Sanatı Eleştirmek

GÜNCELİ ANLAMAK

Terry Barrett



HAYAL PEREST
>Hayalperest Kitap 12
>Sanat Kuramları 4

© 2012 Hayalperest Yayınevi
SANAT KURAMLARI

SANATI ELEŞTİRMEK
GÜNCELİ ANLAMAK

Terry Barrett

Yayın Yönetmeni : Ramazan Kurtaran
Editör : Güney Aldoğan
Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni : Himmet Doğan

Kasım 2012 Hayalperest

Sertifika No: 22641
ISBN: 978-605-63346-3-4

Kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Yayınevi'ne aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
İnkılâp Matbaası
Sertifika No: 10614
Çoban Çeşme Mah. Altay Sok. No: 8
Bahçelievler / İstanbul

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20

Online satış
www.artkitap.com
www.facebook.com/hayalperestkitap

Sanatı Eleştirmek

GÜNCELİ ANLAMAK

Terry Barrett

Çeviren: Gökçe Metin

HAYAL PERDESİ

YAZAR HAKKINDA:

Terry Barrett, University of North Texas'ta Sanat Eğitimi ve Sanat tarihi eğitimi vermektedir. Aynı zamanda Ohio State University'den fahri profesörlük ünvanı bulunmaktadır. Sanat Eğitimi Profesörü olan Terry Barrett, Ohio State University'deki *eleştiri*, *estetik* ve *grafik medya* üzerine dersleri nedeniyle "Distinguished Teaching" ödülü almıştır. Dr. Barrett, *Sanatı Eleştirmek: Çağdaşı Anlamak* (Mayfield) kitabının yazarı ve *Sanat Eleştirisi Öğretmek İçin Dersler* (ERIC:ART) adlı antolojinin ve araştırma dergisi *Studies in Art Education*'ın editörüdür. 1995-96'da California, Santa Monica'daki The Getty Center for Education in the Arts'da Misafir Öğretim Görevlisi olarak bulunmuştur. Eleştiri öğretimi üzerine yazdığı makaleler ve kitap bölümleri çeşitli dergilerde ve antolojilerde yer almıştır.

GİRİŞ

BU KİTABIN TEMEL AMACI okurları güncel sanatın büyüleyici dünyasıyla tanıştırmaktır. Bu kitabı okurların güncel sanat eleştirisi alanında daha rahat ve daha bilinçli şekilde çalışmalarına yardımcı olmak amacıyla, profesyonel eleştirmenlerle olabildiğince işbirliği içinde çalışarak yazdım.[1] Daha açık ifade etmek gerekirse, bu kitabı okurların sanata ilişkin olarak bugün olduğundan daha iyi şeyler söylemelerine ve yazmalarına olanak sağlamak için yazdım.

Kitap çağdaş sanat üzerine yazan çağdaş eleştirmenlerin pratikleri üzerine kurulu. Eleştirmenlerin çoğu Amerikalı ve yazılarının çoğu Amerikan sanatını ve onun çokkültürlü çoğulluğunu konu alıyor. Bu eleştirmenlerin yazıları gazeteler ve haber dergilerinden uluslararası sanat eleştirisi dergilerine kadar çeşitli türlerde olması amaçlanan farklı türde yayınlardan derlendi. Kitapta çeşitlilik her daim önemsenen bir unsur. Dolayısıyla bu kitapta her biri farklı bir okur kitlesine hitap eden ve kendi sözcükçesiyle farklı bir tonda yazılan pek çok farklı eleştiri örneği bulacaksınız.

Kitap düzinelerce eleştirmenin düzinelerce sanatçıya ilişkin düşünce ve sözcüklerinden yararlanıyor. Eleştirmen ve sanatçıların seçimi biraz gelişigüzeldi. Bazen kitapta öncelikli olarak çalışmasının yer almasını istediğim eleştirmenleri seçtim ve yazılarında konu aldıkları sanat eserleri bunda belirleyici olmadı. Ne var ki pek çok durumda önce sanatçıları seçtim, daha sonar ürettikleri sanata ilişkin yayınlanmış eleştirileri okudum. Sanatçıları seçmek için kullandığım kriterler öznel olarak belirlenmiş ancak üzerine epey düşünülmüş kriterlerdi. Kitapta, araç ve mesajlarda çeşitlilik, modernite ve postmodernitenin etkileri, etnik çeşitlilik, cinsiyet çeşitliliği ve daha çok estetik unsurlarla ilgilenenlerin yanısıra sosyal anlamda aktivist sanatçıların da olmasını istiyordum.

Bu kitabın ilk baskısı için, eleştirmenlerin ve özellikle sanatçıların seçimini kolaylaştırmak amacıyla Ohio Devlet Üniversitesi'nde ve ülke çapında

güncel sanat ve sanat eleştirisinin çok farklı alanlarında görüşleri ve uzmanlıkları olan pek çok yardımsever meslektaşımın görüşünü aldım; onlara bu türden bir kitap için hangi sanatçı ve eleştirmenlerin değerlendirilmesi gerektiğini sordum.[2] Verdikleri cevaplarda 250 farklı sanatçı ve 72 eleştirmen vardı. Sonrasında kendi tercihlerime, onların önerilerine ve kapsamlılık hedefime dayanarak son seçimlerimi yaptım. Son aşamada oluşturduğum grup, meslektaşlarımın cömertçe önerileriyle daha büyük bir grup oldu. Bu kitabın her yeni baskısında yeni sanatçı ve eleştirmenler yer alıyor. Ne var ki elbette bugün üretmekte olan tüm sanatçı ve eleştirmenlere kitabımda yer vermem mümkün değil; dolayısıyla herhangi bir eleştirmen ya da sanatçının kitaba dahil edilmemesinden, hakkında olumsuz düşünüldüğü sonucu çıkarılmamalı.

Birkaç yıl önce estetisyen Morris Weitz edebiyat eleştirmenlerinin yazılarına ilişkin bir çalışma kaleme aldı.[3] Vardığı sonuçlar arasında eleştirmenlerin dört başat aktiviteden bir ya da daha fazlası içinde yer aldıkları görüşü vardı: betimlemişler, yorumlamışlar, yargılamışlar ve kuramlaştırmışlardı. Bu kitap bu eleştirel aktiviteler çevresinde temellendirilmiştir. Bu kategoriler çok belirgin ve düşünmeyi sınırlandırmayacak ölçüde geneldir. Geleneksel estetik kadar postmodern söylemle de ilişkilidirler. Ne var ki ne Weitz ne de ben bu eleştirel aktiviteleri eleştiri üretmenin adımları ya da bir eleştiri yöntemi olarak sunuyoruz. Ben bu kitapta eleştirmenlerin yazdıklarından betimleme, yorum ve yargılama prensipleri çıkardım ve kuramın farklı yönlerini sanat ve eleştiriyle ilişkili olarak tartıştım. Okurlar bu prensipleri anlarlarsa yöntemlerden bağımsız olarak düşünebilir, çalışma biçimlerine uyacak şekilde kendi yöntemlerini geliştirebilirler.

Bu kitapta betimleme, yorum, yargılama ve kuram kategorileri üzerine farklı bölümler bulunsa da eleştirmenlerin yazılarında ve kitabın genelinde bu konular içiçe geçer. Sanatı betimlemeden sanat üzerine yazmak güçtür. Bilinçli ve bilinçsiz olarak geliştirilen sanat kuramları tüm eleştirileri etkiler. Tüm eleştirmenler dört unsuru birden aynı yazıda kullanmazlar ve bazı eleştirmenler eleştirinin en önemli unsurunun "yargıda bulunma" olduğu konusunda ısrar ederken, bazıları da öncelikle "yorum"a dayalı eleştiriler yazmayı tercih eder. Bir sanat yapıtının bütünüyle anlaşılması durumunda onu eleştirmenin kolaylaşacak oluşu, hatta onu eleştirmeye gerek bile kalmayabilecek olması bağlamında, yorumun, en önemli eleştiri unsuru olduğuna inanıyorum. Ne var ki yorumsuz yargılar sanat eserine ve belki de okura karşı sorumsuzdur.

Kitap başka birkaç varsayım üzerine de kuruludur. Öncelikle sanat eleştirmenleri genellikle ve sıklıkla eski sanattan çok çağdaş sanatla ilgilidir. Güncel sergilerde daha eski sanat örnekleriyle ilgilendiklerinde, söz konusu sanat eserinin yapıldığı dönemdeki sanatseverler için ne ifade etmiş olabileceğinden çok bugünün sanatseverleri için ne ifade ettiğini tartışmaya meyillidirler.

Yanısıra eleştiri genellikle olumludur; okurların dikkatini çekmek ve onları bilgilendirmek amacıyla sanat tecrübesinin dillendirilmesidir. Eleştiri genellikle eleştirmenin incelediği eserleri ortaya koyan sanatçılar için yapılmaz. Eleştirmenler daha çok toplumun sanata bilinçle yaklaşan kesimini daha da bilinçlendirmeye çalışır.

İyi eleştiri, sanat ve yaşam üzerine yapılan konuşmalara katkıda bulunan incelikli ve cazip tartışmadır; iyi ve kötü hakkındaki dogmatik ve veciz beyanlar, verimli bir eleştirel diyaloğa aykırıdır.

Sanat eserleri farklı yorumlar üretirler ve bir sanat eserini yorumlamak anlamlar üretmektir.

Eleştirmenler, eleştiri yazımı sürecinde –ki bu sanat eserine ilişkin düşünceleri dikkatle dile getirerek sanat eseri ve okuyucular arasında iletişim kurma çabasıdır– sanat hakkındaki fikir ve tepkilerini ortaya koymuş olurlar.

Eleştirel çoğulluk –seslerin çeşitliliği– güncel sanat ve eleştirinin önemli bir olgusudur. Bazen birbirleriyle çelişseler de eleştirel seslerin çeşitliliği sağlıklıdır, çünkü bu, eleştiri okurlarına sanat eserleri ve sanat eserlerinin doğduğu dünyaya ilişkin üzerinde daha fazla düşünülecek şey verir.

Eleştirel yaklaşımların çoğulluğu eleştirmenlere bu eleştirilerin bazılarıyla özdeşleşme, bazı diğerleriyle fikir çatışmasına girme ve sonunda kendi konumlarını belirleme olanağı sağlayarak eleştirmenlerin kendi seslerini bulmalarına yardımcı olabilir.

Sanatı gözlemlemek ve ona tepki vermek, yanısıra eleştiriyi okumak ve ona tepki vermek sanat hakkında bilgilenmenin ötesinde bireyin kendini tanımasını da sağlayabilir.

Sanat üzerine başkalarıyla yapılan tartışmalar, kişinin kendisiyle ilişkisi bağlamında başkalarıyla ilgili yeni bilgiler verebilir. Hiçbirimiz benzer şekilde düşünmeyiz. Başkalarını sanat eserlerine ilişkin düşündüklerinden yola çıkarak tanıyabiliriz. Barışçıl biçimde fikir ayrılığına düşebilir ve diğerlerinin görüşlerine saygılı bir söylem yoluyla barışçıl topluluklar oluşturabiliriz.

Eleştirmenler sanat gibi eleştiriyi de eleştirirler; eleştirinin kendisi eleştirilebilir ve eleştirilmelidir.

Eleştirel söylem sanata ve dünyaya ilişkin bilgi birikimine katkıda bulunmasının yanısıra kendi içinde ilginçtir. Bu kitapla okurları bu tartışmaya katılmaları için cesaretlendirmeyi umuyorum.

BU BASIMDA

Bu basımdaki en önemli değişiklik 6. bölümün, "Sanat Üzerine Yazmak ve Konuşmak" başlıklı altıncı bölümün genişletilmesi. Bu bölüm artık farklı türde öğrenci yazılarından daha fazla örnek içeriyor. Bu basımda

sanatçıların açıklamaları, kısa eleştiri yazıları, sanat eserlerine kişisel geri bildirimler, sanatçıların kendi eserlerine, meslektaşlarının çalışmalarına ve profesyonel çalışmaya ilişkin yazdıkları bulunuyor. Yanısıra bu bölümde sanatsal çalışmalar yapan okurlar için atölye eleştirilerinin genişletilmiş bir tartışması ve öneriler yer alıyor.

Üçüncü Bölüm "Sanatı Betimlemek" ve Beşinci Bölüm "Sanatı Yargılamak"ta her eleştiri eylemi için prensipler sunuluyor. Çalışmaya dahil edilen bu unsurlar bir önceki basımın dördüncü bölümünde yer alan sözlü çeviri prensipleriyle tutarlılık içeriyor.

