

SANAT EĞİTİMİNDE BİR ALT DİSİPLİN OLARAK SANAT ELEŞTİRİSİ VE BİR AKADEMİK ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ

Dr. Necmettin KARABULUT*

Özet

Eğitimin bütünlüğü içerisinde yerini alan sanat eğitimi kavramı, “salt görsel ve plastik alandaki eğitim değil, tüm ifade biçimlerini kapsayan bir eğitim anlaşılmalıdır.

Bu çalışmanın temel konusunu, dört temel disiplin, yani sanat eğitiminde öğretim alanları ve bir alt disiplin olarak sanat eleştirisi oluşturmaktadır. Okul düzeyinde yapılan eleştiri çalışmalarına “sanat eseri incelemek” demek daha doğru olabilir.

Sanat eseri inceleme, düzenli bir hazırlık ve bilgili bir uygulama ister. Bu yaklaşımlarda ağırlığı öğretmen ayarlar. Eleştiri aktiviteleri, günümüzde uygulanan öğretmen merkezli yaklaşımdan uzaklaşmayı sağlamaktır.

Sonuç olarak bu araştırmada, tek boyutlu sanat eğitimi yerine, neden birleştirilmiş sanat eğitimi yöntemlerinin gerekli olduğu, sanat eğitimi öğretim alanlarının bir alt disiplini olan, sanat eleştirisinin ne olduğunu, niçin sanat eleştirisi yapmayı öğrenmemiz gerektiğini, sanat eleştirmenlerinin ne yaptığını ve eleştirinin nasıl öğretileceğini, kısaca, sanat eleştirisinin doğasını ve sürecini, akademik ve pedagojik sanat eleştirisi stratejilerinin tanıtımı ve eğitimindeki öneminin ne olduğu sorusuna cevap arandı.

Anahtar Sözcükler: Sanat Eğitimi, Eleştirel Düşünme, Eleştirel Dinleme, Mimesis, Sanat Eleştirisi.

Art Criticism As A Subdiscipline in Art Education And A Sample of Academic Criticism

Abstract

Within the unity of education, the concept of art education should not be understood through the sole visual and plastic areas but all kinds of expression

* Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

styles. This study, consists of four basic disciplines namely the teaching areas and criticism of art.

The works of criticism at the level of school should be defined as examining work of art. Examining a work of art requires a regular preparation and a well informed practice. In this approach, the significant role belongs to the teacher. Criticism activities avoid current teacher centered approaches. As a result, in this study, why integrated art education techniques are necessary, what art criticism is, which is a sub discipline of art education teaching areas, why we must learn art criticism, what art critics do, how criticism should be taught, shortly, what criticism strategies are and the significance of it in education were attempted to answer.

Key Words: Art Education, Critical Thinking, Critical Listening, Mimesis, art Criticism.

Giriş

Eğitim, insanın var oluşundan beri süregelen bir etkinlik alanıdır. Kuşaklar arası etkileşim ve gelişim ise zorunlu bir olgudur.

Buna bağlı olarak toplumların oluşturduğu kurumlardan biri de okuldur. Aracı kurumlar bireylerin ortak bir birikime sahip olmasını amaçlar ve işlevini sürdürür. Böylece eğitim başlamış olur. Önce evde başlayan eğitim, daha sonra hayat boyu sürer.

Birey olarak, çevreden etkilenen insan etkileşim sonucu toplumsallaşır, kültürlenerek gelişir. Böylece toplumsal bir varlık olur.

Kültür düzeyinin yeterli hale getirilmesi de başka koşulların yanında eğitim ile sıkı bir bağlantı içindedir. “En ilkelinden en ilerlemişine kadar, hiçbir sosyal-kültürel sistem tek başına var olamaz” (Güvenç, 1996:108).

Günümüz eğitim sisteminden beklenen, sadece belli bilgi ve becerilerin öğrencilere kazandırılması değildir. Daha önemlisi bunlardan değişik sentezlere, farklı ürünler oluşturabilme yeteneğinin geliştirilmesi, kazanılanları gerektiği zaman ve yerde kullanabilmesidir. Dünyayı böyle etkileşimler içinde algılayabilmek ve gerekli alışkanlıkları edinebilmenin bir yolu da sanattan geçmektedir (Aytaç, 1981: 17-22).

Özellikle ilköğretim düzeyinde eğitim, bilim ve sanatın işbirliğine dayandırılmalıdır. “İnsanda köklü bir gereksinimi karşılayan sanatın, kişiliği eğiten en önemli etmenlerden biri olduğu unutulmamalıdır” (San, 1977:3). Çünkü bu

kurumda amaçlanan bireyi sanatçı olarak değil, ancak sanatla eğitilmesi şeklinde yapılandırılmıştır.

Ancak,

“Çocuğun ve gencin eğitiminde ve daha ilk yıllarda, ona bütün düşünme yetisini, imgeleme ve tasarım gücünü boğacak biçimde davranıldığını, bu tip eğitimle ruhsal yaşamın bilinçli düzeyi ile bilinç dışı ve kendiliğindenci aşaması arasında bir set çekildiğini ifade etmiştir. Aynı zamanda eğitim öğretim sürecinde çocuğun imgelemenin canlı tutulup, yaratıcılığa çevrilebileceği biçimde tasarlanmalıdır” şeklinde açıklamıştır.” San (1979:6).

Herbert Read, eğitimde en önemli noktalardan birisinin, bireylerin yönelişlerini ve ruhsal tutumları bilmek olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre estetik duyarlılığın eğitilmesi, eğitimin en önemli ve temel görevlerinden biridir.

Demek ki eğitimin bütünlüğü içerisinde yerini alan sanat eğitimi kavramı, “salt görsel ve plastik alandaki eğitim değil, tüm ifade biçimlerini kapsayan bir eğitim anlaşılmalıdır. Ancak bugünkü eğitim sistemi, gerçekçilik adı altında çocuğun düşünme yetisini de daraltmaktadır” (San, 1979:7).

O halde eğitim-öğretim süreci içerisinde öğrencilerin duygusal ve zihinsel yetilerini öğretmen ortaya çıkaracak ve bütünlük ilkesi çerçevesinde eğitimi sürdürecektir. Sanat eğitiminin temelinde, öğrenciyi gözle düşünmeye alıştırmak, doğaya, olaylara ve yaşama bilinçle bakmayı öğretmek ana unsur olarak kabul edilmektedir (Aytaç, 1981: 17-22).

Etkili bir sanat eğitimi için, çocuğun sadece sanat yapıtlarına eleştirel yaklaşımda, sanat yapmaya yeterli değer birikimini ve beceriyi sağlayamaz. Aynı zamanda sanat ürününe yönelik yaratıcı çalışmalar, sanat yapıtlarındaki değerleri görmeye, estetik ve anlatımsal nitelikleriyle algılamaya yeterli olamaz. Dolayısıyla etkili bir sanat eğitimi için, çocuğun her dört alanda eleştirel, kültürel, uygulamalı ve estetik boyutlarda yeterli bilgi ve deneyim kazanması gerekir.

“Sanatı öğrenmek, ne salt uygulama boyutunda sanat üretmek, ne salt yapıt inceleyerek eleştirel davranış kazanmak ve ne de salt sanat tarihi öğrenmektir. Bu alanlar bir bütünün parçaları olarak ve birbirleriyle bağlantılı bir biçimde okul programlarında yer almalıdır. Sanat eğitimi dersleri, bu alanları değişik ağırlıkta kimi zaman ayrı ayrı, kimi zaman birlikte bünyesinde toplayan bir ders olarak okutulmalıdır” (Yılmaz, 1998:5).

