\haberarsiv20131.html) (10.09.2014).....22
- Tablo 2 Louvre Müzesi ve kopya etmeye çalışan sanatçılar, kaynak: CRDP de l'Académie de Créteil (10.09.2014).....23
- Tablo 3 Hans Baldung, ‘Havva, Yılan ve Ölüm’, 1510-1520, kaynak: (<http://www.En.m.wikipedia.org>) (10.09.2014).....33
- Tablo 4 Albrecht Dürer, ‘Şövalye, Ölüm ve Şeytan’, 1513, kaynak: (portman 87. devinart.com) (İzlenme tarihi: 25.09.2014).....34
- Tablo 5 Albrecht Dürer, ‘Adem ve Havva’, 1504, kaynak: (www.metmuseum.org\toah\works-of-art\19.73.1) (İzlenme tarihi: 26.09.2014).....34
- Tablo 6 Agnolo Bronzino, ‘Venus, Cupid ve Zaman’ (Şehvet Alegorisi) 147x117 cm, Tahta üzerine yağlıboya, 1540-45, Londra, National Gallery.....40
- Tablo 7 Bronzino, ‘Venüs, Cupid ve Kıskançlık’, 192 x 142 cm, Kavak panel üzerine yağlıboya, 1548-50, Budapeşte, Szépmûvészeti Müzesi.....41
- Tablo 8 Rosso Fiorentino, ‘Bacchus, Venus and Cupid’, 1535–39, Luxembourg, Musée National d’Histoire et d’Art.....42
- Tablo 9 Bronzino, ‘Venüs, Cupid ve Satyr’43

Tablo 10	Bronzino, ‘Mutluluk Alegorisi’ 40x30 cm 1564 Bakır üzerine yağlıboya, Floransa Uffizi Galerisi.....	44
Tablo 11	Bronzino; ‘Kutsal Aile’ (Madonna Panciatichi); Tahta üzerine yağlı boya; 117x93 cm, 1538-1540, Floransa, Uffizi Galerisi.....	45
Tablo 12	Bronzino, Agnolo, ‘Kutsal Aile’, Moskova, Puşkin Muzesi.....	46
Tablo 13	Albrecht Dürer, ‘Hırsız Cupidon’.....	50
Tablo 14	Jean Cousin (baba), ‘Eva prima Pandora’.....	61
Tablo 15	Giorgio Vasari; ‘Cosimo 1’ Etrafında mühendisleri ve mimarlarıyla; 1555.....	63
Tablo 16	Giorgio Vasari, ‘Cosimo I’.....	64
Tablo 17	Bronzino; ‘Orpheus’ (Cosimo I).....	65
Tablo 18	Agnola Bronzino, ‘Aşk Alegorisi’, ayrıntı.....	66
Tablo 19	Agnolo Bronzino, ‘Aşk Alegorisi’, Figürler arası ilişki ve kompozisyon düzeni bakımından ilişki şemasıyla.....	68
Tablo 20	Michelangelo, ‘Venüs ve Cupid’.....	70
Tablo 21	Jacopo Carucci (Pontormo), ‘Venüs ve Cupid’, 1533.....	71
Tablo 22	Giulio Mazzoni, ‘Gerçeği Ortaya Çıkaran Zaman Alegorisi’, 1551-1552.....	77
Tablo 23	Giulio Mazzoni, Bilim Alegorisi, 1551-1552.....	77
Tablo 24	Giovanni Domenico Cerrini, ‘Gerçeği Ortaya Çıkaran Zaman Alegorisi’, (1630-1681).....	78
Tablo 25	Agnolo Bronzino, ‘3/4 görünüşlü Gülümseyen Genç Kadın Başı’, 28.8 x 21.6 cm (1542-3).....	80
Tablo 26	Bronzino’nun sansüre uğramış ‘Aşk Alegorisi’ ayrıntı.....	82

GÖRSEL SANATLARDA ÇÖZÜMLEME İÇİN DEĞER KAVRAMLARININ YERİ

GİRİŞ

Bugün hem bilimde, hem de sanatta öğrenme gereksinimi dolayısıyla yinelemeler gerçekleşmektedir. Lise ya da üniversite düzeyinde biyoloji dersi ve sanat dersleri ne bilimdir ne de sanat. Sadece bilimseldir ya da sanatsal. Demek ki bilim ve sanat; bilimselin ya da sanatsalın dışındadır. Onlara eklenen, yenilikler olarak ortaya çıkar. Sanat konusuyla ilgili her türlü sanat “üzerine söz”, onu sözün tema’sı haline getirir. Sanatı anlatan söz, sanatçı ile algılayan özne arasında bir aracı olarak işler. Bu (sanat) “üzerine söz”ler sanat eserinin aynası gibi işler. Onu parıldatır. Sanat üzerine edilen sözler, o sanat eserinin ya da sanatçının alanına, sistematığına girer ve onun için ya da ona karşı işler. Bu ‘üzerine söz’ler; karşımıza sanat tarihi, sanat eleştirisi, sanat incelemesi (anlamsal ve göstergebilimsel incelemeler dahil) ya da sanat felsefesi olarak çıkar. Ve her bir türde pek çok farklı yaklaşım, kuram söz konusudur. Ve her biri bir tarih, geniş bir literatür, kendilerine özgü terimler ve kuramlar içerir.

Yönlendirici sorular şunlardır: acaba bu alanlar sanat eserini açıklamakta yeterli olabilmiş midir? Hangi gereksinimi karşılamıştır? Sanat arayışları ve yönelişleri doğru yönlendirilebilmiş midir? Bu çalışmanın temel sorusu ise, değer kavramları sanat eserini değerlendirmede temel ölçüt olabilir mi? Bu soruya yanıt verebilmek için, değer kavramıyla bağlantılı değer kiplerinin dökümünü ortaya koymak, tek tek irdelemek gerekecektir.

Bu da bir derleme, değerlendirme, sınıflandırma ve ardından yeniden değerlendirme işlem ve süreçleri demektir. Böyle bir çalışmadan olumlu sonuçlar alınırsa bu kez hem kavramsal ve kuramsal alanla, hem de uygulama alanında farklı çalışmalar ortaya konabilir. Her türlü sanat üzerine yazıya örneklik edebilecek bir model üretilebilecektir. Dolayısıyla bu çalışma önce kuramsala daha sonra da uygulamalara öncülükte bir hizmet çabası, deneme olarak görülebilir.

Bir sanat eserinin değerlendirilmesi, alan tarihindeki yerinin anlaşılmasını sağlar. Sanat tarihi, estetik tarihi, sanat eleştirisi çok farklı yaklaşımlar sergilemektedir. Sorunun çözümü; sanat eserini anlama ve anlatmada kullanılan dil kadar, kavramların irdelenmesinden geçer.

Değer kavramı ile ilgili olarak İsmail Tunalı, “Estetik” adlı kitabında “Estetik Değer Çözümlemesi” adlı üçüncü bölümde “değerler bilimi” olan “axioloji” yi ele alır ve değerleri şöyle sınıflar: “*bilgi değeri ‘doğruluk’, pratik-ekonomik değer ‘yararlı’, ahlaksal değer ‘iyi’, ve estetik değer ‘hoş’, ‘güzel’ ve ‘yüce’*” (1). Şeref Bigalı ise değeri (o, Fransızca okunuşuyla “valör” terimini kullanır) “ton dereceleri” ile ilişkilendirir. Yalnızca bu anlamıyla ele alır.

“Bir parçanın, bir detayın, karanlık-aydınlık açısından diğer bir parça veya detayla ilişki anlamını içine alır. Ton derecelerinin değer kavramı olan valör; çizgi, renk, tekstür ve şekil gibi, piktural ve plastik elemanların aktif durumlarına zarar vermeden, tablonun birlik ve bütünlüğünün korunmasında ve aynı zamanda saf olarak da, gerekli yerde kendini de müdafaa ederek, en yüksek hareket ve kontrast durumunu yansıtır” (2) “*Koyuyu-açığı, ışık gölge ile karıştırmamak gerekir. Koyu-açık valörle ilgilidir. Işık-gölge ise rengi anlatır*” (3).

Bu anlatımla değer kavramını rengin dışına atar. Değer kavramını, ton kavramıyla ve tonlarla yaratılan “hareket ve kontrast” işleviyle tanımlar.

1-İsmail Tunalı, *Estetik*, 231.

2- Şeref Bigalı; *Resim Sanat*; 207.

3-A.g.k., Şeref Bigalı, 211.

Michael Hutter ve David Throsby'nin editörlüğünü yaptığı “Paha Biçilemez” adlı ve “Kültür, Ekonomi ve Sanatta Değer Kavramı” alt başlığıyla yayınlanan kitapta Terry Smith, değer kavramını “İç ve Dış Değerler” olarak bir aksa oturtur ve değer tiplerini şöyle sınıflandırır: *a) var olan değer; b) temsil değeri; c) biçimlendirme değeri; d) içgörü, fikir değeri; e) dönüşümsel değeri (4).*

Bu çalışma, değer kavramını daha geniş bir perspektifte ele alma ve sanat eseri üzerine odaklanma amacıyla yola çıkmaktadır.

4-Michael Hutter ve David Throsb, “Paha Biçilemez” Kültür, Ekonomi ve Sanatta Değer Kavramı.

2. KURAMSAL: DEĞER VE DEĞER KAVRAMLARI ÜZERİNE

2.1 Değer Kavramı ve İlintili Kavramlar: Anlam, İşlev, Değer, Edim

Anlam:

Anlam; Gösterge, işaret kavramlarına dayanır. Gösteren, işaret eden şey ile gösterilenin, zihnimizdeki kavramın çağrıştırılması, buluşturulmasıdır. Anlamın oluşabilmesi için işaretin göstergenin tanınması şarttır. Söylem üretme ya da anlamlandırma; anlama bağlı edimdir. Dolayısıyla hangi yolla olursa olsun bir ifade biçiminde algılanan her şey anlama dönüşür ya da anlama dönüşmeyi bekler. Anlam konusunda tereddütler, anlamlandırmayı yorum haline getirir. Yorum, kesinleşmemiş anlamdır. Anlamlandırma hem anlam bilimin (semantics), hem de edim bilimin (pragmatics) konusudur.

İşlev:

İşlev, göstergeler arası etkinlik tir, roldür. İşlev; bir sistem, bir bütünlük temelinde işler. Bir işleyiş, bir hareket, bir edim, bir etki yoksa işlev de yoktur. İşlev, küçük çapta bile olsa bir şeyi değiştirir ya da dönüştürür. Anlam hem oluşurken işlev içerir, hemde İşaretin kavramı çağrıştırmasıyla işlev içerir. Ortaya çıkan anlam, başka bir eylemin ya da edimin ortaya çıkmasında aracı olarak bir işlev görür. Ama işlev, anlam değildir.

Değer:

Bir göstergenin, bir işaretin gösterileni yani kavramı üzerine bir kişinin karşılaştırma ve/ya derecelendirme işlem(ler)i sonucu kazandırılmış artı(k) anlamdır. Değer; karşılaştırma, eksiltme, artırma, eşitleme, üstün görme (yüceltme) işlemleriyle işler. Değerlendirme, ise ister açık bir ölçüte dayandırılınsın, ister öznel bir tutuma, özne ya da toplumların öncelikli kavramlarını konu edindir.

Bir öne çıkarma, önceleştirme işleminin bir sonucudur, değer. Bu yüzden değerlerin kişideki ya da toplumdaki durumları, onların kimliklerinin göstergeleridir. Sevgi, saygı, kayırma, ötekileştirme vb kavramlar gösterilen düzeyinde anlamla ilgilidir. Oysa olgu halindeki biçimiyle öne çıkarma ya da arka plana atma söz konusu ise değer bilimin konusu olur.

Sonuçta, bir işaret, ifade içinde var olan biçimin bir anlam yönü bir de değer yönü vardır. Toplumsal ilişkilerde değer; ‘Ben’ ve ‘Başka’ kavramlarının ilişkilendirilmesinden resim de ‘o’ ve değil ilişkisinden geçer. Değer kavramının iki karşıtı, yok edicisi vardır: bilinç ve ihtiyaç. Değer bağlamında işletilebilecek her kavram ayrımcıdır. Bütünleşmeye bir darbedir. Adlandırmaksızın, değerlendirmede bulunmaksızın yaşayabilir mi insan? Her seçme bir değer işaretidir. Seçen için, bu, bir takım ‘ölçüt’lerin sonucudur. Dolayısıyla, kendisi için değer haline gelmiş ölçütlerin bir kişiye, bir nesneye uygulanması sonucu onlar da seçen kişiye bağlı olarak bir değer edinmiş olur. Ölçütler’in toplum ya da topluluk tarafından benimsenmesi durumunda seçilenler onlar tarafından değerleştirilmiş olur. Rastgele seçimler bile seçilenin ‘benimsenme’si sonucu değeri işaret edebilir. Görüldüğü gibi ‘ölçüt’, ‘seçme’, ‘benimseme’ kavramları; değer kavramının ortaya çıkmasının, oluşmasının bağlantılı nedenidir. Ölçüt nesnel ya öznel (keyfi) olabilir. Her ölçüt, seçmeyle ve/ya benimsemeyle sonuçlanabilir. Ve seçme “karşılaştırma”nın, ölçüte uymanın sonucu değerlendirme, odaklaştırma, fetişleştirme, yüceltme basamaklarından birine yerleşir.

Edim:

Anlam bilimin yanı sıra 60’lı yıllarda Austin ile gündeme gelen edim bilimin (pragmatics) temel birimi edim, Türkçede, eylem, hareket anlamına gelen İngilizcedeki “act” karşılığı kullanılmaktadır. Edim bilim, sözün anlamının dışında sözle ilgili edimleri araştırır. Prof Dr. Mustafa Durak, ilk kez Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın şiirlerini incelemede bu alandan yararlanmıştı. Ve bu uygulamanın tüm sanat dallarına uygulanabileceğini düşünmektedir (1). Edim bilimde sözle yapılan edimler (locutionary acts), öznenin, söz aracılığıyla muhatap özneye yaptığı eylemlerdir. Örneğin rica edimi, buyurma edimi vd.

1- Mustafa Durak, Edimsel Anlam - Fazıl Hüsnü Şiiri, Fazıl Hüsnü Dağlarca, 316-331.

Mustafa Durak, sanatçının eserini üretmede yapmış olduğu zihinsel tasarım ve gerçekleştirme safhalarındaki tüm edimleri inceleyen bir alan olarak sanatsal edimleri ortaya koymayı tasarlamaktadır. Edim ile değerin ilişkisi bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Bedenleşen, farkına varılan edimler gerek sanatçı gerek algılayıcı tarafından fark edilerek değere dönüşmektedir.

2.2 SANATTA DEĞER AKSLARI

2.2.1. Dış Değer ve İç Değer:

Bir sanat eseri üzerine konuşurken, konuşmacının neyi konu edindiği önemlidir. Kaçınılmaz olarak herkes, konuyu doğrudan ya da dolaylı, kendi bildiği, bildiğini sandığı, daha yakından ilgilendiği konuya getirir ve/ya o konuyu işler. Sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişki kadar sanat eseri, sanatçı ve toplum ilişkisi de öyle. Ancak Sanatçının ruhsalı, ne zaman sanat eserini açıklar ya da bu ruhsal, sanat eserine nasıl yansımıştır? Sanatçının ruhsalını anlamak sanat eserini anlamak mı demektir? Tarihi bilmek ve/ya anlamak sanat tarihini ve sanat eserini de anlamak mıdır? Bu sorular bizi çıkış noktası ve varış noktası kavramlarına iletir. Bir de yoğunluk kavramına. Üzerine Konuşma, sanat eserini başka konuları konuşmak için bir trampelen olarak kullanıyorsa, sanat eserini teğet geçiyorsa sanat eserinin dışından konuşuluyor demektir. Sanat eserinin bizzat kendisinde olan, var olduğuna inanılan değerlerden söz etmek, onun içkin, iç değerlerinin konu edilmesi demektir. Sanat değerlerine varmak için elbette bir sanat eserinin oluşum süreci ve/ya tarihi, gerekli karşılaştırmalar kullanılabilir. Yani sonunda sanat eserinin değerlerine varıyorsak, konu edindiğimiz şey, ne olursa olsun, bizi sanat eserini daha iyi anlamaya götürüyorsa, hedef iç değerler olunca, yöntem doğru olabilir. Ama açılım sanat eserinin dışına ise o tür konuşmalar sanat dışı değerlere yöneliktir. Örneğin bir tablonun ekonomik (para) değerini konuşmak sanatsal değil ekonomik bir konudur. Sanatın bizzat kendisiyle ilgili değildir.

2.2.2 Özne Değer ve Nesnel Değer:

Yorumlarda öznellik öne çıkar. Yanlış yada sapmış anlamlandırmalarda öznellik rol oynar. Öznelğin kaynağı da algılayıcının kendinin odaklaştırmasıdır. Richard Leppert, bunu şöyle açıklar: “*Seyirciler kendi çıkar, arzu, yatırım, fobi ve benzeri şeylerini imgenin yüzeyine ve içine yansıtır*” (2). Yani öznelğin kaynağı, algılayan öznenin kendi çıkarları, kendi arzuları, korkuları, ya da benzer şeylerdir.

Bir kişiden, bir nesneden, bir konudan, konumuz bakımından bir tablodan sözetmeye başladığımızda, kabaca, genel hatlarıyla ya da üzerine yoğunlaşarak ayrıntılarıyla anlatırız. Ne yazık ki genelde tarihi bağlamını, ilişkisel bağlamını göz ardında bırakırız. Bu bir bakıma onu öne çıkarmadır. Öne çıkarma, aynı şeyin öne çıkarılması, yüceltmeye, ya da nefrete, düşmanlığa, yıkıma, yok etmeye doğru bir yol alışı başlangıcı olmaya adaydır. Dolayısıyla öne çıkarma, yalnızca konuyu değil, konu edeni de ilgilendirir. Yani konuşanın ruhsalını, zihinselini, kimliğini ele verir. Konuşan kişi bilgisiyle sınırlıdır. Bu bilgi, dil ve kültür bakımından toplumsal uzlaşmanın çevrelemesiyle, başkaca dayatmasıyla ve öznenin kendini eğitme çabasıyla biçimlenir.

Bir şeyi anlama çabasında olduğu gibi sanatı anlama çabasında da, kişinin öznelğinden sıyrılıp nesnelleşmeye yönelmesi bir deneyim sorunudur. Hiçbir konuda nesnel, ya da nesnellik yolunda eleştirel olamamış kişilerden nesnellik beklenemez.

2-Richard Leppert, Sanatın Anlamının Görünüşleri, çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı, 291.

2.3.3 Estetik Değer ve Sanatsal Değer:

Estetik Değer kavramı ile sanat değeri birbirine karıştırılmakta, bu da aslında tanımsızlıktan, bir de beğeni kavramından kaynaklanmaktadır. Kagan bu sorunu ele alırken üç durumdan söz eder,

a) her iki kavramı birleştirenler, b) kesinlikle ayıranlar, c) “sanatsal olan, estetik olanın bir yönü ve en yüksek biçimi”dir diyenler”. Kagan kendisi, bu ara bölgede yer alır. .Ona göre estetik değerler dünyası, sanatsal değerleri kendi içinde taşır. Estetik değerler sanatsal değerlerin sınırlarının çok ötesine varır. Bu anlayışa bağlı bir çıkarımı da şudur: Estetik öge sanattaki biçimin olduğu kadar içeriğin de göstergesidir (3).

Burada karışıklık biraz da sanatların “Güzel Sanatlar” olarak nitelenmesinden ileri gelmektedir. Kagan’ın kitabının orijinal adı “Estetik Okumaları” iken Türkçeye “Güzellik Bilimi olarak Estetik ve Sanat” diye çevrilmiş olması, sorunu anlamayı kolaylaştırıyor.

Bu çalışmada, estetik değer, sanat değerinden ayrı olduğu düşünülmektedir. Estetik ve sanat eksenini, estetik kavramını doğrudan sanatla ilgili görmediğimiz için, bir bakıma sanat olmayan anlamına kullandığımızı özellikle belirtmeliyiz. Estetik değer, tüm estetik tarihine rağmen ‘güzel’ ve ‘iyi’ kavramının peşinde olduğu için sanat dışıdır. Sanatçının, eserini üretirken hoş gitme bakımından başkalarından daha iyi ve daha güzel, başkalarından daha başarılı bir eser ortaya koyma iddiası olabilir. Sanatçıdaki üretim arzusunu, isteğini kamçılayan egoya bağlı bir dürtüdür. Ve sanatçının ruhsalıyla, yaşam enerjisiyle ilgilidir.

3-Prof. Mossej Kagan, Güzellik bilimi olarak Estetik ve Sanat; çev: Aziz Çalışlar, 195 – 204.

Bir sanat eserinin sanatsal değeri, onun ilgili olduğu sanat alanı bakımından, başkaca o alanın tarihi bakımından değeri demektir. Bu da ister istemez, tekil ve tikel ve evrensel bakışa göre değerlerin işletilmesini zorunlu kılar. Tekil sanat değeri, iki türlü anlaşılabilir Sanatçıya göre ya da alımlayıcıya göre sanat değeri. Alımlayıcıya göre sanat değeri kaçınılmaz olarak alımlayıcının sanat kültürüne bağlı olarak bir görelilik arz edecektir. Sanatçıya göre durum ise ya bizzat sanatçının kendi değerlendirmesine ya da sanat alanında, o sanatçı üzerine çalışanların, sanatçının sanat yaşamı bakımından, gelişim ve değişiklikler noktasından değerlendirmeleri olacaktır.

Tikellik açısına gelince her türlü öbekleşmelere dayalı, onlara göre değerlendirmeler olacaktır. Bu, ulusal değerlendirmeler olabileceği gibi kıta yada Doğu Batı temelinde değerlendirmeler de olabilecektir. Evrensel sanat değerine gelince yine gelişme ve değişiklikler ölçütünde işleyebilecek değerlendirmeler olabilecektir. Böyle bir geniş skala içinde asıl çıkış noktası sanatın neliği olacaktır.

Bu konuda sanat beğenisi, sanata katkı, sanatsal yaratıcılık, sorun çözme becerisi, sanatsal gereksinim kavramları tartışmaya açılacaktır. Elbette pazara dahil olmuş sanat alanlarında işler her zaman, nesnelliği bırakın, naif öznellik düzeyinde bile bırakılmayacaktır.

3. SANATTA DEĞER KİPLERİ

3.1. Sanat Değeri:

Görsel sanatlarda bir sanat eserinin sanat değeri; renk değerine, çizgi ve biçim değerine, kompozisyon değerine, biçem ve tarz değerine, yani genelde biçimsel öğelere, ama özelde sanatçı zekasına, yaratım değerine bağlı değeridir. Doğrusu işin içine zeka ve yaratıcılık girdi mi sanat her türlü sınıflamaya karşı çıkan bir kavram olarak görülmeli.

3.1.1. Renk Değeri:

Renk değeri konusunu ele aldığımızda uyum, kontrast, renk, ton, ışık ve gölge kavramlarıyla çevreleniyoruz. Renk çözümlemesiyle varacağımız sonuçlar da iki biçimde görünecektir: biçimsel ve anlamsal. Biçime bağlı değerlendirmeler, biçimle sınırlı, kompozisyon ile bağlantılı olacaktır. Anlamla ilgili olanlar büyük ölçüde renklerin simgesel değerlerine yönelmeyle gerçekleşecektir. Hem tabloyu hem de ressamın o tablo ile ilgili sanatsallığını sorun edinen biri için bunlar yeterli olmayacaktır. Sanatçının zihinseline, ruhsalına, sanat anlayışına girmek isteyecektir. Doğrusu bunun için renk kuramları ve renk bilgisinin yanı sıra elbet, sanatçının ruhsalı (psikolojisi) konusunda da bilgi gerekecektir.

Bu noktada temel bir sorun vardır: psikolojinin, psikanalizin, renkle ilgili hazır bilgileri kalıp gibi kullanmak ya da tüm bu alanlardaki bilgiye, doğrudan sanat eserinin kendisinden yola çıkarak varmak. Zor olan bu, burada eleştirmenin, incelemecinin bu noktaya gelebilmesinin çok fazla bilgi ve bakma deneyimine sahip olması ve bu yolda, yol açıcılara ihtiyaç olduğu çok açıktır. Yani kestirme yollarla varılacak bir hedef değil.

Bu konuda Jean-Pierre Crettez ve Jon Yng ve Hardeberg'in "J.B. Corot'nun üç tablosunu 'colorimetri' (renk ölçüm) tekniğiyle çözümleme denemesinden söz edilebilir: Yazarlar, renk ölçüm çözümleme tekniği sayesinde, bir yağlı boya resimden yola çıkarak, ressamın paletinde oluşturduğu renkleri, renk nüanslarını, renklerin özelliklerini hatta sanatçının renklerle ilgili duyarlılığı, algılama kapasitesi hakkında bilgi ya da yorumlara ulaşılabilceğini ileri sürüyorlar.

Renk ölçüm (colorimétric) çözümleme; bir yağlı boya resimden ressamın paletinde oluşturduğu renkleri ve renk nüanslarını ya da renklerin özelliklerini, renklendirilmiş yerlerin belirlenmesini, kullanılan teknikleri anlamaya yarıyor. Üstelik ışıklı uyarılar, ve renkli görsel duyumlarımız arasındaki sapmaları işaret ederek, sanatçının duyarlılığı, onun kişiselliği, bazı fizik olayları algılama ve kaydetme tarzı ile ilgili bilgiler vermesi mümkün. Corot'nun üç tablosuna uyguladıkları karşılaştırmalı çözümlemeyle sanatçının tarihi manzaralarla ilgili eserlerinin bazı özelliklerini ortaya koyduğunu belirtiyorlar.