Bu çalışma sırasında sanat eserleri ve sanatçılara ilişkin bilgiler güncellenmiştir; yeni sanatçılar çalışmalarına ilişkin güncel yazılar sayesinde yeni kitapta yer bulmuştur.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 5

BU BASIMDA 7
SEVGİ VE NEFRET 13

BİRİNCİ BÖLÜM
SANAT ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE 13

ELEŞTİREL KİBİR VE TEVAZU 15
ZORLU ELEŞTİRİ 17
ELEŞTİRMENLER VE SANATÇILAR 18
ELEŞTİRMENLER VE OKURLARI 22
ELEŞTİRMENLERİN ÇEŞİTLİLİĞİ 23
ELEŞTİRMENLER VE SANAT PİYASASI 25
SANAT ELEŞTİRİSİNİN TARİHİ 28
GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE BAZI ELEŞTİRMENLER 29
Giorgio Vasari 29
Denis Diderot 30
Charles Baudelaire 31
Clement Greenberg 31
Lawrence Alloway 34
Hilton Kramer 35
Lucy Lippard 36
Rosalind Krauss 37
Arlene Raven 38

ELEŞTİRİ: BİR TANIM 40
ELEŞTİRİYİ (VE ELEŞTİRMENLERİ) ELEŞTİRMEK 43
ELEŞTİRİNİN DEĞERİ 45
MODERNİTE VE POSTMODERNİTE 47

İKİNCİ BÖLÜM:
KURAM VE SANAT ELEŞTİRİSİ 47

MODERNİST ESTETİK VE ELEŞTİRİ 50
POSTMODERNİST ESTETİK VE ELEŞTİRİ 57
MARKSİST ELEŞTİRİ 63
PSİKANALİTİK ELEŞTİRİ 64
FEMİNİST ESTETİK VE ELEŞTİRİ 66
ÇOKKÜLTÜRLÜ ESTETİK VE ELEŞTİRİ 78
POSTKOLONYALİZM 82
QUEER TEORİSİ 84
SONUÇ 86

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:
SANATI BETİMLEMEK 89

KONU MALZEMESİ 90
MALZEME 92
BİÇİM 95
BAĞLAM 96
RESİM: LEON GOLUB 97
HEYKEL: DEBORAH BUTTERFIELD 102
CAM: DALE CHIHULY 105
PERFORMANS SANATI: LAURIE ANDERSON 110
VIDEO: BILL VIOLA 113
ENSTALASYONLAR: ANN HAMILTON 115
BETİMLEMENİN PRENSİPLERİ 117
WILLIAM WEGMAN'IN FOTOĞRAFLARININ YORUMLANMASI 123

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:
SANATI YORUMLAMAK 123
JENNY HOLZER'IN ÇALIŞMASINI YORUMLAMAK 131
ELIZABETH MURRAY'IN RESİMLERİNİ YORUMLAMAK 141
YORUMUN PRENSİPLERİ 149

BEŞİNCİ BÖLÜM:
SANATSAL ÇALIŞMALARLA İLGİLİ
YARGIDA BULUNMAK 159

FRIDA KAHLO'NUN RESİMLERİNİN YARGILANMASI 161
Peter Plagens 161
Hayden Herrera 164
Diğer Eleştirmenler ve Kahlo 167

MARTIN PURYEAR'İN HEYKELLERİ HAKKINDA
YARGIDA BULUNMAK 171
ROMARE BEARDEN'IN KOLAJLARINA İLİŞKİN
YARGIDA BULUNMAK 175
OLUMSUZ YARGI ÖRNEKLERİ 180
AYNI ÇALIŞMAYA İLİŞKİN FARKLI YARGILAR 183
ÖVGÜLER, GEREKÇELER VE KRİTERLER 184
GELENEKSEL KRİTERLER 184
Gerçekçilik 185
Dışavurumculuk 186
Biçimcilik 188
Sanatın Araçsal Kullanımları 190
Diğer Kriterler 193
KRİTERLER ARASINDAN SEÇİM YAPMAK 193
SANATI DEĞERLENDİRME PRENSİPLERİ 198

ALTINCI BÖLÜM: SANAT ÜZERİNE YAZMAK VE SANAT HAKKINDA KONUŞMAK 205

SANAT ELEŞTİRİSİ YAZMAK 206
Hakkında Yazacağınız Şeyi Seçmek 206
Betimleme 208
Yorumlama 209
Yargıda bulunma 210
Varsayımları Dikkate Almak 211

YAZMANIN TEKNİK DETAYLARI VE SÜREÇLERİ 212
Bir Biçem Kılavuzu Seçmek 212
Sözcük Sayısını Belirlemek 212
Okuyucu Kitlenizi Belirlemek 212
Başlamak 213
Notlar Almak 214
İntihalden Kaçınmak 215
Bir Taslak Oluşturmak 215
Yazmak 216
Yeniden Yazım 217
Sık Görülen Yanlışlar ve Yazım Önerileri 217
Metni Düzenlemek 218
Son Tarihlere Sadık Kalmak 219
YAZIM ÖRNEKLERİ 220
Kişisel Cevap Yazıları Yazmak 220
Sanat Eserlerine Kısa Cevaplar Yazmak 230
Sanatçı İfadesi Yazmak 236
Yazım ve Stüdyo Eleştirileri 239
Kendi Sanatını Araştırmak 243
Eleştiriyi Eleştirmek 249

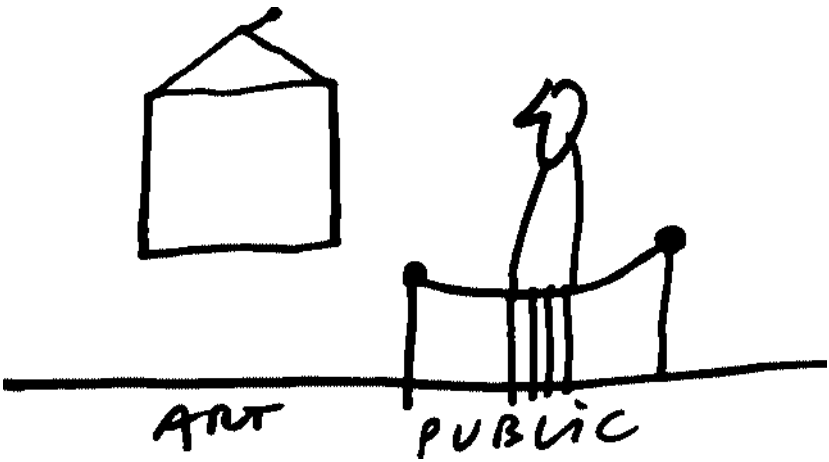
SANAT ESERLERİ HAKKINDA KONUŞMAK 254
Sanat Eserlerine İlişkin Günlük Konuşma 254
Sanat Üzerine Yapılan Planlanmış Konuşmalar 254
Eserleri Kamu Alanında Eleştirmek 256
Başarılı Grup Tartışmaları için Genel Öneriler 256
Etkileşimli Grup Eleştirileri İçin Öneriler 257

BİRİNCİ BÖLÜM: SANAT ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE

Bu bölüm güncel sanat eleştirisinin genel bir değerlendirmesidir. Güncel eleştirel pratiğin geniş spektrumunun bir enkesitidir ve yirminci yüzyılda yapılan sanat eleştirisinin ayrıntılı bir tarihçesini sunmaz. Büyük çeşitlilik gösteren sanat eserlerine ilişkin farklı, bazen de çelişkili görüşleri olan eleştirmenlerin çalışmalarına yer verir. Bazıları ılımlı bazıları sert olan eleştirel seslerin bir örneğidir. Günlük gazetelerden, ulusal popüler haber dergilerinden, bölgesel sanat dergilerinden, sofistike akademik dergilerden ve sanat üzerine ulusal ve uluslararası düzeyde yapılan İngilizce çalışmalardan alınan eleştiri örnekleri içerir. Bazı eleştirmenlerin doğrudan ifade ettikleri açık politik güdülenmeleri vardır; diğerleri politik görüşlerini ya da bu alandaki yetersizliklerini gizlerler. Bu bölümde eleştiri canlı, süregelen, ilginç, değerli ve kapsamlı bir diyalog olarak ele alınmaktadır. Bu bölüm (ve aslında kitabın tümü) okurları tartışmaya dahil etmek amacıyla yazılmıştır.

SEVGİ VE NEFRET

"Sanat eserleri hakkında yazmanızın nedeni muhtemelen onları seviyor olmanız. Ben nefret ettiğim için yazmıyorum. Sevdiğim için yazıyorum ve bence eleştirinin temelde olması gereken şey de bu."[1] Bunlar, New York'da yaşayan bir eleştirmen olan Robert Rosenblum'un sözleri. Onun duyarlıkları diğer eleştirmenler için de ilham kaynağı olmuştur. Bir eleştirmen ve şair olan Rene Ricard *Artforum*'da "aslında ben eleştirmen değilim. Ben bir meraklıyım. Çalışmalarına ilişkin bir şeyler söyleyebilmem için bir şekilde bana ilham veren sanatçılara yönelik ilginin artmasından hoşlanıyorum"[2] açıklamasını yapmıştır. Eleştiri dergisi *October*'ın kurucularından biri olan Rosalind Krauss sanatla zaman geçirme arzusuna ilişkin olarak "Kişinin bu oldukça özel, nadir görülen ifade biçimini seçme nedeni muhtemelen



Dan Perjovschi, *Art/Public*, 2007.
Sanatçının İnceliği ve Lombard-Freid Projeleri

onun üzerinden güçlü bir tecrübe yaşamasıdır; ve yine muhtemelen bu güçlü tecrübe bu konuda düşünmeyi, öğrenmeyi ve yazmayı sürdürmek istemenizle sonuçlanır. Ancak bir noktada kirlenmiş, ayartılmış, aldanmış olmalısınız."[3]

Bu eleştirmenlerin yaptığı bu tür açıklamalar sanat eleştirisinin olumsuz bir çaba olduğuna ilişkin yaygın yanlış düşüncenin değişmesini sağlar. Günlük dilde *eleştiri* kavramı onaylamamayı ve hata bulmayı çağrıştırır; dolayısıyla sanat eleştirisine ilişkin bilgi sahibi olmayanların bunu sanata olumsuz yaklaşımla bağdaştırması oldukça doğaldır. Estetik söylemde *sanat eleştirisi* ne olumsuz bir eylem ifade eder ne de bunu çağrıştırır. Ama ne yazık ki bu kavram halk için kafa karıştırıcı olmayı sürdürür. Ricard gibi bazı insanlar eleştirmen olarak adlandırılmak bile istemezler. Oldukça üretken bir sanat eleştirmeni olan Lucy Lippard da *eleştirmen* etiketinden uzak durur: "Bu kavramı hiçbir zaman sevmedim. Olumsuz çağrışımları yazarla sanatçılar arasında ciddi bir husumet yaratıyor."[4] O ve diğer eleştirmenler sanata ilişkin olumsuz düşündükleri ya da sanatçılara düşman oldukları izlenimini yaratmak istemezler, çünkü böyle bir şey söz konusu değildir. Eleştirmenler elbette bazen sanata ilişkin olumsuz yargılarda bulunurlar (beşinci bölümde eleştirel yargı üzerinde ayrıntılı olarak durulacak), ancak eleştirmenlerin yargıları çoğunlukla olumludur. Ricard'ın da ifade ettiği gibi "Neden nefret ettiğiniz bir şeyin reklamını yapasınız ki?" [5]

Bu kitapta sanat ve sanat eleştirisine olumlu yaklaşımlara yer verilmektedir. Eleştirmenler genellikle yaşamlarını sanat üzerine düşünmek, yazmak ve konuşmakla geçirmeyi seçer, çünkü bunu yapmayı sever ve dünyada değerli bir olgu olarak görürler. Eleştirmenlerin çoğu profesyonel anlamda sanat ve sanat eleştirisiyle ilgilenmekten çok memnundur. Dave Hickey şöyle söyler: "Bu harika bir yaşam biçimi değil ama benim harika bir yaşantım var. Yapmayı sevdiğim şeyi yaptığım, yani yazdığım için para alıyorum."[6] Eleştirmenler her zaman yapılan sanatı onaylamaz ama bunun üzerine düşünmekten keyif alırlar. Rosenblum eleştirmenlerin tavrını şu sözlerle özetler: "Yalnızca sanat hakkında yazmak, sanata bakmak ve bu konuda konuşmak istiyoruz."[7]

ELEŞTİREL KİBİR VE TEVAZU

Eleştirmenler bazen ukalalık ve kendini beğenmişlikle itham edilir. Popüler kültürde çoğunlukla "snob" olarak nitelendirilirler. Belki de öyledirler. Eleştirmenler ya da sanatçılar mutlaka iyi insanlar olmak durumunda değildir. Jeremy Gilbert-Rolfe bir eleştiri yazısında, bizi "demokrasi" ve "estetik" kavramlarıyla tanıştıran Yunanlıların köle sahipleri olduğunu hatırlatır.[8] Janet Malcolm etkili eleştiri dergisi Artforum'un düzeltisine ilişkin iki bölümlük uzun, bilgilendirici ve dedikodulu makaleler dizisinde Krauss'un "hızlı, sert, aksi, gergin, sarsıcı biçimde gülünç, korkusuzcasına merhametsiz olduğunu; insanların yaptığı "iyilikleri" bir şekilde ahmakça ve anakronistik gösterdiğini" söyler. Aptallara memnuniyetle katlanmamaya ilişkin bilindik deyime canlılık ve anlam katar."[9]

Pek çok eleştirmen, eleştirmenliklerini alçakgönüllülükle ifade eder. Peter Plagens hem *Newsweek* dergisi hem de sanat basını için sanat eleştirisi yazan bir eleştirmen ve sanatçıdır. Birkaç yıl önce New York'a taşınmadan önce, Kaliforniya'da yaşıyor ve çalışıyordu. Eleştirmen olmak hakkındaki bir yazısında mizahi bir ciddiyetle içini döker ve kendi kırılganlığını kabul eder. *Artforum* için yazmak isteyip istemediğini görmek için New York'a gelme tecrübesinden söz ettiği yazısında "JFK-Midtown Carey'nin Archie Bunker kılıklı şoförü, bütün New Yorkluların önünde hemen aşağılık duygumu vurguluyor. *Onlar benden fazlasını biliyorlar*; her zaman riayet etmek gerekli gibi görünüyor. Doğunun soğuk otoritesi, şoförün altı dolarımı almasıyla kuruluyor"[10] diye yazar. New York'ta geçirilen bir haftadan sonra "birinin *falan* sanatçının ilk çalışmalarına *filan* sanatçının etkisi hakkında, *falan* eleştirmenin görüşünün *filan* yazarca yorumu hakkında görüşünü dinlemenin" iç sıkıntısından şikayet eder.[11] "'DAHA FAZLA KONUŞMANIN DAHA İYİ OLUP OLMAYACAĞINI' sorgular; bu sanat dünyasının üzerinde durulmamış olan büyük varsayımıdır.[12] *Artforum* için yazmaya karar vermiş ve sonunda Doğu'ya taşınmıştır. Ne var ki bunu yapmadan

önce kendini tehdit altında hissetme gerekçelerini açık yüreklilikle ifade etmiştir: "Beyazım, Protestanım, orta sınıftanım, evliyim, iki çocuğum ve bir evim var; kararınca egzersiz yapıyorum, çok fazla içki içmiyorum, çoğunlukla diğer insanların kullandığı türden uyuşturucudan tüttürüyorum ve makul ölçüde üretkenim. Ancak buraya döndüğümde kendimi alt edilmiş, yavaş, ilgisiz hissediyorum; New York içimdeki kinci münzeviyi açığa çıkarıyor. Sabahları kahve içmek, televizyonda basketbol maçları izlemek, bahçeyi temiz ve biçilmiş görmek istiyorum; kızımın kucağıma hoplayıvermesini ve akşam yemeğinden önce bir kutu bira içmeyi istiyorum. Saçmalıyor muyum? Sanata dair gerçek anlamda bir görüşüm oldu mu hiç bunu merak ediyorum." [13]

Hickey aşağılayıcı biçimde bir sanat eleştirmeni olarak ne yaptığını yazar, bunu gitar çalıyormuş gibi yapmaya benzetir: "Eleştiri yazıya ilişkin olarak yapabileceğiniz en basit şeydir; kalbinde müziğin anısından başka hiçbir şey olmayanların sessiz, sempatik mimiklerinin telaşlarıdır."[14] Patricia Phillips eleştiri yaparken yaşadığı güçlüğü ifade eder: "Bu sanat üzerine birşeyler yazmak için zor bir dönem. Bunu etkileyen pek çok çevresel koşul vardır. Sanat çoğu zaman o kadar kısa ömürlü, öyle koşulludur ki onu irdelemek bir tür duyumsamayla, hızla uçup giden bir düşüncenin anısıyla uzlaşmaya varmaktır. Çağdaş görüşlerin "bugün var yarın yok" dünyasında eleştirmen sıklıkla ortadan kaybolan; sıradan bir olay ya da tek bir gün gibi yok olan bir obje ya da kurgu hakkında yazar. Eleştirmen daha az sıklıkla gerçekleştirilmeyi bekleyen bir spekülasyon olarak sanat üzerine yazar. Eleştirmen ve konu arasındaki ilişki bu yüzyıl içinde değişmiştir. Yazar konuyu sinsice izlemez; konu ve eleştirmen birbirlerini çevreler ve sürekli hareket halindedirler." [15]

Güncel fotoğrafçılığı ciddiye alan ilk ve en kalıcı eleştirmenlerden olan A.D. Coleman tam anlamıyla fotoğrafları ya da onların toplum üzerindeki etkisini anlamadığını hissettiği için fotoğraf üzerine yazmaya başladı. Ne bir fotoğrafçı ne de fotoğraf tarihçisiydi. Fotoğraflar hakkında yazmaya başladığında, *The Village Voice* için oyun eleştirmenliği yapıyordu. Fotoğrafçılığa bir uzman olarak değil daha çok alana ilişkin daha fazla şey öğrenmek isteyen biri olarak yaklaştı. "Toplum içinde ve yazılı olarak bu aracın hayatımızdaki işlevine ilişkin bazı görüşleri sözlü ve yazılı olarak ayrıntılı biçimde tartışmanın bir değerinin olabileceğini" [16] hissetmeye başlamıştı. Onunki bir uygulayıcıdan ziyade dışarıdan bakan birinin görüşüydü.