Bu çalışmanın temel konusunu, dört temel disiplin, yani sanat eğitiminde öğretim alanları ve bir alt disiplin olarak sanat eleştirisi oluşturmaktadır. Bir sanat eserini oluşturan değerleri görmek, zihnin estetik boyutta bir etkinliğidir. Kırıçoğlu (1991)'nin da söylediği gibi sağlam bir bilgilenme, insanın çevresindeki kültür ortamının sunduğu fırsatlarla kazanılan deneyimler kendi kendine öğrenilemez. Sanat eserini eleştirel bir gözle incelemek, bir anlamda o eseri oluşturan sanatsal elemanları ve ilkeleri estetik anlamda öğretmekle gelişir. Okul düzeyinde yapılan eleştiri çalışmalarına “sanat eseri inceleme” demek daha doğru olur. Çünkü bir sanat eserine bakmak, ondan tad almak, simgeleri, değerleri görmek, eleştiriye göre daha az uzmanlık ve bilimsellik ister. Adı sanat eseri olmakla birlikte, doğada ve kültürel çevrede yer alan her şeyin estetik açıdan incelenmesi bu kapsam içinde düşünülmelidir.

Sanat eseri inceleme, düzenli bir hazırlık ve bilgili bir uygulama ister. Bu yaklaşımlarda ağırlığı öğretmen ayarlar. Eleştiri aktiviteleri, günümüzde uygulanan öğretmen merkezli yaklaşımdan uzaklaşılmasını sağlayabilir.

Sonuç olarak bu araştırmada, tek boyutlu sanat eğitimi yerine, neden birleştirilmiş sanat eğitimi yöntemlerinin gerekli olduğu, sanat eğitimi öğretim alanlarından (burada kastedilen dört temel disiplindir), bir alt disiplin olan, sanat eleştirisinin ne olduğunu, niçin sanat eleştirisi yapmayı öğrenmemiz gerektiğini, sanat eleştirmenlerinin ne yaptığını ve eleştirinin nasıl öğretileceğini, kısaca, sanat eleştirisinin doğasını ve sürecini, akademik ve pedagojik sanat eleştirisi stratejilerinin tanıtımı ve eğitimindeki önemini ne olduğu sorusuna cevap arandı.

Problem

Sanat eğitimi konusu sadece ülkemizde değil, tüm dünyada üzerinde tartışılan ve yeni yaklaşımlarla ele alınmaya çalışılan bir alandır. Cumhuriyet tarihi boyunca hazırlanan bütün programlar gerek içeriği açısından gerekse uygulananı açısından hemen hemen birbirine benzemektedir. Tüm bu programlarda ezber dayanan, araştırmacılıktan uzak, klasik ve geleneğe uygun olan bilgi yükleyici bir zihniyet yatmaktadır. Bu programlardaki sanat eğitimi ve uygulanan Resim-İş programları incelendiğinde, çağdaş eğitim ve okul anlayışı içerisinde sanat eğitiminin yeni yaklaşımlarla ele alınmasının gerekli olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmanın temel konusunu, dört temel disiplin, yani sanat eğitiminde öğretim alanları ve bir alt disiplin olarak sanat eleştirisi oluşturmaktadır. Bir sanat eserini oluşturan değerleri görmek, zihnin estetik boyutta bir etkinliğidir. Kırıçoğlu

(1991)'nin da söylediği gibi sağlam bir bilgilenme, insanın çevresindeki kültür ortamının sunduğu fırsatlarla kazanılan deneyimler kendi kendine öğrenilemez. Sanat eserini eleştirel bir gözle incelemek, bir anlamda o eseri oluşturan sanatsal elemanları ve ilkeleri estetik anlamda öğretmekle gelişir. Okul düzeyinde yapılan eleştiri çalışmalarına “sanat eseri incelemek” demek daha doğru olur. Çünkü bir sanat eserine bakmak, ondan tad almak, eserleri, değerleri görmek, eleştiriye göre daha az uzmanlık ve bilimsellik ister. Adı sanat eseri olmakla birlikte, doğada ve kültürel çevrede yer alan her şeyin estetik açıdan incelenmesi bu kapsam içinde düşünülmelidir.

Sonuç olarak bu araştırmada, tek boyutlu sanat eğitimi yerine, neden birleştirilmiş sanat eğitimi yöntemlerinin gerekli olduğu, sanat eğitimi öğretim alanlarından (burada kastedilen dört temel disiplindir), bir alt disiplin olan, sanat eleştirisinin ne olduğunu, niçin sanat eleştirisi yapmayı öğrenmemiz gerektiğini, sanat eleştirmenlerinin ne yaptığını ve eleştirinin nasıl öğretileceğini, kısaca, sanat eleştirisinin doğasını ve sürecini, akademik ve pedagojik sanat eleştirisi stratejilerinin tanıtımı ve eğitimindeki öneminin ne olduğu sorusuna cevap arandı.

1.2. Çalışmanın Amacı

İlköğretimde, sanat eğitiminin yeri, sanat eleştirisi eğitimi ve bu eğitimin verilmesinin öğrencilere sağladığı yararlar ve uygulama problemlerinin belirtilmesi bu çalışmanın en önemli amaçlarından birisidir.

Bu araştırmanın genel amacı, Birleştirilmiş Sanat Eğitimi Yöntemi'ni oluşturan (ki bunlar: Sanat Tarihi, Estetik, Uygulamalı Çalışmalar ve Eleştiri'dir). Dört temel disiplinin, Sanat Eğitimi'ne getirdiği yeni uygulamalar ve bir alt disiplin olarak Sanat Eleştirisinin daha kapsamlı olarak incelenmesi ve öğrencilerin sanat eğitimindeki başarılarını ne ölçüde etkilediğinin tartışılmasıdır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Araştırmada yapılan tartışmalarda, elde edilecek veriler özellikle:

1.Sanat öğretiminde uygulama (sanat yapma) yani tek boyutlu çalışma alanı ile çok boyutlu sanat eğitimi üzerinde düşünme, tartışma ve yeni araştırma olanakları yaratacağı,

2.Sanat öğretimi alanlarına daha ayrıntılı değinmekle, her öğretim alanının çocuğa ve gence kazandıracığı davranışlar, o alanın kapsamı içinde yer alan konulara bağlı olduğunun vurgulanması açısından,

3.Öğrencileri ve sanat eğitimcilerini, Birleştirilmiş Sanat Eğitimi Yöntemleri konusunda daha ayrıntılı bilgilendirmesi açısından,

4.Ayrıca sanatsal eğitim ile öğretmenlik bilgilerinin birbirinden kopuk olduklarına işaret etmesi ve bunların birleştirilmesi gerektiği hususuna dikkatleri çekmesi açısından,

5.Sanat eleştirisi disiplinin burada belirtilecek hususlara bağlı olarak, sanat eğitimcilerine daha gerçekçi değerlendirmeler yapılması ve sonucunda yeni tutumlar kazandırması açısından önemlidir.

1.4. Sayıtlar

Bu çalışma sırasında aşağıdaki kabuller, metinler arasındaki yorumlar, göz önünde tutularak yapılmıştır.

1.Çeşitli literatür ve kaynaklardan alınan bilgiler gerçeği yansıtmaktadır.

2.BSEY’yi oluşturan dört disiplinden biri olan sanat eleştirisi disiplininin, “sanata doğru eğitim” kavramıyla örtüştüğü kabul edilmiştir.

1.5. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada betimsel yöntem kullanılmış olup, literatür taraması yapılarak, elde edilen bulgular, eleştirel bir açıdan irdelenmiş, tartışmalar ve kıyaslamalarla sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

2. Sanatta Eleştiri Çeşitleri

Günümüzde sanat alanında, eleştirinin genel tanımı içinde yer alan, fakat aslında eleştiri sayılmaması gereken bir çok eleştiri yapma atılımlarına rastlandığı söylenebilir. Bunlar; bilimsel veya bilimsel olmayan eleştiri türleri olabilir. Her türlü sınıflama belli bir amaca yöneliktir, resmin kimi yönünü betimlemek ya da vurgulamak ister.