Farklı konularıda ele alan, farklı tonlarda 3 tabloyu çözümlüyorlar: "*Farnese Bahçelerinden 'Forum un görünüşü', 'Narni köprüsü', 'Chartres Katedrali'*. Yazarlara göre *Colorimetrik çözümleme, .. ressamın niteliklerini, gözlem duygusunu, sezgisini, renk ve ışık bilgisini değerlendirmiş oluyor*" (4). Empresyonistlerin resmin çizgi değerine karşı renk değerini savundukları biliniyor. Renk değeri üzerine, uzmanların daha çok birebir tablo üzerinde ayrıntılı çözümler yapması gereği var herhalde.

Görsel olsun olmasın bir sanat eserinde renk, dikkate alınması gereken bir değer ögesidir. Bu temel öge, sanatta basit bir biçimde ele alınıp geçilemez. Zira farklı değerler yüklenebilir: simgesel değer, uyum (/estetik) değeri, kontrast değeri, etki değeri. Rengin etki değeri de uyum gibi estetik değerle ilişkili olabilir.

4- Jean-Pierre Crettez ve Jon Yngve Hardeberg; Analyse Colorimétrique des Peintures: Etude Comparative de 3 Tableaux de J. B. Corot; TECHNÉ, Centre de recherche et de restauration des musées de no:9-10, 52-60.

3.1.2. Çizgi Değeri, Çizim Değeri, Form Değeri:

Çizgi, çiziktirme; ilkel olarak bir oyalanma kavramına iletse de şekillenmeye başlayıp, desen, resim haline gelince herkes için değerlendirilir, bir değer edinir. Zira boş bir zeminde, zihinsel imgelerin canlandığı, canlı gibi görüldüğü fark edilir. Bu yüzden ki Yahudilikte on emirden biri olarak resim yasağı, heykel yasağı vardır. Zira sanatçının yaratıcılığa soyunduğu düşünülmüştür. Bunun izleri Platon'da ve müslümanlıkta da, sürmüştür. Hristiyanlıktaki ikona kırılcılığında da aynı anlayış hakimdir. Bunca yasaklanmış olanın değersizleştirilmesi ancak, sanatçının ona can veremeyeceği gerekçesiyledir ve bu değersizleştirme ancak ve ancak Tanrı ile karşılaştırıldığında geçerlidir. Dikkat edilirse bu yasaklama bile, çizme, resmetme olgusunun insanlar arasındaki yüce değerini, gücünü göstermeye yeter. Desenleşen çizginin empresyonistler tarafından değer olarak geri plana atılması, aslında çizginin değerini düşürmez. Zira bir desende çizgi kütlelerin sınırlarıdır. Empresyonistler rengi desene yeğlerken gözden kaçırılan budur. Kütle sınırları kalemle değil renk kütlelerinin birbiriyle ilişkisiyle çizilmiştir. Yani çizgi kavramının dahil edilmediği, edilemeyeceği bir görsel yoktur. Formu olanın çizgisi de vardır.

3.1.3. Kompozisyon Değeri:

Kompozisyon sözcüğü, fransızcada artık, türetilmişliği unutulmuş gibi dursa da 'birlikte' anlamındaki 'con-' önekinin, değişik biçimi 'com-' ile, 'duruş' anlamına gelen, 'position' sözcüklerinin bileşimiyle ortaya çıkmıştır. Yani 'birlikte duruş' demektir. Bu da bizi fransız anlambilimci ve göstergebilimci A. J. Greimas'ın ünlü 'yerdeşlik' (isotopie) kavramına götürür: gerek biçim gerek anlam birimlerin aynı ögede, aynı bütünlük içinde yer alması demektir. Kompozisyon teriminin bugünkü karşılığı 'birleştirme, bir araya getirme' demektir.

Dolayısıyla kompozisyon hem üretim aşamasında, amaçlanmış şey olarak, hem de üretim sonrasında ortaya konmuş eser olarak bir arada olan şeyler toplamıdır. Biçimin, her zaman, içerisinde anlamı sakladığını unutmadan, şu söylenebilir: Kompozisyon, sanatın biçimbilgisidir (morphology). Kompozisyon, bir sanat eserinde her türlü biçim ögesinin yer aldığı bir bütünlüktür.

Demek ki kompozisyon sanatın biçimbilim sahasıdır. Sanatçı, konu ve içerik sorunlarına odaklanarak, bunları ifade etmede en uygun biçimlere büründürmeye, cisimleştirmeye çalışır. Sanatçı kaçınılmaz olarak farkında olsun olmasın anlamdan biçime gider, algılayıcı ise biçimden anlama.

Analiz anlayışıyla bakıldığında kompozisyonun içerdiği biçimsel ögeler dikkate alınabilir. Bu da bizi Roman Ingarden'in Nicolai Hartman'ın sanata ontolojik yaklaşımında ortaya koydukları sanat eserinin maddi varlıklarına iletir. Bir de fenomenolojik yaklaşımda nesnenin, kavramın görüntüye gelen, gelmiş biçimiyle ilgilenmeye.

Kompozisyon biçimleri üzerine konuşmaya kalkınca sanat tarihini dikkate almak gerekir. Ve bunun sonucu olarak bilinçli üretim yani tasarım ve; soyut, özellikle de Dada'cı, gerçeküstücü çalışmalarda söz konusu edilebilecek rastlantı kavramları gündeme giriyor. Bu kavramlara bağlı şekillenen temelde iki farklı kompozisyon biçimi ortaya çıkıyor. Biri algılayıcıya az çok bir şeyler ifade eden figüratif kompozisyon, ikincisi ifade, temsil ve simge değerleriyle ilgili ön bilgiler olmadıkça algılayıcıya anlamsız, saçma gelebilecek soyut kompozisyon.

3.1.4 Perspektif Değeri

Erwin Panofsky, "*Perspektif, Simgesel Bir Biçim*" (5) adlı kitabıyla sanat tarihine perspektif odaklı yaklaşıyor. Burada konu edilmesi gereken, perspektif değerinden söz edebilir miyiz sorusu olmalı. Bir resimde Perspektif'in kullanılması tam olarak ne anlama gelir. Derinlik ile perspektif aynı şey midir sorusu, Panofsky'nin değerlendirmeleri için de geçerli görünüyor.

5- Erwin Panofsky, *Perspektif, Simgesel Bir Biçim*, Metis.

Perspektifin sözlükteki tanımı şöyle: “*nesnelere, düz bir düzey üzerinde, izleyenin gözüyle ilişkilendirerek, mekandaki durumlarını dikkate alarak, görsel algıyla çakışabilecek biçimde sunmak*” (6). Dikkat edilirse, sorun, uzaktaki ve yakındaki nesnelere farklı algılanma sorunuyla ilgili bir konu. Böyle bakıldığında yakından görülebilir nesnelere için perspektif’ten söz etmek olanaklı değil. Bize tüm nesnelere yakında(n) gösteren resmedişlerde de perspektif söz konusu değil. Böyle olunca bir resimdeki, bir mimari çizimdeki perspektif, bir sunma, temsil ettirme sorunu olarak görünüyor. Yani bir çizim ve kompozisyon sorunu olarak var perspektif. Öyleyse ancak çizgi, çizim, tasarım, biçim ve bunların da içinde yer aldığı kompozisyon değerleri ile birlikte ele alınabilecek bir konu perspektif.

3.1.5 Biçem (üslup) Değeri, Tarz Değeri:

Biçem; biçem bilgisi (stylistics) kavramıyla ve ona bağlı olarak söz bilgisi (rhetorics) kavramıyla ilintilidir. Ve daha çok söz alanlarında uygulama, araştırma bulmuş bir kavramdır. Görsel sanatlarda daha çok tarz (manière) terimi ilgi bulmuştur. Ne var ki görsel sanatlarda tarz, genelde sanat akımlarına, özelde ise ‘tarzcılık’ olarak ‘maniérisme’ akımına ait bir terimdir. Ve bir dönemi ya da bir grup sanatçının yaklaşık ortak tarzını işaret eder. Aslında biçem (style) ile tarz (manière) eş anlamlı sözcüklerdir. Ne var ki biçem, sözel sanatlarda revaçta iken, tarz, görsel sanatlarda daha çok kullanılan bir terimdir. Ve içerdikleri anlamlar farklıdır. Biçem, bir tek sanatçıya özgü iken tarz, bir sanatçı grubunun ortak özelliğidir. Biçem çözümlemelerine belki de ayrıntılı çözümlemeleri gerektirdiğinden edebiyat, şiir alanında bile sıkça rastlanmaz.

Bu konuda yazmış yazarlar, genelde inceleme alanlarında öne çıkmış kişilerdir (Charles Bailly, Leo Spitzer vd gibi). Elbette edebiyat alanında da akımlar vardır. Bu akımlar da resimdeki akımlar anlamındadır. Resim incelemelerinde de hem bireysel hem dönemsel tarzlar söz konusudur. Demek ki bir sanat eseri hem biçem değeri, hem de tarz değeri bakımından incelenebilir.

6-Petit Robert sözlüğü.

3.1.6 Yaratım Değeri, Hayal Gücü Değeri:

Bir eserin yaratım değeri söz konusu olduğunda kaçınılmaz olarak, doğrudan ya da dolaylı eş anlamlı ya da yakın anlamlı çeşitli kavramlar devreye girmektedir. Biçemsel değer. Buluş değeri. Düşlemsel değer. Yaratım değeri. Kopya değeri ve/ya orijinallik değeri. Biçemi (üslup, style), bir sanatçının öbürlerinden ayrılan yanı, sanatsal kimliğini oluşturan öz nitelikleri olarak anladığımızda, onun sanatında ortaya çıkan fark işlenecektir. Bu da tümüyle olmasa bile büyük ölçüde onun yaratıcılığının konu edilmesiyle olanaklıdır. Dolayısıyla bir sanat eserinin yaratım değeri ile biçemsel değeri tam örtüşmese de bir çakışım gösterecektir. Düş gücü (düşlemsel) değeri ise yaratım değeri ile eş anlamlı görünüyor. Buluş (keşif) değerine gelince bu, düş gücü değeri ile rastlantısalın hassas terazisine muhtaç.

Rastlantısalın payını ayıramadığımızda düş gücü değeri ile buluş değeri eş anlamlı hale geliveriyor. Kopya değeri, kopya etmedeki ustalık dikkate alınmadığında, orijinallik, yenilik peşinde olanlar için hoş görülmeyen bir değer olarak kalıyor. Ve iki karşıt ucu belirleyen bu iki değer sanatçının kendini bir birey kimliği içinde görmesiyle, sanatın önemli sorunlarından biri oluyor. Ama bu konuda elemeyi sanat tarihi yapıyor. Benzerlerin arasından sıyrılan, sanata farklı bir açı getiren, yaratıcı gücüyle, düş gücüyle yeni bir tarz kazandıran öne çıkıyor. Yaratım değerini tanımlamadan önce, konuyla ilgili ne kadar çok kavramın devrede olduğunu görmek, kavrama bakışımızı, kavramı algılamamızı netleştirecektir.

Sanat eseri olsun olmasın bir nesnenin yaratım değerini anlayabilmek için aslını ve giderek o asıldan üretilmiş öbür eserleri görmek gerekecektir. Bu asıl, doğal bir varlık olabileceği gibi, yaşanmış tarihi bir olay, ya da zihinsel, kültürel düzlemde bir kavram, ve yine insanlarca üretilmiş bir anlatı kişisi ya da sahnesi olabilir. Bu durumda asıl ile o asıldan yola çıkarak üretilmiş olan arasındaki benzerlik ya da fark, yaratım değerini arayacağımız alanı oluşturacaktır. Yani sanatçının yaratım değerini, 'ayni' likten 'başka' oluşa giden bir çizgide yakalayabileceğiz. 'Ayni'den 'başka'ya giden yolda, desen, yağlı boya, baskı resim çalışmalarında sanat tarihinin macerası görülebilir. 'Ayni' olan taklit kavramı ve ikona kavramında şekillenirken, 'başka'; soyut sanat ve simge kavramlarıyla buluşturulabilir. Bu iki uç arasında biçim bozma (deformation), soyutlama (abstraction), simgeleştirme (symbolisation), biçemselleştirme (stylisation) işlemlerinden ve/ya tarzlarından söz edilebilir.

Elbette bunlar da kendi içlerinde ayrımlaşabilir. Örneğin arı biçim bozma, çarpıtmayla biçim bozma, diyalektik biçim bozma, eksiltme ile biçim bozma gibi.

3.2 Sanatın Anlatım Değeri: Temsili Anlatım

Resim, görsel bir anlatı sanatı olarak, dilsel bir ifadedir. Dolayısıyla dilsel anlatım biçimlerini içkindir. Dilsel ifadede iki tür anlatım biçimi vardır. Birincisi adlandırılmış biçim ile bu biçimin ‘gönderdiği şey’in ilişkilendirilmesi. Yani ‘taş’ adı ile ‘taş’ nesnesi arasındaki ilişki. Bu ilişki, adlandırma ile birlikte soyutlama işlemine dayanır. Adlandırılan ‘taş’ nesnesi, bir soyutlamaya, başkaca bir ‘yabancı’ laştırmaya, başkalaştırmaya uğrar. Ama aynı zamanda, adlandırmayı benimseyenler açısından nesne ile adı arasında birebir, güçlü bir bağ kurulur. Bu bağla kurulan ‘yakınlaştırma’ öylesine güçlüdür ki ilkeller, romantikler ikisi arasında bir ayrım yapmazlar. Temsil eden ad, temsil edilen nesnenin yerini alır zihinsel olarak. Resim sanatında bu, bir nesnenin, herhangi bir açıdan, bizzat kendisinin resmedilmesi biçiminde gerçekleşir. Aynı örneği sürdürürsek, taş kategorisi içinden bir taş, sanatçının seçtiği bir açıdan görüntüye getirilir. İkinci anlatım biçiminde, resmetmek için seçilen bir nesne ve/ya bir kişi ilk temsil dışında başka bir şeyin temsili ile ilişkilendirilir. Diyelim ‘taş’ı anlatmak için ‘kafa’ kullanılması ya da tam tersi. Dilsel anlatımla ‘taş kafalı’ ifadesi böyledir. Bu ifadeyi resimlemeye çalışan bir karikatürist ya da bir ressam bize bunu değişik görünümlemlerle ifade edebilir. Bu, iki temsil ilişkisinin iç içe getirilmesi demektir. Sanatçının ortaya koyacağı görüntüler anlam bakımından dilsel ifade ile kabaca eşitlenecektir. Kabaca diyoruz, çünkü hem dilsel ifadede, hem sanatsal ifadede başka anlamlandırmalar da yapılabilir.

Konu ettiğimiz anlamlandırma, retorik sınırları içinde bir anlamlandırmadır. Dilsel anlatımda bu, metaforiktir, ‘figüratif’ tir. Resimsel anlatımda simgeseldir. Resim dilinde ‘figüratif’ başka anlama gelir. Her türlü kişi çizimi figüratiftir resimde. Oysa dilde, özellikle şiirde, edebiyatta ‘figüratif’, bir sözcüğün ilk, temel anlamı dışında, başka bir gösterge ile kullanılmasıdır.

3.3 Simgesel Anlatım, Simgesel Değer:

Simge ve simgeciliğin tarihi, insanda dilin tarihi kadar eskidir. İlkel insanın, bir taşı; başka bir taşın üzerine, bir kayanın üzerine koyarak yaptığı anlatım, belki de yüce olanın, ilk simgeleştirmenin eylemsel, törensel bir ifadesidir. Bu simge, daha sonra şekillenen put, idol simgesinin en ilkel biçimidir. Simgenin öz niteliklerini bu örnekten de çıkarabiliriz. Ama konuyu somutlamak adına barış yerine ‘güvercin’, Osmanlı İmparatorluğu yerine “çınar” kullanımı üzerinden konuşursak ilk elden sözcüklerin genel anlatımından, işaret ettiği şeyden, farklı başka bir şeye ilettiğini söyleyebiliriz. Ne var ki bu tür anlatım mecazlı ifadelerde de söz konusudur. Bir kişiye adını kullanmadan ‘aslan’ dediğinde de bu sözcüğün, işaret ettiği farklı şey devreye sokulmaktadır. ‘Yerine kullanım’ söz konusudur. Ama eğretileme ile simge arasında şu ayrımları görmemiz gerekir: biri geçici bir yakıştırma, benzetme iken ikincisi sürekli (en azından daha uzun sürelidir); birincisinde işaret edilen somut iken ikincisinde soyuttur; birincisinde temsil, kısmi iken ikincisinde bütünseldir. Bir kişi birine ‘Şahinim!’ dediğinde eğretileme olur. Bir spor kulübü için ‘Kara Kartal’ dediğinde simge olur.

Simgenin başka bir biçimi alegoridir. Alegori; Adalet, Barış, Kıskançlık, Aşk vb soyut kavramları kişileştirmeye ve/ya bu kavramları, gerek aynı kavramların öbür simgelerinden, gerek başka kavramları da aynı bağlamda, aynı metin içerisinde simgelerle bir düzen içinde anlatmaktır. Kaynağını antikitede, mitolojik, edebi anlatımlarda aramak gerek. Tek Tanrılı dinler de simgesel anlatıma yaslanır. Dolayısıyla konularını mitolojiden ve İncil’den alan Rönesans sanatçılarının, simge ve alegorileri bolca kullanması doğaldır. Kültürel durumla ilişkilidir. Dolayısıyla aynı kültür içinde yaşayan, eğitilmiş izler kitleye yabancı değildir bu anlatım. Üstelik bu kitle bilmececi, bilgiye dayalı, kahramansı anlatıları yeğler. Sanatçının gizlediği bir anlamı bulup çıkarmak eğlenceli gelebilir. Unutmamak gerek ki, o dönemde sanat medyatik değeri yüksek bir araçtır.

Sanatta simgenin, simgeleştirmenin iki durumu vardır: simgesel anlam ve simgesel değer. Simgesel anlam durumunda birey ya da toplum açısından sıradan şeyler simgeleştirilir. Simgesel değer durumunda, birey ya da toplumun yüceleştirdiği kavramlar simgeleştirilir. Dolayısıyla ‘değer’ kavramı, sözlük anlamına denk düşer.

Ve bu anlam yanı sıra öne çıkarma, fetişleştirme, yüceleştirme işlemleriyle görülebilir. Bir ağaç, görsel olarak çok değişik biçimlerde simgeleştirilebilir. Bu simgeleşmiş biçimiyle, bu biçimin gönderdiği nesneyi birleştirdiğimizde simgesel bir anlam elde ederiz. Ancak bir çınar ağacını uzun ömürlülük, zamana dayanıklılık olarak, giderek Osmanlı Devleti'yle okuduğumuzda anlamlandırmaya, bir kavramsallaştırmayı: değer verilmiş, yüceltilmiş bir kavramsallaştırmayı da katmış oluruz. Bu yüzden anlamlandırmamız simgesel değere ulaşmış olur. Gerek sanatçının eserinde, gerek algılayıcının yorumunda değere ilişkin bir şey varsa bu sanatın simgesel değeridir.

3.4 Tematik değer:

Bir sanat eseri sırf konusu bakımından bireysel ya da toplumsal bir değere sahip olabilir. Dinin kuşattığı kültürde, dini konular; dini baskının etkisinden kurtulma koşullarında din dışı konular (tarihi, güncel, cinsel vb). Sanat eserindeki Cinsel, erotik ve pornografik değer, bir sanat eserinin temel teması olabileceği gibi konudan ayrı bir değer de olabilir.

3.5 Gönderme Anlamı, Gönderme Değeri:

Bir ad ile temsil ettiği şey (nesne ve/ya kavram) arasındaki bağ; 'gönderme' (reference) ilişkisiyle ifade edilir. Bir kitabın adı, tüm içeriğine, hatta o kitabı oluşturan her türlü ögeye gönderir. Bir sanat eserinin adı, şeyleşmiş her haline gönderme yapar. Ne var ki bir eser, sanatçısına ait olduğu kadar sanat tarihine de aittir. Zira sanatçı sanat tarihinin içine doğar, oradan alabildiği ne varsa onunla beslenir. Sanat tarihinden birilerine borçludur. Bu borç, 'etkilenme' kavramına konu olabildiği gibi, alıntılama (citation), metinler-arasılık (intertextuality) kavramlarına da onu olabilir. Son iki kavram edebiyat, şiir alanlarının terimleridir. Görsel sanatlar da üretim sürecinde, öz olarak yazınsal sanatlardan farklı olmadığına göre söz konusu kavramlar onun için de geçerli olacaktır, elbette biçimsel farklılıklarla. Bu kavramlar genelde, sanatçıya tanınmış haklar olarak işler. İzin verilmiş sınırlarda. İzin verilmemiş, hoş karşılanmayan ise 'çalma', 'kopya' olarak çıkar karşımıza. Ne var ki kopya, sanat eğitiminde, hoş görülür.

Hatta sanat öğrencisini üretime alıştırmak, onu yüreklendirmek için istenilen bir çalışma tarzıdır. Bu bağlamda ‘yeniden üretim’ (reproduction) terimine de değinilebilir. Bu terim, hem bir eseri aynıyle çoğaltma anlamında hem de onu yeni bir tarzla, yeni bir anlatımla yeniden üretmek anlamında kullanılır. Bu ikinci biçim aslında gönderme kavramı sınırında kalır. Bu tür üretimlerde ‘-e göre’, ‘X gibi’ terimlere de yer verilerek eserler arası ilişki yazılı olarak belirtilmiş olur. Başka bir sanat eserini anımsatan bir ögeden, yeni tarzda üretmeye her türlü üretim; eserin gönderme anlamıyla, gönderme işleviyle ilgilidir. Gönderme biçimine göre bu, gönderme değeri olarak da görülebilir. Bir sanat eserinde, başka bir sanat eserine gönderme yapmada yalnızca aynı disiplinden ‘eserler arası’ değil, disiplinler arası bir ‘eserler arası’ da söz konusudur. Doğrusu bu noktada ‘çeviri’ kavramını da gönderme sınırlarına taşımamız gerekecektir. Zira dini ya da mitolojik anlatıların resmedilmesi ya da başka sanatlarda biçimlendirilmesi, hatta ‘yeniden üretme’nin ikinci anlamında değerlendirebileceğimiz çalışmalar bir çeviri, bir biçim dönüştürme değil midir? Özellikle bu noktada karşılaştırma olanaklılaşınca yeni yorum, yeni anlam, yeni değer devreye girecektir.

3.6 Bağlamsal Anlam ve Bağlamsal Değer:

Bağlam kavramı Wittgenstein ile öne çıkmıştır. Ona göre bir sözcüğün kendi başına bir anlamı yoktur. Sözcük, ancak çevresiyle, ifade içinde, metin içinde bir anlam edinir. Ve bu anlam, çevreye göre değişiklik gösterir. Bu anlayıştan yola çıktığımızda bir görselle ilgili anlamın ve/ya değerinin, sanat eserinin içindeki bir öge söz konusuysa, kompozisyonda paylaştığı uzam (mekan, zemin) içindeki öbür öğelerle ilişkisine göre bir anlamı ve/ya değeri olabilecektir. Eğer tablonun bizzat kendisi söz konusu ise tablonun yer aldığı zemin, mekan; bağlamı oluşturacak ve ona göre bir değer, anlam kazanacaktır. Başka bir bağlam tablonun artistik çevresinde devreye girecektir. O tablonun bir akım, yöneliş içindeki yeri, giderek resim tarihindeki yerinin belirlenebilmesi noktasında bağlam; resim akımları, giderek resim tarihi, sanat tarihi olacaktır. Bağlam konusu, tablonun mikro ve makro düzeylerde anlaşılması, yorumlanması, değerlendirilmesi için hem tablo, hem sanat tarihi konusunda yoğun bilgiye ve yorum gücüne gereksinir.

Soyutlama yalnızca başkalaştırma değil, aynı zamanda ayırma, uzaklaştırma, yalnızlaştırma demektir. Doğada hiçbir şey, tek başına anlamıyla, soyutlanmış olarak bulunmaz. Evrende her şey başka şeylerle birlikte vardır. Biz, nesnelere, kişileri, sözcükleri, kavramları zihnimize soyutlayabiliyoruz. Bağlamdan soyutlanmış biçimiyle bir şey ancak kendine işaret edebilir, yani 'a = a'dır. Oysa şu biliniyor. Doğada hiçbir nesne saf halde bulunmuyor. Hangi nesnelere birlikte ise, karışım oranına göre farklı görünüşler sunabiliyor. Hatta şu da biliniyor, çevremiz bizi, biz de çevremizi etkiliyoruz. Günlük iletişim dilinden yola çıkarsak, sözlüğe baktığımızda bir sözcüğün birden çok anlamıyla karşılaşabiliriz. Bu anlamlar bir sözcük için olası anlamlardır. Dolayısıyla bunlara gücül, potansiyel toplamı, ya da teorik anlamlar olarak bakabiliriz. Sözcüğü bu anlamlardan biriyle rastgele buluşturup bu sözcüğün anlamı budur dediğimizde aslında sözcüğün gücül, teorik anlamından söz ediyor olabiliriz. Eğer bir sözcüğün tek bir anlamı varsa ona 'sözcük anlamı' diyebiliriz. Ki bu durumda sözcük, temsil ettiği şeyden başkasını göstermiyor demektir. Bu durumda 'a = b' (burada a, nesnedir, şeydir; b ise bu şeyi temsil eden sözcüktür. Ama sözcük, birden çok gönderilenli, birden çok (olası) anlamlı olabiliyor. Örneğin köprü sözcüğü hem suyun iki yakasını bağlayan bir yapı, hem de iki dişi bağlayan bir şey olabiliyor. Bir sözcüğün birden fazla nesneyi, şeyi, durumu, eylemi ifade etmesi durumunda genellikle bir ifadede yan yana olduğu ögeler, ya da ifadenin daha geniş çemberine bakılarak, neyin konu edildiği, anlaşılabilir. Demek ki sözcükle ilgili doğru bir anlamlandırma yapılabilmesi için konuşmanın konusuna ve/ya birlikte yer aldığı yapıya, söz dizimine bakmak gerekiyor. İşte bir sözcüğün ya da resimde bir figürün, bir işaretin birlikte bulunduğu ögelere yani çevresiyle birlikteliğine 'bağlam' diyoruz. Böylece bağlam iletişimin aksamaması için önemli bir rol oynuyor. Bizim bir konuşmayı, bir metni doğru anlamamızı sağlıyor.