Gilbert-Rolfe eleştirisinde hatalı olmaktan, dahası etkileyici biçimde hatalı olmaktan endişe duyar: "Çalışmayı sizin yorumlayışınız bütünüyle yanlış olabilir ancak ikna ediciliğiyle öyle etkilidir ki sizden sonraki nesillerin çalışmaya yaklaşım biçimini dahi etkiler; aslında böylelikle hem çalışmanın önemini kavrayan hem de onu sayısız yanlış okumaya yönlendiren kişi olma sorumluluğunu taşıyabilirsiniz." [17]

Eleştirmenler uzmanlık alanlarına ilişkin genel bir coşkuyu ifade etseler de eleştiri eleştirmenler için her zaman tatmin edici bir çaba değildir; bazen sizi oldukça yalnız da bırakabilir. Öncelikli olarak performans sanatı üzerine yazan Linda Burham, "kadın ya da erkek, kendini eleştirmen olarak tanımlayan herkesin, pek az destekle yürütülen oldukça değişik olaylarla dolu bir kariyere sahip olabileceğini" söyler.[18] Eleştirmenlerin sanat üzerinde sahip olduğu varsayılan her türlü güce karşı koymak isteyen Hickey, "Sanat eleştiriyi değiştirir, bunun tersi olmaz"[19] der.

Bir eleştirmen ve sanatçı olarak kariyeri üzerine kafa yoran Plagens, eleştiri çabalarına ilişkin bazı şüphelerini ve kırgınlıklarını şöyle ifade eder: "İşin iyi yanı, oyunu görebiliyorum ve bu can sıkıcı; kötü yanı başka insanların çalışmalarının hizmetçiliğini yapmaktan bıktım (şu tokmakçılar bir değişiklik yapıp benim çalışmalarım üzerine bir şeyler yazsalar ya.")[20]

ZORLU ELEŞTİRİ

Eleştiri yazısına ilişkin ortak bir şikayet de bir kısmının ya da bütününün okunmasının çok zor ve anlaşılmasının çok güç oluşudur. Bu şikayetin de haklı tarafları olabilir. Örneğin Malcolm, Krauss'un eleştiri yazısına ilişkin olarak, "güçlü ve yoğun bir anlaşılmazlığı olduğunu; aman vermediğini, okurların aşağılık küçük yardım çığlıklarına kayıtsız kaldığını"[21] ifade eder. New York'tan Los Angeles'a uçuşlarından biri hakkında yazan Plagens, "Uçakla gelirken *Artforum*'un üç sayısını okuma niyetindeydim; bir makalenin bir bölümünü bitirmeden kafam acımaya başlamıştı"[22] diye yazar.

Gilbert-Rolfe sanatın anlaşılmasının güçlüğünden yola çıkarak eleştirinin anlaşılmasının da güç olması gerektiğini savunur: "Beğensek de beğenmesek de sanat ve eleştirisi zorludur."[23] Rolfe, eleştirinin anlaşılmaz olmaması gerektiğine ilişkin genel bir kanı olduğunu, bazı insanların sanatın "gerçekte hiç de zorlayıcı olmadığını, ancak –tıpkı sıradan insanların, hukuk kurallarının aslında net olup avukatlarca güçleştirildiğinden şüphelenmeleri gibi–, eleştirmenlerce zorlaştırıldığını" düşündüğünü söyler. O bu görüşe katılmaz. Ona göre sanat özellikle zorlayıcı ve güçtür. Savını güçlendirmek için George Steiner'ın şu sözlerini alıntılar: "Yetişkinlerin hayal gücünü zenginleştiren, bilinci karmaşıklaştıran ve dolayısıyla günlük refleks klişelerine zarar veren her şey, önemli bir ahlaki eylemdir. Sanatın bu eylemi gerçekleştirme ayrıcalığı, dahası sorumluluğu vardır; geleneksel duygunun donmuş birimlerini parçalarına ayıran ve yeniden gruplandıran canlı akımdır bu."[24] Ressam ve kavramsal sanatçı Pat Steir da sanatın güçlüğünü ve gizemini kucaklar: "En büyüleyici sanat anlayamadığınız sanattır. Beni özellikle yeni şeylere bağlayan, uçup giden ve elle tutulamayan şey bu unsurdur."[25] Steiner gibi Steir da zorlayıcı sanat eserlerinin incelenmesine ahlaki anlamlar yükler: "Anlayamadığınız bir

şey gördüğünüzde bunun size yaşamın kendisini hatırlattığını düşünürüm hep, çünkü yaşamı anlayamazsınız. Bu yüzden güzelliğin öldüğü ve resmin öldüğü anlar vardır. Anlayamadığınız bir şey sizi etkilediğinde, bu size ölümlülüğünüzü hatırlatır."

Ne var ki bazı eleştirmenler eleştiri yazılarında daha fazla netlik ister. Steven Durland, performans sanatı üzerine kurulu bir Batı Yakası dergisi olan *High Performance*'taki bir başmakalesinde oldukça katı ve biraz da iğneleyici biçimde eleştirmenlere, özellikle kuramsal eleştiri yazanlara, iletilerinde net olmaları çağrısında bulunur: "Siz kuramcılar gerçekten kuramsallaştırdığınız şeyleri önemsiyorsanız, onları *söyleyin. DİLE DÖKÜN.* Pek çok kişi kiralarını nasıl ödeyeceklerine ilişkin kuramlar geliştirme çabasındadır. Birinin söyledikleri on yıllık karton ciltli bir sözlükten fazlasını gerektirdiğinde onu anlamaya çalışmak için zamanları yoktur. Kuramcılardan nefret etmezler, sadece zamanları yoktur. Eğer bir şeylerin nasıl işletileceğine ilişkin bazı cevapları olanlardansanız ve bunu söyleyebiliyorsanız Madonna'dan daha meşhur olursunuz. İmtiyaza *ihtiyacınız* bile olmaz. İnsanlar da bu nedenle sizi sevecektir. Bana güvenin."[26]

Ne var ki aynı başmakalede, bir editör olarak okurlarının ne türden yazılar istediğini anlamak konusundaki hayal kırıklığını da ifade eder. "Son *High Performance* okur araştırmasında, bizi ya "çok kuramsal" ya da "kurama ilişkin olarak çok zayıf" olmakla suçlayan yaklaşık olarak eşit sayıda yorum aldık. Yorum yapanların yüzde doksanından fazlası üniversite mezunu ve yaklaşık yüzde altmışı da yüksek lisans mezunu olduklarını söylüyor."[27]

Lucy Lippard yazdıklarına ilham kaynağı olması için masasının üzerinde elinde açılmış bir kitap olan büyük gülümsemesiyle küçük siyahi bir kız gösteren bir kartpostal tuttuğunu söyler. Kartın altındaki yazıda şu sözler yer alır: "Çocukların bile anlayabileceği basit sözcükler kulanın."[28] Bazı sanat ve eleştiri türleri zorlukla anlaşılabilse de eleştirmenler yine de sanatın ya da sanat eleştirisinin kapsamlılığından ödün vermeden kapsamlı konuları olabildiğince net biçimde ifade etmek için çabalamalıdır.

ELEŞTİRMENLER VE SANATÇILAR

Eleştirmen ve sanatçı arasındaki ilişki elbette karmaşık, sıklıkla değişkendir. Çoğunlukla toprakla çalışan bir heykeltıraş olan Bob Shay, eleştiriye ilişkin yaşadığı duygu karmaşasını şu sözlerle ifade eder:

> Eleştiri güven verir, dolayısıyla sanatçılar sergilerinin değerlendirilmesini isterler. Ben bir sanatçı olarak aksini düşünüyorum.Her koşulda gerçekten kuşkucu olmaya meyilliyim ama eleştiriler umrumda değil. Sanat yapıyorum çünkü bundan gerçekten keyif alıyorum. Atelyemde birşeyler üretmeyi seviyorum. Çalışmamın eleştirisi önemli bir dergide yayınlansaydı ve eleştiriler olumlu olsaydı bu elbette iyi olurdu. Ancak

> bunu beklemiyorum ve çalışmam eleştirilmese hayal kırıklığına uğrayabileceğimi düşünmüyorum bile. Aldığım eleştiriler yaptığım çalışmaların ikincil ya da üçüncül nedeni. Eleştiri her şeyden daha ekonomik. Tıpkı rock'n roll gibi. Aldatıcı reklamlar, doğaçlama caz ve imaj benzeri şeylerle ilgili. Bunun kişinin kendi atelyesinde sanat yapmasının gerçek kutsallığıyla ve bunun sınırlarıyla, bu türden sanatın anlamıyla pek ilgili olduğunu sanmıyorum.[29]

Eleştiriye ilişkin bu çelişkili ama öncelikle olumsuz duygulara ragmen, Shay aynı zamanda eleştirinin bazen onun için yararlı olabileceğini de kabul eder: "Eleştiri bana kendi çalışmamı anlamamda, çalışmam konusunda fikir sahibi olmamda yardımcı oluyorsa faydalı olabilir. Ben sezgisel olarak çalışırım. Bir noktada çalışmama dönüp bakmaya ve olup biteni ortaya çıkarmaya ihtiyaç duyarım. İyi bir eleştiri bana bunu yapmamda yardımcı olabilir. Bir diziden bir sonrakine, bir parçadan bir sonrakine belki de anlamadığım süreklilik bağlarını ortaya çıkarmakta. Biri bana çalışmama en azından bilinçli olarak yüklemediğim anlamlara ilişkin fikir verebilir." [30]

Afro-Amerikalı bir ressam olan Pheoris West, eleştirinin işlevselliğine ilişkin kendisine soru yöneltildiğinde, şu şekilde cevap verir: "Eğer ortaya çıkardığım eser üzerinden yapmaya çalıştıklarımla ilgili bir görüş ya da eserime bilinçli olarak yerleştirmediğim bir olguyla ilgili yerinde bir kavrayış varsa bundan birşeyler çıkarırım." [31]

Eşcinsel bir performans sanatçısı olan Tim Miller, bir sanatçı olarak bir eleştirmenden beklentisini şöyle ifade eder: "Eleştirmenin görmek istediğini göremediğinde bana ne halt ettiğimi sormasını isterim." [32] Sözlerini şöyle sürdürür:

> İçimdeki küçük çocuğun insanları dinlemesini ve zekice yapılan olumsuz eleştirilere açık olmasını, biri benim ikinci İsa olmadığımı söylediğinde karamsarlığa kapılmamasını isterim.
>
> "İYİ" ya da "KÖTÜ"nün sıradan Kartezyen besin zincirindeki sıradan yarışının ötesinde bir yaratıcı çalışma görebilmeyi isterim. Çünkü bu beni sıkıntıdan öldürüyor.
>
> Bin türlü Afro-Amerikan, Latin, eşcinsel vb. yayının ortaya çıkmasını istiyorum; böylelikle kendi topluluklarımızdan gelen yazar ve eleştirilere şevk verebiliriz, çünkü bunu bizim için başka çocukların yapmasını bekleyemeyiz.
>
> Eleştirmenlerin ve izleyenlerin ilginç bir diyaloğa girmelerini ve nihayetinde daha kusursuz bir bütünlük oluşturabilmemiz için beysbol kartlarının ve peşin hükümlerin değiş tokuş edilmesini isterim.