Özellikle eleştiri ve yaratma ile ilgili olarak Carlaui ve Fillox (1985: 73-75) şunları söylemektedirler:

“Esasen Sainte-Beuve’den bu yana serüvenci eleştiri duygusu gereğinden çok yitirilmiştir. Bilginlerden aşağı kalmamak şartıyla, Taine gibiler ve bizzat izlenimciler eleştirinin yaratıcı bir rolü olabileceği ve dolayısıyla eleştirinin entelektüel sakıncalarından yoksun olmaması gerektiği- sanısına sahip değildirler. Açıkça bize öyle geliyor ki, çok değişik yollardan olmakla beraber, aynı yaratıcı çalışmayı yapmak kaygısıyla, seçme, devam ve yolculuk gibi bir tür

kişisel ve somut bağlantı uygulamış olan bir grup eleştirmen, bu yaratma kavramı etrafında bir araya getirilebilir.

Baudelaire eleştirisi; Baudelaire'e göre, eleştiri bir bilim değil, fakat sanat işbirliğidir. Yöntemlerden kaçır ve esere, zekanın en yakın yardımcısı olan ve üstün bir itaat olarak da tanımlanabilecek bir duygudaşlıkla boyun eğir. Baudelaire'deki sınırlar hiç kuşkusuz olağandışıdır."

Moran ise, dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri hakkında şu görüşleri ile sürer:

"Bizim ele alacağımız yöntemler ise dış dünya ile eser arasındaki bağlara ağırlık verirler. Yazara tarihsel güçlerin toplum koşullarının nasıl etkiler yaptığını, bir eserin meydana gelmesinde ne gibi nedenlerin rol oynadığını araştırarak, eserin yazıldığı zamandaki koşulları ve ortamı, eseri açıklamak için kullanmak, ya da aksi yola başvurarak, eseri çağını aydınlatan bir belge gibi ele almak bu yöntemlerin özelliğini teşkil eder. Bu bakımdan tarihsel, sosyolojik ve Marksist yöntemler arasında ortak noktalar vardır ve bu bakışlar her zaman birbirinden kesinlikle ayrılamaz"

"Tarihsel Eleştiri; Tarihsel eleştiri şu ilkedен hareket eder. Okurun geçmiş yüzyıllarda yazılmış bir eseri anlayabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirilebilmesi için eserin yazıldığı çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Bundan ötürü eseri tam anlamıyla kavrayabilmek, ona doğru bir açıdan bakabilmek için okurun o çağa dönebilmesi, yazarın amaçlarını anlayabilmesi ve o çağın okurunun gözleriyle bakabilmesi gerekir esere" (Moran, 1994: 70).

"Sosyolojik Eleştiri; Sosyolojik eleştiri edebiyatın kendi başına var olmadığı toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Yazarı, eseri ve okuru toplumsal koşullar belirlediğine göre, yapılacak iş, bir bilim adamı gibi davranmak ve bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamaktır" (Moran, 1994: 74).

"Marksist Eleştiri; Marksist Eleştiri, sosyolojik eleştiri gibi genellikle bir sanat olayının nedenlerini araştırır. Ancak sosyolojik eleştiri bu nedenlerin çeşitli olabileceğini iddia ederken, Marksist eleştiri ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alır ve olayı bunlarla açıklar" (Moran, 1994: 78).

Erinç ise;

Resim eleştirisinde felsefi ölçüt gibi kullanılacak araçlardan birinin, felsefi sanat kuramları olduğunu belirterek, bu kuramları (akımları); Geç dönem yansıtma kuramları, aktarmacılık, duygusal etki kuramları ve biçimcilik olarak dört ana grupta toplamaktadır” (Erinç, 1995: 74).

Bu şekilde temellendirecek pek çok kuram oluşturulmuştur. Platon’dan beri yapılagelen bu kuramlardan her biri, başlıbaşına bir ölçüt olarak herhangi bir resmin felsefi eleştirisinde kullanılabilir ve bu da felsefi eleştiri yapmak olarak görülebilir. Resmin eleştirisinde kullanılan eleştiri sınıflamalarından ilki resmi öğelerine ayıran eleştiriler ile resmi bir bütün olarak düşünen eleştirilerdir. İkincisi ise, eleştiride kullanılan araçlara, ya da bu araçların girdiği sanatbilim alanlarına göre yapılan sınıflamalar olarak görülür.

2.1. Basın eleştirisi

“Eleştiri türleri içerisinde belki de en çok bilineni basın eleştirisidir. Genelde gazete ve dergilerde rastlanan bu eleştiri türünün temel özelliği haber kategorisinde olması ve okuyucuya sanat dünyasından haberler vermesidir. Gazetelerde daha sınırlı bir yere sahip olan bu tip yazılar eleştirmeni, eser hakkında yaptığı analizi, yorumu kısaltmaya ve ilgi çekici yargıya ulaşmaya zorlar. Fakat bazı dergilerde ise bu tip yazılar bazen daha uzun olabilmektedir.

Bu eleştirmenler, okuyucuların göremediği, izleyemediği sanat eserlerini yazılarında anlatarak, onların meraklarını gidererek bilgilendirirler. Bazen de sanat ortamındaki anlaşmazlıkları yazıp, kendi görüşlerini açıkça ifade ederek, sanatçıların, koleksiyoncuların rekabetini artıran bir ortam yaratırlar” (Gökay, 1998: 48).

2.2. Popüler eleştiri

Eleştiri türlerinin arka planında kalan bir başka eleştiri türü de halkın, toplumun yapmış olduğu popüler eleştirilerdir. Mark Twain (Feldman, 1987)’in söylediği gibi “tek bir eleştirmen varsa o da kamuoyudur ve onun fikirleri herşeyden kıymetlidir. İyi bir sanat eğitimi almamış olan insanların yeterli olup olmadıklarını düşünsek bile onların da eleştiri faaliyetine katıldıklarını unutmamalıyız. Çünkü eleştirel fikirler nasıl sanatçıları etkiliyorsa, bu eleştiri türü de sanatçıları etkileyecektir.”

“Popüler eleştiri sanatı genellikle tasvir etme, gerçeği yansıtmaya gücü olarak yargılar, bu yüzden de, bu eleştiri türü çok fazla değişmez. Ama insanların sanat eğitimi anlamalarıyla, kuru, mekanik bir realizm ile olayların, nesnelere, insanların karakterlerini yansıtan realizm arasında belirli bir fark olduğunu görmeleri sağlanabilir. Bu nedenle eğer topluma iyi bir sanat eğitimi verilmezse, eleştiri anlayışı sanat eseri hakkında sadece eleştirmenin yazdığına bağlı kalacaktır.” (Gökay, 1998: 49).

2.3. Akademik eleştiri

Bu tür eleştiri, üzerinde uzmanlaşılması gereken, tarafsız bir değerlendirme sürecini içine alan bir türdür. Akademik eleştiri yapan eleştirmenlerin, tarihsel, sosyolojik ve Marksist eleştiri kapsamında düşünülmesi gerektiği söylenebilir. Bu sayılan eleştiri türlerine daha önce değinilmişti.

Akademik eleştiri kapsamında, iki sanat tarihi bilimcisi ile karşılaştığı söylenebilir. Bunlardan birincisi: “1982 yılında Almanya’da doğan, sanat tarihi disiplininin önünde açtığı geniş ufuk ve sanat tarihine yaklaşımı, genç Amerikan sanat tarihçileri üzerinde çok büyük etkiler yaratan ve bir bilim dalı olarak sanat tarihinin temellerini atan Erwin Panofsky, bu ilk kuşak sanat tarihçilerinin öğrencisi olmuştur” (Akyürek, 1995: 8-9).

19. yüzyılın sonlarından itibaren Morelli, Riegi, Warburg ve Wölfflin sanat tarihinin ilkelerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Bir bilim dalı olarak sanat tarihinin temellerinin atıldığı dönem olmuştur. Modern sanat tarihinin entelektüel gelişiminin izlenmesine Heinrich Wölfflin kuşağı ile başlamak gerekir, Çünkü bu kuşağın kuramcıları, 20. yüzyıla girerken, sanatın sırlarını çizmiş, sanat tarihini belli dönemlere ayırmış, sanat yapıtlarının ortak özelliklerini saptamaya ve buna göre de biçimleri incelemeye çalışmışlar, böylece de sanat tarihinin bir bilimsel disiplin olabilmesinin temellerini atmışlardır. Aralarında birçok farklılıklar olmasına karşın bu kuşağın temsilcilerini, sanatın sürekli ileri doğru olan çizgisel bir gelişim gösterdiği, bu gelişimin istenç dışı olduğu ve belirli, kavranabilir nesnel kurallara bağlı olduğu, bu kuralların öğrenilip ortaya konulması ile sanat tarihinin bir bilim olacağı düşüncesinde birleşmekteydiler” (Akyürek, 1995: 9).