Resimden söz ederken 'resim dili'ni hiç yadırgamadan kullanıyoruz. Zira ressam ne tür resim yaparsa yapsın bilinçli ya da bilinç dışı bize bir şeyler anlatıyor. Konuyu resim alanından bir örnekle anlatırsak, bir bebek resmi tek başına bir bebeği anlatır. Bir çıplak bebek de, çıplak bebektir. Bir yay, bir yaydır. Bir ok da bir ok. Ama elinde ok atan çıplak çocuk, mitolojik bir resimde, ok atan bir çıplak çocuk değildir.

Aşık etmek istediği insanın, insanların kalbine ok atan, bu okla onları birbirine aşık eden Eros'tur. Demek ki Eros ile ilgili anlamlandırmamız, bağlamla ilgidir. Dolayısıyla görseli doğru anlamamızı sağlayan bağlamsal ögelerdir. Elde ettiğimiz anlam da 'bağlamsal' dır.

Resim sanatı söz konusu olduğunda bağlam çeşitlenebilmektedir. Tablonun içi bir bağlam oluşturur. Çerçeve ve tablonun bulunduğu mekan bağlam sınırları içindedir. Resim, bir sergide ise öbür resimlerle, ya da sanatçının öbür resimleriyle bir bağlam ilişkisi içindedir. Genel olarak resim sanatıyla, ya da genel olarak öbür sanat alanlarıyla tarihsel bakımdan, bir bağlam içindedir. İlgili olduğu toplumlarla, topluluklarla bir bağlam ilişkisi içindedir. Demek ki bağlamsal anlam odaklanacağımız bakış açısına göre farklı anlamlandırmalara yol açabilir.

Bir resmi anlamlandırmaya ve/ya değerlendirmeye kalktığımızda öncelikle, resimle ilgili seçtiğimiz bağlam tipinde gerekli ilintileri kurmak zorundayız. O bağlam içinde olanaklı ilintiler, gerekli olanlar, bağıntılı (relevant) olmayanlar, olanaksız olanlar, yanlış olanlar, uyanlar uymayanlar, önemli ve önemsiz olanlar bilgi bakımından anlamı ilgilendirirken değer bakımından değer bilimin (axiology) konusu olacaktır. Dolayısıyla bağlamla ilgili bulgu ve çıkarsamalar, değerlendirmeler bizi bağlamsal anlama ve bağlamsal değere götürecektir.

3.7 Bilgi Değeri:

Bir sanat eseri, hem anlatım ögeleri bakımından hem de sanatçısının o eseri gerçekleştirmiş olması bakımından bilgiyle yüklüdür. Bu bilgileri algılayabilmek içeriğe yakınlığı ya da sanatçıyı anlamaya hazır olmayı gerektirir. İçeriği anlamak, sanatçı simgesel bir dil kullandığında pek kolay olmayabilir.

3.8 Eleştirel Değer:

Bir sanat eserinin eleştirel bakışı, sanatçının eleştirel duruşunu, zihnini yansıtır. Eleştiri, toplumun kurumlarına yönelik olabileceği gibi bizzat topluma, sanatın izleyicisine yönelik de olabilir. Eleştiri yaşam biçimine, tepkisizliğe, ahlak anlayışına, dine, eğitime, siyasete vb yönelik olabilir.

Bu durumda eleştiri etki değeri, eğitim değeri, kışkırtıcı, yıkıcı değer vb değerler olarak sentetik, kompleks değerler bütünü olarak da görülebilir. Picasso'nun 'Guernica'sı, Jack ve Dinos kardeşlerin savaş karşıtı çalışmaları bu tür değere sahip çalışmalardır.



Tablo 1 Jack ve Dinos Chapman; 'Savaşın Yıkımları'; 130x 200x 200 cm, Plastic, polyester resim, synthetic fibres, wood and guitar strings, 1993, Louvre Müzesi ve kopya etmeye çalışan sanatçılar (tayproject.org/haberarsiv20131.html) (10.09.2014)

Performans sanatında kullanılan şok etme, zihni allak bullak etme, geleneksele, genel ahlaki değerlere saldırma, erkek kadın ilişkilerini, erkek egemenliğini eleştirme hep bu çerçevede değerlendirilmeli. Ve bu konuda bir iki örnekle yetinilebilir: Şükran Moral ve Deborah de Robertis. Şükran Moral, Mikangelolo'nun 'Merhamet' tablosundaki rolleri tersine çevirmiş, çıplak İsa'nın yerine kendi çıplak bedenini, Meryem'in yerine de çıplak bir erkeği koyarak, hristiyanlığın, insanlığın temelinde kadın erkek ilişkisinin bulunduğunu ifade ederek, geleneksel anlayışa saldırmıştır. Deborah Robertis ise Orsay Müzesinde Courbet'nin "Dünyanın Kaynağı" adlı tablosunun önünde bacaklarını açmış, oturur vaziyette cinselliğini sergiler. Bir yandan Gustave Courbet'nin sansasyonel tablosunu canlandırır, bir yandan da eleştirel olarak, tüm sorunların temelinde kadın cinselliğinin tutulduğunu ifade ederek, izleyenleri insan olmaya çağırmıştır: Sevgiye ve saygıya. Ama her iki sanatçının eylemlerindeki başkaldırı ve meydan okuma değerinin de altı çizilmeli.

Her ne kadar ruh çözümsel olarak teşhircilik izleri görülebilse de performans sanatındaki etki şiddetine kıyasla, resim sanatındaki sanatsal akımlara, öne çıkan sanat anlayışlarına, sanatçılara başkaldırma, daha naif sayılabilir. Ama sanat tarihindeki dinamizm, olma arzusu, eleştiriyi, eleştirel değeri hep diri tutmuştur.

3.9 Eğitim Değeri, Kültürel Değer:

İ.Ö. 65-8 yılları arasında yaşamış olan Horace, Şiir Sanatı'nda sanatın iki işlevinden söz eder: hoşla gitmek ve eğitmek. *“Şairler öğretmek ya da hoşla gitmek isterler; bazen de hem hoşla gitmek, hem de öğretmek. Öğretmek için, kısa tut”*(7) O dönem her şeyin şiirle yazıldığı, şiirin, baş tacı olduğu dönem. Şiirden resme, o zamanlardan günümüze geldiğimizde Müzelerin atölye gibi, bir okul gibi işlediği görülüyor. Örneğin Paris'teki Louvre Müzesi yalnızca, izleyicilerine açık bir müze değildir.



Tablo 2 Louvre Müzesi ve kopya etmeye çalışan sanatçılar, kaynak: CRDP de l'Académie de Créteil (10.09.2014)

Eleştirmenlerin, sanat tarihçilerinin, sanatçıların tekrar tekrar baktıkları, notlar aldıkları, eserlerin kopyalarını çıkardıkları sözel anlatıma dayalı olmayan bir sanat okuludur, çoklu bir sanat atölyesidir de. Ve ilk amacı *“sanatçılara eğitimleri için, sanata ise gelişmesi için, orada toplanacak ulusal zenginliklerin zevkini sunmak”* olarak saptanmıştır (8).

7-) (Horace, Şiir Sanatı)

8-“Ustaların Ardından Yaratmak”, Jérôme Coignard, çeviren: Gül Özturanlı, Türkiye’de Sanat, sayı: 15, 31.

Sanat okullarında öğrencilere ünlü tabloların kopyalarının yaptırıldığı bilindiğine göre, sanat eseri hem bir model hem de bir öğretici, sanat öğreticisi konumuna gelmektedir. Aynı zamanda sanat eseri sanat tarihindeki yerinin pekişmesiyle kültürel bir değer haline gelmektedir. Kültürel değer olma toplum tarafından kabul görme, giderek kültürel zenginliğin, renkliliğin vazgeçilmez bir parçası olur.

3.10 Ruhsal Değer:

Sanat eseri, zihinsel tasarımdan geçerek somutlaşmış bir biçim, bir nesne olarak artık bir dış dünya nesnesi olur. Bu dış dünya nesnesi; toplumsal, kültürel bir ifade biçimiyle bir iletişimin, kişiler arası bir değer nesnesidir. İşin içine insan girer girmez, öznellik, giderek genel anlamda ruhsallık akıverir. İnsan bu özneliğini, aslında her türlü dış dünya nesnesi için, tüm kültürel nesneleşmiş ya da kavramsal şeyler (nesnelere) için de gösterir. Yani bu, insanın yalnızca sanat nesnesine karşı özel bir tutumu değil; her türlü nesneye, şeyleştirilebilir her kavramsala karşı gösterdiği temel bir eğilimdir. Bu temel eğilim, kişisel ve/ya toplumsal bir algı sorunu olarak işler. Bu da kaçınılmaz olarak, sanata ruhsallık ile, ruhsallıkla yaklaşmayı zorunlu kılar. Ne var ki sanat eseri ile ruhsallık ilişkisi tek biçimli olarak çıkmaz karşımıza. Zira sanat eseri karşısında, üretici olarak sanatçı ve okuyan, bakan, izleyen olarak sanat alıcısı, giderek en azından bir topluluk, toplum bulunur. Ve ruhsallık bilimin ilgi alanı olarak sanatçı, algılayıcı, toplumun hem genel, hem de özel olarak ruhsallık söz konusudur. Bir de etki tepki açısından ele alındığında, sanat eseri karşısındakinin ruhsal dünyasına bağlı olarak ‘tepkiler’ oluşmasına yol açar. Bu tepkiler üreten ya da algılayan insanların ‘pathos’u ile ilgilidir. Yani bir sanat eseri heyecanlara, sevinçlere, kederlere yol açabilir ve mutluluk ya da mutsuzluk duygusu uyandırabilir.

Ruhsal açıdan değerlendirecek bir araştırmacı, insan da böylesi tepkilere yol açan sanat eserindeki nedenleri araştırabilir. Bu ruhsal değerler, moral ya da etik etkiler olarak ‘axiology’ sınırları içinde kişinin hoşuna giden (euphoric) ya da hoşuna gitmeyen (disphoric) olarak ayrılabilir ve bu değerler sanat eseri, algılayıcı açısından (ister birey, ister bireyler kümesi, ister toplum olsun), değişik yöntemlerle araştırılabilir.

3.11 Tedavi Edici Değer (catharsis ya da psychotherapeutic):

Aristo, “*Şiir Sanatı adlı kitabında trajedi yazarının acıyı ve korkuyu temsil ederek bu tür heyecanların arındırılmasını sağladığını yazar*” (9). Bu arınma (catharsis), trajedi söz konusu olduğundan - her türlü tutkudan arınma olarak anlaşılmıştır. Bu noktada şu göz ardı edilmemeli: trajedi yazarına tutkuların, acı ve korku verici heyecanlardan arındırıcı, tedavi edici, psikiyatrist rolü verilmektedir. Bunun sonucu olarak trajedi yazarının, günümüz için konuşursak psikiyatristin, hiçbir ruh hastalığı olmaması, her türlü tutku ve heyecandan uzak durabilen bir kişi olması gerekir. Yani sanatçının da bir insan olduğu ve onun da ruhsal her türlü sorunu olabileceğini unutmamak gerek. Sanat, sanatçı ile algılayıcı arasında bir ürün olduğuna göre, eğer bir sağaltım aranacaksa iki yönlü olarak aranmalı. Şunlar da göz önünde bulundurulmalı, sonuçta bilgisel ve edimsel ve/ ya deneyimsel bir bilgiye dönüşen sanat eseri, öznelerin, gereksinimlerine ve algılama kapasitelerine, ders alma deneyimlerine ve niyetlerine bağlı olarak bir rol üstlenebilir.

Kimi sanatı boş bir uğraş olarak görmektedir ki bu, öte dünyanın asıl gerçek olduğuna inanan, bu dünyadaki yaşamın geçici olduğuna inanan ve ahlak, hayat anlayışlarını bu ölçüte göre biçimlendiren, dolayısıyla ruhsal sorunlarını öteleyen, örten kişilerin bakışıdır. Bu görüşte olanlar; sanatın dine, iktidara hizmet etmeyen her türüne karşı çıkmışlardır (Platon, St Augustin vd). Sanat, özellikle nü'ler, ve sanatçıların özgürlükçü yanları onların temel sorunu olmuştur. Ve bu açıdan sanat kimilerince bir kaçış alanı, kimilerince sapkınlık alanı ilan edilmiştir (örnek: Manet'nin “Sabah Kahvaltısı”na saldırılar). Sanat ve yaratım, insanlık tarihinde, insanın hangi koşulda bulunursa bulunsun, hiç vazgeçmediği, vazgeçmeyeceği bir üretimdir. Bir sanat eserinin yaratılma sürecinde, üretimiyle kendini soyutlayan sanatçı, sosyal bir süreç içinde görünebilir ama onun bu süreçteki durumu, toplumsal olumsuzluklara karşı bir bağımsızlık kazanmak için kendi yarasını sarma, kendi kendini gerçekleştirme, kendini tedavi süreci olarak görülebilir.

9-Aristote, La Poétique, traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 53.

“Henri Ey’in yorumuna göre insanların yaşamlarını sürdürebilmeleri için sürekli bir yaratıcılık süreci içinde olmaları zorunludur” ilkesiyle hastalarının tedavisinde hastalarına resim yaptıran Prof. Dr Selçuk Kırılı, deneyimlerini ‘Psikiyatri ve yaratıcılık’ adlı kitabında aktarmaktadır (10). Algılayıcı açısından bakıldığında, algılayan kişinin sanat eseri aracılığıyla kendini sosyal varlık olarak duyumsaması ve sanat eserinin aynalaşması, kendine, sanat eseri aracılığıyla bakma, değerlendirme fırsatı yakalaması ve bir de sanat eserini konuşma nesnesi yapması, onun için sanat eserinin, kendini gerçekleştirecek, kültürel açıdan kendini geliştirecek araç olması bakımından sanat eserinin tedavi edici bir değerinden söz edilebilir. Her ne kadar tam bir arınmadan (catharsis) söz edilemese de (11).

3.12 Sanatın Moral Değeri:

Moral kavramı ahlak ile ilişkilendirilir. Burada sözünü edeceğimiz ‘moral’in ‘ahlak’ kavramıyla ilgisi yok. Türkçede ‘moralim bozuk’ dendiğinde, kastedilen anlamla ilişkili. Moral, genel olarak her canlının içinde var olan ‘yaşama enerjisi’ ile ilgili olan her şeydir. Bu yaşam enerjisi fiziki olarak, beslenme biçimimize, beslendiklerimize bağlı da olsa, her canlı varlığın iç yapısında kendi ‘ben’ ini fiziki olarak ve/ya, başkalarının zihnindeki ‘ben’ olarak kalma, zamana direnme gücü, bu direnci canlı tutan bir iç istenç enerjisi vardır. Bu öteye aşan, zaman tanımayan bir öte insan olma istemi bizim özümüzde bulunan gölge varlığımız, ruhumuzun özüdür.

Derin yapımızda var olan bu özneliliğin üst yapısında onun kadar dirençli olmayan, onun kabuğu niteliğinde çok hassas, kolay etkilenen ‘moral’ adını verdiğimiz ikinci bir yaşam enerjimiz vardır. Bu ikincil yaşam enerjimiz, dış nesnelere, dışımızdaki her türlü varlıktan etkilenir. İşte sanatın, her türlü sanat eserinin, sanat algılayıcıları için moral dediğimiz şey üzerinde, doğrudan bir etkisi vardır. Bu etki sanat eserini anlayan, anlamak için çaba harcayan için, eserin nesnel değerlerinin ötesinde, bir sanatçı tarafından üretilmiş olmasından kaynaklanan; bilinçli, ya da bilinçdışında sanatçıyla bütünleşmek, özdeşleşmek isteyen bir varlık halinde bulunan kişi için bu moral değer olumlu olarak işler.

10-Selçuk Kırılı, Psikiyatri ve Yaratıcılık.

11-Tony Gheeraert; « La Catharsis impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », Etudes Epitémè, no: 1.

Bir sanatsala bakarken, izlerken, dinlerken, bir sanatsalı okurken aldığımız haz, bu olumlu moral değerin dışı vurumundan başka bir şey değildir. Sanatın bu değerine, algılayıcının bir sanat eserini “anlamış olma” ayrıcalığını hissederek kendini gerçekleştirdiğinin farkına varması da bu değere katılır ve duyumu pekiştirir. Toplu izlemelerde durum biraz karmaşıklaşarak sosyo-psikolojik başka bir etmen devreye girer. Bu da, izler kitleye dahil olma, olabilme hazzıdır. Burada estetikçilerin üzerinde durduğu hazzın açıklanışından da, Platon’un ‘İdea’ sından da, ‘katarsis’ kavramından da farklı bir noktaya işaret ettiğimizizin altını çizmeliyiz.

3.13 Etik Değer, Evrensel Değer:

“Etik sözcüğü, yaşam yeri, alışkanlık, gelenek, ruh durumu anlamına gelen yunanca ‘ethos’ sözcüğünden gelir. Sözlüklerde, ‘moral’ ile eş anlamlı veriliyor” (12). Büyük Robert’de *“iyinin ve kötünün bilgisi olarak tanımlanıyor”* (13). Fesefe’de moral bilimi olarak kullanılıyor. Kurallar ve eylemle ilintilendiriliyor. İnsanların, başkalarına giderek çevresine nasıl davranması gerektiğini konu ediniyor. Paul Ricoeur, etik ile moral arasında hiyerarşik bir ayrım yapar. *“Ona göre, etik moralden, amaç da kuraldan önce gelir”* (14). Aslında, tanımlardaki bilgiler ışığında moral ile etik arasında şöyle bir ayrım yapılabilir. Moral, bireyin yaşam enerjisi iken etik, türün, toplumun, evrenselin yaşam enerjisidir.

Moral bireyin kendini koruması, hayatta kalması ile ilgili bir enerji ve sorumluluk iken, etik çok daha geniş bir sorumluluk yükler. İnsan, bu sorumluluğu her zaman bilinçli bir kararla gerçekleştirmez. Anında verilen, belki de farkında olmadan verilen bir kararla, daha ziyade atılımla, gerektiği anda ölümü göze alan bir davranış sergiler. Bu kahramanca davranış her zaman güzel bir sonla bitmez. Sevdiği bir insanın nehirde ya da denizde tehlikede olduğunu görüp, yüzme bilmediğini unutup, onu kurtarmak için suya atlayan kişi örneklerini haberlerde izleyebiliyoruz.

12-Larousse sözlüğü, Petit Robert sözlüğü.

13-Grand Robert sözlüğü.

14-([Http://www.Mapageweb.Umontreal.Ca/Lepagef/Dept/Cahiers/Ricoeur_Morale.Pdf](http://www.Mapageweb.Umontreal.Ca/Lepagef/Dept/Cahiers/Ricoeur_Morale.Pdf)).

Genel olarak moral ve etik; ahlak alanının iki ayrı dalı olarak görülebilir. Özelde ahlak, yasaların ve kültürel izin vermelerle ve yasaklamalarla oluşan ağlardır. Bu ağları oluşturan sistematikler sivil hukuk, dini hukuk, gelenek ve göreneklerden beslenir. Alt yapısı engellemeler ve izin vermelerle ilgili dizilerden, bu dizilerin bilgilerinden oluşur. Toplumda hazır bulunan ve/ya üretilen dayatmalar sayesinde var olur. Her ahlak sisteminin bekçileri vardır. Politik sistemler, hukuk sistemi yanı sıra öbür baskılayıcı ahlak sistemlerinden yararlanırlar.

Etik, bir topluluğun, toplumun, insanlığın yaşamını sürdürebilmesini öne çıkarma ilkesine dayanan toplumsal (sosyolojik), kahraman ahlakıdır. Evrensel etik, ekolojik etik, hümanist etik, ırkçı etik, ulusçu etik (devlet sınırları) , takımçı etik. İlkel bir bencilik Benimseme, kendini gösterme. Ölümü aşan, zamanı aşan bir ömür sürme içgüdü. Kültüre bağlı bir beklenti. Bir eser ortaya koyma, onun sayesinde bu ömür hak etme. Kabul görme, beğenilme duygusu. Yüceleşme isteği süper ego. Moral ise, felsefi yaklaşımlar dışında bireyin yaşaması, dinamik olması, yaşamdan zevk alması temelinde işleyen ruhsal (psikolojik) ahlak anlayışıdır.

Bir sanat eseri söz konusu olduğunda, moral değer, algılayıcı üzerinde işler. Bir sanat eserinin temel moral değeri bir üretim modeli olmasındadır. Algılayıcıları bilinç dışında, belki bir üretme kıskançlığıyla, üretime kışkırtır. Sanatçının eserindeki konu, ele alma tarzı, görüntüye gelen haliyle bir yandan sanatsal algılama bir yandan yaşamı yeniden yorumlama bilinçliliğine sürükleyebilir. Bu bilinçlendirme etkisi algılayıcının ruhsalında yaşam enerjisinin körüklenmesi demektir.

Elbette bir de sanat algılayıcısının, gerek sergi alanlarında bulunmaktan kaynaklanan kendini varetme, var sayma izleniminden, gerekse bir eseri yorumlayabilmekten gelen kendi varlığını hissetme hazzı, insan için yaşamsal, gereksindiği bir hazdır. Etik değer ise, sanatçının bir sanat eserini üretmede güdüleyici olabilir. Bir topluluk, toplum ya da en ileri aşaması insanlık için bir (baş) eser üretebilme umuduyla birlikte kendi egosunu yüceltme, kendini gerçekleştirme etkinliğinde izlenebilir. Etik ve moral, ideoloji, ideal kavramlarıyla işler. Etik, ego'dan süper egoya yönelir. İnanç, ile koşullanma ile ilişkisi kurulabilir.

3.14 Sanat Edimsel Değer:

Sanatın üretim ve alımlama aşamasındaki tüm özneler kendi açılarından sanatsal edimde bulunurlar. Bu, sanatın çevrimsel bir sürecini kapsar. Bu süreç içinde tasarlama, kabataslak çizim ya da planlama, tasarımı uygulama, uygulamayı sunma, uygulananı algılama. Hatta bu sürecin içerisine hem sanat eserinin gerçekleşmesine kadarki safhalarını denetleyen, organize eden ve bunun devamı olan gerçekleşmiş sanat eserinin izler kitleye ulaştırılmasını düzenleyen ve/ya organize eden de dahil edilebilir. Bu sürece dahil olan öznelerin her birinin gerçekleştireceği ‘pragmatic’ edimler birbirinden farklı olacaktır. Ve her birinin alanı yapabilme yetisini gerektirir. Dolayısıyla her biri ayrı ayrı ele almayı hak eder. Bu çalışmada, bakışımız, üretilmiş sanat eseri üzerinden sanatçının, konumuz bağlamında ressamını, sanat edimleri söz konusudur.

3.15 Etki Değeri:

İnsan, duyuları, duyumları bakımından dış dünyaya açık olduğu için, her varlığın etkisine açıktır. Etkilenmek, bir ölçüde olumlu ya da olumsuz (aşırı) önemsemiş olmayı gerektirir. Kültürün önemli bir ögesi olan sanat eserinden de onu aşırı önemseyenler, sanatçılar olacaktır. Özellikle yaratım ve sanat değerlerine sahip bir sanat eserinden etkilenme, her sanatçı için farklı biçimlerde ortaya çıkabilir. Bir sanatçı, öne çıkardığı bir sanat eserini değişik açılardan kendine model alabilir, ya da o modelle yarışabilir.

Pablo Picasso’nun, Edouard Manet’nin ‘Kırda Sabah Kahvaltısı’yla cebelleşmesi gibi. Bu yarışma, modellik değeri her zaman basit biçimde ortaya çıkmayabilir. Aynı zamanda başka etki biçimleri ile birlikte işleyebilir. Picasso örneğinde ‘provakatif’ bir değerden de söz edilebilir. Ki sanat eserleri toplumsal kitleleri yönlendirmek bakımından provakatif değerli kullanılmışlardır. Ne var ki provakatiflik, yalnızca saldırtmak biçiminde anlaşılmalıdır. Bir düşünceye, bir duyguya yöneltme de, geniş anlamda provakatiftir. İsa’nın çarmıha geriliş tabloları, Meryem ve bebek İsa tabloları bu türdendir. Yine kutsal kitaplardaki anlatılardan gidersek, dini metinlerdeki hikayeleri yorumlayan resimler, bir yandan izleyenin zihninde o hikayelerle, çağrıştırma yoluyla, bütünleşip genişlerken bir yandan da inanan kişiyi Kitab’a, dine bağlar. Bu durumda da kompleks bir etkilemeden söz edilebilir.

Genel olarak etki değerinden, ayrıntıda provakatif değerinden, çağrışımsal değerinden ve onlar gibi olmaya özenç bakımından modellik değerinden.

3.16 Politik Değer, İdeolojik Değer:

Sanatın, etki ve provakatif değeri kültürel (dini) olarak açıklanabildiği gibi politik ve/ya ideolojik olarak da açıklanabilir. 1917 Devriminden sonraki rus sanatçılarından El Lissitzky'nin "Beyazlara Kırmızı Ucuyla Vurun" (1919) adlı çalışması bu tür değere örnek gösterilebilir. Ki etki değeri kapsamında, propaganda değeri de işletilebilir. Ama politik ve ideolojik değer etki değeriyle birlikte ele alınabileceği gibi etki değerinden bağımsız da işleyebilir. Ayrım çıkış ve varış noktalarına bağlıdır.