Sanatçılar eleştiriyi dikkate alır mı? Bir ressam olan Georg Heimdal şöyle der: "Diğer atelye sanatçılarıyla sanat üzerine konuşma yaptığım za-

manlarda konu çoğunlukla sanat eleştirisi oluyor. Okuduğumuz makaleler, gündemde olan konular üzerine konuşuyoruz. Oturup yalnızca birbirimizin çalışması üzerine neredeyse hiç konuşmuyoruz. Başka sanatçıların çalışmaları üzerine, bu alanlarda yapılan sanat eleştirileri ve çalışmamızın ya da söz konusu sanatçının çalışmasının bu konularla ne kadar örtüştüğü üzerine konuştuğumuz kadar konuşmuyoruz." [33]

Işıkla çalışan bir heykeltraş olan Susan Dallas-Swann, "Sanat eleştirilerini okuyorum. Gördüğüm ya da bana sunulan neredeyse her şeyi okurum. Ben doyumsuz bir okurum. Bu işten büyük oranda keyif alıyorum ve geniş skalalı bir eleştirel çalışmayı kabul ediyorum. Bir eleştirmen birinin yaşantısını ve toplumu değiştirebilir. Önemli bir rol olarak kabul edildiği takdirde oldukça önemli bir roldür bu. Olumlu ya da olumsuz bir rol olabilir, ancak önemlidir."[34]

Sanatçı Richard Roth'un da eleştiriye ilişkin benzer tavırları vardır: "Bir sanatçı olarak oldukça bencilce gerekçelerle her şeyi okurum. Her resme bakar ve her şeyi okurum. İçinde belki benim için bir şeyler vardır diye düşünürüm. Eleştiri kesinlikle bu şekilde okuduğum bir şey ve her zaman umut ediyorum. Çok sevmekle birlikte değerlendirmeye çok üşendiğim bir çalışma varsa belki de bu kişi bunu söyleyiverecektir. "Ah evet, bu doğru, bu yüzden bunu seviyorum" gibi. Buna malzeme çıkarmak için bakarım. Bunu bilgilenmek ve fikir edinmek için okurum. Bu benim için pek çok düzeyde işlevseldir. Bunu okumayı severim. Ne olup bittiğini bilmek isterim. Sanat dünyası büyük bir diyalogdur ve herkes bu diyaloğun bir parçası olmak ister." [35]

Bir enstalasyon sanatçısı –mekâna özel heykelsi alanlar yaratan bir sanatçı– olan Kay Willens şöyle söylüyor: "Sanatçı, görece yalıtılmış olarak yaşadığından, destekleyici bir topluluk içinde bulunmadığından ve popüler olmayan ya da genel olarak anlaşılır olmayan fikirlerle çalıştığından eleştirilerden faydalanır. Yanısıra belirli bir eleştiriyi okumak, dışarıda benzer fikirlerle uğraşan insanlar olması bağlamında destekleyici olabilir." [36]

Ne var ki sanatçı Robert Moskowitz, sanata ilişkin genel güvensizliğini ifade eder:

> Bir sanat eserini neden sevdiğimi bulma sürecinden geçmeden onu sevebildiğim için çok mutluyum. Aslında nedenini düşünmemeye çalışırım. Bir şeyi neden sevdiğimize ilişkin bazı gerekçeler bulabiliriz, ancak ben bunların gerçek nedenler olduğundan emin değilim. Bunlar yalnızca fikirler ve en iyi tanımıyla yüzeysel şeyler." 37 "Resim ve heykel görsel tecrübelerdir, sözcükler başka şeylerdir. Ben bir şeye ilişkin nasıl hissettiğimi açıklamakla ilgilenmiyorum. Bu bir içgüdü ve sözel değil" diye devam eder.

Belki de pek çok sanatçı bu şekilde hissetmektedir, ama hepsi değil. Claes Oldenburg tepkilerini entellektüel olarak açımlamakla ilgilenir: "Sizi bir çalışmaya bağlayan şeyi anlayamıyorsanız bu sadece kendinize ya da çalışmaya ilişkin yeterli bilginiz olmadığı içindir."[38]

Bu sanatçıların büyük çoğunluğu eleştiriye tam anlamıyla açık olmasalar da en azından eleştiri karşısında hoşgörülüdürler; öte yandan diğer sanatçılar çok daha büyük tereddütler gösterir. Tony Labat "Two Hundred Words or So I've Heard Artists Say about Critics and Criticism" başlıklı çalışmasında sanatçıların eleştiriye ilişkin pek çok farklı görüşüne yer verir:

> "Ben zaten o türden şeyleri okumuyorum."
>
> "Sadece basın bültenini okuyup her şeyi ondan çıkarmış gibi görünüyor."
>
> "Bu iyi bir parça, iyi bir yazar. Keşke benim çalışmamla ilgili bir şeyler yazsaydı."
>
> "Benden söz etmeyi unuttu."
>
> "Bu sadece yazarı yansıtıyor."
>
> "Kavrayamamış."
>
> "Fazla betimleyiciydi."
>
> "Aşırı derecede dik kafalıydı."
>
> "Cinsel tercihi gerçekten kendini belli ediyor."
>
> "Saçmasapan zırvalıklar."
>
> "Keşke eleştirmenleri eleştiren birileri de olsaydı."
>
> "Neden bahsediyor ki bu?"
>
> "Ben sadece kendi ismimi görmeyi seviyorum."
>
> "Bütün o büyük laflar hiçbir şey söylemiyor."
>
> "İyi bir iş çıkarmış ve elbette çalışmalarımı sevmiş."[39]

Sanatçı Labat'ın alıntıları pek çok konuyu gündeme getirir, ancak bu konuların çoğu sanatçıların kendisi ve eleştirmenler ile sanatçıların çalışmaları ve bunların eleştirisi üzerine kuruludur. Sanatçıların görüşleri anlaşılır biçimde ben-merkezcidir. Ne var ki burada bir uyarıya ve bir ayrıma ihtiyaç vardır. Uyarı şudur: Sanat profesörleriniz de tıpkı sergiler açan sanatçılar gibi çalışmalarının eleştirmenlerce ele alınma ya da alınmama biçimine bağlı olarak eleştirmenlere ve eleştirilere ilişkin güçlü olumsuz duygular taşır. Kişinin kendi önyargılarının ve başkalarının önyargılarının bilincinde olması iyidir. Yanı sıra, sanat atelyesinde uygulandığı biçimiyle eleştiri, çoğunlukla daha iyi sanat yapmayı öğretme amacına yöneliktir. Profesyonel eleştirmenler yazılarında bu tür şeylerle ilgilenmezler; sanat profesörleri ise kuşkusuz ilgilenirler. Belki de sanatçılar ve eleştirmenler

arasındaki temel sorun eleştirinin kim için yazılması gerektiğine ilişkin görüşlerdeki farklılıktır.

ELEŞTİRMENLER VE OKURLARI

Yayınlanan profesyonel eleştirinin okuru, eleştirisi yapılan çalışmayı üreten sanatçı *değil*dir. Eleştirmenin okur kitlesi çok daha geniş çaplıdır. Terry Gross *National Public Radio*'da Philadelphia'dan çoğunlukla söyleşi biçiminde sanat eleştirileri yapar; Plagens *Newsweek* için ve Robert Hughes da *Time* için yazar. Bu eleştirmenlerin herhangi biri için tek bir sanatçıya ulaşmak amacıyla bu kadar geniş forumlardan/platformlardan yararlanması, forumların kötüye kullanılması olur. Bunun yerine sanatçıya yazılacak bir mektup ya da edilecek bir telefon yeterlidir.

Eleştirmenler kitapların, dergilerin ve gazetelerin okurları için yazarlar. Kim için yazdıklarına bağlı olarak yazma biçimlerini değiştirirler, çünkü amaçları okurlarına ulaşmaktır. Örneğin Lucy Lippard daha fazla insana ulaşmakla çok ilgilidir ve sanat dünyasının sınırlarının ötesine geçmek ister. "Orta sınıftan kolej eğitimli bir propagandacı olarak işçi sınıfından kadınlarla iletişim kurma yollarını bulmak için kafa patlatıyorum. Lower East Side cadde köşelerinde, hatta süpermarketlerde "sosyalist-feminist sanat" konulu resimli mizah dergileri satmaya ilişkin fantezilerim oldu"[40] der.

Yine Lippard gibi sanat dünyasında çokkültürlü farkındalığı arttırma amacı güden bir eleştirmen olan Patrice Koelsch, demokratik toplumlarda en çok ihtiyacımız olan şeyin "özgün eleştirel sorgulamanın canlı gösterimleri"[41] olduğunu düşünür. Robert Mapplethorpe ve Andres Serrano'nun çektiği fotoğraflar gibi politikacıların tartışmalı hale getirdiği sanata yapılan son saldırılardan ötürü, sıradan vatandaşlara eleştirel düşünme sürecinin gösterilmesinin özellikle önemli olduğunu düşünür. Koelsch, eleştirmenlerin sanat basınını takip etmeyenler için başyazara karşıt görüşte yazılar kaleme alarak topluluklarını genişletmelerini ve okurlarını arttırmalarını ister. Eleştirmenleri "daha dürüst, daha bilgili, daha ilişkili (ve merak uyandıran) eleştiriler yapmaları için uyarır. Daha geniş okur kitlelerine ulaşabilmek için eleştirinin değişmesi gerektiğine inanır. "Her şeyi bildiği varsayılan, objektif, evrensel hakikatleri ve değerleri kavrama kapasitesi olan bir eleştiri biçimi...Bu daima otoritenin sesi olmuştur." Eleştiri, tecrübe edilme biçimiyle "okuru iyi eğitimli, olması gereken yerde olan, bütünüyle özel yazarın rasyonel süreçlerini gözlemlemeye" davet eder ve bu, okur için yabancılaştırıcı ve değişimi etkilemesi bağlamında gerileticidir. Koelsch, kültürel açıdan farklı sanat eserlerine ilişkin eleştiriler kaleme aldıklarında "anlamı yorumlama eğiliminde olduğumuzun ve olması gerektiği şeye dair beklentilerimize cevap verdiği sürece esere değer biçtiğimizin farkında olmak" konusunda meslektaşlarını uyarır.

Okurlar çok sayıda ve çeşitlidir. Bazı okurlar sanatsal olarak çok yönlü, bazıları ilgili ama daha az bilgilidir. Etkin eleştirmenler okurlarının bilgi düzeyini dikkate alır. Roberta Smith, günlük bir gazetede yazan bir eleştirmen olarak kendisini "okurlarla sürekli dolaysız denilebilecek biçimde konuşurken" görür. Bir hafta bir şey, sonraki hafta başka bir şey söyleyebilirsiniz. Her şeyi bir arada söylemeniz gerekmez. Her zaman haklı olmanız gerekmez."[42] Smith sık sık *The New York Times* dergisi için yazar ve yaptığı şeyin pek çok farklı düzeyinin olduğunu düşünür: "Bu, kendimi ifşa etme biçimim, bir nesneye nasıl bakılacağına ilişkin sesli düşünme ve umarım diğer insanlara bir objeye nasıl bakılacağına ilişkin fikir verme yolum; ama aynı zamanda insanların dışarı çıkıp sanata bakmasını ve sanat üzerinde düşünmesini sağlama umudum..."

Robert Rosenblum, eleştiri yazılarına ilişkin olarak, "Gerçekten yapmaya çalıştığınız şey kendinizi eğitmek ve sizin kendinizi nasıl eğiteceğinize dair okumalar yapacak olan okurları eğitmek"[43] der. "Dili seversiniz, görülecek şeyleri seversiniz, onları size neye baktığınızı öğretecekleri şekilde bir araya getirmeye çalışırsınız ve bunun bir okur kitlesine ulaşacağını umarsınız" diye ekler. Yaptıklarıyla ilgilenen halkın eğitmeni olma görevini üstlenir. Bir gazetede her gün ya da düzenli olarak yazı yazmaz ve serbest çalışan bir eleştirmen olmanın ona daha fazla seçme özgürlüğü verdiği inancındadır. O kendini sadece heyecan duyduğu konularda yazabildiği için şanslı olarak görürken, Smith'in New York'taki her şeye hakim olmak ve her durumda tavır almak durumunda kalacağını düşünür.

ELEŞTİRMENLERİN ÇEŞİTLİLİĞİ

Eleştirmenler ve eleştirmenlerin özgeçmişleri çeşitlidir. Bu bölümde halihazırda sözü edilen eleştirmenlerden bazıları sanatçı, biri şair ve bazılarının da sanat tarihinde derecesi vardır. Sanat kuramı üzerine yazılmış kitapların yazarı ve *The Nation*'da 1984'den bu yana sanat eleştirmenliği yapan Arthur Danto bir felsefe profesörüdür. *Contemporary Women Artists*'in yazarı ve bir dizi TV programının anlatıcısı ve yazarı olan Wendy Beckett, İngiltere'de kapalı bir manastırda yaşayan Katolik bir rahibedir.[44] *Art Monthly* ve *Artscribe* ve İngiltere'deki Katolik gazeteler için sanat eleştirisi yazar. Henry James, George Bernard Shaw, John Updike ve John Ashberry gibi edebiyatçılar düzenli olarak sanat üzerine yazılar yazmışlardır. David Halpern; Jean Paul Sartre'ın Tintoretto üzerine, Aldous Huxley'in El Greco üzerine, Joyce Carol Oates'ın Winslow Homer üzerine, D.H. Lawrence'ın Cezanne üzerine, Gertrude Stein'ın Matisse üzerine, Norman Mailer'ın Picasso üzerine ve Hemingway'in Miro üzerine yazdıklarını içeren *Writers on Art* isimli bir kitabın editörlüğünü yapmıştır.[45] Şair Charles Simic, Joseph Cornell'in heykelleri üzerine yazılar yazmıştır.[46] *Falling in Love* ve *Love Al-*

ways romanlarının yazarı olan Ann Beattie, Alex Katz'ın resimleri üzerine önemli ölçüde yoruma dayalı bir kitap yazmıştır.[47] Projenin fikir annesi, editörü Anne Yarowsky'dir. Yatak odasında Katz'ın bir resmi vardır ve sanatçının çalışmasıyla yazarın çalışması arasında benzerlikler görür; ikisini de arar ve ikisi de projeye dahil olmayı kabul eder.[48]

Bugün pek çok sesi olan pek çok eleştirmen vardır. Bunlardan biri olan Rosenblum bunun sağlıklı olduğunu, çünkü "tek bir kişinin gücünün o kadar etkili olmadığını" düşünür.[49] Eskiden, 50'lerde onları bir elin parmaklarıyla sayabilirdiniz. Şimdi her yerde ordu gibi eleştirmen var, öyle ki hiçbir sesin tek başına fazla otoritesi yok. Herkes eyleme girişmek ister ve bunu yapar."

1950'lerde aynı zamanda sadece sanat eleştirisinin yapıldığı birkaç dergi de vardı. Bugün pek çok dergi var. Chicago'nun dışındaki *New Art Examiner*, West Coast'taki *Artweek*, Minneapolis'teki *Art Paper* ve Columbus, Ohio'da basılan *Dialogue* gibi bölgesel dergiler; *Artnews, Arts Magazine, Art in America, Artforum* ve *Parachute*'un da aralarında olduğu ulusal dergiler ve *Flash Art, The International Review of African American Art,* ve *Art International*'ın da aralarında olduğu uluslararası dergiler. College Art Association ve *Exposure* tarafından basılan *Art Journal* gibi akademik dergiler vardır: *The Journal of the Society for Photographic Education. High Performance* gibi performans sanatı için yazılan ve *Afterimage* gibi film, fotoğrafçılık ve video alanlarında özel sanat biçimlerini konu alan dergiler vardır.