Bu kuşağın en önemli ismi olan Wölfflin, sanat tarihi yöntemini, sanat yapıtlarının salt biçimsel çözümlenmelerine dayandırmaktadır. Bu düşüncelerini de “Sanat Tarihinin Temel kavramları” adlı kitabında formüle ettiği söylenebilir. Bu eserinde Wölfflin, tek tek sanat yapıtlarını biçimsel çözümlenmesi ve genel niteliklerinin belirlenmesi için sanat biçimini (Renaissance ve Barok) ele almakta ve bu biçimlerin özelliklerini salt biçim açısından saptamak üzere, birbirine karşıt beş algılama kategorisini kurmaktadır.

Fakat Wölfflin temel kavramların başka devirlerin sanatları için de geçerli olduğu kanısındadır. Çünkü ona göre sanat tarihinde her gelişmenin klasik bir yetkinliğe ulaştığı ya da Baroklaştığı aşamalar vardır. Bu yüzden Wölfflin kitabına -batı sanatının belli bir dönemdeki gelişimini araştırdığı halde- “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” adını vermiştir” (İpşiroğlu, 1995: 6). Wölfflin’in bulduğu bu kavramlar bugün sanat tarihine yerleşmiş bulunuyor ve sanatla uğraşanların bunları rahatlıkla kullanabildikleri söylenebilir.

Wölfflin sanat eserinde biçim-içerik ayrılığı yapılamayacağını biliyordu. Araştırma konusunu salt form olarak sınırlarken, bile soyutlamaya gidiyor, somut yapıların yer aldığı sanat tarihi düzeyinden ayrılıyordu. Wölfflin’in eserinde, form gelişimini ve bu gelişimin yasalarını ortaya çıkarmaya çalıştığı söylenebilir.

Dolayısıyla, buraya kadar yapılan açıklamalardan şu sonuçlar çıkarılmıştır: Akademik eleştirinin bir ayağı formlara bağlanabilen, plastik kavramları eleştiri merkezine alan çözümlenme anlayışı (Wölfflin) ve diğer akademik eleştiri anlayışı ise Erwin Panofsky ve E. Gombrich’le şekillenen İkonolojik ve ikonografik eleştiri veya çözümlenme yaklaşımıdır. Bunlara bundan sonraki alt kısımlarda detaylıca değinilecektir.

Daha önce Wölfflin’in biçimsel çözümlenmelere önem verdiği belirtilmişti. Bunların: birbirine karşıt beş algılama kategorisi olduğu söylenebilir. Bu beş algılama kategorisi aynı zamanda 16. yüzyıl üslubundan 17. yüzyıl üslubuna geçiş yollarını da açıklamaktadır. Bu geçiş kategorileri aşağıdaki gibi formüle edilebilir:

“1. Çizgiselden gölgesele geçiş; Bir yanda nesneyi, elle yoklanabilir olma karakterini canlandırabilmek için çizgisel ve yüzeylerle tasvir; öte yandan sadece optik görünüme dayanan, onun için de çizgiden vazgeçebilen anlayış. Birinci durumda vurgu, nesnenin sınırları üzerindedir, ikincisindeyse görüntü sınırsızlaşır.

2. Düzlemsellikten derinliğe geçiş; Klasik sanat, bir manzaranın kısımlarını, arka arkaya sıralanmış paralel düzlemler

üzerinde yan yana gösterir. Baroksa gözü derinliğe doğru çeker. Çizgi bir düzleme muhtaçtır, klasik sanatta çizginin gelişmesi düzlemselliği, resmin kısımlarının paralel düzlemler üzerine yerleştirilmesini geliştirmiştir.

3. **Kapalı şekilden açık şekile geçiş;** Klasik sanatın kapalı şekle dayandığını ancak Barok'un çözülmüş, açık şekliyle kıyaslayarak açık bir yolda görebiliriz.
4. **Çokluktan birliğe geçiş;** Klasik sanatta, bir eserin her parçası, tüme sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte, daima bir çeşit bağımsızlığa sahiptir. Birincisinde bağımsız kısımların ahengiyle bu birlik sağlanmış, ötekindeyse kısımların bir motif meydana getirmek üzere toplanması, ya da geri kalan elemanların zorunlu olarak egemen bir elemana bağlanarak onun güdümüne girmesiyle elde edilmiştir.
5. **Nesnelerin mutlak belirliliği ve oranlı belirliliği;** Bu asıl çizgisele gölgeselin karşıtlığında yani nesnelerin nasıllarsa öyle, tek tek ele alınması ve üç boyutlu dokunma duyusuna göre tasviri ile, nesnelerin tüm olarak göründükleri gibi ve daha çok üç boyutlu olmayan niteliklerine göre tasviri arasındaki farkta kendini gösteren bir durumdur” (Wölfflin, 1990: 26-27).

Panofsky, daha 1915’de Wölfflin’in bu düşüncelerini eleştirmeye başlamış, sanatsal biçemlerin salt optik olarak algılanan formlar ile açıklanamayacağını belirtmiştir. Ama Panofsky sanat tarihinin yöntembilimini esas olarak 1939 yılında yazdığı “İkonoloji Üzerine Çalışmalar” adlı kitabında oluşturmuştur. Günümüz sanat tarihi de yöntem olarak büyük ölçüde Panofsky’nin bu yöntemini benimsemektedir.

“Panofsky, Wölfflin’i eleştirirken öncelikle onun, sanat yapıtını yaratıldığı ortamdan soyutlayarak başlı başına bir nesne olarak ele almasına karşı çıkar ve bir sanat yapıtını doğru olarak tanımlayabilmek için, onu yalın olarak ele alıp incelemenin yeterli olamayacağını söyler. Panofsky’e göre sanat yapıtı, içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde -yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb. olguları ile birlikte- ele alınıp incelenmelidir” (Akyürek, 1995: 11).

Sanat yapıtını salt bir biçim olarak ele almak, onu açıklamaya yetmez. Kuşkusuz ki sanat yapıtının bir biçimi (form) vardır; ama bir de onun anlattığı konusu vardır denilebilir. Ayrıca bir anlamı ve bir içeriği sözkonusudur. Sanatta biçem değişimini açıklamak için yalnızca biçimin ölçü olarak alınması, dünyanın salt optik olarak algılanması anlamına gelir.

Yine aynı yazar, konuyu şu şekilde açıklamaktadır:

“Panofsky, İkonografi ve İknoloji adlı yazısında, Wölfflin’in sanat yapıtının salt biçimsel çözümlemesi için getirdiği beş karşıt -çift ölçüte karşı, sanat yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele alan ve günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi tasarlamıştır. Bu aşamaların her biri kendi içlerinde önce parçadan bütüne gitmekte (tümevarım), sonra tekrar bütünden parçaya dönmektedir (tümdengelim). Panofsky bu aşamalardan ilkinin “ikonografik inceleme” olarak adlandırır. Bu nesnelere en yalın biçimleriyle tanımlar. Yani, sanat yapıtının biçim olarak algılanması, çizgi, biçim, renk ve hacim oluşumlarının belli nesnelere ya da olaylar olarak tanınmasıdır” (Akyürek, 1995: 12).