3.17 Tarihi Değer, Belgesel Değer:

Bir sanat eserinin tarihi değeri, tarihle ilintisinden kaynaklanır. Bizzat kendisinin sanat tarihiyle ilintisi ve/ya eserine seçtiği konunun tarihi oluşu. Her iki durumda da belgesel değer de esere eklenebilir.

3.18 Ekonomik Değer:

Bir sanat eserinin piyasa değeri, sanat tarihindeki yeriyle, sanat değeriyle tümüyle bağlantısız olmasa da genelde doğrudan ilintili olduğu ekonomi, piyasa koşullarıyla belirlenir. Ve kaçınılmaz olarak bu değer, her zaman spekülattir.

3.19 Kullanım Değeri, Süs Değeri:

Bir sanat eseri, sonuçta bir obje olduğu için çeşitli amaçlar, çeşitli ihtiyaçlar doğrultusunda kullanılabilir. Özellikle müzayedelerin başrolü oynadığı alımlar güç gösterisine dönüşünce (o) esere sahip olma, alıcının kendini gösterme dürtüsüyle gösteriş değerli bir nesneye dönüşebilir. Bu çerçevede gerek kendiliğinden amaç olarak, gerek sahip olanın zihinsel yapısından dolayı bir sanat eseri sanatsal süs değeriyle kullanılabilir.

4. UYGULAMA: DEĞER KAVRAMI EKSENLİ SANAT YAPITI OKUMALARI

Bir sanat yapıtı incelemesi ya da okuması farklı açılardan yapılabilir. Bu, okumayı yapan kişinin bilgi birikimine, ilgi alanına bağlı bir alt zemindir. Dolayısıyla sanat ve sanat kültürüne bir bakış açısı olarak kendiliğinden ortaya çıkar. Ancak sanatın bir parçası olarak, sanattan çok ayrı bir yere koyamayacağımız, bir sanata bakış, sanatı algılama, açıklama tarzıyla ilgili bir tarih de kendiliğinden, ama bilinçli çabaların da katkısıyla ortaya çıkmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde, kuramsal ilk bölümün ışığında doğrudan iki örnek okuma ortaya koymağa çalışılacaktır. Model çalışmaların birinde tek bir değer üzerinde yoğunlaşırken diğesinde, daha geniş bir değerler düzeni, sistemi olarak şekillenecektir okumalar. Bu amaçla Rönesans sanatından iki örnek seçilmiştir. Hans Baldung'un 'Havva, Yılan ve Ölüm' (?1510- 1520) arasına tarihlenen tablosu ve Agnolo Bronzino'nun Aşk Alegorisi (1546) adlı tablosu. Bu seçimde, hem bir dönemsel yakınlık hem de üzerine konuşulmuş yapıtlar olması dikkate alınmıştır. Bu ölçütlerle bile elbette çok farklı yapıtlar seçilebilirdi. Ancak bu iki tabloda farklı kültürel anlayışları (yunan mitolojisi ve Hristiyanlık kültürü) gösteren, sunan resimler oldukları halde aralarındaki benzerlik ilginç bulundu. Bu durum belki bir tek Rönesans sanatçısında da yapılabilirdi elbet. Sonunda çalışmanın sınırları çerçevesinde bir seçim yapmak gerekti.

4.0 Giriş:

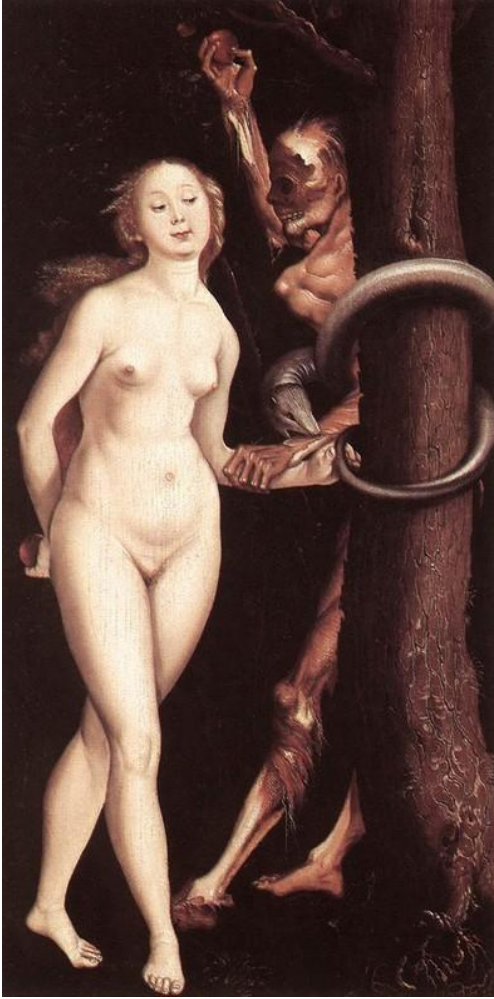
Temsil: Temsil Eden, Temsil Edilen

İnsanlar arası ilişkiler ruhsal olarak, Ego ve buna bağlı, sahiplenme temelinde işler. Sevgi ilişkileri, nefret ve/ya düşmanlık ilişkilerini yönlendiren, biçimlendiren arzu mekanizmasını güdüleyen varolma, ben olma, kendini gösterme, yüceltme biçiminde ortaya çıkan karmaşık görünüşler hep Egoya bağlıdır. İletişimsel olarak tüm görüngüler anlam temelinde işler. Anlam sorunu, kendiliğinden kaçınılmaz olarak, insan türünün ortaya çıkışından itibaren, insan tarihinin başlangıcıyla birliktedir. Ancak teorik olarak, anlam biliminin tarihi o kadar da eski değildir. Kaynakları felsefe tarihi içinde bulunabilir. Anlam araştırmaları bilim olarak, birim arayışlarıyla, birim tanımlarıyla ortaya çıkar. Görsel göstergebilim birim kavramlarını oturtmakla, tartışmakla bir çıkış sağlamaya çalışır. Gösterge, ikon, hipo-ikon terimleri bu çalışmalarda kaynak terimlerdir. Ne var ki bilimsel araştırmalar güncel olanla yetindiğinde, kendine sunulanla yetindiğinde eksik, körleştirici bir durum ortaya çıkması kaçınılmazdır. Elden geldiğince anlamlandırdığı şeyin çevresini de anlamlandırmalı, aydınlatmalıdır. Bu etik bir konudur.

Sanat eseri 'üzerine söylem', sanat eseri 'üzerine yazı' kavramı ve sorunsallarıyla ilgili olarak Richard Leppeert'in 'Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin toplumsal işlevi' adlı kitabında incelediği Hans Baldung (1484-1545)'un, 'Havva, Yılan ve Ölüm' tablosuyla ilgili ortaya koyduğu, bu tablo üzerine yazısını odak alıp temsil değeri bağlamında temsil eden ve temsil edilen sorununu ele alacaktır. Bu sorun, aslında gösteren-gösterilen, benzeyen-benzetilen, sanat eseri ve üzerine söylem, bakan-bakılan, anlam-yorum, kaynak metin-çeviri metin, kaynak şey-eleştiri (eleştirel yargı), anlam-yorum kavramlarıyla ilintilidir. Ve bu karşıtlıklarda yakamızı bırakmayacak kavram; nesnellik, öznellik sorunudur.

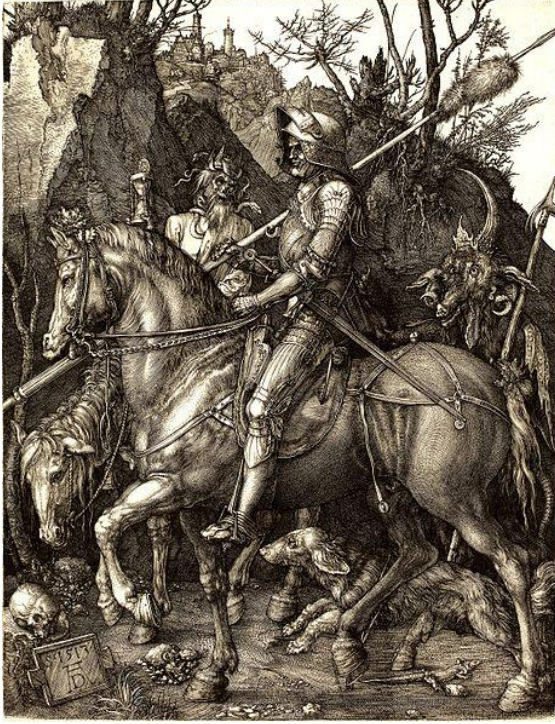
4.1 Temsil Edilen Olarak Hans Baldung'un Tablosu:

Şimdi yazarın ele aldığı tabloya (temsil edilen) ve yazarın bu tablo üzerine yazı olarak gerçekleştirdiği 'üzerine söylem'e (temsil eden'e) geçebiliriz. Yine çeviri sorununa değinmek zorundayız zira asıl ad ile yayınlanmış çeviri, anlamı doğrudan ilgilendirecek biçimde sapmış. Orjinalinde 'Ölüm' iken, 'Ölmüş Adem' diye çevrilmiş. Kavramdan ada geçiş, aynı şeyin görünüşleri, bir eşdeğerlilik olarak alınabilir. Ama bu farklılık daha sonra yazarın üzerine söylemini eleştirmede dikkate alınacak bir noktadır. 'Temsil eden'e geçmeden, 'temsil edilen' ile ilgili bir iki konuyu belirtmek gerek.



Tablo 3 Hans Baldung, 'Havva, Yılan ve Ölüm', 1510-1520, kaynak: (<http://www.En.m.wikipedia.org>) (10.09.2014)

Albrecht Dürer'in iki çalışması, Baldung'un çalışmasını anlamada yol gösterici olabilir.



Tablo 4 Albrecht Dürer, 'Şövalye, Ölüm ve Şeytan', 1513, kaynak: (portman 87. devinart.com) (İzlenme tarihi: 25.09.2014)



Tablo 5 Albrecht Dürer, 'Adem ve Havva', 1504, kaynak: (www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.73.1) (İzlenme tarihi: 26.09.2014)

Albrecht Dürer ile Hans Baldung'un tablolarını karşılatırdığımızda aralarında çok yakın bir ilişki olduğu apaçıktır. Bu ilişki gönderme (reference) ilişkisidir. Bu ilişki aynı zamanda sanatçılar arasındaki, kendiliğın, bir yarışma ilişkisi de. Ancak tarihsel bilgiler ışığında fark edilebilir, karşılaştırma içindeki saydam, gizli göstergeyle keşfedilebilir. Benzerlikler, eş anlamlılıklar bu göstergenin izidir. Dikkat edilmesi gereken başka bir konu da, Havva ve Adem anlatısının teolojik, bir anlatı olduğudur. Teolojik olan, mitik olan elbette çok genel insanlık durumlarıyla kesiştirilebilir.

4.1.1Temsil eden olarak Richard Leppert' in yazısı:

Önce şu söylenmeli, Richard Leppert iki yorumcuyla, onların bakışlarını değerlendirerek bakar tabloya. Joseph Leo Koerner ve A. Kent Hieatt. Bakışların binişmesi ve bunların görüngüsel (phenomenologic) sorunları konu edilebilir. Richard Leppert'in yazısı çeşitli düzlemlerde ele alınabilir.

4.1.2 Betimleme Düzlemi:

Bu düzlemde Leppert, Adem'in elinde tuttuğu elmayı görmüyor gibidir. Ve Havva'nın arkasında sağ omzunun biraz üzerinden başlayıp sağ dirseğinin biraz üzerinden saparak sağ koluyla bedeni arasında biçimlenen görüntüye değinmiyor.

“Havva'nın tarihsel olarak modern bir figür olduğu ise özellikle yüzüyle gösteriliyor; bedenın geri kalan kısımlarına hiç benzemiyor yüzü. Yüz ifadesinde sofistikklik, cazibe ve ayartma gücünün izleri var. Bir yosma gibi, bir orospu gibi tehlikeli bir bakışı var (Batı ikonografisinde “yandan göz süzmek” kadınlardaki cinsel kötülüğün ve ayartma gücünün işaretidir). Havva'nın modernliğini gösteren bir başka şey de mütebessim hali ile, elbette ki, Adem'in direncini kırdıktan sonra ona vermek üzere arkasına sakladığı elmadır” (1).

Havva'nın modern figür olması Baldung'un yaşadığı 15.yy ile ilgili bir modernlik olabilir. Leppert'in resimdeki Havva'nın yüzünün ‘geri kalan kısımlarına hiç benzemiyor’ oluşuyla neyi anlatmak istediği anlaşılır gibi değil.

1-Richard Leppert, “Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin toplumsal işlevi”, çev: İsmail Türkmen, 294.

Zira görünüşte yüz ile beden arasında bir uyumsuzluk ya da farklılık söz konusu değil. Cümlenin hemen ardından sofistikelik, cazibe ve ayartma'dan söz edildiğine göre, yüz ile bedeni farklılaştırırken bu kavramlar açısından bir değerlendirmeyi amaçlamış olabilir. Bu durumda, sofistikelik (aşırı yapmacık olma), cazibe ve ayartma açısından böyle bir ayrıma gidilebilir mi gerçekten? Yani yüz yapmacık ama beden değil, yüz cazibeli ama beden değil, yüzü ayartıcı ama beden değil. Yapmacık, cazibeli ve ayartıcı oluş niye yalnızca yosmaya, orospuya yakıştırılıyor? Mütebessim olmanın modernlikle ilgisi de sorgulanmalı anlamlandırma açısından. Resimde bir tuzaktan söz etmek için Havva'nın niyetinin gerçekten sonucu önceden bilinen, dolayısıyla kötülük olsun diye tasarlanmış olması gerekir.

Aslında Baldung'un bu resmindeki farklılık, işlenen günah için kesilen ceza bakımındandır. Teolojik görüş ve bu görüşe göre resmedilmiş ikonografiklerde Cennetten kovulma, giderek insanlık için Cennetten kovulma kavramı söz konusudur. Oysa bu resimde ceza yalnızca Adem'e kesilmiştir: Ölüm. Havva hayatta kalmıştır, capcanlıdır.

“Havva resmin ışığı. Bedenin yüzeyi resmin geri kalanıyla öyle bir ilişki içinde ki dikkatlerimiz Havva'nın sadece tek bir yerinde toplanmıyor. Bütün beden dikkat çekecek şekilde resmedilmiş; sadece daha sonraları epey klişe bir yaklaşımla kompozisyonun odak noktası yapılacak olan göğüsler ya da cinsel bölge değil, bütün bir beden dikkat çekiyor” (2).

Leppert, haklı olarak, kompozisyonu rast gele kendilerince hatlarla belirleme peşinde olanları “klişe yaklaşım” olarak değerlendirir. Ve onların olası değerlendirmesine itiraz ederek bütün bedeni odaklaştırır, dikkat çekici bulur. Böylece çizgisel odaklamadan çıkar. Gerçekten kompozisyonu anlamak için hacimsel bir anlayışı öne çıkarır gibidir.

“Gözlerimiz tamamen Havva'nın çıplaklığına kapılmaz. Resmin odak noktasında - bu nokta Havva'nın sağ bacağını izleyen bir çizginin üzerindedir - Havva'nın kolunun üzerindeki Ölümün çirkin eli olarak Adem ile Havva'nın yılanı tutan eli var.

2-Bkz. (1), Richard Leppert, 295.

Günahın verdiği hazların bedeline uzanan bu hat kompozisyonel olarak güçlü bir hat ve bir etki aktarımını işaret ediyor. Havva fallik yılanın kuyruğunu tutuyor ya da daha doğrusu bariz cinsel bir hareketle parmaklarıyla yılanın kuyruğunu hafiften okşuyor gibi görünüyor. Gözleri de bu harekete kayıyor ve bizi de oraya bakmaya zorluyor”(3).

Resimde, Havva ve dışındakiler ışık olarak karşıtlık içindedir. Aydınlık karşısında görel olarak karanlık. Bu karşıtlık bir bakıma olumluluk olumsuzluk karşıtlığıdır. Bu karşıtlık içinde Baldung Havva’yı olumluyor, diğerlerini olumsuzluyor. Bu karşıtlık bizi Adem, Havva mitinden, bu mit içinden Habil, Kabil mitine iletir. Dolayısıyla Havva, Adem ve Yılan eyleyenleri kendi kimliklerinin rollerini değil, başka rolleri oynarlar. Havva, Habil’in karısı rolünü, Adem (hoş Adem yerine Baldung ‘Ölüm’ adını kullanmıştır) Habil rolünü, Yılan da; Kabil rolünü, öldürücü olması, kötü, günahkar sayılması nedeniyle de Şeytan rolünü oynar. Baldung’un Adem yerine ‘Ölüm’adını kullanması demek ki Adem’in psikolojik halini değil, oynadığı rolün başka bir kişi olduğunu işaret etmektedir.

Bu tablonun Dürer’in ‘Şövalye, Ölüm, Şeytan’ çalışmasıyla karşılaştırmasında iki tablo şu kavramsallar ekseninde buluşur: Hayat, Ölüm ve Hayatı engelleyici olarak Saptırıcı. Dürer, ‘Adem ve Havva’ çalışmasında, yılanın adını anmaz ama görsel olarak yılan vardır. Şöyle bir çıkarıma da gidilebilir: Baldung’un eseri Dürer’in iki resminin birleşiminin sonucudur.

Leppert, Kompozisyonda odağı tek hat üzerinde saptar. Oysa sözünü ettiği odak, iki küçük hattın kesişme noktasıdır, bir kavşaktır. Ve kompozisyonda eyleyenler üç hacimsel parça olarak şekillendirilmiştir: Havva, Ölüm(ü temsil eden kişi), Ağaca sarılmış Yılan.

“Kendisini zehirleyecek olan elmaya uzanıyor ama aslında elmayı henüz tatmış değil; tattığı zaman bedeni ölecektir. Buna rağmen bedeni gözlerimizin önünde hızla çürüyor. Tüm insanlığın babası olmadan önce eti çürüyor” (4).

3- Bkz. (1), Richard Leppert, 295-296.

4- Bkz. (1), Richard Leppert , 294.

Elmayı tatmadığına göre nasıl zehirleniyor? Tattığı zaman öleceğini söylüyorsa tadarsa ne olacağı mı anlatılıyor. Sebep ve sonuç birlikte mi resmedilmiş?

Yani bu Adem ve Havva'nın durumunu değil, günün insanı için bir uyarıcı, bir mesel olarak bir bildiri mi taşıyor? Tüm insanlığın babasının eti çürüyorsa babasız, atasız mı kalıyoruz? Anlamsızlık bu değilse, başka nasıl bir şeydir?

“Gerçekten de, yüz etlerinin dişlerini ortaya çıkaracak şekilde iyice çürümüş olmasından dolayı Adem Havva'ya şehvetle bakıyor gibi duruyor. Boş bakışı sadece cinselliği değil aynı zamanda cinsel şiddeti ima ediyor. Havva'nın etli koluna koyduğu gevşek eli, bileği kavramıyor, neredeyse okşuyor gibi duruyor: halbuki omuz kasları sanki saldırıyormuş gibi gergin. Beden dilinin bu karışık hali şu mesajı veriyor: Adem elmayı yiyecek ardından da Havva'ya tecavüz edecektir (ama Havva, bu arada, onu ayartmış olacaktır)” (5).

Bu yorum, Havva'yı 'ölü seveci'ye dönüştürmektedir. Boş bakış, düşüncesizce, zihninde bir şey olmadan bakıp kalmaktır. Çürüme sürecinin belirginleştiği bir aşamada cinsellik ve de cinsel şiddet söz konusu olabilir mi? 'Ölüm' rolünü oynayan Adem'in eli yorumcunun söylediği gibi 'neredeyse okşuyor gibi' değil, kolu yakalamış vaziyette Havva'nın koluyla temasa geldiğinde Yılan'ın kendisini zehirlemesinden dolayı, yüksek dozlu zehir nedeniyle ve/ya temasa gelişteki cinsel şiddetin izi olarak kolu kavradığı anda, gergin kalakalmıştır. Adem'in Havva'ya tecavüz etmesi savı ise başka bir zırvadır, komik bir zırvadır. Yorumda hem Havva yosmalaştırılıyor, baştan çıkarıcı oluyor, hem de tecavüze uğrayan masum oluyor.

“Baldung'un resmi Havva'nın bedeninin görüntüsü etrafında örgütlenmiştir” (6).

Bu saptama, eyleyenlerin ilgisi bakımından doğru gibidir. Hem 'Ölüm', hem de Yılan, Havva'ya ilgi duymaktadır. Yılan'ı Kabil'in ve/ya Şeytan'ın simgesi sayarsak doğrudur. Yılan'ı kendi doğallığında değerlendirirsek, 'Ölüm' le temsil edilen kişi yılanın güvenlik alanına girdiği için yılan tarafından ısırılmış da olabilir. Böyle bakılırsa mit, doğallaştırılmış olur.

5-Bkz. (1) Richard Leppert, 294-295.

6-Bkz. (1) Richard Leppert, 295.

4.1.3 Sonuç:

Bir sanat eserini anlamlandırmak, anlamak, her zaman kolay olmayacaktır. Anlam ve yorum ile öznellik ve nesnellik ile ilgili her türlü sorun kendiliğinden gündeme giriverecektir. Anlamı anlamayı saptırıcı olan bizim öznel değerlendirmelerimiz ve o an için ilgi nesnemizdir. Genel olarak ister iz olsun, ister tam bir gösterge ya da ikon, bir temsil olarak görülebilir. Bir temsilin de iki yüzü vardır: temsil eden ve temsil edilen. Ve temsilin iki yüzünün aralarındaki ilişki karmaşık ve çok dzlemliler, çok görünüşlü olabilir. Ve anlam, znelliğileriz yüzünden her an sapmaya, tarafımızdan saptırılmaya hazırdır. Bu yüzden anlamlandırıcı çok dikkatli olmak, her olasılığı titizlikle değerlendirmek zorundadır. Sonuç olarak R. Leppert'ın yorumu Baldung'un eserlerini açıklamaktan, onu temsil etmekten uzaktır.

4.2 Bronzino'nun “Aşk Alegorisi” Tablosunun Çözümü

4.2.0 Bronzino: Aşk Alegorisi ve Çevresi



Tablo 6 Agnolo Bronzino, ‘Venus, Cupid ve Zaman’ (Şehvet Alegorisi) 147x117 cm, Tahta üzerine yağlıboya, 1540-45, Londra, National Gallery

Sanat eserini anlamak, onun üzerine konuşmayla ilgilidir. Dolayısıyla temelde sanat üretmek ile sanat eseri üzerine ‘söz’ üretmek ayrı ayrı eylemlerdir. Sanat üretmek, bir ölçüde sanat eserlerinin modelliğinde gelişirken, sanat üzerine konuşmak, sanat eser(ler)i üzerine söylenmişlerin modelliğinde gelişir. Üretici özne olarak sanatçı ve/ya sanat üzerine söz alan kişi kendi rengini, kimliğini, kendi biçimini üretimine aktarır. Öyle ya da böyle, kabul görür ya da görmez, kendi damgasını vurur sanat kültürüne. Onaltıncı yüzyıl sanatçısı Agnolo Brozino (1503-1572), asıl adı Agnolo di Cosimo. Dönemin ünlü sanatçısı Pontormo'nun (1494- 1557) evlatlığı ve öğrencisi. Medici'lerden dük Cosimo I'in saray ressamı ve özellikle portre sanatçısı.

Portrelerinde güven duygusu egemendir. Bu da onun çalışmalarında, anlatımına heyecansızlık ve soğukluk katar (1). Bronzino, maniyerist tarzın sanatçısıdır. Maniyerizmin temel özellikleri: figürde uzatma, figura serpentinata (sipiral poz); denge, simetri ve rasyonel kompozisyona önem verme; alışılmamış ışık etkisi uyandırmadır.

Bronzino, bu eserin dışında üç Venüs tablosu daha yapmıştır:

4.2.0.1 Aşk Alegorisi (Budapeşte Müzesi)



Tablo 7 Bronzino, 'Venüs, Cupid ve Kıskançlık', 192 x 142 cm, Kavak panel üzerine yağlıboya, 1548-50, Budapeşte, Szépművészeti Müzesi

Bu resim kompozisyon özellikleri bakımından farklı olsa da içerdiği öğeler bakımından benzeştir. Maskeler, mavimsi örtü, Venüs'ün temel öge oluşu, elinde ok tutması, Cupid'in delikanlı olarak resmedilmesi, izleyene göre sağ alt köşede resmedilmiş putto'lar (çocuk melekler ya da mitolojik tanrısal çocuklar), bir erkek ve bir kız çocuk 'cupid ve psyche' nin çocukluk imgelerini hatırlatıyor. Bu da yorum olarak farklı zamanların aynı tabloda sunulması biçiminde değerlendirilebilir.

1-(<http://www.wga.hu/html/b/bronzino/1/index.html>).

Bu resimde Cupid'in hemen solunda başında yılan(lar)ın gezindiği, dehşet içinde bir kişi imgesi (Caravaggio'nun Medusa'sını ve/ya yılanlar tarafından kuşatılmış Laocoon ve çocukları heykelini çağrıştırıyor) ve Venüs'ün sol kolu üzerindeki, izleyen kişiye göre sağ üst köşede bir vazo ve içinde pembe güller görülüyor. Ele alacağımız resimle ilişkilendirilebilecek başka bir tablo, yine aynı dönemden Rosso Fiorentino'nun "Bacchus, Venus ve Cupid" (1535–9) adlı tablosudur.