Pek çok akademik dergide sanat eleştirisi ve sanat konulu kitaplar üzerine eleştiriler yer alır. Sanat eleştirisi büyük ve küçük şehirlerde düzenli olarak çıkan günlük gazetelerin yanısıra, *Time* ve *Newsweek*'te, *Vanity Fair* ve *Connoisseur* gibi ulusal çapta yayınlanan dergilerde de çıkar. *Newsweek* sayılarından birinde sanat üzerine dört farklı makale vardı: biri Modern Sanatlar Müzesi'nin gezici fotoğraf sergisi "Pleasures and Terrors of Domestic Comfort" üzerine; diğeri Christo'nun "The Umbrellas: Joint Project for Japan and the U.S.A." eseri üzerine; bir diğeri de Richard Meier'ın Getty'nin Los Angeles'taki yeni merkezler için yaptığı mimari çalışma ve John Sayles ve Jodie Foster'ın filmlerinin eleştirileri üzerineydi.[50]

Eleştiri içeren yayınların dünya, sanat ve sanat eleştirisine ilişkin birbiriyle kesişen pek çok farklı ideolojisi vardır. Politik ve estetik ideolojilerin bazıları gözle görünürdür: Örneğin *New Criterion* kendini politik olarak sağda, *October* solda konumlandırır. Eğilim ya biri ya diğeri üzerine yazmaktır, her ikisi üzerine değil; ve birinin editörleri diğerinin yazarlarını görmezden gelmeye meyillidir. Bazı yayınların ideolojik eğilimlerinin belirlenmesi daha güçtür, çünkü bu eğilim sayfalara yedirilmiştir; gayri resmi ve net ifade edilmeyen bir biçimde. Konusunda bilgili eleştiri okur ve yazarları, eleştirinin politik bağlamlarının bilincindedir.[51]

Eleştirmenlerin kendi estetik ve politik gündemleri vardır, bunları bazen açıkça ifade eder, diğer durumlarda üstü kapalı olarak bırakırlar. Gün-

demlerinin üstü kapalı olduğunda, bu gündemler üzerine yazdıkları ve yazmadıkları sanat eserleri kadar, bu sanat eserleri üzerine nasıl yazdıkları ile de belirlenir. Benjamin Buchloch kendini, rolü "öğrendiğimiz resmi biçimlere karşı sanat tarihinin okuması ve yeniden okuması" olan bir eleştirmen olarak görür ve devam eder: "Bu ister yaşanan ana ister geçmişe ait olsun sanat tarihinin resmi biçimini yeniden yazmayı bir eleştirmen ve bir tarihçi için önemli bir görev olarak görüyorum."[52]

Suzi Gablik dünyanın toplumsal ve çevresel çözülmesini oldukça ciddiye alır ve bir sanat eleştirmeni olarak toplumsal değişim için çalışır: "Benim ilgilendiğim sanat türü daha çok gerçek yaşama ait durumlarda bir müdahale ya da etkileşim gibi... Ancak toplumsal protesto ya da politik sindirme niteliği yok... Bu, belirli bir okur kitlesi düşüncesiyle, okuru yaratı sürecine katarak yapılıyor. Etkileşimsel sanat aslında bir topluluk oluşturabilir."[53] Gablik, çoğulcu biçimde bütün sanat türlerinin yüceltilmesinin değerini sorgular: "Sanırım çoğulcu bir gündem ya da felsefe oluşturulmasındaki sorun, ben yeni bir ilişki ve bağlantı içinde olma durumunun ve topluluğun gereğini savunurken bu gündemin daha fazla bireyciliğe davet etmesi." Dolayısıyla Gablik, kirlenen nehirlere yeniden yaşam getiren Helen ve Newton Harridan'ın San Diego'daki ekolojik projeleri, John Malpede ve evsizlerle oluşturduğu tiyatro topluluğu, LAPD, Tim Rollins ve K.O.S. gibi sanatçıların ve sanat eserlerinin tarafını tutar. Hilton Kramer'in eleştirel gündemi ise Gablik'inkine bütünüyle karşıdır. Kramer, "sanatı politik hedeflere alet etme çabasına karşı sanatın bütünlüğünü savunmaya"[54] çalışır.

Eleştiri yazılarının bu türden bir çeşitlilikte ve sayıda olması sağlıklıdır. Eleştirmenler bize toplumda yapılan sanat üzerine düşünülecek çok fazla şey verir. Bu türden bir çeşitliliğin olmasının nedeni eleştirmenlerin farklı geçmişlerden gelen, sanata ilişkin farklı inançları ve tavırları olan insanlar olmasıdır.

Bu kitapta alıntılanan isimler oldukça çeşitlidir, dolayısıyla okurlar katıldıkları ve katılmadıkları bazı yazılar bulabilirler. Eleştiri okumak ve bu eleştiriye tepki vermek ve sanat üzerine okuyup buna tepki vermek kişiyi kendisine ve sanata dair bilgilendirebilir. Sonuç olarak okurlar sanata ve sanat eleştirisine geri bildirimleri yoluyla kendi eleştirel seslerini geliştirmeli ve konuşmaya dahil olmalıdır.

ELEŞTİRMENLER VE SANAT PİYASASI

John Coplans 1970'lerde *Artforum*'un editörlüğünü yaparken, sanatsal bir çalışmayı dergi kapağı yaptığında, ona sanatçıyı temsil eden galeriye eserin satış fiyatıyla ilgili pek çok telefon geleceği söylenir. Ayrıca derginin kapağıyla ilgili konuşmak için önünü kesen bir sanatçıdan da bahseder: "Bir gün, öğle yemeğinden sonra Max Kozloff'la birlikte Ma-

dison Bulvarı'ndan aşağıya doğru yürüyorum. Mevsimlerden bahar ve hava güneşli. Birdenbire vahşi görünümlü sakallı bir tip yolumuzu kesip "Ne zaman? Ne zaman?" diye soruyor. Adamın adı Lucas Samaras... *Artforum*'un kapağında ne zaman çıkacağını soruyor."[55] Coplans, 1977'de *Artforum*'dan kovulduktan bir süre sonra, Metropolitan Müzesi'ndeki bir açılışta, Leo Castelli'nin kendisini kovduran kişi olduğunu itiraf ettiğini söyler. Çünkü Castelli, Coplans'ın, galerisine verilen eleştirel desteği devam ettirmeyeceğini düşünmektedir. O dönem Coplans'ın genel düşüncesi şudur: "Sanat dergilerindeki eleştirilerin bugünlerde basın bültenleri gibi olduğu kesin."[56]

Coplans'ın yorumu, okurlar olarak bize sanat eleştirisinin kaynaklarına dikkat etmemiz ve çalışmalarını eleştirdikleri galeri ve müzelerin reklam bütçelerinden destek alan eleştirmen ve yayıncıların eleştiriye olan ilgisinin farkında olmamız gerektiğini hatırlatabilir. Örneğin eleştirmenler bazen sergi katalogları için yazılar yazarlar ve müzeler de kendilerine bunun için –olması gerektiği gibi– ödeme yaparlar. Yazma işinin sipariş edilmiş olması, eleştirinin şüpheli olduğu anlamına gelmez, ancak desteklenen eleştirmenin çalışmaya ilişkin olumlu şeyler yazacağının farkında olunmalıdır. Eleştirmenin yazdıkları bunun bilinciyle okunabilir ve çalışma lehine sunduğu argümanın niteliğine özellikle dikkat edilebilir.

Hickey bir dönem ticari bir sanat galerisine sahip olan bir sanat eleştirmenidir. "Dealing" başlıklı bir yazısında, sanat dünyası işine ilişkin olarak eleştirmenin rolünü de içeren sağduyulu bir bakış açısı sunar. Modern Sanat Müzesi (MoMA) bir sanatçıdan iş aldığında, bunun küçük bir şehir müzesi aynı eseri aldığında olacağından daha büyük bir risk içereceğini açıklar; ve "Leo Castelli sizi bir sanatçı olarak kabul etmeye karar verdiğinde, sizin için bir sergi açacak olurlarsa bunun riski kesinlikle Batı Las Vegas'taki *Bob's Art and Framing* için olacağından daha fazladır. Bir koleksiyoncu Castelli'den önce bir ressamı keşfedip, Castelli onun herhangi bir eserini eline geçirmeden onu aldığında daha az ödeme yapmış olur, fakat daha büyük bir risk alır. Castelli, resmi sadece galerisine alarak bile resmin değerini arttırır ve resmi aldığınızda kötü bir yatırım yapmış olma riskinizi azaltır. Ancak sanat eserini Castelli'nin bulmasını beklerseniz bunun için daha fazla ödeme yaparsınız. Bu sanat eserine ilişkin sanat dergilerindeki yorumlar çıkmasını beklerseniz daha da fazlasını ödersiniz. Daha da uzun süre, MoMA sanatçının eserini Castelli aracılığıyla alana kadar beklerseniz yine daha fazla ödersiniz. Herkes bir tane isteyene kadar beklerseniz ve tek bir tane kalmışsa fiyat alır başını gider. "*Sanat için ödeme yapmıyorsunuz.* Güvenlik için, yatırımınızın toplumsal onayı için ve riskin nihai olarak hafifletilmesi için ödeme yapıyorsunuz. *Emin olmak* için ödeme yapıyorsunuz ve güvence (ya da bu şekilde ifade etmek isterseniz sigorta) oldukça pahalı, çünkü sanat alanında risk herkes için her şey demek."[57]

Sanat eleştirmenleri sanat piyasasında belirli sanat eserlerine gösterilen ilgiyi ve bu sanat eserinin değerini arttırarak rol alırlar: "Olumlu ya da olumsuz yönde yeni ilgi yatırımları, belirli sanat eserlerine, söylemde "oyuncu" olma niteliği kazandırır. Dolayısıyla size herkes Jeff Koons'un çalışmasından nefret ediyor gibi gelse de, kritik nokta, insanların bundan toplu olarak ve nihayet nefret etmek için zaman ve çaba harcaması ve bu ilgi yatırımının Koons'un çalışmasını/çalışmalarını sevdiğimiz sanatçıların çalışmalarından daha önemli kılması, ancak bizi heyecanlandırmaya yetmemesidir."[58]

Hickey'in düşüncelerinden çıkarılabilecek bir sonuç da bir eleştirmenin saygın olabilmek için bütünlüklü olmaya ihtiyaç duymasıdır; ve Hickey için bu bütünlüğün bir bölümü toplumda ve yazılı olarak söylenmiş olandan farklı bir şey önerme risklerini alma cesaretinden gelir. Hickey eleştirmenlerin "risk almak *zorunda* olduğunu, ama her riski alamayacaklarını, çünkü eğer zamanlamanız 'doğru' değilse; yani adına risk aldığınız sanat eserine ilişkin olarak ikna edici değilseniz çabalarınızın yersiz olacağını ve yersiz eylemlere girişen yurttaşların bu cumhuriyette nadiren ödüllendirildiğini"[59] yazar.

Eleştirmenlerin yazıları kamuya sunulduğundan ve eleştirmenler sanat dünyası denilen bir topluluğun parçası olduklarından toplumsal olarak irdelenirler. Örneğin Schjeldahl, *The New Yorker* için sanat eleştirmeniyken ve Saltz onu *The Village Voice* için eleştirmen yaptığında, karakteristik bir zekası olan Peter Plagens, New York bahar "dönemi" dolayısıyla *Artforum* için Peter Schjeldahl ve Jerry Saltz'ın beysbol kartı profillerini hazırladı. Plagens'ın Saltz üzerine yazdığı "Özel not" şunu içeriyordu: "Uysal bir güncel olma saplantısı dışında [beysbol] vuruşlarında hiç bir kusur yoktur. Eşi Roberta Smith de bir sanat eleştirmenidir (*The New York Times*)...." Plagens, Saltz'ın "Zayıflıklar"ına ilişkin olarak ise "Pek az hayranı Saltz'ın herhangi bir [beysbol] sayısını hatırlayabilir. Gücü ve ters alana gitme becerisi üzerinde, özellikle sevimli, zeki ve dalgacı yeni sanatçılara karşı çalışması gerekir." demiştir. Schjeldahl üzerine yazılmış bir "özel not"ta ise onun "[beysboldaki] büyük vuruş fırsatlarını yakalaması ve kesinlikle top sürme becerisinin olması, ancak birinci sınıf güncel sanatçılarla karşılaştığında tribünlere oynamaya meyletmemesi" gibi özelliklerinden bahsedelir. [60]

Sanat eleştirisi yazmak genellikle kazanç getiren bir iş değildir. Ancak bir avuç yazar sadece sanat eleştirisi yazarak geçinebilir; belki ulusal dergiler ve başat gazetelerde çalışanlar. Sanat dergilerinin nispeten sınırlı dağıtımları vardır, ayda bir çıkarlar ve eleştirmenler için ek gelir kaynağı olmaktan öteye geçemezler. Tirajları sanat dergilerinden fazla olan *The New Yorker* ve *Vanity Fair* gibi dergiler daha fazla ödeme yapar ancak nadiren sanat üzerine makaleler yayınlarlar.

Eleştiri yayımcıları, yayınlayacakları şeyin ciddiyetle okunmasını istiyorlarsa bütünlüklerini korumalı, çıkar çatışmasından uzak durmalı ve bir "adil oyun" duygusu uyandırmalıdır. Yazı kurulu üyeleri hangi sanatçıları, olayları ve mekanları programa dahil edecekleri ve onlara hangi eleştirmenleri gönderecekleri konusunda birbirlerine danışırlar. Sergiler için eleştirmenlerin seçilmesi editörlerin eleştirmenlerin uzmanlık ve ilgi alanlarını editörlerin işlemek istediği konularla örtüştürmesine bağlıdır. Yanısıra, eleştirmenler kendi projelerini sunarak editörlerin onayını almak isterler. Yazı kurulu üyeleri uzun vadede editoryal yetki ve finansal istikrarla sanat dünyasının ilgilendikleri yönlerini sorumlu ve adil biçimde ele almayı umarlar.