Leonardo’nun “Son Akşam Yemeği” adlı eseri bu açımdan ele alındığında şu açıklamalara ulaşılır: “Bu freskoda, bir yemek masası etrafında toplanmış insan kümesinin ve bunların çizgi ve renklerin kullanılmasıyla nasıl betimlenmiş olduklarının saptanmasıdır. İkinci inceleme aşamasını ise “İkonografik tanımlama” olarak adlandırır Panofsky... Bu sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve allegorilerinin saptanmasıdır. Yine aynı örnekten yola çıkılacak olursa; Leonardo’nun bu çizgi ve renk oluşumlarının belli imgeleri temsil ettiği ve kompozisyonun bütünüyle, İncil’de yer alan bir öyküyü betimlediğinin bilinmesi, bu öykünün ve kullanılan imgelerin çözümlenmesidir. (Resim : 1)

“Üçüncü inceleme aşaması “ikonolojik tanımlama’dır ki, buna sanat yapıtının “içeriği” demektir. Bu aşamada sanat yapıtının oluştuğu dönemin kültürel niteliklerinin, sanatçının kişiliğinin ve bu kültür ortamının oluşumuna katkıda bulunduğu sanat yapıtının içerdiği “anlam”ın da irdelenmesi gerekmektedir” (Akyürek, 1995: 13).

Bunu bir başka yazarımız şu şekilde formüle etmiştir:

“Resim eserinin (genel olarak sanat yapıtı da denilebilir) içeriği, başka bir deyişle asıl anlamı, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir

din ya da felsefe anlayışının, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir eserde yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel ilkeleri saptamakla bulunur” (Cömert, 1999 : 14).

Böylece, bir sanat yapıtının ikonolojik çözümlemesi, bu yapıtı aynı zamanda yaratıldığı çağın kültürünü ve dünya görüşünü, sanatçının kişiliğini yansıtan bir belge haline de getirmektedir. Bu aşamanın, Panofsky'nin yönteminin en üst aşaması olduğu belirtilmektedir.

“İkonoloji sözcüğünü ilk kez, 1912’de Roma’daki Uluslararası Sanat tarihi Kongresi’nde verdiği ve Ferrara’daki Schifanoia Sarayı’ndaki burç betimlerini çözümleyen bildirisinde Aby Warburg kullanmıştır” (Tükel, 1995: 7).

O günden bu yana, özellikle de Panofsky'nin dizgeleştirmesiyle bu terim, sanat tarihindeki anlamsal çözümlenmeler için önemi giderek artan bir anahtar haline gelmiştir. Bu yaklaşım, Vasari'nin yazılarında “yaşam öyküleri” olarak görülmektedir. 20. yüzyılın başlarında Panofsky'den sonraları E.H. Gombrich bu yaklaşımların kuramcıları olmayı sürdürmüşlerdir.

“İkonografi, sanat tarihinin, sanat yapıtlarının biçimlerinin karşıtı olarak, konuları ve anlamlarıyla ilgilenen dalıdır. Öyleyse, öncelikle, bir tarafta biçim, öbür taraf konu ya da anlam arasındaki ayırımı tanımlamasından sözedilmelidir” (Panofsky, 1995: 23).

Yazar daha sonra Gustave Courbet'nin “Good Morning Mr. Courbet” isimli eserinden yola çıkarak bu kavrama açıklık getirmiştir. Panofsky İkonografi kavramını şu şekilde açıklamaya devam etmiştir: “Grafî (graphy) son -eki, Yunanca “yazmak” anlamına gelen graphein fiilinde türemiştir ve salt betimsel-hatta çoğu kez istatistiksel- bir yöntemi anlatır. Öyleyse ikonografi, tıpkı etnografinin insan ırklarının tanımlanması ve sınıflandırılması olması gibi, imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılmasıdır” (Panofsky, 1995: 32). Yazar ikonoloji sözcüğünü ise, “çözümlemeden (analiz) çok birleşime (sentez) dayanan bir yorumlama yöntemi” (1995: 43), olarak tanımlamaktadır.

Panofsky, buraya kadar olan kısımda belirttiklerini bir tablo haline getirerek özetlemiştir. Bu çizelge hakkında Panofsky şunları söylemektedir:

“Ancak şunu unutmamak gerekir ki, birbirinden belirgin bir biçimde ayrılmış olan ve bu tabloda üç bağımsız anlam alanı izlenimi veren kategoriler, gerçekte tek bir görünüşün, yani bir bütün olarak sanat yapıtının görünümleridir. Öyle ki, burada birbirleriyle, somut çalışmada tek bir organik ve bölünmez sürecin içerisinde birleşirler” (Panofsky, 1995: 47), (Çizelge 1).

2.3.1. Bir Akademik Eleştiri Örneği

Buraya kadar olan bölümde: gerek Erwin Panofsky'nin, gerekse Heinrich Wölfflin'in görüşleri doğrultusunda Akademik Eleştiriye ışık tutması açısından bir örneğin verilmesi yararlı olacaktır.

Ticari ilişkilerinden dolayı Flaman topraklarına giden İtalyan taciri Giovanni Arnolfini ile Giovanna Cenami'nin evlenmelerini konu alan 1436 tarihli "Arnolfini'nin Evlenmesi" adlı Jan van Eyck'ın eserinin Ön-İkonografik Tanımlamasına göz atılacak olursa:

Esere bakıldığında, iki figürden meydana geldiği söylenebilir. İki figür arasında bir ayna, odanın tepesinde asılı bir avize, resmin sol alt kısmında bir çift takunya, resmin sol yanında pencere, aynanın yanında püsküllü bir tesbih, yine pencerenin altında bir etejer ve üzerinde elmalar, iki figürün ortasında bir koltuk, eserin sağ yanında ise bir yatak ve iki figürün alt kısmında, zeminde bir köpek, onun da gerisinde bir halı dikkatleri çekmektedir (Resim 2).

Soldaki figürün bir erkek olduğu anlaşılıyor, üzerinde bol kesimli pelerin gibi bir elbise söz konusu, elbisenin gerek kollarında gerekse boyun ve eteklerinde kürk parçaları bir bordür oluşturmaktadır, yine figürün başında genişçe bir şapka bulunmaktadır. Erkek figürün çoraplarıyla yere bastığı görülüyor. Sağdaki figürün bir bayan olduğu dikkati çekiyor. Onun da başında beyaz bir örtü bulunmaktadır, erkek figürünün uzatmış olduğu sol elinin üstüne sağ elini uzatmış vaziyettedir. Sol eli ise uzun eteklerini tutar vaziyette karnı üzerinde durmaktadır. Resmin sol alt kısmına dikkatler çekildiğinde şu görüntülerle karşılaşılacaktır: bir çift takunyanın rasgele bir şekilde bırakılmış olduğundan sözedilebilir. Tavanda asılı bulunan avizde bulunan birçok mumdan sadece birisinin yandığı görülmektedir. İki figürün arasında, altta bulunan köpeğin bol tüylü olduğundan sözedilebilir. Karşıda duvarda asılı bulunan aynanın köşelerinin sayılması halinde on adet çıkıntısı olduğu görülüyor. Aynanın üstünde duvara yazılmış bir yazı dikkatleri üzerine çekmektedir. Bayan figürünün baş kısmının arka planında bulunan dekoratif bir ahşap malzemenin üzerinde süpürgeye benzer bir nesne görülüyor. Yine bayan figürünün arka kısmında bulunan yatağın büyüklüğü ve ihtişamı izleyiciyi cezbediyor.

Buraya kadar olan kısımda eserin Ön-İkonografik açılımı, tanımlaması veya betimlemesi yapılmış bulunmaktadır. Panofsky, bu doğal anlamın taşıyıcısı olan, onu bize ileten unsurlara, "Sanatsal Motifler" adını veriyor, Bu motiflerin bulunmasına ise, eserin Ön-İkonografik tasviri diyor.

Eserin ikonografik çözümlmesine gelince:

Beksaç (1994:219) eser ile ilgili olarak;

“Burada günlük yaşamdan alınan bir kesitin, Flaman geleneğine uygun olarak tüm detaylarıyla yansıtıldığını, resmedilen nesnelerin gelişi güzel seçilmeyip, belli bir mesajı iletmek için grafik plandaki konumlarının büyük bir özenle belirlendiğini, objelerin ve renklerin sembolik değerler dikkate alınarak seçildiğini, ışık tesirlerinin önem kazandığını ve nesnelerin dokusal özelliklerinin titiz bir şekilde vurgulandığını görmekteyiz” demektedir.