Tablo 8 Rosso Fiorentino, 'Bacchus, Venus and Cupid', 1535–39, Luxembourg, Musée National d'Histoire et d'Art

Rosso'nun çalışmasında, bir kaya üzerinde aşk ve şarap tanrısı Bacchus (Dyonisos), Venus (Afrodit) sağ üstte bir putto çıplak çocuk görünümünde bir Satyr, (Bacchus'ün çevresinde genelde bulunan bir hayvan, hayvan topluluğu bulunur. Burada bunların yerine) bir arslan ve bu arslanla oynamaya, onun üzerine binmeye çalışan Cupid (Eros) görülüyor. Venüs, Cupid'in varlığıyla çevrenirken, Bacchus, elinde şarap kasesi, başında taç yerine üzüm yaprak ve salkımlarıyla, arslan ve Satyr (sol ayağı keçi ayağı) ile çevrenmiş. Satyr içindeki aşk ateşini, kendisini örtmeyen, dekoratif, omzundan aşağı arkasına doğru yuvarlaklaşmış kırmızı bir kumaş çelengiyle resmedilmiş. Venüs'ün altında ise dekoratif bir yaygı renkli desenli bir kumaş var.

4.2.0.2 Venüs, Cupid ve Satyr; Roma (1553-55)

Bronzino'nun başka bir çalışmasında, Satyr yetişkin ve güçlü bir figür olarak ve genelde aşk peşinde koşan Satyr imgelemine uygun olarak, Venüs'ü yeşil ve mavi iki ayrı kumaş yığınından oluşan yatağında ansızın yakalamış gibi saldırgan, ateşli bir biçimde resmedilmiş. Hem Cupid'in elinde hem de Venüs'ün elinde birer ok var. Ancak Venüs'ün elindeki altın bir ok, oysa Cupid'in elindeki gümüş (ya da daha değersiz bir metalden) bir ok. Panofsky, bu resmi ele almaksızın genel olarak Cupid'i ve biçimsel değişimlerini ele aldığı, 'İkonoloji Araştırmaları' adlı kitabının 'Kör Cupid' adlı bölümünde ava çıkan kör Cupid (Kör Aşk) ve kör Ölüm'den söz ediyor. Bu avda Cupid, altın bir ok kullanırken, Ölüm gümüş bir ok kullanıyor. Demek ki bu resimde Cupid'in elinde tuttuğu ok aşık edici değil öldürücü ok (gümüş ok ölümü simgeliyormuş). Ve Cupid'in bu oku Satyr'e doğru tutması ona karşı duygularını anlatırken aynı zamanda Venüs'ü koruma niyetini işaret ediyor. Ya da aşkın iki ucunu, yaşatıcı, zevk verici yanı ile öldürücü yanını simgeliyor. Ve yay, Venüs'ün sol elinde. Satyr'in sol elindeyse bir üflemeli müzik aleti var. Yayın içinde görülen dal üzerinde kırmızı güller ile Satyr'in arkasındaki çalı izlenimi veren görüntü ve Satyr'e yakın resmedilmiş kahverengimsi örtü onun daha yabani olduğunu gösteriyor. Satyr, ana oğlu birbirlerine bakarken, kendi hallerinde yakalamış ama arka zemin ateşler içinde, Satyr'in aşk için gelişini haber verircesine havadaki aşk kokusunu işaret ediyor.



Tablo 9 Bronzino, 'Venüs, Cupid ve Satyr'

4.2.0.3 Mutluluk Alegorisi (1564)



Tablo 10 Bronzino, 'Mutluluk Alegorisi' 40x30 cm 1564 Bakır üzerine yağlıboya, Floransa Uffizi Galerisi

Bu tabloda Venüs'ün sağ elinde, Aşk simgesi ok etrafında, tıp simgesi formunda sarılmış iki yılan. Ama okun sivri uç kısmının hemen altında iki kanatçık görülüyor. Bu, okları öldürücü kılan, çıkarıp atılmasını olanaksızlaştıran biçimin hem estetize edilmiş, hem de kurtulunması daha da zorlaştırılmış biçimi olarak yorumlanabilir. Sol elinde bir çiçek demeti. Sağında ve solunda, güzellik yarışmasındaki rakipleri Athena ve Hera olabilir. Athena her zaman savaşçılığın işareti olan silahıyla gösterilir. Ama kucağında oldukça iri bir yuvarlak cismi tutan kadın figürü Hera mıdır? Arkasında bir dağa yaslanır gibi boşluğa yaslanmış gibi duran, Venüs'ün başının ardındaki erkek figürü Zeus mudur? Kadın ve erkek başı burada birbirinin ön ve arka yüzü gibi bitişik resmedilmiş. Üstte iki yetişkin olarak görülen iki putto Venüs'ü taçlandırmak üzere. Dolayısıyla bu görüntü Güzellik yarışması sonucu ödüllendirilen Venüs'ü göstermektedir. Ana tanrıça Kybele imgesini çağrıştıran oturduğu taht da, yarışmanın ödül töreni yorumunu desteklemektedir.

Dolayısıyla tablonun adının ‘Mutluluk alegorisi’, Zafer sevinci, zafer mutluluğudur, kazanmanın mutluluğudur. Cupid, aşık edici okunu Aşk tanrıçası annesinin sağ memesinin altına doğrultmuştur aşık edici okunu. Böylece aşk simgesi olan Venüs, aşktan başını alamayacaktır. İzleyene göre sağ alt köşedeki ellerinde bir tekerleği tutan çıplak kadın Fortuna’dır. İnsanların yazgılarını elinde tutan ‘Felek’tir. Tekerlek de çark-ı Felek’tir. Venüs’ün mavi örtüsü burada bedeninin alt giysisi olmuştur. Ön bölümde diz çökmüş çıplak adam ve çılgınca kendinden geçmiş buruk buruk burulmuş figür ve başlarını gördüğümüz iki figür aşkın, Venus’ün hayranları ve/ya kurbanları olabilir. Alt zemindeki yine karmaşık haldeki yılan, bir yandan kadını (Venüs’ü) bir yandan da aşkın zehirleyici yanını temsil ediyor olabilir.

Bronzino mitolojik tablolar yanı sıra dini tablolarda üretmiştir.

4.2.0.4 Bronzino’nun “Kutsal Aile” tabloları:



Tablo 11 Bronzino; “Kutsal Aile” (Madonna Panciatichi); Tahta üzerine yağlı boya; 117x93 cm, 1538-1540, Floransa, Uffizi Galerisi

Bu tabloda, mitolojik resimlerdeki putto’ların yerini yine aynı formlarda ve çıplak olarak çocuk İsa ve çocuk Aziz Jean almış. Ve Meryem, saydam olmayan bir elbise içinde görünmesine karşın sol memesi, ve meme ucu ve uç bölgesi görünür biçimde resmedilmiştir. İlginçtir Venüs’ün altında gördüğümüz mavi örtü, Meryem’in çevresini süslemektedir.



Tablo 12 Bronzino, Agnolo, 'Kutsal Aile', Moskova, Puşkin Muzesi

Bronzino'nun başka bir 'Kutsal Aile' tablosundaki Meryem'in oturuş biçimi, Aşk Alegorisi'ndeki Venüs'ün oturma biçimine benzer. İki 'Kutsal Aile' tablosunda Meryem, erotizmden arındırılmış değildir.

Üzerine konuşacağımız, Agnolo Bronzino'nun 1545-46 yıllarına tarihlenen Venüs ve Cupid'in ön planda olduğu alegorik bir tablosudur. Tabloda yedi insan figürü iki güvercin, iki mask, bir zemin perdesi, bir köşe yastığı var. Figürlerden üçü Venüs'ün sağ mekanına üçü de sol mekanına yerleştirilmiş. Dolayısıyla Venüs merkezde. Hem yerleştirme konumuyla, hem de kapladığı alan olarak, hem de bakan göze en yakın kişi olarak. Venüs, öbür resmedilişlerinde olduğu gibi tüm çıplaklığıyla gözler önünde. Ne var ki öbür görünüşlerinin mazereti olarak doğuş halinde resmedilmiş olması öne sürülebilir. Venüs, yani Afrodit'in, en güzel kadını temsil ediyor olması dolayısıyla, bedenini her yönüyle en güzeli göstermek adına tüm çıplaklığıyla resmediliyor olabilir, bir güzellik simgesi olarak. Ne var ki burada konu değişik: Venüs ve Cupid. Üstelik sıradan bir ana oğul görünüşü de değil. Her zaman yayı ve vurduğu kişiyi aşkla yaralayan oku bu kez Venüs'ün elinde. Aşk simgesi oku, Aşk tanrıçası Venüs sağ elinde tutuyor. Sol elinde, avucuna aldığı yine aşk simgesi altın topu (ya da kırmızı elmayı) görüyoruz. Sofokles'in 'Oedipus' (Ödip) oyununda işlediği trajik ana-oğul ilişkisi (evliliği ve sonuçları), bu kez, iki aşk simgesi arasında konu edilmiş.

Bronzino'nun Venüs ile Cupid tablosu, içerdiği simgesel zenginlikle uyum içinde bir adlandırma çeşitliliğine uğramıştır.

Desen öncesi tasarımda “Venüs ve onu öpen Cupid” bir adlandırma olmasa da bir tanım gibidir. Adlandırma olarak, Venüs ve Cupid, Aşk Alegorisi, Venüs, Cupid ve Zaman Alegorisi, Şehvet Alegorisi, Venüs'ün Zaferi Alegorisi...

Bronzino ve bu resimle ilgili Vasari şunları yazıyor:

“İki yıl Karnaval Sarayına tiyatro oyunları için resimler yapıyor. Ve eşsiz güzellikte bir resim yapıyor. Bu resim Fransa kralı François'ya gönderildi. Bu resimde Çıplak bir Venüs ve onu öpen Cupid, ve bir yanda Zevk ile Oyun ve başka aşklar, öbür yanda Aldatma ve Kıskançlık ve öbür aşk tutkuları var” (2).

Vasari resmin sahnesindeki kişileri, sahnedeki konumuna göre değil de kendince bir sıralama olarak vermekte. Dolayısıyla Venüs ve Cupid dışındaki kimlikleri belki bizim kolayca tanıyabileceğimizi düşünerek işaret etmemektedir.

4.3.0 Aşk Alegorisi İle İlgili Yorumlar

Bir sanat eseri üzerine yorum çokluğu, onu dinamik yapar, gündemde tutar. Ele aldığımız, yer yer tartışacağımız yorumlar ve bu yazıda üretilecek olanların sanat izler kitlesine bir öneriden öte gitmeyeceğini önceden kabul etmek gerek. Bronzino'nun inceleme konusu seçilen eseri konusunda Richard Leppert; eserde “*metinsel bir karmaşıklık*” (3), buluyor ve “*tuhaf bir alegori [nin] hakim*” olduğunu söylüyor (4). Ve bu karmaşık alegorinin “*bugün için çok belirsiz*”, kolay anlaşılabilir olduğunu belirtiyor (5). Doğrusu bu eserdeki alegorinin adlandırılması konusunda bile farklılıklar var: ‘Arzu alegorisi’, ‘Zaman Alegorisi’ vd.

2- (Vasari, Lives of the most Eminent Painters Sculptors and Architects, Vol 10; çeviri: Gastondu C. De Vere, Philip Lee Warner, Publisher to The Medici Society, Limited.

3- Richard Leppert, Sanatta Anlamın Görüntüsü, 301.

4-A.g.k., Richard Leppert, 301.

5- A.g.k., Richard Leppert, 297.

Bir Rönesans sanatçısı olan Agnolo Bronzino, bu resmi, Medici ailesinden, Toskana dükü ve bir püriten olan Cosimo I için yapmış, Cosimo da onu Fransa kralı I. François'ya armağan etmiş. Dolayısıyla resmin hedef kitlesi sınırlı ve bellidir. Bir sanat eserini, hele simgelerle yüklü alegorik bir eseri yorumlamak, zorunlu olarak hem üretildiği çağın sanatsal ve kültürel özelliklerini, bakış açılarını, varsa o zamanın yorumlarını, giderek üzerine yorumları bilmeyi zorunlu kılıyor. Bu güçlüğü aşmak için öncelikle resimdeki biçimleri teker teker ele alıp ardından değerler sistemindeki, değerler elden geldiğince sunulmaya çalışılacaktır.

4.3.1 Resimdeki kişi ve/ya eyleyenler:

Burada eyleyen sözcüğü, simgesel bir değeri olan canlı cansız her şeyi kapsayan varlık anlamında kullanılmıştır.

4.3.2 Venüs yada Afrodit:

“Platon, ‘Symposium’ adlı kitabında iki Afrodit’ten söz eder. Doğal Afrodit ve Göksel Afrodit. Göksel Afrodit (Venüs) saf “intelegentia” yani zeka ve bilgidir. Doğal Afrodit ise Doğadaki her şeye hayat ve biçim verir. Kavranabilir güzelliği insanların algısına ve hayal gücüne sunar” (6).

“Ficino ya göre her iki Venüs ve her iki sevgi kendi usullerince güzelliği yaratmanın peşinde olduklarından ‘saygın ve takdire değer’dir” (7). Bronzino'nun tablosunda Venüs hem ayakta hem de sere serpe uzanmış, neredeyse tabloyu kaplamış gibidir. İşgal ettiği yer ile onun resmin, sahnenin baş oyuncusu olduğu izlenimi alınır. Güzellik adına görülecek gösterilecek nesi varsa gözler önündedir. Bedeninin ön planında merak edilecek hiçbir nokta yoktur. Her şeyi meydana, tüm yalınlığı, apaçıklığı ile güzelliğinin görkemiyle ortadadır. Cupid'in eli sağ memesini kısmen kapatır ama meme ucu görünür haldedir. Başında, çok süslü, değerli bir taç vardır. Tacının üzerindeki küçük Venüs heykelciği resimdeki Venüs'ün pozuyla aynı gibidir. Venüs, uzun boylu oldukça iri ama şişman değil, orantılı biçimde güzellik modeli olarak resmedilmiş gibidir.

6- Erwin Panofsky, İkonoloji Araştırmaları, Pinhan yayıncılık, çev. Orhan Düzi, 230.

7- A.g.k., Erwin Panofsky, 31.

Venüs sağ elini yukarıda, sol elini aşağıda tutmuştur. Bu da onun hem yerde hem gökte olduğuna bir işaret olarak düşünülebilir. Görüntüsüyle insanların içinden biri ama ruhsal yanıyla göklere ait, kutsal bir varlık. Sağ elinde altın ok tutmakta, estetik bir tutuşla: oku tutuşundaki kibarlık ve narinlik, onun ruhsal inceliğini, hareketlerinde de güzelliğe, estetiğe önem verişini gösteriyor. Elindeki ok, altın ok olduğuna göre, aşık edici ok. Yorumcular, bu oku Cupid'in sadağından alarak Cupid'i silahsız bıraktığı yorumunu yapmaktadır.

“Venüs ise Cupid'in ilgisinden haz duyuyor ve onu silahsız bırakıyor. Okluğuna uzanıyor, buradan keskin uçlu ve kesinlikle fallik oku alıyor ve bunu zarif ve kışkırtıcı bir biçimde elinde tutuyor” (8). Bu bir olasılık. Ancak çeşitli Venüs resimlerinde Venüs'ün ok ile resmedildiğini görüyoruz. Hoş, zaten Aşk'ın temsili konusunda hem Cupid, hem de Venüs (Afrodit) işletilmektedir. Dürer'in 'Bal hırsız Cupid' tablosunda hem Cupid'in hem de Venüs'ün sadağı ve okları vardır. Yani ok atıp aşık etme yalnızca Cupid'in işi değil. Üstelik, Venüs, bağlamıyla, her yanında aşkın simgeleriyle, aşk'ın hallerinin anlatımıyla çevrilidir. Yani Venüs'ün elindeki ok yalnızca simgesel değeriyle işlenmiş olabilir. Richard Leppert'in yorumu aşırı yorum olabilir. Zaten, bu konuda aynı yazar, çelişik bir yorumda bulunuyor:

“En az Cupid'inki kadar bükülmüş olsa da olağanüstü gevşek görünen Venüs'ün vücudu ise aralarındaki bu heyecanlı ilişkinin tamamen kendi kontrolünde olduğunu gösteriyor... Venüs belirgin bir biçimde uzun çizilmiş vücudu üzerindeki mutlak kontrolünü devam ettirecek şekilde poz veriyor” (9).

8-Bkz., (3), Richard Leppert, 297.

9-Bkz., (3), Richard Leppert, 298-299.



Tablo 13 Albrecht Dürer, 'Hırsız Cupidon'

Görüldüğü gibi Venüs ile Cupid arasında hem “heyecanlı bir ilişki” var, hem de her şey Venüs’ün kontrolünde. Oysa heyecan devreye girdiğinde değil mutlak kontrolden, kontrolden söz edilemez.

4.3.3 Cupid(on) ya da Eros:

Richard Leppert’in anlatımında resim, pornografik bir anlam ediniyor. O, Cupid’in belden aşağı görünüşünden eş cinsel hazza geçiyor:

“Bedeni son derece seksi bir yetişkinin bedeni gibi çizilen ama yüzü bir çocuğu andıran Cupid bir yandan Venüs’ün uçları uyanmış göğüslerini okşayıp onu cinsel olarak uyarırken bir yandan da dudaklarına götürüyor. Cupid’in vücudu cinsel ‘iş’i için gerilmiş” (10)

“Kendisinden çok küçük çizilmiş Cupid onun tahakkümü altında bulunuyor verdiği poz Cupid’i, normalde çoğu Batı resminde Venüs’e ve genel olarak da kadınlara ‘yakıştırılan’ cinsel olarak içeri-alıcı konumuna sokuyor röntgen ışınları yoluyla incelendiğinde “Cupid’in kalçalarında bir dizi eğri”nin bulunduğu ortaya çıkıyor ve bu da Bronzino’nun kalçaların resminin görsel söylemindeki işlevi üzerinde dikkatle durduğunu gösteriyor” (11)

10-Bkz., (1) Richard Leppert, 297.

11-Bkz., (1) Richard Leppert, 299.

Bu noktada başka bir alıntıyla araya girebiliriz: “*Erotik edebiyat yalnızca erotizm düşkününün zihnindedir*” (12). Ve Boris Vian’ın iki kılavuzla destekleyecektir: Forberg, ‘Kılavuz’u adlı kitabında

“*Şaraplar masaya konulduklarında ayyaşları aşırı uyarırlar ve yetingen insanı hayli sakinleştirirler; aynı şekilde, bu tür okumalar belki de bozuk bir hayal gücünü ayağa kaldırır. Ama namuslu ve yetingen bir zihnin üzerinde hiçbir etki yapmaz*” (13).

“*Théodore Schroeder: Müstehcenlik hiçbir kitapta bulunmaz... hiç bir resimde yoktur... ona bakan ve okuyanın bir zihinsel nite-liğinden başka bir şey değildir*” (14). Richard Leppert, Venüs’ün meme uçlarının dikleşmiş olmasını dikkate alıp sanki Cupid ile aralarında ensest bir ilişkiyi süreç olarak neredeyse tamamlanmış gibi yorumluyor. Oysa aynı yazar, Venüs’ün soğuk, donuk duruşundan söz ediyor: “*Venüs’le Cupid’in bedenleri tamamen ceset gibi durmasalar bile pek canlı gibi görünmüyor*” (15).

Canlı görünmeyen bedenler nasıl oluyor da heyecan içinde düşünülebiliyor? Kaldı ki eğer Venüs uyarılmış olsaydı, bu onun cinsel bölgesine de yansır. Oysa öyle bir şey yok. Burada şundan söz edilebilir. Elinde olmadan biyolojik hafif bir tahrik olma ve kendini tutma. Belki bu noktada itiraz olarak, sansüre de uğramış olan Venüs’ün dilinin görünümü konu edilebilir. Ama o da çok açıkça konuyu ileri aşmaya taşıyacak bir görünüm değil. Yine engellenmiş, hakim olunmuş bir durum. Bu noktada Bronzino’nun yalnızca anatomi bilgisinin değil aynı zamanda insan psikolojisini, anatomi ayrıntıcılığında dikkate almış olduğu ileri sürülebilir. Cupid’in genel ikonografisine bakıldığında yaramaz, yerinde duramayan, attığı oklarla kişileri sevdaya salan ve sadağıyla, oklarıyla kimliğini ele veren mitik kişiliği buluyoruz. Bu yüzden aşk’ın simgesi. Bu özelliği yüzünden annesi Venüs’ün cinsel ilişkiye dönük resimsel sahnelerinde, onun da yer aldığını görüyoruz.

12- Boris Vian, Pornografi Üzerine, (aktaran: Mustafa Durak; Her İmge Pornografik değildir; Şiiri Özlüyorum; sayı: 30), 42.

13- A.g.k., 43.

14- A.g.k., 40-41.

15- Bkz., (3), Richard Leppert, 299.

Bu ilişkilere tanıklık nedeniyle olsa gerek, Bronzino daha sonra gerçekleştirdiği ‘Venüs, Cupid, Kıskançlık’ tablosunda Cupid’in Venüs’e olan ödipal hislerini, imrenmeyle, kıskanmayla karışık bir ifade ile resmeder. İlginçtir Bronzino’nun bu iki çalışmasında da Cupid, ergenliğe evrilen bir delikanlıdır. Bu dönemdeki erkeklerde böyle bir durum olabilir.

Cupid’in görünen çıplak bedeniyle ilgili ve davranışıyla ilgili şu yorumların da dikkate alınabilir olduğunu düşünüyoruz: Bronzino maniyerist tarzın önemli bir temsilcisi olduğuna göre Cupid’in resimdeki duruşu kompozisyon ve ana oğul arasında Leppert’in düşündüğünden farklı, başka bir anlatımın göstergesi olarak anlatımsal bir çözüm olamaz mı? Zira Leppert’in göz önünde bulundurmadığı bir nokta Cupid’in cinsel bölgesini Venüs’ten uzak tutmaya çalışmasıdır. Bu çaba olmasaydı, ve Leppert ve onun gibi düşünenler haklı olsaydı ‘Satyr’ gibi saldırması gerekirdi. Ve böylesine zorlu bir pozda kalmazdı. Cupid’in bedeninin kırıklı, kıvrılan biçimde çizilmesi de Bronzino’nun maniyerist tarzına uyuyor. Bir de kompozisyonda şunu görmek gerekiyor. Cupid ve Venüs bu duruşlarıyla arkadaki kişiye pencere açmış oluyorlar. Richard Leppert, Zaman’la ilgili şu bilgileri veriyor:

“Ataerkil Zaman figürü çeşitli figürleri kozmik-mavi harmanisiyle sararak alegorik metni ‘kontrol ediyor’... Harmani, o zamanlar Bakire Meryem imgelerinde kulanı-lan mavi elbiseyle uyuyor. Dolayısıyla kutsal sevgiyle bunun en seküler benzerinin paradoksal birliğine işaret ediyor“ (16).

Zaman figürünün metni kontrol ettiğini, düzenlediğini söylemek gelişi güzel bir ifadedir. Tuttuğu örtünün ona ait bir harmani olduğunu söylemek bile doğru bir anlatım olmayabilir zira, Bronzino, daha sonra resmettiği Venüs tablosunda buna benzer bir örtüyü Venüs’ün alt kısmına sarmıştır. Başka bir resimde Venüs’ün yattığı yatak çarşafı olarak karşımıza çıkar. Demek ki Leppert’in ileri sürdüğü gibi bu örtünün Zaman’a ait olduğunu kesinlemek kolay değil.

16- Bkz., (3), Richard Leppert, 299-300.

Burada Zaman'ın resimdeki eylemine yönelirsek. Sahne perdesi işlevi gören mavi örtüyü her iki güçlü eliyle sımsıkı tutuyor. Ancak sağ kolunun ileriye doğru fırlamasının iki işlevi var. Biri perdenin tutulmasını sağlamak, ikincisi de karşısındaki figürün etkinliğini kırmak. Zaman'ın, karşısındaki figüre karşı olduğu, bakışından da anlaşılıyor. Burada Zaman'ı, Panofsky'nin tanımını çerçevesinde değerlendirecek, zamanı, tüm yaşamsal sahnelerin, başkaca tiyatroların, insanlık durumlarının üreticisi ve koruyucusu konumundadır. 'zaman her şeyin ilacıdır', 'hiçbir sır ilelebet gizli kalmaz'.

4.3.4 Oyuncu: Maskeli Eris mi?

Sol üstte, Zaman'ın karşısındaki kadın figürü aslında maskeli bir figürdür. Bunu görmek için dikkatle, yakından bakmak gerek. Bu durum hem resimdeki gerçekliği anlamak hem de bu resmi, dolayısıyla Bronzino zihinselini anlamak için bir ön koşuldur. Aceleye getirilmiş yorumlar Bronzino'nun kahkahasını hak eder.

Bir kişi niye maske takar? Ya kendi kimliğini gizlemek için ki bu durumda tanınmaktan kaçış söz konusudur, demek ki orada, o ortamda olmaması gereken bir kişidir, ya da birini, birilerini şaşırtmak istiyordur, ya da eğlence için. Maske olgusunu bir rolü üstlenme olarak da görebiliriz. Tiyatroda oyuncuların tümü rol gereği başka kimliklere büründüklerinde maske takmaktadırlar. Kendileri dışındaki kimlikleri canlandırmaktadırlar. Kendi kimliklerinden ne kadar çıkarlarsa, rollerinde o derece gerçeği, rollerinin gerçeğini yansıtmış olurlar. Dolayısıyla maskenin, bile isteye başka(sı) görünmek durumuyla bağı olduğu gibi, başkası olma isteğini ele veren, kendi kişiliğinden hoşnut olmama durumuyla bağı da söz konusu olabilir. İlk durumda kişinin oyuncu, oyunu seven, aldatmaktan hoşlanan bir yapısı işleyebilir. Ne olursa olsun maskeli olan kendi gerçekliğini Hakikat'ini gizlemektedir. Bu durum Venüs'ün çırl çıplaklığı ile tezat oluşturur. Dolayısıyla buradaki kişi berraklıktan, huzur'dan uzak kişi Kavga tanrıçası mıdır? Hesiodos'un 'azgın yürekli' dediği, Athena, Afrodit ve Hera'yı birbirine düşüren tanrıça. Birbirine düşürme huyu olduğuna göre dedikoduyu da seviyor olmalı. Tablodaki resimde kadın maskesinin ardında erkek bir kişi var izlenimi alıyoruz ama yine de kesinlemek zor. Kesin olan bir şey var Zaman tanrısı, ondan pek hoşlanmıyor. Onun resimdeki, sahnedeki olan biteni görmesini istemiyor.