Bir eleştirmenin günümüz sanat piyasası üzerindeki etkisi muhtemelen genel olarak varsayılandan çok daha az ve kesinlikle Clement Greenberg'in Jackson Pollock'u aktif olarak desteklediği 1940'lardan daha azdır. Bugün kesinlikle farklı ve bazen çelişkili görüşleri olan çok daha fazla eleştirmen vardır; ve hiçbiri Greenberg'in tek başına olduğu kadar güçlü değildir. Belki adını yeni yeni duyurmaya başlayan bir sanatçının çalışmasını olumsuz olarak değerlendiren tanınmış ve saygın bir eleştirmen, sanatçının bu çalışmayı o sergide satma ihtimalini azaltabilir, özellikle eleştiri yazısı sergi hala açıkken yayınlanacaksa; ki bu çoğu zaman böyle olmaz. Ne var ki tanınmış eleştirmenler tanınmamış bir sanatçının sergisini beğenmediklerinde bu konuda yazmaktan gocunmazlar. Buna karşılık, yapıtı eleştirinin konusu olan sanatçı ister yeni ister tanınmış olsun, coşkulu bir eleştiri muhtemelen bir sanatçının kariyerini şekillendirmeyecek ya da sanatçının çalışmasının satışını garantilemeyecektir.

SANAT ELEŞTİRİSİNİN TARİHİ

Dictionary of Art için *sanat eleştirisi* kavramının karşılığını yazan James Elkins'e göre sanat eleştirisinin güvenilir bir tarihi ve evrensel olarak kabul edilen bir tanımı yoktur.[61] Bazı sanat bilginleri sanat tarihini ve sanat eleştirisini açık biçimde bir araya getirir ve ikisi arasında farklılıklar doğmasına izin vermezken diğerleri sanat eleştirisinin sanat tarihini kapsadığına inanır.

Tarihçilerin, yazdıkları sanat tarihi kitaplarına bazı sanatçıların bazı eserlerini dahil ederken bazı sanatçıların bazı eserlerini dahil etmemeleri bağlamında tüm sanat tarihinin eleştirel olduğu söylenebilir. Hiçbir sanat tarihinin tarafsız olduğu söylenemez: Bir tarihe dahil edilen tüm gerçekler, gerçek olup olmadıklarına ve bu gerçeklerin tarihe dahil edilecek kadar önemli olup olmadığına ilişkin yargılara bağlıdır.

Bununla beraber aralarında Grassi ve Pepe'nin İtalyanca yazdığı ve bir sanat tarihçisi olan Lionello Venturi'nin 1936'da yazdığı *History of Art*

Criticism'in de dahil olduğu sanat eleştirisi tarihi konulu kitaplar vardır.[62] Grassi ve Pepe, tarihlerine Plato'yla başlarken Venturi ise iki yüzyıl sonrasıyla, Xenocrates'le başlar. Venturi, eserine Cicero'yu ve diğer Yunan ve Romalıları dahil eder; St. Augustine, Thomas Aquinas ve diğerleriyle Ortaçağ'a, daha sonra Rönesans, barok ve neoklasik sanat dönemine ve IXX. yüzyılla XX. yüzyılın başlarına geçiş yaparak kübizm ve sürrealizmin eleştirel değerlendirmeleriyle çalışmasını bitirir. Ne var ki Venturi, Grassi ve Pepe sanat tarihi ve sanat eleştirisi arasında hiç ayrım yapmazlar. Sanat tarihi, sanat eleştirisi ve sanat üzerine felsefi yazılar arasında ise pek az ayrım yaparlar.

Bu kitap sanat eleştirisinin geçmiş ya da geleceğinin tarihsel bir değerlendirmesi değildir. Sanat eleştirisinin bir enkesitini inceler ve güncel olarak deneyimlenir. Sanat eleştirisini yazanların ve eleştirinin kendisinin tanım yapmasına olanak sağlar. Genellikle güncel sanat ve bunun gösterimiyle, bazen de daha eski sanat türleriyle, ama sıklıkla eski sanat türlerinin bugüne yansımasıyla ilgili olarak farklı konularda yazan farklı eleştirmenlerin yazılarına yer verir. Aşağıda geçmişte ve günümüzde yaşamış sanat eleştirmenlerinin bazı profilleri yer almaktadır.

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE BAZI ELEŞTİRMENLER

Giorgio Vasari

Giorgio Vasari (1511-1574); İtalyan bir Rönesans ressamı, tasarımcı, mimar, koleksiyoncu, yazar ve mimari, heykelcilik, resimler ve sanatçıların yaşamları üzerine binlerce sayfadan fazla olarak 1550'de basılan iki ciltlik *Vite*'nin yazarıydı.[63] Vite, hala "sanat tarihinin temel bir çalışması, İtalyan Rönesansı üzerine yapılan çalışmaların önemli bir kaynağı" olmayı sürdürür.[64] Vasari, *Vite*'den ötürü sanat tarihinin babası olarak kabul edilmekte; ve *Vite* sanatçıların biyografisinden fazlası olduğundan Vasari de sanat eleştirisinin gelişiminde önemli addedilmektedir; çünkü *Vite,* Vasari'nin sözleriyle kendisinin "daha iyiyi iyiden, kusursuzu oldukça yetkinden"[65] ayırdığı bir sanat tarihidir.

Vasari'nin eleştirisel değerlendirmesine göre, Raphael ve Michelangelo'nun sanatı kendilerinden önce yapılan tüm sanat biçimlerini aşmıştır ; bu sanatçılar diğer sanat biçimlerini kendi koydukları ideale göre ölçerler. Vasari, Michelangelo'nun sanatını kusursuzluğun vücut bulmuş hali olarak görüyordu. Michelangelo 1564 yılında öldüğünde Vasari bir seçim yapmak durumunda kaldı: ya sanat tarihinin miadını doldurmuş olduğu kabul edilecek ya da –sanat bir tür zirveye ulaşmış olsa da– sanat tarihi yazımı sürdürülecekti (Sanatta onaltıncı yüzyılda ortaya çıkan bu "kriz" yirminci yüzyıldaki "sanatın sonuna" ya da Arthur Danto'nun Andy

Warhol'un İkinci Bölümde tartışılan *Brillo Box*'la özdeşleştirdiği modernist geleneğin sonuna benzemiyor değil.). Vasari, sanatçıların sanat yapmayı sürdüreceği ve bu sanatın kaydedilmesinin sürdürülmesi gerektiği açıklamasını seçti ve 1568'de *Vite*'nin genişletilmiş ikinci basımını tamamladı.

Vasari, bir sanatçının yaptıklarının yargılanıp değerlendirebilmesi için teknik bilgiye sahip olmak gerektiğini düşünüyordu. Michelangelo'nun da aralarında olduğu sanatçı arkadaşları oldu ve kendisi de bir ressam ve çizerdi. Bu bilgiyi temel alarak aralarında mozaik, kemer ve vitrayların da olduğu mimarinin, resmin ve bronz dökümün yapımı dahil heykeltıraşlığın gerektirdiği yeteneklerin tanımlarını sundu. Vasari yalnızca başka sanatçıların değil yaptığı sanatı gören ve yazdıklarını okuyan tüm insanların sanatı nasıl değerlendirmesi gerektiğine ilişkin kriterleri belirledi. Kriterlerini hem gözün eğitimli duyarlığı hem de tekniğin bilgisi yoluyla belirledi.

Denis Diderot

Denis Diderot (1718-1784) en çok *Encyclopédie*'nın (1751–1765) editörü olarak tanınan Fransız yazar, eleştirmen ve filozoftu; ancak aynı zamanda modern sanat eleştirisinin öncüsü olarak da biliniyordu.[66] Bir sanat eleştirmeni olarak kişisel bir bakış açısını açık biçimde dile getirdiği için moderndi. Sanat eserlerine getirdiği eleştiriler için gerekçeler sunar ve görüşlerinin doğru olmayabileceğini bilir ve kabul eder, ancak görüşlerini okuyanların bundan birşeyler öğreneceğine inanırdı. Tutarlı bir sanat kuramı önermez, görüşlerinde entellektüel esnekliği korur, sanata ilişkin dogmatik ve gerekirci duruşlardan kaçınırdı. İki yüzyıl öncesindeki Vasari gibi Diderot da gözün görmek için eğitilmesi gerektiğine ve sanatta gelişen zevkin gözlem ve tecrübeye dayandığına inanırdı. Sanat yapımının teknik ayrıntılarını öğrenmek ve gözlem yeteneklerini güçlendirmek için sanatçı arkadaşlar edinirdi.

Diderot sanat eleştirisi yazmanın güçlüğünü bilir, kabul ederdi ve sanat üzerine yazmanın sınırlarının farkındaydı, bir resim ya da heykelin özünü dile çevirmenin imkansız olduğunu düşünürdü; sanat eserlerinin betimlenmekten çok görülmesi gerektiğine inanırdı. Sanatçı dünyayı gerçekle ilişkili biçimde betimlemenin getirdiği güçlükleri yaşarken, eleştirmenin yaşadığı ek bir güçlük vardır: sanatçının betimlemesini sanatçıdan bir adım uzakta alımlama. Bunun ötesinde Diderot sözcüklerin duyguları ifade etmekte yetersiz olduğunu düşünmüştür.

Diderot 1759'dan 1781'e kadar Paris Resim ve Heykel Akademisi tarafından organize edilen bienal Salonları (sergileri) üzerine yazmıştır. Bu yazılar *Salons* başlığı altında, dört cilt kitap halinde derlenmiştir.[67] İlk olarak bir bülten halinde yayınlanan yazılar, Çariçe Büyük Katerina ve Prusya Kralı Büyük Friedrich gibi abonelere gönderilmiştir. Bültenler Paris'te satılmamış,

bu sayede kraliyet ailesinin ve Akademi'nin sansüründen korunmuş ve bu durum Diderot'nun görüşlerini daha özgür biçimde ifade etmesine olanak sağlamıştır.

Charles Baudelaire

Fransız bir şair ve sanat eleştirmeni olan Charles Baudelaire (1821-1867) resme büyük bir sevgi duyarak büyümüş ve genç yaştan itibaren eleştiriye ve sanat felsefesine bağlı olmuştur. 1845 ve 1846'nın Salonları, 1855'in Exposition Universelle'i ve 1859'un Salonu üzerine eleştiriler yazmıştır. Yazısının "tutkulu, politik ve partizan"[68] olmasını istemiştir. Şiddet içeren bir tonda yazar. "Güzelliğin teşhirci meraklısı" olan Ingres dahil, eserlerini onaylamadığı sanatçıları özgürce reddetmiştir.[69] Baudelaire, bir kent insanı olarak, dünyada ya da resimlerde hiçbir zaman doğayı önemsemez. Hayal gücünden ve idealizmden doğan sanatı ve izleyenlerini tetikleyen, onlara ilham veren sanat eserlerini savunmuştur. [Bu özelliği] Delacroix'nın sanatında bulmuştur: "M. Delacroix çocukluğundan itibaren harikaydı. Bazen daha hassas, bazen daha özgün, bazen daha çok ressam, ama her zaman harika oldu." 70 Baudelaire Delacroix'yı Raphael, Michelangelo, Rembrandt ve Rubens'le aynı kategoride değerlendiriyordu. Delacroix'yı ustalıklı tekniği, dramatik renk kullanımı, hayal gücünün ve zekasının ürünü yeniliklerinden ötürü takdir ediyordu. Baudalaire, ayrıca bir şehir sanatçısı olan Daumier'in çalışmalarını övüyor, Hogarth ve Goya'nın çalışmalarında kullanılan karikatürel özelliklere hayranlık besliyordu. [71]

Clement Greenberg

Eleştirmen Deborah Solomon *The New York Times*'da Clement Greenberg'in öyküsünü anlatmaya "Hiçbir Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg'den daha etkili olmamıştır" sözleriyle başlar. Solomon'un "formalizmin başrahibi" diye adlandırdığı Greenberg belki de en iyi şekilde 1940'larda Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Morris Louis ve diğerleri gibi o dönemde bilinmeyen sanatçıları teşvik etmesiyle tanınmıştır. En büyük ününü Jackson Pollock'u keşfederek kazanmıştır: "[Bu çalışmalar] eleştirmen ve sanatçıların birlikte Amerikan resminin sonunda Paris'in sanatını gölgede bıraktığına (haklı olarak) inandıkları bir dönemin romantizmini temsil eder." [72]

Greenberg, güçlü biçimde soyut dışavurumculuğu savunmuş ve yeni sanat eleştirmeni nesilleri için yeni bir dil yaratmıştır. Estetik misyonunun politik bir gündemi vardır. Devrimsel değişim yoluyla toplumsal gelişimi sağlamak istemiş ve bu türden bir devrimi yönetmek için sanatsal avangartı incelemiştir. Ona göre ilk soyut dışavurumcular içsel olarak birey-

sel bilinçlerinden yola çıkma cesaretleriyle devrimciydiler.[73] Greenberg, özellikle kapitalizmin yüksek kültür üzerindeki olumsuz etkileri olarak gördüğü, en çok kitle kültürünün popüler sanat ve "kiç" (ucuz edebiyat) tercihlerinde belirgin olan şeye karşı çıkmıştır. Sanatsal avantgartın ahmak kapitalist toplumun sınırlarına doğru ilerlemesine ve bu toplumun sanat üzerindeki küçültücü etkilerine karşı durmak gerektiğini düşünür.