Mekân içi perspektifi ile resmedilen bir gelin odasında evlenen çift el ele tutuşarak bağlılık yemini eder vaziyette tasvir edilmişlerdir. Bu resim ile ilgili olarak Gombrich şunları söylemektedir:

“Van Eyck’ın sanatı belli portrelerinden daha gönendirici sonuçlar vermiştir. En ünlü portrelerinden birisi ticaret amacıyla Benelüks ülkelerine giden İtalyan taciri Giovanni Arnolfini’yi karısı Giovanna Cenami ile birlikte betimliyor. Gerçek dünyanın herhangi bir köşesi, büyüyle sanki, tuvale anında geçirilivermiş, tablo, belki de bu kişilerin yaşamlarının yüce bir anını, evlenmelerini, temsil ediyor. Genç kadın sağ elini, Arnolfini’nin sol eline koydu koyacak. Arnolfini, sağ elini, bu birleşmenin törensel kanıtı olarak, gelinin eline koymak üzere. Bir noterden, benzer bir törende hazır bulunup tanıklık yapmasının istenişi gibi, belki de sanatçıdan, kendisinin de hazır bulunduğu bir anı sonsuzlaştırmak istemiştir.

Bu durum, sanatçının, tablonun önemli bir yerine adını Latince olarak (Jan van Eyck buradaydı) diye yazmış olmasını açıklayabilir. Odanın ortasındaki aynada, tüm sahneyi ters biçimde yansıtmış olarak görüyoruz. Aynada, ressamla tanıkların imgeleri sezilir gibi. Tarihte ilk kez sanatçı, sözcüğünün tam anlamıyla bir görgü tanığı durumuna gelmiştir” (Gombrich, 1986:179-180).

Aynanın hiç bir koşulda, karşısındakinin verdiği izinden daha fazla konuşmadığı söylenebilir. Öte yandan aynayla insan ne kadar sıkı fıkı olursa arasındaki mesafenin azalması nedeniyle, o denli konuşmalar başlar onunla denilebilir. Aynaya her gün bakan kişi yaşlandığını farketmediği söylenebilir. Bunun yanında, narsisizmin eşiğinde, cinsel kimliği sendelemeye başlayan insanların da bir numaralı aksesuarının ayna olduğu bilinmektedir. Ergüven (1997:69) ayna kavramı ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Jan van Eyck’in resminde -Giovanni Arnolfini’nin Düğünü (1434)- tuvale sığmakta zorlanan bir sahnenin tanıklığını üstlenmiştir.

Burada gördüğümüz dış bükey ve yuvarlak ayna, olağan işlevine ilaveten bir simgedir aynı zamanda -her şeyi gören Tanrı’nın timsali olarak aynagöz, hem Meryem’in bekaretine gönderme yapan speculum sine macula (lekesiz ayna). Ne var ki Norbert Schneider’in altını çizdiği üzere, aynanın saflığı sadece Meryem’in bekaretini ima etmekle kalmayıp onun aracılığıyla önce gelini, daha sonra o dönemin evlenme mukavelesinde bulunan iffetin korunmasını da kapsamına almaktadır.

Dipte duvara asılı dışbükey ayna, olayın geçtiği mekânı özetlerken, kendisiyle birlikte izleyiciyi de tanıklığa davet eder, orada olmayı görmek ise kendiliğinden ikiye katlar bu rolü. Böyle durumda, resimdeki suretin, biri aslına (tuval dışındaki somut mevcudiyetine), diğeri temsili varlığına doğru olmak üzere iki yönlü hareket etmeye başladığını görürüz. Resimde görünmeyen figürün (burada ve Eyck’la beraber bir başka tanık) aynadaki yansıması, görünenin zahiri yanılsamacı (illüserisch) niteliğini azaltıp, dışarıda bizimle birlikte olduğu izlenimini güçlendirirken, suretine çevirdiği görünmeyenle bir kez daha pekiştirmektedir bunu” (Ergüven, 1997:69).

Kısacası, herhangi bir nesne olmaktan çıkan bu ayna, gerçek ile yanılsama arasındaki ilişkiyi altüst ederek her şeye damgasını vurmaktadır. Ayna, görüntüyü bozma ve düzeltmenin yanı sıra hem küçülüp hem genişletir, resimsel mekânı bazen ruhani bazen de özdeksel kılmaktadır denebilir. Öte yandan, her yaratığın bir dışbükey ayna olduğu ve ne denli düz olursa Tanrı’yı o kadar doğru yansıttığı düşüncesi dikkate alındığında, van Eyck’ın aynasındaki bükülme derecesinin dünyevi olana ilişkin önemli bir ipucu oluşturduğu görülmektedir. Duvarla asılı bulunan püsküllü tesbih ve ahşap bölmedeki süpürge inancı, ibadeti belki de günahların süpürülmesini ifade ediyor olabilir. Pencerenin altında bulunan elmaların saflık, bekaret ve ilk günah gibi simgeleri temsil ettiği de söylenebilir.

Beksaç yine eserle ilgili olarak şunları açıklamaktadır:

“Mekân-içi perspektifiyle resmedilen bir gelin odasında evlenen çift el ele tutuşarak bağlılık yemini eder vaziyette tasvir edilmişlerdir. Arnolfini sağ elini kaldırarak yemin ederken, karısı da elini karnı

üstüne koymuştur. Resmi iki eşit parçaya bölen dikey eksen üzerinde birleşen çiftin elleri resmin odak noktasını oluşturmaktadır.

Bu eksen üzerinde altta çiftin ayakları dibinde yer alan köpek, arka planda ayna ve gün ışığına rağmen mumu yanan metal avize, konumları ve sembolik değerleriyle yapıtın içeriğine ışık tutmaktadır. Ayna, kuyumcu titizliği ile resmedilmiş olup, çerçevesi üzerinde de on madalyon içinde İsa'nın Pasyonları (çektikleri) konulu sahneler yer almaktadır. Aynanın solunda duvara asılı bir tesbih bulunurken, sağda da karyolanın mobilyası üstüne asılmış bir süpürge ve yatağın hemen yanında ise Antakyalı Azize Margaret'e ait bir heykel dikkat çekmektedir (Beksaç, 1994).

Bu eserde önemli bir anlam yüklü olarak görünen bir diğer figür de köpektir. Köpeğin yumuşak ve uzun tüylü yapısı dikkatleri çekmektedir. Özellikle bu tür köpeklerin -bir zaman sürecinde Flaman ressamı tarafından- sadakat sembolü olarak kadınlarla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Ana niteliği evlilikte sadakat olan bu köpeğin, burada da aynı işleve sahip olduğu bellidir denilebilir. Köpek ve çiftin birleşen elleriyle aynı doğrultuda yer alan avizenin metal olması ve üzerinde tek bir mumun yanması sebebiyle, ruhu aydınlatan Tanrı ışığı gibi bir anlama işaret ettiği fark edilmektedir. Kutsal bir niteliğe bürünen bu öğeyle bağıntısı olduğu fark edilen ve çerçevesi üzerinde dünyanın günahını kaldırmak için İsa'nın kendisini kurban edişini canlandıran Pasyon sahneleri görülen dış bükey ayna da ruhsal bir niteliğe ve derin bir anlam kademelenmesine sahiptir. Özellikle aynanın yanında yer alan tesbihin Meryem'e adanmış bir ibadet biçimini işaret etmesiyle belirlenen Meryem fikri, aynanın bizzat kendisinin de Meryem'in değişik nitelikleri ve bizzat kendisiyle de bağıntılı olması nedeniyle güçlenmektedir.

Buraya kadar olan kısımda eserin “ikonografik çözümleme” alt başlığı tamamlanmış bulunmaktadır. Bundan sonraki aşamada ise, son aşama, yani “İkonolojik Yorum Basamağı” gelmektedir. Bu basamakta sanat eseri, sanatçı ve her ikisiyle ilintili olarak buldukları dönem (çağ, üslup, vb.) ele alınarak sonuca gidilecektir.