Bir de şunu not etmeli: bu tabloda figürler arası ilişki paralel işleyebildiği gibi çapraz da işleyebiliyor. Bu kişi ile alt sağ köşedeki maskelerin ikisi belirgin, üçüncüsü yarım yamalak görülüyor, belki de maske değil yalnızca bir maskeye desteklik eden bir şey. Böylece çapraz doğrultuda birbirleriyle ilintilendirilmiş. Kadın mı erkek mi olduğunu kesinleyemediğimiz bu figür Zaman'dan ürkmüş gibi bakıyor. Böylece ikisinin bakışları, aralarındaki çatışmayı da aktarmış oluyor.

Eğer resim Kıskançlık temelinde ele alınacaksa tek bir figüre sıkıştırılamaz. Hem Pandora'da, hem Kronos'un (Zaman'ın) karşısında yer alan sözde kadın figüründe, hem yaşlı Adam figüründe, hatta Cupid'te kıskançlık bulunabilir. Kıskanılan kişiler ise resimdeki asıl eylemi gerçekleştiren öznelerdir: Venüs ve Cupid. Yani Cupid hem kıskanan hem de kıskanılan durumundadır. Kıskan(ıl)ma konusu ise gençlik ve/ya güzelliştir. Ruhsal nedeni de arzudur: görme arzusu, olma arzusu, sahip olma arzusu. Vasari ve Panofsky'nin 'Kıskançlık' simgesi olarak değerlendirdiği figürün cinsiyeti konusunda kimi incelemelerde tereddüt var. Oysa yakından bakıldığında yaşlı bir adam figürü olduğu açık. Böyle bir izlenim uzaktan ya da yakından bakmayla ilgili olabilir. Bu figürün kıskançlığı olsa olsa Venüs'ün (görünüş itibarıyla) gençliği ve diriliğinden olabilir: yaşlı karşıtı genç. Bu açıdan kıskançlık elbette Cupid bakımından da geçerlidir.

4.3.5.1 Yaşlı Adam - Kıskançlık:

Yerleştirme açısından aynı hizada resmedilmiş iki figür resimde denge oluşturabilir. Resmin estetik değerini oluşturmada dikkate alınan bu dengelemeden yola çıkarak, her iki figürün de, aynı simgesel ya da anlamsal değerde buluşturulup buluşturulmayacağını sorgulayabiliriz. Resimle ilgili incelemelere baktığımızda, Venüs'ün sol tarafındaki genç kız figürünün karşı kutbundaki figür, Kıskançlık ya da Frengi olarak değerlendirilmiştir. Bu yorumlara geçmeden önce söz konusu bu iki figürün Venüs ya da Cupid'e ya da ikisinin eylemine karşı kişiler, karşı eylemler içinde olduklarını belirtmemiz gerek. Biçimsel olarak derinlik açısından Venüs en ön planda. Venüs'ün hemen sağında ve solunda Cupid ve putto. Cupid'in arkasında yaşlı ihtiyar ve putto'nun (çocuk melek) arkasında genç kız görünümlü bir figür var. Yani bu sonuncular geri plana atılmış iki figür. Bu da diğerlerine göre onları daha değersiz bir konuma itiyor.

Bir de şunu unutmamalı: resim mitolojik, yunan mitolojisiyle ilgili. Dolayısıyla figürlerin kimliklerini orada aramak daha doğru olabilir. Elbette mitolojinin, dinin (hristiyanlığın) anlatımının simge diline dayandığını, simgelerle işlediğini dikkate alarak. Kimi yorumcu, bu figürü Kıskançlık olarak değerlendirmiştir. Bu bakış açısına göre, Venüs'ü, ve bazılarınca gerçekleştiği düşünülen ensest ilişkiyi kıskanan ve kendini kahreden bir Kıskançlık figürü. Elbette bu pek inandırıcı görünmüyor.

4.3.5.2.1 Yaşlı Adam - Hastalık: Frengi

Bazı yorumcular, bu figürü anlatmak için, bir hastayı inceleyen ve hastalığı teşhis eden doktor gibi resim üzerinden hastalık teşhisine varmışlardır: “*Bazı dişleri dökülmüş, parmaklar periarticular nodal kabarmalar gösteriyor, kan gelme, anochia ile birlikte alopecia ve tükürük çıkarma frengi belirtileri ya da frenginin civalı tedavisinin belirtileridir*” (17). RicharLeppert, J. F. Conway'dan şu alıntıyı yapıyor:

“*bilginlerin kıskançlığı temsil ettiğini söylediği alegorik figürün aslında yaygın ve o zamanlar yıkıcı bir zührevi hastalık olan frengiye işaret ettiğini söylüyor. Ona göre resimde gayri meşru cinsel ilişkiler Venüs ile oğlunun ensest öpüşmesi üzerinden fuhuş; Cupid'in pozunu üzerinden de oğlancılık- eleştiriliyor. Cosimo her ikisiyle de mücadele ediyordu (oğlancuları üçüncü defa mahkum olmaları halinde yaktırıyordu)*” (18).

Leppert, bu figürü frengi hastalığına bağlayan iki kaynak daha aktarıyor: “*Graham Smith; Jealousy, Pleasure and Pain in Agnolo Bronzino's Allegory of Venus and Cupid; Pantheon International Art Journal 39; 1981 s: 250-2558 Charles Hope; Bronzino's Allegory in the National Gallery; Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Jared Diamond, kayıtlara göre, frenginin Avrupa'da ilk kez 1492'de görüldüğünü belirtiyor*” (19).

Ama kaynağı belli değil “*Frenginin Avrasya'da mı yoksa Amerika kıtalarında mı ortaya çıktığı belli değil*” (20).

17- Christopher Cook, An Allegory with Venus and Cupid: A story of syphilis.

18- J.F. Conway Syphilis and Bonzino's London Allegory, Journal of Warburg and Courtauld Institutes 49, 250-255.

19-Jared Diamond, Tüfek, Mikrop ve Çelik, Tübitak; çev: Ülker İnce, 270.

20-A.g.k., Jared Diamond, 475.

4.3.5.2.2 Dillerde Durum:

Gerek tek tanrılı dinlerde kutsal olan değerler, gerek mitolojik tanrılar; toplumların kültürlerine, kültürel alışverişe göre yeniden biçimlenmiş ve değişikliklere uğramıştır. Bu değişiklikler adlandırmadan başlar. Ve adlandırma kaçınılmaz olarak itinç (nefret) ve çekinç (sevgi, sempati) ekseninde biçimlenir. Yunan mitolojisinin Zeus'u Roma dilinde Deus, Fransızca'da Dieu, Türkçede Deyus olur. Yunanların Afrodit'i, Romalıların Venüs'ü, İtalyanca da 'Venere' olur. Daha da ilginç bu 'venere' sözcüğünün kökenleşmesidir. İtalyancada; venere: pagan güzellik ve aşk tanrıçası; en güzel kadın; biricik olan olarak verilir. Bu sözcükten türeyen 'venerabile' ise saygın olmaya değer anlamındadır. Aynı sözcük Fransızca'da 'vénérable': saygıdeğer, saygın, kutlu, kutsal, ulu demektir. Yani İtalyanca ile Fransızca bu sözcükte Venüs'ün kutsallığından kaynaklanan anlamlandırmayı korumaktadır (çekinç). Ama diller 'venerable' sözcüğünde Venüs'ün tanrıça olmasından ileri gelen saygın anlamını korurken Hristiyanlığa geçmiş olmaktan kaynaklanan bir nedenle Venüs'ü ilişkilerinden dolayı yediğini aynı kökenli, 'venere' sözcüğünden türettiği 'veneral' sözcüğünde gösterir: 'veneral' cinsel ilişkiyle bulaşan, zührevi demektir. Ama aslında sözcük anlamı 'Venüs hastalığı' demektir. Böylece frengi, Venüs hastalığı olurken, Venüs de "sürekli ilişkiye giren kötü kadın, fahişe konumuna düşer. Bu kültürler arası sevgi ya da nefret, bu hastalık konusunda da ilginç bir biçimde şekillenir. 16. yüzyılda bu hastalık; İtalyanlar, Almanlar, Polonyalılar tarafından "Fransız hastalığı", Fransızlar tarafından 'İtalyan hastalığı', Hollandalılar tarafından 'İspanyol hastalığı', Ruslar tarafından 'Polonya' hastalığı, Tahitililer tarafından 'İngiliz' hastalığı olarak adlandırılmıştır.

Elbette gerçekleşmemiş bir öpüşme ediminden frengiye ulaşmak, ve güzelliğin aldatıcılığından söz etmek, günah keçisini yakalamış olmanın çığlıklarını atmak hoş geliyor yorumculara.

4.3.5.3 Yaşlı Adam - Kronos ve Satürn:

Panofsky, *“İkonoloji Araştırmaları adlı kitabında ‘Zaman baba’ kavramını incelerken, Yunancadaki Zaman (Kronos) teriminin karşılığı olarak latin kültüründe Satürn olduğunu belirtir”* (21). Ve Zamanın simgesel biçimlerini şöyle anlatır:

“Zaman Baba genellikle kanatlıdır ve çoğunlukla çıplaktır. En sık görülen özelliği olan orak ya da tırpana kum saati, yılan, kuyruğunu ısırarak ejderha ya da Zodyak eklenir.. kimi zaman koltuk değneğiyle yürür” (22).

“Satürn, genellikle ihtiyarlık, sefil yoksulluk ve ölümlle ilişkilendirilir. Aslında Ölüm de çok eski zamanlardan beri tırpan ya da orakla temsil edilir.. Satürn çoğu zaman suratsız, hasta ve yaşlı bir adamdan ziyade kaba saba bir taşralı olarak görüldü” (23).

“Bilhassa yazınsal kaynaklardan gelişmiş mitolojik illüstrasyonlarda Satürn’ün görünümü fantastik nitelikten ürkünç ve itici niteliğe kayar” (24). Her ne kadar Panofsky, Bronzino’nun söz konusu tablosu için konuşmamış olsa da bu açıklamalardan şuraya gelinebilir: ‘Zaman’, zaman içinde iki karşıt ucu birleştiren bir kavrama dönüşmüştür. Hem var edici, hem yok edici. Doğum ve ölüm, sağlık ve hastalık, güçlülük ve güçsüzlük. Mutluluk ve mutsuzluk, acı ve zevk vb gibi. Tabloyu bu çerçevede yorumlarsak, üstteki figürler (Zaman ve karşısındaki figür çapraz olarak aşağıdaki iki figürle buluşturulmuştur. Diyeceğim Yaşlı, ağzının içindeki bir lekeyi de dikkate alarak hasta ve acı içindeki bu figür yukarıdaki güçlü Zaman figürünün karşıtı olarak kendisidir, diyebiliriz. Ve şu da ileri sürülebilir bu yaşlı adam Munch’un ‘Çılgılık’ tablosunun arketipidir.

21-Erwin Panofsky, İkonoloji Araştırmaları, 117.

22- A.g.k., 115.

23- A.g.k., 121.

24- A.g.k., 122.

4.3.5.4 Yaşlı Adam - Theiresias:

Tablodaki tiyatro simgeseli maskeler dikkate alındığında tablo bir trajedi olarak düşünülebilir. Venüs ve Cupid arasındaki ilişki akla Sofokles'in 'Kral Oedipus' trajedisini getirir. Bu trajedide Oedipus, Thebai kentinin başına bela olmuş, gelen geçene bilmecesini soran ve bilmeyeni öldüren canavar Sfenks'in bilmecesini bilerek, krallığı ve bilmeden annesi Iokast ile evlenir. Ve bir zaman sonra iki kız ve iki oğul doğmuştur krallıkta bir bulaşıcı hastalık ortaya çıkmış, Oedipus, Delphi tapınağındaki Apollon kahininden, soru'nun çaresini öğrenmiştir: Laius'un katilini bulup cezalandırmak gerek Kral Laius'un katili bulunmadıkça bulaşıcı hastalık sürecektir.

Thebai'nin bilicisi kör ve yaşlı Theiresias, katilin kim olduğunu bildiğini öne sürer. Bu, Oedipus'un ta kendisidir. Thebai'ye gelirken yolda biriyle çatışmış ve öldürmüştür. Tartışmalar, ve kanıtlamalar sonunda kahinin söylediği doğru çıkmış, annesi-karısı Iokast kendini öldürmüş, Odipus kentten sürülmüştür. Suçu, babasını öldürmek ve annesiyle evlenmektir. Dikkat edilirse bu görselde en azından geçikleşmemiş olsa da bir ensest ilişki dillendirilmiştir. Üstelik o dönemde yaygın bir bulaşıcı hastalık (frengi) vardır. Kim ne derse desin, bu yaşlı adam böyle bir ilişki sonrası gerek ortaya çıkacak frengi olarak gerek o dönemin dini inancı Hristiyanlık bakımından işlenen büyük Günah nedeniyle dehşete kapılmıştır. Yani Theiresias gibi olan bitenin farkındadır ve bu yüzden, acı içindedir.

4.3.6.1 Genç Kız, Pandora:

Resimde anlamsal olarak Yaşlı Adam doğrultusunda resimdeki konumlarıyla dengelenmiş genç kız görünümlü figür, Bronzino'nun hayal dünyasında, tasarımında modelini Hesiodos'un Pandora'sında bulmuş olabilir.

4.3.6.2 Aldatma ve/ya Pandora:

“Seyredene bakan tek figür küçük kız figürüdür. Eliyle bal (tatlılıklar) uzatıyor gibidir. Eli elbisenin altındadır. Bir sürüngen kuyruğu, bir aslan pençesi, ve bağlı bir beden ve elinde, kuyruğunun son kısmı mı, zehirli bir iğne mi olduğu belli olmayan bir şey tutuyor. İçinde düşmanlık gizleyen çekici kadınlardan her zaman sakınmak gerek. Bu, ressam tarafından çok kibar biçimde anlatılmış, aşka aldaticılığın alegorisidir.

Esere bakarken, bedeninin geri kalan kısmına değil de dostça yaklaşan ele odaklanıyor insan; seyircinin öbür elinde ne tuttuğunu görmek için yaklaşması gerek. Aldatma konusunda sanatçının bir oyunu bu” (25) .

Vasari, Panofski de şöyle anlatıyor putto'nun ardındaki kız figürünü: ‘hem çekicilik hem de iticilik esinleyen, esinlemeye eğimli olan bir figür. Bronzino'nun küçük Hile'si ilk bakışta, yeşil elbiseli, sevimli bir genç kız gibi görünüyor. Ama elbisesi, pullarla kaplı balık bedenini, dişi aslan ya da panter pençelerini ve bir ejderha ya da yılan kuyruğunu gizleyemiyor’. Oysa dikkatle bakıldığında bir balık bedeni değil, bir yılan derisi görüntüsü olduğu görülüyor ki buradan tek tanrılı dinlerdeki simgesel anlatımıyla yılan kadın, yılan şeytan simgeseline ve Ademin cennetten kovulmasına neden olan yılan ve Havva göndermesine de değinilebilir.

Panofski'nin kuyruk yorumuna da itiraz edilebilir. Zira eğer genç kızın sol eliyle her an elinin eriminde olan şeyi ejderha ya da yılan kuyruğu olarak yorumlarsak, sol el bağlamını, renk değerlerini dikkate almamış oluruz. Panofsky şöyle sürdürüyor: ‘Hile, bir eliyle petek balı sunuyor, diğer eliyle zehirli küçük bir hayvanı gizliyor.’ Ama Panofsky'nin bu genç kızın ellerine yoğunlaşması ve Bronzino'nun bir oyununu fark etmesi önemlidir: “*Üstelik aslında bal tutan el sol eldir ama sağ koldadır, öteki el sağ eldir, ama sol koldadır.*”(26). Genç kız Cupid'i aldatmaya yönelik bir eylem içindeyken, Bronzino resme bakan kişiye bir oyun içindedir. Kurguladığı sahnenin izleyenini sınamaktadır. Resme bakan kişi çifte bir oyun, çok yönlü bir hile, aldatma içinde buluyor kendini. Anatomik olmayan biçimde genç kızın sağ koluna sol elini, sol koluna sağ elini yapıştırmış. Böylece iyilik gibi sunduğu şeyi sol elle yaparak, genç kızın niyetini açığa vurmuş, somutlamış oluyor. Sağ eliyle her an kullanıma sokabileceği zehirli bir bitkiyi baş parmağı ile işaret parmağı arasında görmemiz onun çok belalı, yıkıcı bir kişiliği olduğunu göstermektedir. Erwin Panofsky, Dora Panofsky ile birlikte ‘Pandora'nın Kutusu’ adlı, Pandoranın resimve tiyatro alanlarındaki yorumlarını ele alan bir kitap yazmış olmasına karşın, bu figürü Pandora olarak adlandırmamıştır.

25-Giorgio Vasari, Lives of the most Eminent Painters Sculptors and Architects Vol 10, çeviri: Gastondu C. De Vere, Philip Lee Warner, Publisher to The Medici Society, Limited.

26- Panofsky, Essais d'Iconologie, Gallimard, 126.

Oysa Hesiodes'in kitabındaki Pandora tanımına bu figür neredeyse bire bir uymaktadır. Mitolojide Pandora şöyle anlatılır: Prometheus Tanrılar aleminden çalarak Işığın insanlara alemine götürmüştür. Buna çok öfkelenen Zeus, insanların başına çok büyük bir bela açmayı düşünmüş, ve tanrılardan çok güzel bir kadın yaratmalarını istemiştir.

Prometeus'a:

“Çaldığın ateşe karşılık bir bela

Öyle bir bela salacağım ki insanlara,

Sevmeye, okşamaya doyamayacaklar bu belayı.”

Hefaistos'a:

“Bir parça toprak al, suyla karıştır”, dedi,

“İçine insan sesi koy, insan gücü koy,

Bir varlık yap ki yüzü ölümsüz tanrıçalara benzesin,

Bedeni güzelim genç kızlara”.

Atena, Afrodit ve Hermes'e ayrı ayrı şöyle seslenir:

“Athena , sen de ona el işlerini öğret”, dedi,

“Renk renk kumaşlar dokumasını öğret”.

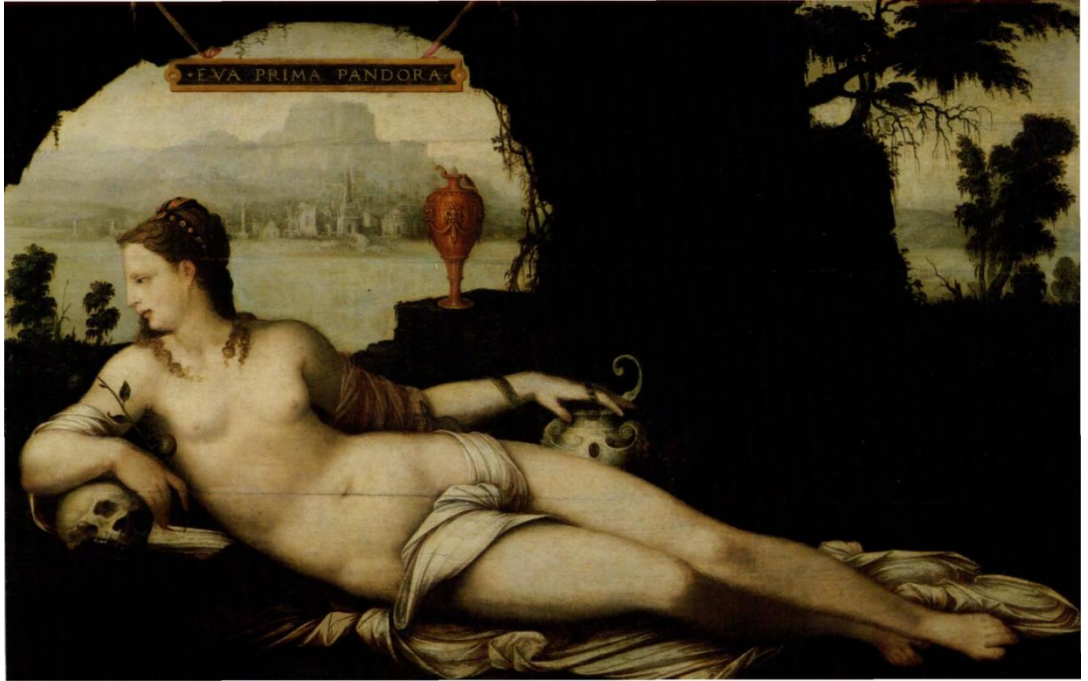
“Nur topu Aphrodite, sen de, büyüleriyle kuşat onu,

İstekler, arzularla tutuştur gönlünü”.

“Yüz gözlü devi öldüren Hermeias (Hermes), sen de

Bir köpek yüreği, bir tilki huyu koy içine”.

Ve bu yaratığa ‘‘Pandora’’ adını taktı. Pandora demek bütün tanrıların armağanı demektir (27), Ve bu kadın, tüm kadınların bir arketipi, ilk biçimi oldu, başkaca Yunan mitolojisinde Pandora kadının yaratılması (genesis) hikayesidir. Dolayısıyla başka mitolojilerde ve tek tanrılı dinlerdeki insanın yaratılışı ile karşılaştırılabilir. Elbette Pandora yaratılmadan önce, huzur içinde, mutlu yaşayan insanlardan söz edilir mitolojide. Dolayısıyla Adem Havva mit’inde olduğu gibi teolojiye hizmet eden ‘ilk günah’, tüm kötülüklerin, tüm mutsuzlukların ilk kaynağı olarak Pandora’nın yani en güzel, en yetenekli kadının gösterilmesi, suçlanması da ilginçtir.



Tablo 14 Jean Cousin (baba), ‘Eva prima Pandora’

27-Hesiodos, İşler ve Günler, Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü.

Panofsky'in "*Pandora'nın Kutusu*" adlı kitabı (28) incelendiğinde, niye bu figürü Pandora olarak değerlendirmedeği anlaşılıyor. Kitaptaki Pandora figürleri kötülükler kutusunu açan bir kadın olarak resmedilmiş hep. Hiç birinde kötülüklerin kendisinde temsiline yer verilmemiş. Ya elinde mücevherlerin saçıldığı, ya da kötülüklerin saçıldığı bir kutu var. Bu kutu bazı çalışmalarda çömlek ya da vazo biçimini almış. Tüm kötülükler kutunun içinde Ama onun açması yüzünden yayılıyor. Dolayısıyla ilk suç, ilk günah temsili var onlarda. Ancak yetenekler, çekicilik ve kötülükler bu 'bela' kişi Pandora'nın içine konuyor. Güzellik, şeytansı güzellik, sevmeye doymayacak haz vericilik onda, büyücülük onda, köpek gibi parçalayıcılık, tilki gibi hilebazlık onda, akli fikri kötülükte ve tuzak kurmada olan bu masum görünümlü, genç ve güzel kızın canavar ruhu resimde yalnızca edilgin bir hilekarlıkla sunulmuş ama aynı zamanda kötülüğünün etkin olarak sunulması da söz konusu. Cupid'in süslü minderine karşılık bunun da ayaklarının altında hayvan pençelerine yakışmayacak güzellikte, minderimsi bir şey üretmiş Bronzino. Ve bu minderimsi, Pandora'nın bir parçası olan nesneleşmiş şey üzerinde başkası için tuzak gibi duran dikenli dal parçası, putto'nun ayağına batmış ve kanatmıştır. Putto'nun ayağına dikkatle bakılırsa bu görülecektir.

4.3.6.3 Putto (çocuk melek):

Resimde, Cupid ile putto'nun yerleştirilmesi onların arkadaşlık ilişkilerini ortaya koyuyor. Dolayısıyla her ikisi hesapsız kitapsız yaşıyor. Yapılanın doğruluğuyla, yanlışlığıyla ilgilenmiyorlar. Dünyayı öğrenen değil keşfetmeye çalışan çocuksu bir yanları var. Sevimli, şirin, neşeli bir varlık putto. Resimde iki hata birden yapıyor. Hem Cupid ile Venüs'ü değerlendirmede, hem de bastığı yeri görmediği için hata yapmış oluyor. Zira sol ayağı Pandora'nın tuzağına, dikenli çalısına dalıyor ve ayağı kanıyor. Yüzünde acı görülme de. Bu noktada mantıksızlık ya da Bronzino'nun tarzı olarak, bulanıklık, bir görünüşün olumsuz yanını gizleme, seyreden kişiyle oynama olarak işletilebilir.

28-Erwin Panofsky and Dora Panofsky, Pandora Box, Bollingen Foundation.

5. Bronzino'nun "Aşk Alegorisi" Eserinin Değerler Sistemi Olarak İncelenmesi:

5.0 Rönesans'ın bir özelliği olarak, tarz Değeri:

Zenginlik, görkem, renklilik, Rönesans sanatının bir özelliğidir. Bu, resim sanatının arkasındaki saray, kilise desteğinin yansıması olarak anlaşılmalıdır. Genelde Bronzino bir saray portrecisidir.



Tablo 15 Giorgio Vasari; 'Cosimo I' Etrafında mühendisleri ve mimarlarıyla; 1555

Dük Cosimo I'in, portrelerle, heykellerle yetinmeyip değişik rollerle de kendi resmini yaptırdığına tanık oluyoruz. Bronzino'nun yaptığı bir çalışmada Cosimo 1 zırh içinde tüm görkemiyle, zenginliğiyle poz vermektedir.