Solomon, resmin kanunlarını belirleyen Greenberg'i sanat dünyasının Musa'sı diye niteler. Kanunlar formalistti; yani Greenberg için resmin ilüzyondan, konudan, sanatçının duygularından, öykücülükten ya da bir resmin *biçim*inden uzaklaştıran her şeyden soyutlanması gerekir. Solomon aynı zamanda onu sanat dünyasının Ann Landers'ı diye adlandırır, çünkü "sayısız sanatçıya önerilerde bulunmuş, onları uyarmış ve ikna etmiştir." Onlarla arkadaşlık etmiş, konuşmuş, onlara nasıl resim yapılması gerektiğine ilişkin öğütler vermiştir.[74]

O öldükten sonra Greenberg hakkında yazan Adam Gopnik onun için "güçlü bir eleştirmen" ifadesini kullanmış, onu estetik bir bakış açısına sahip olmaktan çok güçlü bir dirseğe sahip olmakla övmüştü:

> Gerçekte sanat eleştirisinde görüldüğü sanılan şey çoğu zaman başka bir şeydir. Bazen bir göz aslında bir burundur, kaynaklarını bilmeden niteliği ortaya koyabilme yeteneğidir. Bazen bir göz aslında bir burundur, görsel izlenimi ayrıntıya fazla dikkat etmeden eğretilemeye dönüştürebilme yeteneğidir. Bazen de göz diye adlandırılan şey aslında dirsektir. Greenberg için de bu geçerliydi. İnsanları ve genel olarak kabul görmüş yargıları aşma ve özgün bir yargıda bulunma yetisi vardı. Gözleri zayıf olabilir ama dirseği olağanüstüydü ve bir anlamda bu da bir o kadar iyi bir şeydi.[75]

Greenberg soyut dışavurumcuların yanısıra, 1960'larda Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski ve Larry Poons'un "alan" boyaması denilen sorun çözücü sanatını tanıtır. Olitski için "yaşayan en iyi ressam" ifadesini kullanmıştır.[76]

Greenberg, ailesinin hiçbir desteği olmadan dört yaşından itibaren çizim yapmaya başladı. 1930 yılında Syracuse Üniversitesi'nden edebiyat derecesiyle mezun oldu, Büyük Buhran Dönemi'nde New York'a taşındı, kendi kendine Latince ve Almanca öğrendi ve geçimini sağlayabilmek için kitaplar çevirdi. New York'taki *Art Students League*'de dört ay boyunca sanat üzerine çalıştı; "Burada olduğum kısacık dönemde pek çok sanat tarihçisinden daha fazla eğitim aldım."[77] diyordu. 1937 yılında bir gümrükçü olarak geçirdiği başıboş zamanlar boyunca kültür üzerine yazılar yazdı. Yazılar Amerikalı entellektüeller arasında popüler bir dergi olan *Partisan Review*'de yayınlandı. Yanısıra *The Nation*'da yazdı. Sanat eleştirisi yazmayı öğrenmesine ilişkin olarak şunları söyler: "Ben kendimi halk içinde eğit-

tim ama siz kendi başınıza sanat eleştirisi yapıyorsunuz. Bu okulla olacak bir şey değil, benim sanat zevkime hep sonsuz güvenim oldu." Sanatçıları pervasızca reddederek pek çok kişiyi öfkelendirdi. 1946'da *The Nation*'da Georgia O'Keeffe hakkında "Sanatının pek az içsel değeri var. Çalışmalarının önemli bölümü renkli fotoğraflardan fazla bir şey ifade etmiyor"[78] sözlerini yazdığında eşi Alfred Stieglitz'den öfkeli bir mektup aldı.

Greenberg'in eleştirisi tartışmalıdır. Bugün pek çok eleştirmen kendisinin katkılarına saygı duymakta ancak katı biçimciliğini reddetmektedir. Biçimci sanat anlayışı oldukça dar ve etkileyici olduğundan kendisine sıklıkla meydan okunur. Tom Wolfe *The Painted Word*'de iğneleyici bir mizahla onunla dalga geçer.[79] Rosalind Krauss ve T.J. Clark "sanatı politika dünyasının çok üstünde gezinen kusursuz, bağımsız bir kabarcık olarak sunduğu için Greenberg'e çıkışır."[80] Eleştirmenin bazı uygulamaları da sorgulanabilir. Sanatçıları atelyelerinde ziyaret etmiş ve onlara nasıl resim yapılacağına ilişkin ücretsiz olarak önerilerde bulunmuştur. Bu uygulama profesyonel eleştirinin sınırlarının ötesinde görünür ve eleştirel uzaklık ve nesenelliğe ilişkin sorular sordurtur (Ne var ki kendisine sunduğu öneriye ilişkin olarak ressam Kenneth Noland şunları söyler: "Clem'in önerilerini çok ciddiye alırdım, başka herhangi birinin önerilerinden çok daha fazla."). [81] Ayrıca hakkında yazdığı sanatçılardan sanat hediyeleri de alırdı. Eleştirmenlerin aldığı bu tür hediyeler etik konuları gündeme getirir. Greenberg, ekonomik kazancı için sanat piyasasını yönettiği suçlamalarının önünü açmıştır.

1947 yılında David Smith'in gayrımenkulünün vasisi olarak, "Daha iyi görünüyorlardı"[82] yorumuyla bitmemiş pek çok Smith heykelinin boyasını sökmüştür. Morris Louis 1962 yılında öldüğünde, Greenberg çizgileri nerede kesmesi gerektiğine karar vererek birkaç Louis resmini tamamladı. Kendisine bir eleştirmenin sanatçıyla ilişkisinin sınırları hakkında bir şeyler sorulduğunda "Yapamayacağınız şey bir kız arkadaşı methetmektir" diye cevap verdi (1950'lerde Helen Frankenthaler'la beraberdi.).[83] Bir eleştirmenle sanatçılar, çalışmaları ve sanat piyasası arasında bu türden bir yakınlık oluşu ve sınırların olmayışı kritik güvenilirliği zorlamakta ve bugün haklı biçimde Greenberg'in dönemine kıyasla çok daha fazla şüpheyle karşılanmaktadır.

Greenberg, eleştirel çalışmasına ilişkin olarak, "Sanata verdiğiniz tepkiyi seçmezsiniz. Bu size verilir. Sizin kendi cesaretiniz, kendi *cüret*iniz vardır, ve sonra iyiyle kötü arasındaki farkın ne olduğunu görmek için çok çaba harcarsınız. Bütün bildiğim bu." demiştir.[84] Fikirleri serbestçe akar: "Julian Schnabel'in yeteneği yok değil ama daha küçük", "Roy Lichtenstein küçük bir ressam. Resimler küçük görünüyor. İyi olduklarında küçükler, kötü olduklarında sadece kötüler, hepsi bu!", "Schnabel resim çizebiliyor ama resimleri berbat.", "David Salle –Tanrım o kötü."[85]

Greenberg 1994'te New York'ta öldü. Florence Rubenfeld 1998'de biyografisini yazdı ve toplu yazıları *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*'de yer almaktadır.[86]

Lawrence Alloway

Lawrence Alloway (1926-1989) belki de en çok, "pop art"a (bu kavramı 1950'lerin sonunda bulmuştur) ilişkin çığır açan yazıları ve Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Jim Dine ve Jasper Johns gibi sanatçıların çalışmaları üzerine erken dönemde ve sürekli olarak yaptığı eleştirel analizleri ile tanınır.[87]

Alloway 1926'da Londra'da doğmuş ve 1989'da ölmüştür. Bir üniversite derecesi yoktur ancak 17 yaşındayken Londra Üniversitesi'nde sanat tarihi konulu akşam sınıflarına katılmaya başlamış ve sonrasında da *Art News and Review* için sanat eleştirileri yazmaya başlamıştır. Temel ilgi alanı Amerikan sanatı olmuş, fakat İngiliz sanatı üzerine *Art News and Review* için ve sonrasında 1950'lerde *Art International* için yazmayı sürdürmüştür. 1961'de ABD'ye gitmiş ve 1962'den 1966'ya kadar Solomon R. Guggenheim Müzesi'nin kuratörlerinden biri olmuştur. Guggenheim'da küratörlüğünü yaptığı sergiler arasında William Baziotes'in "Memorial" Sergisi, Barnett Newman'ın "Stations of the Cross" sergisi, "Systemic Painting" adını verdiği "sert kenar" (hard-edged) ve "renk alanı" (color-field) resimlerinden oluşan bir sergi ve Jean Dubuffet'in çalışmaları yer alır. 1968'de Stony Brook'daki New York State Üniversitesi'nde öğretim üyeliği görevini kabul etmiş ve burada 1981'e kadar sanat tarihi profesörü olarak yirminci yüzyıl sanatı üzerine ders vermiştir. 1971'den 1976'ya kadar Artforum'a katkıda bulunan editörlerden biri olmuş ve aynı zamanda 1968'den 1981'e dek The Nation'da düzenli olarak sanat eleştirisi yazmıştır.

Alloway'in kitapları arasında *American Pop Art, Topics in American Art since 1945* ve *Roy Lichtenstein* gibi çalışmalar yer almakadır. *Network: Art and the Complex Present*'la Donald Kuspit'in prestijli eleştirmen yazıları antolojilerinde temsil edilir. Alloway'in özel önem taşıyan yazılarından bazıları "The Expanding and Disappearing Works of Art", "The Uses and Limits of Art Criticisim", "Women's Art in the Seventies" ve "Women's Art and the Failure of Art Criticism"dir.[88]

Sanatı günlük yaşamdan ayırmaya ve yüceltmeye çalışan Clement Greenberg'den farklı olarak Alloway sanat ve toplum arasında bağlantı noktaları aramıştır: "Sanatın toplumun geri kalanından ayrılabileceğini hiç düşünmedim."89 Alloway sanatın çeşitliliğine değer veriyor ve Greenberg'in sanatta soyutlama yapma konusundaki ısrarını sınırlayıcı olduğu gerekçesiyle reddediyordu. Yanısıra daha geniş çaplı kültürel değerlendirmelerden ayrı tutulan sanat eleştirisine de karşı çıkıyordu. Sanat eleştirisinin tüm sa-

nat türlerini göz önünde bulundurması gerektiğinin altını çizerek yeterince temsil edilmeyen sanatın, özellikle Afro-Amerikalı, Porto Rikolu ve kadın sanatçıların çalışmalarının eleştirel ilgiye açık olması gereğini vurguluyordu.

Alloway sanatı yorumlarken "sanatçının amacı ve izleyicinin yorumu arasındaki etkileşim"[90] ile ilgileniyordu. Sanatçının sosyal kökenini, ideolojik kaynaklarını ve çalışmasında gözle görülür olan kavramsal gelişimi göz önünde bulundurdu. Yanısıra yorumlama aşamasında diğer sanatçı ve eleştirmenlerin çalışmaya ilişkin söylediklerini ve sanatçının kendi çalışmasına dair ifadelerini de kullanmıştır. Bununla birlikte "izleyicinin işlevinin yapıt sanatçının elinden çıktığında bunun anlamını belirlemek olduğuna" inanıyordu. Alloway, "eksiksiz yorumun mümkün olduğunu düşünmenin bireyin sanat deneyiminin önemini yok saymak olduğuna" inanıyor ve yorumun esnekliğinin "anlamın tekliğinin dogmatik beyanlarına ve mutlak standartlara tercih edilir" olduğunu vurguluyordu. Alloway sanat eseriyle ilgili yargıda bulunduğunda öncelikli kriteri sanatın iletişimsel etkisiydi. Örneğin kadınların yaptığı sanatı genellikle överdi, çünkü bu tür sanat "kadınların toplumsal tecrübesine" işaret ederdi.

Hilton Kramer

Hilton Kramer (1928-) 1965 yılında gazeteden ayrılıp *New Criterion* dergisini kurduğu 1982 yılına kadar *The New York Times* için sanat eleştirileri yazdı. *New York Observer* için haftalık eleştiriler kaleme aldı ve bugünlerde, yazdıklarını *Commentary*'de yayınlıyor. Anthony Julius, Kramer'in *The Triumph of Modernism: The Art World, 1987-2005* [91] isimli toplu yazılarının yer aldığı kitaba ilişkin bir değerlendirme yazısında, Kramer'in tıpkı yirmi yıl önce düşündüğü gibi düşünmeyi sürdürdüğünü yazar.[92] Suzi Gablik, Kramer'den bir tayfun gücüyle konuşan güçlü, tutucu bir eleştirmen diye söz eder ve onu "sanatın değerleri için önemli olan estetik özerkliğe; kaliteyle nitelenen birikime dayalı evrensel bir kanona; topluma karşı mücadele eden dahi sanatçı prototipine; ve vizyondan doğmuş vizyon odaklı bir sanat paradigmasına" inanan büyük "M" ile bir modernist olarak tanımlar.[93] Bu özelliklerin her biri bugün sanat dünyasında sorgulanmaktadır. Postmodernizm modernizmle çatışma içindedir. Güncel eleştirmenler genelde sanatı diğer insani uğraşlardan, estetik değerleri de ahlaki değerlerden ayırmazlar; pek çok kişi "kalite"nin kriterinin beyaz erkek estetiğinin üstünlüğünü muhafaza etmek için bir gerekçe olduğunu düşünür; evrensel başyapıt listeleri çoğunlukla Batı çıkışlı çalışmalarla doludur ve farklı kültürlerin yaptığı sanatın değerini düşürürler; dehanın kriterleri yerini başka sanat ve sanatçıların sanatçı bireyi etkilediği inancına bırakmıştır; ve bugün yapılan sanat büyük oranda yalnızca estetik anlayışa dayalı olmaktan çok toplumsal bilgiye dayalıdır.

Ne var ki Kramer sanatın politikleştirilmesine karşı koymakta kararlıdır ve toplumsal-kültürel değişimi amaçlayan sanata karşı direnmektedir. Kramer'e göre sanatın en iyi olduğu durum, başka bir amaca değil sadece kendine hizmet ettiği durumdur. Sanatın çözebileceğine ve çözmesi gerektiğine inandığı yegane sorunların estetik sorunlar olduğuna inanır. Kramer sanattaki tek ahlaksal emrin kişinin sanat yapmak için yeteneklerini en üst düzeyde kullanarak yaşaması gereği olduğunu söyler. Biçimci kriterlere bağlı kalır ve "yeniliğin etosu" dediği şeye inanır; yani yeniliğin sanat yapım sürecinde birincil güç olması gerektiği görüşüne.

Whitney Müzesi'nin yöneticisi David Ross, Kramer'le ilgili olarak şunları söylemiştir: "Hilton Kramer muhtemelen otuz yıldır sanatta yeni olan hiçbir şeyi sevmemiş ve eski olan şeylere ilişkin zevkini beğenme eğiliminde olduğum, oldukça yetenekli, yeni muhafazakar bir eleştirmendir. Keşke zihnini bugün yapılan şeylere bakmak ve onların niteliklerini anlamak için açsaydı ama korkarım bunu hiç yapmayacak."[94] Eleştirmen Lucy Lippard, feministlere, aktüvistlere ve Adrian Piper, Leon Golub, Nancy Spero, May Stevens, Hans Haacke, Amalia Mesa-Bains, ve Suzanne Lacy gibi renk sanatçılarına (artists of color) hayranlık duyarken, Kramer ressamları beğenir ve Richard Diebenkorn, Helen Frankenthaler, Bill Jensen,[95] Henri Matisse, Jackson Pollock, Christopher Wilmarth ve Alex Katz'a[96] hayranlık duyar.