Beksaç (1994:222), “Tamamen bir evlilik alegorisi olan yapıt, aynı zamanda moral niteliğiyle bir yüceltme ve kutlama aracına dönüşmüştür” demektedir. Gerçek hayattan alınmış olan eser, bugün İngiltere’de Londra Ulusal Galeri’dedir. Eser tahta pano üzerine yağlı boya tekniği ile çalışılmış olup, 81.8x59.7 cm ölçütlerindedir. Eser belgesel nitelikleriyle dikkatleri çekmektedir. Yine eserde detayların belirtilmesinin, bütünlüğü bozma açısından fazla bir önemi olmadığı da

söylenbilir. Eserdeki betimlemeler ve eşyalardaki gerçekçi ifadeler açısından da başarılı olduğu belirtilmelidir.

Jan van Eyck; 1390'da İspanya'da doğmuş olup, 1441'de ölmüştür. Sanatçı ile ilgili olarak Ansiklopedi Eczacıbaşı (1997:571 C.1)'e göre:

“Hakkında daha ayrıntılı bilgiler bulunan Jan, 1422-24 arasında Lahey'de Hollanda kontu Bavyeralı Johannes için çalışmış, 1425'te Burgonya dükü III.Philippe'in saray ressamı olmuştur. En son kayıt Temmuz 1441'de cenazesinin kaldırıldığını ortaya koymaktadır. Bu belgelerin yanında çok sayıda, tarihli ve imzalı yapıtı günümüze gelmiştir.”

Sanatçının teknik yeteneği ve resimsel düzenleme konusundaki yaratıcılığı, onu erken dönem Flaman okulunun en güçlü temsilcilerinden yapmaktadır. Flaman sanatının tipik bir özelliği durumuna gelecek olan ayrıntılı doğa gözlemi Jan van Eyck'in yapıtlarında en güçlü anlatımını Chancellor Rolin Madonnası'nda bulmuştur denilebilir. Eserin yapıldığı döneme bakılacak olursa: Eser 15.yüzyıl Flaman resminin tüm özelliklerini kapsamaktadır denilebilir. Flaman sanatçılarının yaşadığı bölge olarak bilinen Flandr, Belçika, Fransa'nın ve Hollanda'nın bir parçası olarak, o dönem için bu sınırların içerisinde olduğu söylenebilir.

Yine bir başka yazar Kınay (1994:9), bu konuya şu açıklamaları getirmektedir:

“Yağlıboya XV.yüzyıldan itibaren uygulanmaya başlamış resim tekniğidir. Ticaretle uğraşan realist kişiler olan Flamanlar doğanın renk zenginliklerini, ışık oyunlarını gereğince verebilecek esnek, parlak ve kullanışlı bir maddeye gereksinim duymuşlar ve böylece yağlı boyanın sırrına ermişlerdir. Yağlıboya Flaman sanatçısı Van Eyck tarafından bulunup kullanılmış, İtalya ve bütün Avrupa İtalyan Antonello da Messine aracılığıyla geçip yayılmıştır.”

Eser, dinsel içeriği de kapsayan mistik havasının yanında, portre resmi olma özelliğini de korumaktadır denilebilir. Bu tür eserlerde duygusal ifadelerin yansıtılmasının sağlanmaya çalışıldığı da söylenebilir. Kuzey Avrupa memleketlerinde Gotik mimarlık sanat geçerliydi. Resim sanatında dua kitapları ilk örnekler olmuştur denilebilir. Flaman ressamlarının, tablolarında kişilerin anatomik deformasyonlarını, yüzlerindeki derin çizgileri göstermekten çekinmedikleri söylenebilir. Sonuç olarak Flaman sanatçılarının bulmuş oldukları yağlıboya resim tekniğinin detayları gösterme açısından fresko tekniğine nazaran daha etkili olduğu

görülmektedir. Aynı zamanda bu teknik yüzeyler üzerinde parlak etkiler bırakabiliyordu.

3. Sonuç

Buraya kadar olan kısımda Erwin Panofsky'nin, bir sanat eserini anlamlandırma veya sanat tarihsel anlayışı kapsamında, eserin betimsel ikonografik ve ikonolojik yorumlama basamakları ele alınmıştır. Şimdi ise eserin Heinrich Wölfflin'nin temellendirdiği, “sanat eserinin salt biçimsel çözümleme” yönteminden yola çıkarak, plastik açıdan irdelenmeye çalışılacaktır.

Eser; görsel öğelerin yapısal dinamiği ve bunun tablo içeriğiyle ilişkileri açısından irdelendiğinde şu açıklamalarla karşılaşılmaktadır:

Bu eserde, olgun bir düşüncenin geometrik çizgilere oturtulan bir düzenleme olduğu görülmektedir. Giovanni Arnolfini ile Giovanna Cenami isimli bir İtalyan çiftinin evlilik töreninin öyküsel bir yorumu yapmaktadır. Burada gözüken iki figürün de ayakta durma pozisyonları, eser içeriğindeki plastik öğelerin yatay ve dikey etkileşimini gerektirmektedir. Büyük iki figürün dikey konumda olması, eserin de dikey etkisini güçlendirmektedir. Eserin yatay konumunda ise, alt kısımların daha yoğunluk kazandığı şeklindedir. Bir sanat eserinde soyut örüntü görsel malzemeyi o şekilde düzenler ki, amaçlanan ifade dolaysız bir biçimde göze aktarılır. Eserde görülen iki figürün bir simetri hissi uyandırmasına rağmen, diğer plastik öğelerin ritmi ve ahengi bu duygudan izleyiciyi uzaklaştırmaktadır. Soldaki pencereden süzülen ışığın nesnelere üzerine yayılması, eşyalar üzerinde, özellikle metal avize ile ayna üzerinde büyük ışık etkileri oluşturmaktadır.

Kompozisyonda, arka planın koyu fonuyla başı örten dantellerin beyazlığı arasında oluşturulan zıtlık içinde yüz, ön plana çıkarılmış ve yapıtın ilgi odağı halini almıştır. Kadının olgun ve mazbut kişiliği unutulmayacak bir etki yapacak şekilde yansıtılmıştır. Dolayısıyla bu yapıt, Jan Van Eyck'ın porte sanatındaki üstün başarısını gözler önüne seren, yalın ama etkileyici bir örnek olarak belirlemektedir.

Konusu dinsel olan bu eserde kompozisyon ve desen bilinçli, perspektif, deneme halinde de olsa, teknik kurallara uygun, anatomi kusursuzdur. Yaygın ışık renklerle rasyonel biçimde kaynaşmıştır.

Eserde detaylar ayrıntılı bir biçimde gösterilmesine rağmen bütünlüğün zarar görmediği söylenebilir. Işığın, deseni kuvvetlendirdiği de görülmektedir.

Eserin renk olarak analizi yapıldığında, bayan Arnolfini'nin bulunduğu sağ bölümde güçlü ve hareketli bir kontrast etkinin izleyicinin dikkatini buraya

çekmektedir. Arka plandaki şiddetli kırmızı ile figürdeki yeşil rengin zıtlığı bu görüşü güçlendirmektedir. Diğer alanlardaki nötr yayılım da bu etkinin artmasına yardımcı olmaktadır.

Eserin perspektif açılımı hususunda Genç ve Sipahioğlu şunları söylemektedirler: “Kuzey Avrupa’da gerçekçilik akımı merkezi perspektif kullanılmaksızın gelişmiştir. Jan Van Eyck’in örneğin, “Kilisede Meryem”i bu şekilde yapılmıştır. Yine Jan Van Eyck’in “Arnolfi’lerin Evliliği” konulu yağlı boyası, sistematik bir perspektif kuramına bağlı olarak yapılmamış, resmin belli bölümleri farklı kaçış noktalarına göre çizilmiştir. Eserdeki açık-koyu kontrastlığına paralel olarak gölgelerin mekân üzerinde derinlik etkileri de dikkatleri çekmektedir. Resmin alt yüzeyindeki zeminin tahta çizgileri de bu perspektif etkisini kuvvetlendirmektedir. Yine resimde bulunan aynanın farklı bir mekân ve mesafe anlayışı getirdiği gözlenmektedir (Resim.4.103).