Vasari'nin çalışmasında sa-natıların koruyucusu olarak mekez kişidir. Resim, daire etrafındaki süslemeler pırl pırl parlayan altın yaldızla zenginliği sunmakta ve resimde Cosimo'nun İsa resim-lerinde olduğu gibi yukarıya (göğe) yakınlıştırılmış olması da ilginçtir.

Floransa dk Cosimo I'in bu resimleri bile rönesans resminin gösterişe düşkünlüğünü göstermeye yeter örnektir. Bu, dklere, krallara, kahramanlara, mitolojik tanrı ve/ya tanrıçalara, ve dini, kutsal kişilere layık görülen bir yüceltme, kutsama biçimi ve giderek Rönesans sanatının önemli bir özelliği olarak işlemektedir.



Tablo 16 Giorgio Vasari, 'Cosimo I'



Tablo 17 Bronzino; 'Orpheus' (Cosimo I)

Bronzino'nun söz konusu resmine dönersek, bu resimde bir güç, renklilik, parlılık, ihtişam, görkemli kişilikler, ve bunların yanı sıra altın ve mücevherleri Cupid'te ve Venüs'ün elindeki topta, ve tacında görebiliyoruz. Bu ayrıntı da, Rönesans ihtişamını, lüksünü yansıtmaktadır (29). Rönesans sanatında gözlenen zenginlik, ihtişam; altın ve değerli taşların kullanılması ve/ya resmedilmesi yanısıra resimde kullanılan renklerin parlaklığıyla, kullanılan ışıkla da belirginleşiyor. Bu resimde bu nitelik Venüs'ün, altın heykelcik ve inci, pırlanta, zümrüt, renkli taşlarla süslü altın tacı, Pandora'nın bir dizi inciden oluşan tacı, Cupid (Eros)'un pembe taşlı altın kuşak tokası, resimde zengin örtü görüntüsü, Pandoranın giysi renkleri, Eris'i temsil eden kişinin başlık süsü, Cupid'in dizinin altındaki minderin lüksü, resimdeki bolluk, çıplak bedenlere yansımış ışık, göz kamaştırıcı bir zenginliği, ihtişamı gözler önüne seriyor. Bu resim; hem dük'e sunulması, giderek kral (I. François)'a armağan edilmesiyle hem de mitolojik tanrılar dünyasını sahneye koymasıyla yücenin, gücün sınırlarında, ihtişam görüntüsünde. Böylece resmin amaçlanmış biricik yücesine, tanrılar dünyasına, Olympos'a yukarıdan bakma, onların zaaflarını görme şansı sunuyor.

29- Marina Belozerskaya, Luxury arts of the renaissance, Getty publication.



Tablo 18 Agnolo Bronzino, 'Aşk Alegorisi', ayrıntı

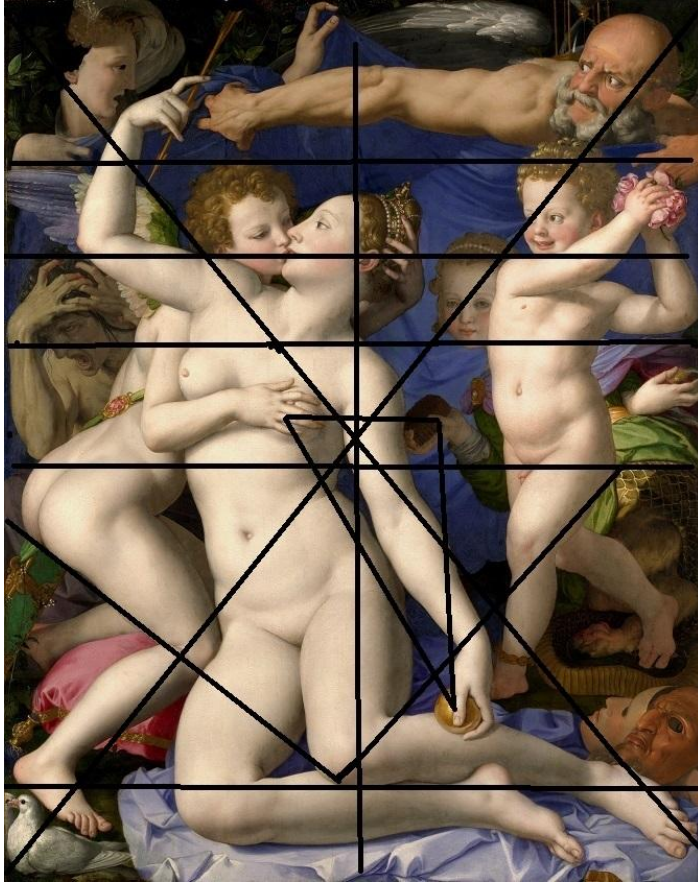
Ayrıntıdaki ayrıntılara dönersek, taçtaki heykelciğin Venüs'ün resimdeki pozuna benzer bir pozda çıplak bir figür, olasılıkla Venüs figürü olduğunu görüyoruz. Böylece resimdeki Venüs duruşunu, Venüs için sıradanlaştıran bir simgeye dönüştürüyor bu duruş. Venüs'ün çırılçıplaklığı ve kendisini olduğu gibi sunması, yani genel kabul görmüş, normalleştirilmiş oluyor bu görünüş. Tablodaki çıplaklık, başkaca ya-lınlık, yoksunluk ile renklilik, değerli maddelerle zenginliğin yani karşıtlığın bir uyuma dönüştürüldüğünü görüyoruz.

Kompozisyon Değeri:

Kompozisyon iki ayrı mekan sunuyor arka mekan ve ön mekan. Arka mekan doğal, ormanlık bir alan. Arka mekanı farketmek için yakından bakmak gerek. Zira bu mekanın ayırımına sol üst ve alt köşedeki sınırlı görüntüyle varıyoruz: üstte bir ağacın dalları, aşağıda otsu kimi bitkilerle. Arka mekanla ön mekanı ayıran perde görüntüsü, yani ikisi arasında bir uzaklık söz konusu değil. Aynı mekanın iki farklı görünümü.

Tabloda, kişi anlamıyla figürler ve şeyler (nesnelere) var. Her yönüyle kurmacayla karşı karşıyayız. Tablonun nesnelere, arka zemin olarak perde işlevinde bir örtü, Cupid'in ayaklarının altında bir minder; Pandora'nın ayaklarının altında minderimsi bir nesne, ve elinde tuttuğu bir parça petek bal; Kronos'un hemen üzerinde bir kum saati, Venüs'ün elinde bir ok; sağ dipte iki mask. Sol dipte ise iki güvercin. Ve sol aşağıda ve solda ortada mine çiçekleri. Maskeli figürün ardında dallar.

Figürlere dikkatle baktığımızda Venüs dışındakiler ikili ilişkiler içinde. Bu ilişkiler benzerlik ve karşıtlık olarak işliyor. Yukarıda Kronos (Zaman) karşısında bir figür örtünün ardındaki doğal mekanı paylaşıyor. Bu mekan bir arka mekan. Tablonun orta yanlar bölgesinde Munch'un çığlığındaki kişiyi anımsatacak biçimde yaşlı bir erkek figürü (sol yanda) ve sağ yanda belden yukarısı sakın, masum yüzlü genç bir kadın ama belden aşağısı vahşi bir hayvan (Pandora). Bu iki figürün, merkeze doğru hemen yanında Cupid ve bir putto (çocuk formunda mitolojik varlık) ve merkezde Venüs. Yalnız Venüs'ün merkezliği tablonun tam ortasında olmasından değil de figürlerin onun çevresinde yer almasından kaynaklanıyor. Güneş etrafındaki gezegenler gibi. Işık ve pervane gibi. Bronzino, kompozisyonda yerleştirme olarak iki sorun'un çözümüne uğraşmış görünüyor. Birincisi figürlerin ve nesnelere yerleştirilmesi. İkincisi de kişilerin ve/ya nesnelere ilişkisi. Ve bu ilişkiler iki uçlu değil. Kronos ve yaşlı kadın figürü en üstte ilk bölümde görülüyor. Ne var ki bu üst bölümün görüntüsü yalnızca bu iki figürün görüntüsünden ibaret değil. Bronzino bu resimde gözün yönelişini tek bir noktada tutmuyor.



Tablo 19 Agnolo Bronzino, 'Aşk Alegorisi', Figürler arası ilişki ve kompozisyon düzeni bakımından ilişki şemasıyla

İzleyenin gözünü oynak, hareketli kılıyor. Kronos ve maskeli kişi figürü aynı yatay doğrultuda. Cupid'in başı ile putto'nun başı aynı doğrultuda, yaşlı adamın başı ile Pandora'nın başı aynı doğrultuda, . Cupid'in, Venüs'ün memesini tutan sağ eli ile Pandora'nın sol eli, hatta neredeyse sağ eli de, aynı yatay doğrultuda. En üstteki bölümde üç el bir yerde bir araya gelmiş: Kronos'un sağ eli, Venüs'ün sağ eli ve maskeli figürün sol eli. Maskeli figürün sağ eli, hemen alttaki yaşlı adamın elleriyle paralellik içinde. Kronos'un sol eli ile putto'nun elleri bitişik gibi. Ancak ilişkiler bunlarla sınırlı değil. Maskeli figür diyagonal olarak maskelerle ve aynı zamanda Venüs'ün, Cupid'in elinin kapladığı memesi ve elinde tuttuğu altın topa ilişkili. Kronos'un başı diyagonal olarak sol alt köşedeki güvercinlerle ilişkili. Ve yine Venüs'ün memesi hem Pandaro'nun elinde tuttuğu bal parçası ve Venüs'ün elinde tuttuğu altın top ile ilintili.

Buradan Şu sonuç çıkmakta: Bronzino, bu tabloda, düzenleme iliŐkisini karmaŐıklaŐtırıyor. Yatay, dikey diyagonal ve geometrik ilişkiler kuruyor. Burada biçimsel olarak üç figürün ellerinde yuvarlak biçimli Şeyler tutuyor olması ve bunların bir  form oluŐturması anlamlandırmada gözden kaçırılmaması gereken bir konu olarak durmaktadır.

Bir sanat eserinin kompozisyon değerine, resmin i düzenleniŐi yanı sıra, erveleme (framing), görmeye sunulanın sınırlarının belirlenmesi, perspektif kavramları da dahildir. Genellikle mimari bir özellik olan perspektif bu resimde kullanılmamıŐtır.

Yaratım Değeri:

Yaratım Değeri, bir tablonun, hayal g¼c¼ değeri ve yenilikçi değeridir. Bir sanat eserinin incelenmesinde yalnızca belli bir esere yoğunlaşmak, incelemeyi sınırlandırmanın yanı sıra, bakışı da yoruma açar. Belki de boş yere gereksiz yorumlarda eğleşme, tartışma açmazına sürükler. Doğrusu aynı simgesel, işaret değerlerini sanatçının başka çalışmalarında da aramak, onlarla, onların bağlamlarıyla karşılaştırmak gerekir. Ama bu da yetmez. Bu göstergelerin yalnız ona özg¼ olup olmadığının da sorgulanması gerekir. Yani ondan önce kullanılmış aynı göstergelerin hatta eş değerli olanların dikkate alınması; eseri, sanatçı zihinselini, yaratıcılığını doğru anlamak için önemlidir. Bir sanat eserinin yaratım değeri orijinalliği, getirdiği yenilikler temelinde konuşulur. Ve bu orijinallik, yenilik kavramı içerisine eserin sunduğu imgenin b¼t¼n¼ girebileceği gibi eserin anlatımsal bir ögesi de girebilir. Konumuz Bronzino'nun tablosu olduğuna göre, onun tablosunda incelemecilerin olumsuz yorumlarına hedef olan Cupid'in (Eros'un) Ven¼s¼¼ öpmesi tasarımı, Bronzino'ya ait değildir.



Tablo 20 Michelangelo, 'Ven¼s¼ ve Cupid'

Vasari’ni yazdığına göre, Michelangelo’nun yaptığı desenleri Pontormo’nun çok iyi tamamladığını, tabloya dönüştürdüğünü gören Bartolomeo Bettini (adında resim alıcısı bir tüccar), arkadaşı olan Michelangelo’ya gidip, kendisi için, daha sonra Pontormo’nun yağlıboya resme dönüştürebileceği “Çıplak bir Venüs ve onu öpen bir Cupid deseni yapmasını ister” (30). Ve Michelangelo yukarıdaki taslak deseni çizer. Pontormo’nun gerçekleştirdiği çalışma aşağıdadır:



Tablo 21 Jacopo Carucci (Pontormo), ‘Venüs ve Cupid’, 1533

Demek ki Bronzino’nun ‘Aşk Alegorisi’ adlı tablosundaki Cupid’in annesini öpmesi imgesi ne Bronzino’ya ne de Pontormo’ya, hatta ne de Michelangelo’ya aittir. Öyleyse Bronzino’nun tablosundaki yeniliği, pek çok yorumun çıkış noktası olan eylemde olmadığına göre, gerek tablonun ihtişam değeri, gerek biçimlerle oynama, uzatma Rönesans’a ve maniyerizme ait birer özellik olduğu ve bunları başlatan Bronzino olmadığına göre, dikkatimizi başka yerlere yönlendirmeliyiz. Zaman tanrısının Zeus gibi güçlü resmedilmiş olması, Pandora imgesinin görsel dünyadaki yeni görünüşüne Bronzino’nun getirdiği yenilik olarak bakabiliriz. Bu bakış, bu değerlendirme bizi tablonun yaratım değerine iletmiş olur. Elbette Bronzino’nun bu eserdeki yaratıcılığı diğer değerlerde anlatılan özelliklerle de ilgilidir.

30- Giorgio Vasari, Lives of the most Eminent Painters Sculptors and Architects, (Vol 7).

Simge Değeri:

Tablonun sağ üst köşesindeki yaşlı adamın simgesi hemen başının yanındaki kum saatidir. Aslında kum saati bizzat kendisi zamanın simgesi olarak kullanılabilir. Mitolojide, tanrı ve tanrıçaları tanımak taşıdıkları, kendilerinin işareti olan bir şeyle olanaklıdır. Dolayısıyla bu figür Zaman'ın kendisidir denebilir. Ve figür kendisine eklenen kimlikle simge pekiştirilmiştir. Zaman tanrısı kimdir? Böyle bir tanrı var mıdır mitolojide? Yoksa kavramsal bir temsil midir? Tablonun sağ alt köşesinde iki adet mask var. Bu masklar tiyatro simgesidir. Vasari, Bronzino'nun "İki yıl Karnaval Sarayına tiyatro oyunları için" resimler yaptığını belirtmiş. Hoş maske ögesini, bu tablonun arketipi olan Michelangelo'nun taslağında ve bu taslağa göre üretilen, Pontormo'nun ve Bronzino'nun tablolarında da görüyoruz. Yunan mitolojisinde Kronos, babası Uranos (Uranüs)'ün hayalarını, annesi Gaya'nın kendisine verdiği tırpanla keserek denize atmasıyla, Kıbrıs yakınlarında Uranos'un spermelerinin sularla buluşması sonucu Afrodit doğar. Burada dikkat edilmesi gereken şu: Gaya Toprak Ana'dır. Yani Afrodit'in anası, Toprak değil Denizdir. Babası Uranos'tur. Ama, Afrodit'in doğmasına neden olan Kronos'tur. Afrodit, varlığını Kronos'a borçludur. Kronos, farkında olmadan, hep Toprak Ana Gaya ile ilişkiye giren Uranos'un spermelerini Deniz'le buluşturmuştur.

Azra Erhat, tanrı Kronos'un zaman kavramıyla ilgili olmadığını ama sözcüğün zaman anlamına gelmesi nedeniyle, zamanla ilişkilendirildiğini söyler. Ama Kronos ile zaman kavramının ilişkisinden söz etmez. Oysa mitolojide açıkça zamanla ilişki kurulmamış olsa bile, kavramla terim arasındaki rastgeleliği kabul etmek kolay değildir. Kaldı ki daha sonradan günümüze kadar gelmiş anlamıyla ("kronik" örneğinde olduğu gibi) zamanla ilgilidir.

Bu figür yalnızca kavramsal Zaman'la ilintili değil, aynı zamanda doğrudan Afrodit'in var olmasına yol açmış bir eylemin nedenidir. Ve dikkat edilirse gücün ifadesi, simgesi olan kollarındaki kasların görüntüsüyle güçlü bir tanrı olduğu bellidir. Ve ön mekanı oluşturan tiyatro sahnesini simgeleyen mavi örtüyü iki güçlü eliyle tutmakta ve karşısındaki figüre korkutucu, tehditkar gözlerle bakmaktadır.

Demek ki Zaman karşısındaki maskeli figür, Venüs için tehlikedir. Vasari:“*Bu resimde Çıplak bir Venüs ve onu öpen Cupid, ve Bir yanda Zevk ile Oyun ve başka aşıklar, öbür yanda Aldatma ve Kıskançlık ve öbür aşk tutkuları var*” diyor (31). Vasari, resmin sahnesindeki kişileri, sahnedeki konumuna göre değil de kendince bir sıralama olarak vermekte. Dolayısıyla Venüs ve Cupid dışındaki kimlikleri belki bizim kolayca tanıyabileceğimizi düşünerek işaret etmemektedir. Sonuçta bu figürle ilgili ne düşündüğü belli değildir.

İki Güvercin: Resmin sol alt köşesinde, birinin ancak baş kısmı resmin çerçevesi içine girmiş iki güvercin, gaga gagaya vermiş öpüşüyor gibidir. Bu güvercinlerin aşk’ı simgelediği hemen söylenebilir.

“Simgeler Sözlüğü, güvercin’in değişik simge değerlerini sayarken Cupid’le bağlantısını dile getirmekte. Yahudi ve Hristiyan kültüründe Kutsal Ruh’u temsil eden, haberci güvercin, temelde yalınlık, tertemizlik, barış, uyum, umut, bulunmuş mutluluk ve içgüdünün yüceltilmesini, özellikle Eros (Cupid)’u simgelemektedir” (32).

İnsanlık tarihinde böylesine simgesel değerle yüklü bir ögeyi Bronzino, ikili olarak resmederken, Venüs ve Cupid eylemiyle ilişkilendirmiştir. Zaman’la da çapraz bir ilişki içindedir bu iki güvercin. Nuh’a Kara’nın yakınlarına geldiğini, ağzında bir dal parçası getirmesiyle haber veren güvercin, ve Kutsal Ruh olarak karşımıza çıkan güvercin imgesi, resimde de Zaman’a ve Aşk tanrısı ve tanrıçasına eşlik etmektedir.

Masklar: Resimdeki masklardan biri, bir figür tarafından kullanılmış, ve bu figürle çapraz ilişki içine sokulmuş masklar var. Bu masklar tiyatro’yu, oyuncuların kimlik değiştirmesini ve aynı zamanda Aldatma kavramını simgeliyor. Her ne kadar sağ köşedeki masklar insan yüzünde kullanılmamış olsalar da sanki gözleri var ve bir yere bakıyorlar gibi resmedilmiş.

31-Giorgio Vasari, Lives of the most Eminent Painters Sculptors and Architects, Vol 10.
32-Jean Chevalier, Dictionnaire des Symboles, Ed. Robert Laffont, 269.

Masklar oyun (tiyatro) kavramı yanı sıra sanki bir şeye daha işaret ediyor: bilmece, şaşırtmaca kavramına. Ve bu maskların, Pandora'nın hemen altında yer almaları da anlamlı. Ancak bu ilişki düzeni güvercinler, Zaman ve saçını başını yolan yaşlı figüründe işlemiyor. Başkaca Bronzino bir yandan bilmecesinin çözümü için anahtar verirken, anahtarın her yerde yol gösterici olmadığını mı gösteriyor?

Mine çiçeği: Güvercinlerle aynı mekanda bir tutam çimen gibi yerden bitmiş bir kümecik var. Ve hemen güvercinlerin üzerinde Cupid'in ayaklarının yanında ince, narin yapısıyla mine çiçeği var. Mine çiçeğinin başka adları ilginçtir: Venüs çiçeği, Aşk çiçeği. Anlaşıldığı üzere Bronzino, Aşk kavramını neredeyse tüm göstergeleriyle, işaretleriyle bu tabloya yerleştirmeye çalışmış.

Ok simgesi: Venüs'ün sağ elinde tuttuğu ok, altın oktur ve vurduğu kişiyi aşık eden oktur. Dolayısıyla o da bir aşk simgesidir.

Kum saati: Zaman'ı işaret eden kum saati zaman kavramını simgelemektedir.

Putto: farklı yorumlara konu olmuşsa da putto; saflığı, günahsızlığı, neşe dolu oluşuyla Mutluluğu, Haz'zı simgeliyor.

Maskeli figürün ardındaki dallar: Yabanıllığı, saldırganlığı, tehlikeyi simgeliyor.

Öpüşme: Adam Philips, öpüşme ile ilgili şu bilgileri veriyor:

“Öpüşme, bireyin, ağzın ne işe yaradığını sürekli olarak keşfetmeye çalışmasının bir parçasıdır... Öpüşme, tahakküme değil alışveriş içinde olmaya ait bir imgedir... Öpüşme ehlileştirmenin, diğer insanı ısırtıp mideye indirme potansiyelini en azından fantezi düzeyinde- denetlemenin işaretidir” (33).

Bronzino, öpüşmeyi Frengi hastalığının simgesi olarak görmüş müdür? Buna kesinlikle yanıt verebilmek; ileri sürenlerin tarihsel gerçekliklere dayanmasına karşın bize pek kolay görünmüyor. Doğrusu, hayır demek de öyle.

33-Adam Philips, Öpüşme, Gıdıklama ve Sıkılma Üzerine, 118-119.

Venüs'ün sol elindeki yuvarlak şey: Yunan mitolojisinde tanrılar ülkesi Olympos'ta bir düğüne çağrılmayan Kavga tanrıçası Eris, düğünde birlikte eğlenmekte, boy göstermekte olan üç tanrıçanın ayakları dibine bir altın top atar. Topun üzerinde "en güzel kadın'a" yazılıdır. Üç güzel Hera, Atena ve Afrodit'ten her biri bu topun kendine ait olduğunu ileri sürer. Aralarında anlaşamaz bu üç güzel. Sonuçta, Zeus'un önerisiyle Truva kralının oğlu yakışıklı Paris'in hakemliğine başvurulur. Her biri kendisinin seçilmesi karşılığında bir şeyler önerir Paris'e. Afrodit'in (yani Venüs'ün) önerisi dünyanın en güzel kadınıdır. Ve Paris, bu üç tanrıça arasında 'en güzel' olarak Afrodit'i (Venüs'ü) seçer. Dolayısıyla resimde Venüs'ün sol elinde tuttuğu yuvarlak şey (altın top) onun en güzel tanrıça olduğunun işaretidir. Bu nesneye dikkatle bakıldığında iki şey dikkat çekiyor. Birincisi altın topun tam yuvarlaklığını yitirmiş olması.

İkincisi Venüs'ün işaret parmağının dört boğumlu oluşu. Biraz daha dikkat edildiğinde altın toptaki yuvarlaklığı bozan görün-tünün tanrıçanın işaret parmağının boğumlarının yerleşebileceği biçimde oyuk olduğu fark ediliyor. Bu noktada ikili yorum üretilebilir: bu altın top ya yapılışında böyle tasarlanmıştır, ya da Venüs bu altın topu aynı yerden tuta tuta, parmakları altın topu zamanla aşındırmış, Venüs'ün el izi olmuştur. Elbette dış dünya gerçekliğinde var olmamış bir Venüs'ün, olmayan elinin, olmayan altın toptaki izinden söz ediyoruz. Burada Bronzino'nun düş gücü, düş gücünün dış dünya nesnelere üzerindeki diyalektik gerçekliğini, düşsel gerçeklikle (tanrıçanın elinin, insan elinden daha uzun dört boğumlu olması) kaynaştırmıştır. Sonuçta bu altın top bir yandan Venüs'ün ayrılmaz bir parçası, bir simgesi, izi, dolayısıyla, damgasını taşıyan bir simgesidir.

Pandora'nın Sağ Elinde Tuttuğu Bal Peteği: Pandora, sağ elinde yuvarlak biçimli bir (petek) bal parçasını hem sunar gibi hem de parmakları arasında, kendisinin sahipliğini hissettirmek ister gibi sıkarak tutmaktadır. Burada hem simge değerli, hem de gönderme değerli birer yorum yapılabilir: Simge değerli yorumda, Venüs'ün aksine giyinik olan Pandora simge diliyle, kendi memesini elinde tutarak, hem sahip çıkarak, hem de Cupid'e sunmaya hazır olduğunu işaret etmektedir.

Pandora, bir elinde bir dostluk, sevgi işareti olarak değerlendirilebilecek, ilk bakışta kurabiye izlenimi alınan, yakından bakınca bir parça petek balı olduğu anlaşılan şeyi ikram gibi sunuyor. Bu sunu Venüs'e mi? Cupid'e mi? Doğrusu Cupid'e olduğunu düşünmek daha uygun gibi. Zira yaş bakımından Cupid'in dengi gibi görünüyor.

Ardından Albrecht Dürer'in, bal çalmaya kalkan Cupid'in arılar tarafından sokulduğu, Venüs'ün oğlunu uyardığı tablosu hatırlanırsa, bunun Cupid'e sunulmuş olduğu düşünülebilir. Ve Cupid'in bala ilgisi yüzünden bu resimde görülen balın, Albrecht Dürer'in tablosuna bir gönderme olduğu söylenebilir

Eğitim Değeri:

Pandora, izleyene bakan tek figürdür. Dolayısıyla, bu figür aracılığıyla Bronzino tehlikeyi anlatının içinde bırakmamış, seyreden kişinin hayatında kendisini bekleyen tuzağı işaret etmiştir. Pandora'nın bakışı Cupid'in oku gibi yönelmiştir izleyene. Tehlike her an kapıdadır. Bununla bir mesaj vermektedir Bronzino. Bu mesajın alınması resme eğitici bir değer daha yükler. Bu resmin simgesel değerlerle yüklü olması, farklı yorumlara açık olması, eseri tartışmalara açık bırakması onu 'açık eser' haline getirir. Kendisine bakmanı düşünmeye, araştırmaya sevk eder. Bakma hazzıyla sınırlanacak bir eser değildir. Resim alanındaki birikimlerinden, modellerinden süzülüp gelen bu eser sanat tarihinde de modelleşerek eğitim değeri edinir.