Gerek gelinin gerekse damadın baş kısımlarından geçen bir ufuk çizgisine paralel olarak da bir başka ufuk çizgisinin, her iki figürün ellerinin birleştiği yerden geçmektedir. Dolayısıyla eserde tek ufuk çizgili, tek bakış açılı bir perspektif anlayışından söz edilemez. Bu perspektif anlayışı izleyiciyi adeta resmin içine doğru çekmektedir. Birinci ufuk çizgisi olan iki figürün birleştiği yerde bulunan kaçma noktasından birçok kaçma çizgilerinin eserin alt yüzeyine doğru yayıldığı gözlenmektedir. Yine eserin üst kısmında bulunan ve aynadan avizeye doğru yayılan ve eserin üst kısmını terk eden kaçış noktaları da dikkatleri çekmektedir.

Bir sanat eserinde plan kavramıyla, yüzeyin bölümlere ayrılması ve elemanlar arasındaki mesafelerin oluşturdukları derinlik alanları arasında bir paralellikten söz edilebilir.

Herhangi bir düz çizgi dışında herhangi bir nokta düşünün, ikinci bir düz çizgi bu noktadan geçip, ilk düz çizgiyi sonsuz sayıda kesebilir. Hareket eden ikinci düz çizginin bütün pozisyonlarında oluşan yüzey plan yüzeydir.

Dolayısıyla bu eserde de öngörülen anlamda üç planlı bir şema ile karşılaşılmaktadır. Sonuç olarak buraya kadar olan kısımda da eserin plastik açıdan betimlenmesi, analizi ve yorumlanması (Ön-İnografik, Grafik ve İkonolojik Form) gerçekleştirilmiş bulunmaktadır.

Bu bilgiler ışığında denebilir ki, incelenen eser içinde bulundurduğu simgeler zenginliğiyle anlatımcı bir niteliğe sahiptir.

KAYNAKLAR

- AKYÜREK, Engin, Erwin Panofsky ve “İkonografi ve İkonoloji Üzerine”, Afa Yayıncılık, İstanbul:1995.
- AYTAÇ, Kemal, Çağdaş Eğitim Akımları, A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 265, Ankara: 1981.
- BEKSAÇ, Engin, Avrupa Sanatı, Troya Yayıncılık, İstanbul: 1994.
- CARLAUI, J.C., ve FİLLOX, J.C., Edebi Eleştiri, Çev:A.Hümeyra ÇAKMAKLI, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1985.
- CÖMERT, Bedrettin, Mitoloji ve İkonografi, Ayraç Yayınevi, Ankara : 1999.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul: 1997.
- ERİNÇ, M.Sıtkı, Resmin Eleştirisi Üzerine, Hilal Yayıncılık, İstanbul: 1995.
- ERGÜVEN, Mehmet, Yoruma Doğru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1992.**
- _____,Sırdış Görüntüler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1995.
- _____,Görmece, Metis Yayınevi, İstanbul: 1997.
- FELDMAN, E.B.,Varieties of Visual Experience, (Çev:Boşdaş), New York: Third Edition, 1987.
- GENÇ, Adem, Görsel Algılama, “Sanatta Yaratıcı Süreç”, Sergi Yayınevi, İzmir: 1990.
- GOMBRİCH, E.H., Sanatın Öyküsü, Çev:Bedrettin CÖMERT, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1986.
- GÖKAY, Melek, Birleştirilmiş Sanat Eğitimi Yöntemine Göre İlköğretim II.Basamağında Sanat Eleştirisinin Uygulanması ve Sonuçları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, GÜSBE, Konya: 1998.
- GÜRER, Latife, Görsel Sanat Eğitimi ve Mekân-Form, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul: 1992.
- GÜVENÇ, Bozkurt, İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi, Ankara: 1993.
- İPŞİROĞLU, Nazan, “Türk Eğitim Sisteminde Yaratıcılık”, Yaratıcılık ve Eğitim, Şafak Matbaacılık, Ankara: 1993.
- _____,Resimde Müziğin Etkisi, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul: 1995.
- _____,Sanattan Güncel Yaşama, Pan Yayıncılık, İstanbul: 1998.
- KINAY, Cahit, Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1994.
- KIRIŞOĞLU, Olcay Tekin, Sanatta Eğitim (Görmek-Anlamak-Yaratmak), Demircioğlu Matbaası, Ankara: 1991.
- MORAN, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul: 1994.
- PANOFSKY, Erwin, İkonografi ve İkonoloji “Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş”, Çev:Engin AKYÜREK, Afa Yayıncılık, İstanbul: 1995.
- SAN, İnci, Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara: 1977.

_____, Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara: 1979.
WÖLFFLİN, Heinrich, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1990.
YILMAZ, Mehmet, Heykel Sanatı, İmge Kitabevi, Ankara: 1999.

Çizelge 1. İkonografik ve İkonolojik Yorum Basamakları (Panofsky, 1995: 48).

YORUMUN KONUSU	YORUMSAL DAVRANIŞ	YORUMUN İÇİN GEREKLİ DONANIM	YORUMU DÜZELTİCİ İLKELER (gelenek tarihi)
I. Birincil ya da Doğal Konu a. Olgusal b. Anlatımsal Sanatsal motifler dünyasını oluşturur.	Ön-ikonografik Betim (ve yan-biçimsel çözümleme)	Pratik Deneyim (nesnelere ve olaylarla yakınlık)	Biçim Tarihi (Değişik tarihsel koşullar içinde, nesnelere ve olayların değişik biçimler aracılığı ile anlatımı)
II. İkincil ya da danişıklı Konu: İmgeler, öyküler, alleogireler dünyasını oluşturur.	İkonografik Çözümleme	Yazınsal kaynakların bilinmesi (özellikle tema ve kavramlar ile yakınlık)	Tipler Tarihi (Değişik tarihsel koşullar içinde, özgül tema ve kavramların, nesnelere ve olaylarla aracılığı ile anlatılış tarzının incelenmesi).
III. İçsel Anlam ya da içerik: "Simgesel" değerler dünyasını oluşturur.	İkonolojik yorum	Kişisel psikoloji ve "Weltanschauung" (dünya görüşü) tarafından koşullandırılmış birleşimci sezgi. (İnsan ruhunun temel eğilimleriyle yakınlık)	Kültürel belirtiler ya da genel olarak "simgeler" tarihi (Değişik tarihsel koşullar içinde, insan ruhunun temel eğilimlerinin özgül tema ve kavramlar aracılığı ile anlatılış tarzının incelenmesi.)



Foto. 1. Leonardo (Son Akşam Yemeği)



Foto. 2. Jan Van Eyck (Arnolfini'nin Evlenmesi)

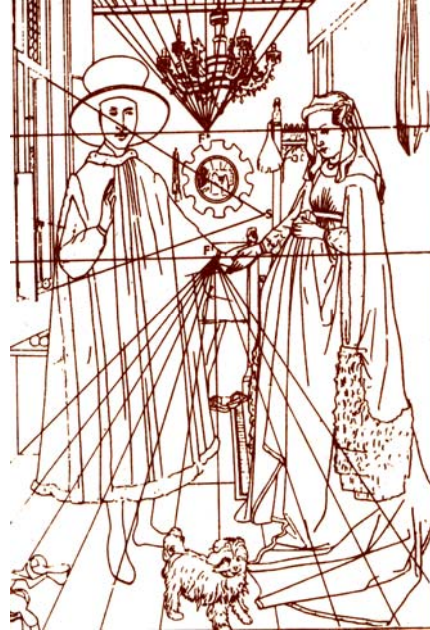


Foto 3.Jan Van Eyck Arnolfini'nin Evlenmesi (Perspektif Açılımı)