Perde: Dekoratif Değer ve/ya Tiyatrolaştırma:

Bronzino'nun resimlediği mavi perde, simgesel değerinin, renk değerinin yanı sıra dekoratif bir değere de sahip. Dekor sözcüğü süs, süsleme anlamına kullanılır, ama sahne sanatlarının teknik bir terimidir aynı zamanda. Yani tiyatro olgusuna da gönderir. Tablonun üst kısmındaki Zaman (Kronos) ve Maskeli figür arasında bir çatışma olsa da her ikisi de perdeyi sıkı sıkıya tutuyor. Yani perdeyle bir sorunları yok. İkisi de tiyatro, sahne olgusuna, giderek insanlar arasında yaşanan ne olursa olsun karşı değil. Zaman, meraklı değil, özelin korunmasından yana, maskeli kişi ise olan bitene meraklı, dedikoducu biri olmalı. Perdenin işlevi konusunda ilgili birkaç örneğe değinilebilir: Bu örneklerden Mazzoni ve Cerrini'nin 'Zaman Alegorisi' tablolarında perde; gizleme, örtme işleviyle kullanılmış. Zaman, perdeyi açan, gerçek'in ortaya çıkmasını sağlayandır.

Çıplak ya da yarıçıplak olarak 'Kadın' gerçek'in simgesidir. Başka bir yorum olarak şu üretilebilir: Gizlenen gerçek, Zaman'a karşı koyamaz.

Bir gün, mutlaka, ortaya çıkar. Mazzoni'nin 'Zaman Alegorisi'nde ayaklar altına alınan erkek figürü, gerçeği örtmeye, gizlemeye çalışan kişi(ler) olabilir.



Tablo 22 Giulio Mazzoni, 'Gerçeği Ortaya Çıkaran Zaman Alegorisi', 1551-1552



Tablo 23 Giulio Mazzoni, Bilim Alegorisi, 1551-1552



Tablo 24 Giovanni Domenico Cerrini, 'Gerçeği Ortaya Çıkaran Zaman Alegorisi',
(1630-1681)

Mazzoni'nin 'Bilim Alegorisi'nde ise ayaklar altına alınan 'bilim olmayan'dır, cehalettir, uydurma olanlardır, hurafelerdir. Mazzoni'nin 'Bilim Alegorisi' adlı çalışmasında perde, dekoratif bir değere sahiptir.

Bağlam Değeri ya da İlinti Değeri:

Gönderme değerinin yanında bir ilişki değerinden de söz etmek gerekir. Zira bu resimde Venüs'ün etrafındaki kişiler ve nesnelere hep onunla doğrudan ilgili. Pandora, Venüs (Afrodit)'ten büyücülük özelliğini, isteklerle, arzularla dolu olma özelliğini alıyor, Hephaistos tarafından en güzel kadın olarak meydana getiriliyor. Ama Venüs'ün iç yüzü olarak Pandora figürü Venüs'ün temsilcisidir. Böyle bakıldığında Venüs ile Pandora'nın aynı mekanda resmedilmiş olması; Venüs'ün iki ayrı görünüşünün resmedilmesi, birbirlerinin aynadaki ters görünüşleri diye düşünülebilir.

Tedavi Edici Değer ve/ya Aynalama:

Eğer yaşlı adamın frengiyi temsil ettiğini ve resmi yanlış bir cinselliğe karşı uyarı afişi kabul edersek, hele hele o dönem için halk için uyarı amaçlı, yani sağlıklı yaşamın bir aracı olarak görmek gerekecektir. Bu tür resimler seçkin kişiler için yapıldığından, o zamanın insanlarına böyle bir değerle ulaşmamıştır. Ama aynalama kavramı bakımından bu resim için tedavi edici bir değerden söz edilebilir.

Bronzino'nun bu tablosunda, insanın iki cinsi ve değişik yaştan biçimleri yer aldığına göre bu tabloya bakan kişi, tablodaki kişileri kendini merkeze alarak çağrışım kanalını işleterek kendi dünyasını gözden geçirebilir, belki kendisiyle hesaplaşabilir. Ya da tabloyu her yorumlayan, kendini bu tablo aracılığıyla, kendi yorumunu ayna kılarak, ikinci bir ayna, birinci ayna tablonun kendisi yorumundaki bakışa dalabilir. Birilerini suçlayarak ya da kendi konumunu, kendi kimliğini anlamaya çalışarak, eğer nesnellikten ve özeleştiriden nasibini almışsa.

Sanatsal Değer olarak Belirsizlik:

Richard Leppert, "*Bronzino'nun 'Aşk Alegorisi' tablosunda 'karmaşık bir bilmece' bulur ve Bronzino'yu, paradoks uyandırmada başarılı sayar*" (34). Doğrusu, onun, bu tablosundaki her öge, ögeler arası çoklu ilişki içindedir.

Anlamlandırma konusunda, bakan gözü arakesitte, netleşmeden, bir belirsizlikte bırakır. O yüzden yorum taramasında gidip gelen oynak, hareketli bir göz ister gibidir. Bronzino'nun 1542-3 yıllarında yaptığı ve halen Paris, Louvre Müzesi, Grafik Sanatlar Bölümü'nde bulunan "3/4 görünüşlü Gülümseyen Genç Kadın Başı" (28.8 x 21.6 cm) resminde de birkaç açıdan belirsizlik söz konusudur:

1. Renk bakımından: ne siyah ne beyaz. Yüzde, ve gövdenin görünen kısmında, ve zemin mekanında beyaz renginin egemen görüldüğü alanlarda bile tam bir beyazlık söz konusu değildir. Aynı biçimde saçların rengi de egemen olarak siyah gibidir. Ama tam da öyle değildir.

2. Portrenin bakış, görünüş biçimi olarak karşıdan izleyenin gözlerine bakan, yüzü bütünüyle göstermeyen bir açıdan, biraz yukarıdan bakan (kuş bakışı değil), 3/4'lük görünüş denilen bir görünümle sunulmuş olması da belirsizliğe yerleşir.

34-Bkz., (3), Richard Leppert, 301



Tablo 25 Agnolo Bronzino, '3/4 görünüşlü Gülümseyen Genç Kadın Başı', 28.8 x 21.6 cm (1542-3)

3. Her ne kadar resmin adında 'gülümseyen' ifadesi olsa da, belki de gözlerini tam göremediğimiz için, bir ara durum söz konusu. Her ne kadar bizzat gülümseme; gülme ile gülmeme arasına yerleşen bir kavram olsa da. Resimdeki kadında gülümseme öylesine bir noktaya çekilmiştir ki, eğer adıyla koşullanmamış olsak, gülümsemediğini ileri sürebiliriz. Dolayısıyla bu bakımdan yapılacak anlamlandırılmada da karşıtlığı dikkate almak zorunda kalıyoruz.

Kısaca bu resimde hem göze yansıyan biçim hem de anlamlandırma bakımından bir alacakaranlık söz konusudur. Bu örnekten 'Aşk Alegorisi' tablosuna geçerse, Venüs ile Cupid'in öpüştükleri ileri sürülen görünüşe bakabiliriz. Buradaki öpüşme, izleyicide uyandırılan bir algıdır. Dikkatle bakıldığında gerçekleşen bir öpüşmeden söz edilemez. Yani, buradaki görüntünün ne öpüşme ne de değil olduğu tam söylenemez.

Ahlaki değer: Sansür:

Bir sanat eserinin yalnızca ahlaki değerlerle okunması, sanata yapılacak bir ihanettir. Sanatçı özgürlüğünü sınırlandırmak, toplumun, belki çoğunluğun sahip olduğu “normal” bakışın savunuculuğunu yapmak, sanatçıya kendi bakış açısını, kendi çerçevesini dayatmaktır. İşin acı yanı bu bakışa desteğin sanat cephesinden gelmesidir.

Richard Leppert bu tabloyu, tablonun, ya da Bronzino'nun ahlak değeri üzerinden değil kendi ahlak değerleri üzerinden yorumluyor:

“Tamamen cinselleşmiş din dışı nü'leri haber vermektedir” ... “Söylemsel gücünü, açıkça ortaya koyduğu scopofilinin [bakma hazzı] verdiği hazdan almaktadır” ...”*Ahlaki mazeret örtülerinin hiçbiri yok bu resimde*” (35).

“*Bir sürü cinsel tabuyu çiğniyor: Ensest, homoerotizm, Venüs'ün aşıfteliği üzerinden fahişelik ve Cupid'i Venüs'ün cinsel tahakkümü altına sokarak toplumsal cinsiyet rollerinin tersine çevrilmesi*”... “*Gözümüzü alamadığımız cinsel bedenler tuhaf bir biçimde uzak ve ulaşılmaz görünüyor. Her iki figürü de aydınlatan ışık neredeyse floresan olduğu için figürlerin tenlerine bariz bir soğukluk katıyor. Resmin son derece yansıtıcı yüzeyi ise ışığın bu etkisini artırmaktan başka bir işe yaramıyor*” (36)

“*Seyircinin verdiği tepkiyle güdülenen erotik arzu paradoksaldır*”... “*Tabuların yıkılışını getiriyor önümüze*” ... “*Bizleri anlık bir cinsel imkanın esiri gibi tutuyor*” ... “*Bakmanın hazzı işte tam böyledir. Gördüklerimiz sadece gerçek olmayan ya da gerçekleştirilmeyen şeyler değil, aynı zamanda mümkün de olmayan şeylerdir*” ... “*Seyirciler gibi bu iki figür de muhtemelen mazoşist bir haz alıyor*” ... “*Resmin her tarafına sinmiş olan nefis cinsellik aslında yalnızca tahayyül dünyasında tatmin edilebilecek bir arzu uyandırıyor*” (37).

35- Bkz., Richard Leppert, 297.

36- Bkz., Richard Leppert, 299.

37- Bkz., Richard Leppert, 300.

Tablo National Gallery'ye gelmeden önce, Spencer Collection'a aitmiş. 1860'ta National Gallery'ye gelmiş. Galerinin ilk yöneticisi Sir Charles Eustake tarafından "en edepsiz resim" olarak görüldüğünden üzerinde değişiklikler yapılmış. Cupid'in kış kısmı mersin dalıyla Venüs'ün cinsel organı saydamsı bir tülle örtülmeye çalışılmış. Venüs'ün meme ucu ve dili silinmiş. Resim 1958'de restore edilerek orijinal haline getirilmiş.



Tablo 26 Bronzino'nun sansüre uğramış 'Aşk Alegorisi' ayrıntı

SONUÇ

Bu çalışmada, sanat eserini anlamada Prof. Dr Mustafa Durak'ın tezinden yola çıkarak, değerler bilgisi olan "aksiyoloji"nin, felsefede kullanıldığından farklı biçimde, sanatla ilintili tüm değerlerin elden geldiğince araştırılmasına gidilmiş, ardından da iki örnek üzerinde değer çözümlemesine geçilmiştir.

Tüm çabaya rağmen, sanat alanıyla, sanat nesnesiyle ilgili olarak tüm değerleri burada işlediğimizi ileri sürmekten uzağız. Ama şu da bir gerçek ki değer kavramı, felsefe sınırları içinde daralmış aksiyoloji anlayışının da sanatta geleneksel olarak algılandığından daha geniş bir perspektifle ele alınmıştır. Bazen zaten değer olarak adlandırılmış incelemelerden yararlanılmış bazen de konu olarak incelenen gelmiş olanlar değer kavramıyla buluşturulmuştur.

Değer kavramı, genelde anlaşıldığı biçimine yakın bir tanım içinde şöyle belirmektedir: Ögelerin, şeylerin, kişi nezdinde zumlanması, öne çıkması, çıkarılması. Bu bakışla, değer özneye has, öznel bir kavramdır. Ancak sanat eseri bakımından özne kavramının iki boyutunu (sanatçı ve bakan, izleyen kişi) dikkate aldığımızda değer kavramı açılım kazanmaktadır. Zira sanat nesnesini sunan sanatçının, biz farkında olmasak da görmemizi istediği, kendince ortaya koyduğu, gözümüze soktuğu o kadar çok sanatsal nitelik var ki. Apaçık olanlar alımlayıcının sanata ilgisine bağlı olarak kolayca anlaşılmakta, ama sanatçının gizlediği, gizlemeye çalıştığı, ortada olduğu halde gizli olan kimi nitelikler ise ancak uzman incelemeciler tarafından açığa çıkarılmaktadır.

Değer kavramı felsefede etik ile ilişkili düşünülürken, sanat söz konusu olduğunda, başka değerlerin ön plana geçmesi kaçınılmazdır. Bu konuda en çok konuşulan iç ve dış eksenini bir de öznellik nesnellik eksenidir. Ki her ikisi de değerlendirmeleri farklı açıdan ele almak demektir. Bu çalışmada konu ettiğimiz estetik karşısında sanat eksenini ise bakış açımızı sanat olgusuna taşımaktadır. Her ne kadar, diğer eksenlerde de gerek 'iç', gerek 'nesnel' kutupları da sanat eserinde var olan değeri ve nesnel biçimde görme olarak öne çıksalar da üçüncü ekseninde 'sanat' ve sanat olmayan, estetik ve estetik olmayan ayrı eksenler olarak söz konusu edilebilirdi.

Bu çalışmada estetik ve sanat eksenini olarak belirtmenin nedeni, bugüne değin sanatın hep estetik kavramıyla ele alınmasına başkaldırıydı. Estetik, her ne kadar sanatla ilintili bir kavram olsa da, bu ilişkinin doğrudan olmadığı ileri sürülebilir. Estetik kavramının, sanat eserini anlamada büyük bir engel olduğunu sanıyoruz. Yine de Estetik değer konusunun tartışılmasının ayrı bir tez konusu, ciddi bir araştırma konusu olması gerektiğinin farkındayız.

Bu çalışmada listeleyebildiğimiz değer tiplerine gelince genel eksenler olarak gördüğümüz iç/dış, özne/nesnel, estetik değer/sanat değeri, bunların farklı açılara yerleşen, üst sınıflama biçimleri oldukları söylenebilir. Bu çalışmada saydığımız değerler belki de sanat açısından başka bir sınıflandırmayı hak ediyor. Zira hepsi köşesinden, kıyısından sanatla ilişkili, Önerdiğimiz sınıflamada Doğrudan sanatla ilgili değerler ve Dolaylı olarak sanatla ilgili değerler üst başlığı kullanılabilir.

Bu çalışmada sanat değerinin hem belirli değerlerle ele alınabileceğini hem de tıpkı sanat tanımı gibi kapalı bir liste oluşturmaktan uzak durulması yani ucu açık bırakılması gerektiği düşüncesine varılmıştır.

Uygulamada ise bir sanat eserinin değer kavramlarıyla çözümlenmesinin soyutlanmış biçimde kendi başına yeterli olmayacağı görülmüştür. Her hangi bir değer kavramına ulaşabilmek için gerek sanatçının, gerek eserinin karşılaştırmalı bir incelemeden geçirilmesi, sanat eserindeki gösterge ya da işaret ile ilgili özel ve genel bilgiye ulaşılmasının temel bir zorunluluk olduğu başkaca bir sanat eseri üzerine söz almanın o esere yoğun bir dikkat gerektirdiği ortaya konmuştur.

Son olarak Şu da belirtilmeli: Sanat eserini incelerken, onun üzerine daha önceki çalışmaları kim yapmış olursa olsun, bunların da eleştirilebileceği bu çalışmada sergilenmiştir.

Kaynakça

Aristote, La Poétique, traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot,(1980) Le Seuil, Paris.

Bigalı Şeref, Resim Sanatı, Türkiye İş bankası Kültür yayınları (1999) İstanbul.

Bromham, A. “A Plague Will Come:” Art, Rape, and Venereal Disease in Middleton’s Women Beware Women.

Bronzino, Electa editrice, (1952) Milano-Firenze.

Chevalier, Jean, Dictionnaire des Symboles, Ed. Robert Laffont (1982) Paris.

Crettez Jean-Pierre et Jon Yngve Hardeberg, Analyse Colorimétrique des Peintures: Etude Comparative de 3 Tableaux de J. B. Corot; TECHNE, Centre de recherche et de restauration des musées de France, pp 52-60, no 9-10, 1999.

Diamond, Jared; Tüfek, Mikrop ve Çelik (2003) Tübitak; çev: Ülker İnce; 5.basım

Durak, Mustafa, Yakın Mercek (2005) Tabevi, İstanbul.

Durak Mustafak, Yorum Kavşağında (2009) Tabevi; İstanbul.

Durak, Mustafa; Edimsel Anlam - Fazıl Hüsnu Şiiri; “Fazıl Hüsnu Dağlarca”(2009) T.C Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara.

Durak, Mustafa, Her İmge Pornografik değildir; Şiiri Özlüyorum (1972) sayı: 30 içinde Erhat Azra; Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Fisher, Will, "Peaches and figs: bisexual eroticism in the paintings and burlesque poetry of Bronzino" in Allison Levy (Editor); Sex Acts in Early Modern Italy; Practice, Performance, Perversion, Punishment

Gheeraert, Tony, « La Catharsis impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », Etudes Epitémè, n° 1 (2002)

Golahny Amy, The Demotion of Cupid: The Weakening of a Former God through Blindfolds, Bonds, Lust, and Youth; Art 447; Spring 2010.

Hall, James, The Guardian; Saturday 23 October 2010.

Hutter, Michael ve David Throsby (Editörler) "Paha Biçilemez, Kültür, Ekonomi ve Sanatta Değer Kavramı (2010) Sel Yayıncılık; çev: Ceren Yalçın; İstanbul.

Johnson, Adam; Bronzino, Child of the High Renaissance: Emulazio in Bronzino's An Allegory with Venus and Cupid; in "Meeting of Minds XVI Journal of Undergraduate Research Volume 10; 2008; s:1-11

Kagan, Mossej; Güzellik bilimi olarak Estetik ve Sanat (1992) çev: Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar yayınevi, İstanbul.

Kırlı, Selçuk, Psikiyatri ve Yaratıcılık (1999) Psikiyatri ve Sanat Yayınevi, Bursa.

Leppert, Richard, Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi (2009) Ayrıntı Yayınları, çev: İsmail Türkmen; İstanbul; 2. Basım; (297-301)

Nasio, J. -D. , Oedipus Psikanalizin En Önemli Kavramı (2012) Çeviren: Uzm. Psk. Canan Coşkan, Say Yayınları, İstanbul.

Panofsky Erwin, İkonoloji Araştırmaları, Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar (2014) çev: Orhan Düz; Pinhan Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul.

Panofsky Erwin, Studies in Iconology: Humanistic themes in the Art of Renaissance (1939)

Panofsky, Essais d'Iconologie; Gallimard (1967) Paris.

Philips Adam, Öpüşme, Gıdıklama ve Sıkılma Üzerine (1996) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Tagarelli Antonio, Donatella Lippi and Anna Piro; Syphilis or Jealousy? Analysis of a figure in Bronzino's painting 'Allegory of Venus and Cupid' (National Gallery, London) Sex Transm Infect 2013 89: 44 originally published online September 18, 2012

Tunalı İsmail, Estetik (1984) Cem yayınevi, İstanbul.

Vasari; Lives of the most Eminent Painters Sculptors and Architects; Vol 7 Vasari;

Lives of the most Eminent Painters Sculptors and Architects Vol 10; çeviri: Gaston du C. De Vere; Philip Lee Warner, Publisher to The Medici Society, Limited; London; 1915

İnternet Kaynağı

Chevreau Jean-Louis, “Le désir” <http://laposso.philo.free.fr/blog2/public/JLC-Le%20d%C3%A9sir.pdf>(izlenme

Cook, Christopher; An Allegory with Venus and Cupid: A story of syphilis; <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2966887/>

Korenblat,Joshua; <http://static1.squarespace.com/static/50aefb40e4b0e23b1e8c4d45/t/50c385b3e4b09caa63d5a01f/1354991027559/Bronzino.pdf>

Lacan; Le désir; http://ref.lamartinieregroupe.com/media/9782732460031/111781 extrait_Extrait_0.pdf

Levy, Allison (Edited by); Sex Acts in Early Modern Italy; Practice, Performance, Perversion, Punishment; [documents/FisherBronzinoArticle_new.pdf](http://www.lehman.edu/academics/arts-humanities/english/documents/FisherBronzinoArticle_new.pdf)<http://www.lehman.edu/academics/arts-humanities/english/>

Miller, Jacques-Alain; Une réflexion sur l'Œdipe et son au-delà; https://patwart.files.wordpress.com/2013/09/jam_pipol_6.pdf

Vasselin Martine; Le corps dénudé de la Vérité; Rives méditerranéennes; 30 (2008)
http://www.mapageweb.umontreal.ca/lepagef/dept/cahiers/Ricoeur_MORALE.pdf
<http://www.wga.hu/html/b/bronzino/1/index.html>

Vasselin Martine; Le corps dénudé de la Vérité; Rives méditerranéennes; 30 (2008)
http://www.mapageweb.umontreal.ca/lepagef/dept/cahiers/Ricoeur_MORALE.pdf
<http://www.wga.hu/html/b/bronzino/1/index.html>

Özgeçmiş

ÖZGÜL DOĞAN

1985 Balıkesir’de doğdu.

2005 Özel Melike Pınar Anadolu Lisesi’nden mezun oldu.

2008-2012 Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü’nde lisans öğrenimi gördü.

SEÇME SERGİLER

2009 Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yılsonu Öğrenci Karma Resim Sergisi/Balıkesir Üniversitesi GSF Sanat Galerisi

2011 Paper Girl İstanbul Sanat Etkinliği/ Milk Galeri Art İstanbul

2011 Karma Baskı Resim Sergisi/As Merkez Outlet Avm /Bursa

2011 Gravür Atölyesi Karma Sergisi/Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Merdivenaltı Galerisi

2011 Dumlupınar Üniversitesi Grafik Tasarım ve Çalıştayı Sergisi /Kütahya

2011 Egeart Genç Sanat Resim Yarışması sergisi /İzmir

2012 Romeo Juliet Karma Fotoğraf Sergisi/Balıkesir Üniversitesi Sanat Galerisi

2012 Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü Karma Baskıresim Sergisi/Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi Konya

2012 Fabrikartgrup Çağdaş Sanatlar Girişimi Sergisi/Nevşehir

2012 Cafer Sadık Abalıoğlu Eğitim ve Kültür Vakfı Resim Yarışması Sergisi /Denizli

2012 The 7th International Trienal of Graphic Art Bitola/ Makedonia

2013 Balıkesir Üniversitesi Necati Bey Eğitim Fakültesi Pedagojik Formasyon programına Devam ederek bitirme belgesi aldı

2013-2014 Balıkesir Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Tekstil ve El sanatları Bölümlerinde Temel Sanat Eğitimi ve Sanat Tarihi dersleri verdi (cretli)

2013 17th International Print Trienal Varna/ Bulgaristan

2014 Işık Üniversitesi Yolu Işık Güzel Sanatlardan Geçen Kadın Sanatçılar Karma Sergisi/ Işık Üniversitesi Sanat Galerisi İstanbul

2015 Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü yüksek lisans

İLETİŞİM

ÖZGÜL DOğAN

ADRES: Eryaman mah. 19 Mayıs cad. Yeni Oyak sitesi c2 d10 /Ankara

TELEFON: 0544 361 66 86

E-MAİL: durakozgul@gmail.com

Özgeçmiş

ÖZGÜL DOĞAN

1985 Balıkesir’de doğdu.

2005 Özel Melike Pınar Anadolu Lisesi’nden mezun oldu.

2008-2012 Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü’nde lisans öğrenimi gördü.

SEÇME SERGİLER

2009 Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yılsonu Öğrenci Karma Resim Sergisi/Balıkesir Üniversitesi GSF Sanat Galerisi

2011 Paper Girl İstanbul Sanat Etkinliği/ Milk Galeri Art İstanbul

2011 Karma Baskı Resim Sergisi/As Merkez Outlet Avm /Bursa

2011 Gravür Atölyesi Karma Sergisi/Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Merdivenaltı Galerisi

2011 Dumlupınar Üniversitesi Grafik Tasarım ve Çalıştayı Sergisi /Kütahya

2011 Egeart Genç Sanat Resim Yarışması sergisi /İzmir

2012 Romeo Juliet Karma Fotoğraf Sergisi/Balıkesir Üniversitesi Sanat Galerisi

2012 Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü Karma Baskıresim Sergisi/Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi Konya

2012 Fabrikartgrup Çağdaş Sanatlar Girişimi Sergisi/Nevşehir

2012 Cafer Sadık Abalıoğlu Eğitim ve Kültür Vakfı Resim Yarışması Sergisi /Denizli

2012 The 7th International Trienal of Graphic Art Bitola/ Makedonia

2013 Balıkesir Üniversitesi Necati Bey Eğitim Fakültesi Pedagojik Formasyon programına Devam ederek bitirme belgesi aldı

2013-2014 Balıkesir Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Tekstil ve El sanatları Bölümlerinde Temel Sanat Eğitimi ve Sanat Tarihi dersleri verdi (cretli)

2013 17th International Print Trienal Varna/ Bulgaristan

2014 Işık Üniversitesi Yolu Işık Güzel Sanatlardan Geçen Kadın Sanatçılar Karma Sergisi/ Işık Üniversitesi Sanat Galerisi İstanbul

2015 Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü yüksek lisans

İLETİŞİM

ÖZGÜL DOğAN

ADRES: Eryaman mah. 19 Mayıs cad. Yeni Oyak sitesi c2 d10 /Ankara

TELEFON: 0544 361 66 86

E-MAİL: durakozgul@gmail.com