Kramer tesadüfen eleştirmenlik yapmaya başlamıştır. Lisans öğrencisiyken edebiyat ve felsefe üzerine çalışmıştır. Boston Müzesi'ndeki Hindistan ve Endonezya sanatı koleksiyonuyla çok fazla ilgilenmeye başlamış ve bazen eğitim verdiği bir konu olan sanat tarihi alanında kendini yetiştirmiştir. Columbia'daki yüksekokulda karşılaştırmalı edebiyat ve felsefe alanlarında çalışmış, İngilizce alanında profesör olmak üzere edebi eleştiri çalışmaları yapmıştır. 1953 yılında *Partisan Review* için sanat eleştirisi konulu bir yazı yazar ve sanat eleştirisi yazmak için daha fazla teklif alır, 1950'lerin sonunda *Arts Magazine*'in editörü olur ve 1965'te The *New York Times* için sanat eleştirmenliği yapma önerisini kabul eder. *The Twilight of the Intellectuals: Culture and Politics in the Era of the Cold War and Abstract Art: A Cultural History*'nin yazarıdır ve *The Age of the Avant-Garde: An Art Chronicle of 1956–1972* ve *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972–1984*'de[97] toplu yazılarını yayınlatmıştır. Günümüzde sanat üzerine yazılan yazılar için "akademik zırva, ticari yutturmaca ya da politik mistifikasyon"[98] yorumunu yapar.

Lucy Lippard

Lucy Lippard (1937-) *Mixed Blessings* ve *On the Beaten Track*'in de aralarında olduğu pek çok kitap yazmıştır.[99] *Mixed Blessings*, Orta Amerika'da başlayan, Lippard'ı Karayipler'de ve sonrasında bütün Latin Amerika'da

gezdiren ve sonunda Kuzey Amerika'da sonlanan yedi yıllık bir projedir. Kitap yalnızca renk sanatçıları (artist of color) hakkındadır, bu sanatçıların yüzlercesi ABD civarındandır; bunların da çoğu çok iyi tanınmamaktadır ve tümü toplumsal olarak statükoya karşıdır. Meyer Raphael Rubinstein, Lippard'ın kitabına ilişkin olarak "gelecekteki bir Amerikan kültürüne ilişkin bu "önsöz" (prolegomenon) niteliğindeki eser, muhtemelen Clement Greenberg'in *Art and Culture*'ından sonra Amerikalı bir sanat eleştirmeninin yazdığı en önemli kitaptır" yorumunu yapar.[100]

Ne var ki bütün eleştirmenler Lippard'ın yazısından Rubinstein kadar memnun değildir. Hilton Kramer, Lippard'ın eleştirisini "gerçek politik propaganda" sözleriyle reddetmiştir.[101] Ne var ki bu muhtemelen Kramer ve Lippard'ın hemfikir olduğu pek az konudan biridir. Lippard *propagandacı* etiketini benimser."Some Propaganda for Propaganda" (Propagandanın Propagandası) yazısında "Feminist propagandanın amacı, sözü yaymak ve tüm kadınların ne yaptığımızı *bildiğimiz* anlarda bile bize iftira atan ve bizi kontrol eden ataerkil propagandaya karşı durabileceği örgütsel yapılar sunmaktır"[102] diye yazar. Gücü elinde bulunduran insanların propagandayla sanatı birbirinden ayırmak istediğini savunur: "Sanat dünyasında bu ikisini ayırmayı; sanatçıların politik ilgi ve estetik niteliği birbirleriyle ilgisiz ve temelde uyumsuz olarak görmelerini; toplumsal değişim konusundaki ısrarımızı kendi insani zayıflıklarımızın, yeteneksizliğimizin ve başarısızlığımızın sonucu olarak görmemizi sağlamaya yönelik oldukça etkili baskılar vardır."[103] "Headlines, Heartlines, Hardlines: Advocacy Criticism as Activism" başlıklı yazısında sol görüşlü olduğunu, feminist olduğunu ve toplumsal değişim için çalıştığını açıkça ifade eder. Açıkça ve özellikle "duyulmamış sesleri, görülmemiş görüntüleri ya da dikkate alınmamış insanları" arar ve destekler.[104] *Mixed Blessings* eleştirel fikirlerinin cisimleşmiş halidir.

Lippard kendisini çalışmaları yine çoğunlukla *propaganda* sözcüğüyle dışlanan toplumsal çatışma içindeki sanatçılarla işbirliği içinde görür. *Propaganda* kavramına yeniden olumlu bir anlam yüklemek ister ve onu *eğitim* kavramıyla eşitler. Eleştirel tarafsızlığın bir mit olduğuna, tüm eleştirmenlerin partizan olduğuna ve yaklaşımının özel ayrıcalıklardan bağımsız olma iddiasında olan sanatçılardan basitçe daha dürüstçe olduğuna inanır.

Rosalind Krauss

Sanat tarihçisi ve eleştirmen, aynı zamanda üretken bir yazar olan Rosalind Krauss (1941-) *Passages in Modern Sculpture, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Bachelors, The Optical Unconscious, The Picasso Papers, Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition, and Perpetual Inventory* adlı tezinden yola çıkarak yazdığı David Smith'i konu alan *Terminal Iron Works*'ün yazarıdır. Hal Foster, Yve-Alain

ve Benjamin Buchloh'la birlikte yakın dönemde yapılan sanatın genel tarihsel incelemesini yaptığı *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*'in yazarıdır.[105]

Krauss profesyonel kariyerinin ilk dönemlerinde tanınmış meslektaşları Annette Michelson, Barbara Rose ve Michael Fried'le birlikte *Art International*, *Art in America* ve *Artforum* için eleştiriler yazdı. Minimal sanata bağlıydı. 1976 yılında o ve Michelson oldukça entellektüel bir kitleye hitap eden, alt başlıkları Sanat/Kuram/ Eleştiri/ Politika olan, Fransız kuramından etkilenen ve hala yayınlanan bir eleştiri dergisi olan *October*'ı çıkarttı. Bu dergi, galerilerin reklamlarına *yer vermediğinden* ortaya çıkabilecek danışıklılık/sahtekarlık çelişkisinden bağımsızdır; çelişkili biçimde *Artforum*, *Artforum*'da reklamı yapılan galerilere bağlı sanatçıların kapaklarda yer bulması ve desteklenmesi nedeniyle *şüpheye açıktı*.

Krauss'un entellektüel etkisi Bulloch ve Bois'i Avrupa'dan New York'a getirdi. Krauss bir modern sanat tarihi profesörü olarak bugünün önemli eleştirmenleri olan Hal Foster, Buchloh ve Douglas Crimp'in doktora tezlerinin danışmanlığını yapmıştır. Dolayısıyla tüm bu eleştirmenlerin sanat tarihi öğretiminde, ilaveten sanat eleştirisi ve kuramı yazımında hocalarının izi vardır.

Krauss ve arkadaşları yazılarını sanat eserlerinin katı bir biçimsel analizi üzerine kurarlar. Clement Greenberg ve onun formalizmi Krauss'u erken dönemde etkilemiştir. Greenberg'le kısmen Smith'in heykelini sanatçının ölümünden sonra değiştirdiği için ayrı düştü. O ve meslektaşları Harold Rosenberg'in desteklediği ve örneğin şair ve eleştirmen Frank O'Hara'ya ait olan şiirsel, öznel eleştiriden kaçındılar. Krauss biçimciliğinde Maurice Merleau-Ponty, Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Georges Bataille ve Roland Barthes gibi Fransız kuramcılardan etkilenmiştir. Krauss'un felsefi sanat eleştirisinde ve kuratörlük çalışması süresince bu yazarlara yaptığı göndermeler, İkinci Bölümde kuram ve sanat eleştirisi ele alınırken tartışıldığı gibi Fransız düşüncesinin günümüz eleştirel söyleminde büyük oranda ön plana çıkmasına yardımcı olmuştur.

Arlene Raven

Arlene Raven (1944-2006) eleştiri yazılarının bir derlemesine *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern* başlığını verdi.[106] Bu, Donald Kuspit'in redaksiyonunu yaptığı başat sanat eleştirmenleri dizisinin bir örneğidir. Raven toplumsal ve estetik avangart üzerine yazmak için sanat tarihi üzerinden geçmiştir. "Bu geçiş feminizm ve toplumsal değişim olasılığından ilham alan yüzlerce Amerikalı sanatçının yeni topraklara yolculuğudur."[107] Kuspit, Raven'ın kadınların sanat yoluyla dile getirilen sorunlarına ilişkin "kederli şiddet üslubuna" hayranlık duyar.

Raven kendi çalışmasına ilişkin olarak "ABD dış politikasından yaşlanmaya kadar, günümüze ait sosyal konuları, bunlara gönderme yapmaya çalışan sanat yoluyla tartıştım." [108] ifadesini kullanmıştır. "Kendi estetik nesneliğinden daha yüce bir amaca hizmet eden" ve "etkilemek, ilham vermek ve memnun etmek kadar eylem için eğitmek" de isteyen bir sanat arayışında olmuştur. Hakkında yazmayı seçtiği sanatçılar arasında Leslie Labowitz, Betye Saar, Miriam Schapiro, Annie Sprinkle, Faith Wilding, Harmony Hammond, Judy Chicago, Mary Daly, Mary Beth Edelson, Cheri Gaulke ve Suzanne Lacy bulunmaktadır. Üzerine yazdığı konular arasında sanatta şiddet, pornografi, kadınların ev içindeki rolleri, blumia, tecavüz, kadınların performans sanatında ritüel ve büyü, sanatın iyileştirici gücü ve ev işleri bulunur. Popüler kültürü, 1970'lerin kadınlarının sanatı üzerine yazarken, örneğin *All in the Family* TV şovunda Archie Bunker'a gönderme yaparken kullanmıştır. Yanısıra Lily Tomlin üzerine de yazmıştır. Aynı makalede bazen kendi bazen de öteki kişilerin sesini farklı yazı karkaterleriyle bir arada kullanarak üslubu üzerinde oynamalar yapmıştır. Çalışmaları *Arts, Women's Review of Books, The Village Voice, New Art Examiner* ve *High Performance* gibi forumlarda yayınlanmıştır.

Raven'ın hem M.F.A. hem de doktora derecesi vardır. 1970li yılların başlarında bir sanat tarihçisi olarak *California Institute of Arts*'da Feminist Sanat Programı için Judy Chicago ve Miriam Schapiro ile birlikte çalışmıştır. Chicago ve Sheila de Bretteville ile birlikte sanat alanında kadınlar için bağımsız bir okul olan Feminist Studio Workshop'u ve kadın kültürü için bir halk merkezi olan The Woman's Building'i oluşturmuştur. Yanısıra bir kadın kültürü dergisi olan *Chrysalis*'in temellerini atmış ve redaktörlüğünü üstlenmiştir. 1983'te New York'a dönerek "Bugün amacım çalışmaya bakış açımı ve kişisel özgürlük ve toplumsal adalete adanmış sanatçılar düşüncesini sanatsever bir seyirci kitlesine ve tüm okurlara sunmak, dolayısıyla değişimi yaratmada katkıda bulunmak" [109] açıklamasını yapmıştır.

Kuspit, antolojisine yazdığı giriş yazısında "sanatın iyileştirici gücünün olduğu varsayımı en çok, ataerkil toplumun ruhsal –bazen de fiziksel– olarak yaraladığı kadınları iyileştirmeye çalışan feminist sanatın içinde gizlidir." [110] der. Raven bir tecavüz kurbanıydı. Saldırı, kendisi Judy Chicago'nun yönlendirmesindeki bir performans parçası olan *Ablutions*'un hazırlanmasına yardımcı olmak üzere 1972'de Los Angeles'a gitmeden bir hafta önce gerçekleşti. Parçanın bir bölümü tecavüz deneyimlerini anlatan kadınların bir ses bandıydı. "Keşfetme, konuşma, ifade etme, kadınların deneyimini halkla paylaşma üzerine kurulu olan bir feminist sanat süreci içinde yer aldım." [111] Bundan on üç yıl sonra, Columbus'daki Ohio Devlet Üniversitesi'nde yirmi kadın sanatçının yer aldığı tecavüz konulu RAPE adlı bir sergi için hazırlanan bir kataloğu yazmayı kabul etti.

Açıklayıcı bir makalede projeye ilişkin kişisel kaygılarını ifade eder: "Columbus'a giden uçağa binmek istemiyorum. Hasta olduğumu söyle-

rim...Bütün o konuşmalar boyunca gergindim, başkalarının hikayelerine ve hayat görüşümü biçimlendiren 13 yıl önceki vahşet dolu kendi deneyimime yeniden maruz kaldım. O zamandan beri... tecavüz üzerine birkaç cümleden fazlasını okuyamadım hiç. Bir tecavüz sahnesinde tiyatrodan ayrılır ya da televizyonu kapatırım...İyileşme. Asla iyileşmedim.[112]

ELEŞTİRİ: BİR TANIM

Eleştiriye eleştirmenlerce bunca farklı şekillerde yaklaşılmasına rağmen, eleştiriyi tanımlamak sanatı tanımlamaktan daha kolaydır. Burada bir eleştiri sonuç olarak eleştirmenlerin yaptıkları ve yaptıklarını söyledikleri şeylere bağlı olacaktır. A.D. Coleman eleştiriyi "görüntülerin sözcüklerle kesişmesi" olarak tanımlar ve "Ben sadece her türlü fotoğrafik görüntüye daha yakından bakıyorum ve beni hissetmem, düşünmem ve anlamam için kışkırttıkları şeyleri sözcüklerle gerçekten ifade etmeye çalışıyorum"[113] diye ekler. Donald Kuspit de eleştiriye ilişkin olarak benzer şekilde düşünür. "Neden bir sanatçının "Meryem ve Çocuk" imgesine tepki veririz de diğerininkine vermeyiz? Neden bir özelliği beğenip diğerini beğenmeyiz?"[114] der ve sözlerini "sanat eserinin içimizde tetiklediği etkileri açık biçimde ifade etmeye çalışmak bu eleştirmenin görevinin bir parçası, belki de en zor görevidir" diye sürdürür.

Dore Ashton bir eleştirmen olarak tutkusunun "kendisine cazip gelen, kendisini etkileyen şeyleri anlamak" olduğunu söyler.[115] Hickey eleştiri yazısına ilişkin olarak, "Objeyi görüyorum. Bu görme biçimini imgeleme çeviriyorum ve durum için uygun olduğunu düşündüğüm tahminler ve özel iddialar neyse bunları ekliyorum."[116] der. Roberta Smith, eleştirisinin bazen "tıpkı bir şeyleri işaret etmek gibi" olduğunu söyler. Bunun en iyi taraflarından biri ara sıra, belki daha da sık biçimde henüz yazılmamış olan şeylerle tanıdığınız yeni sanatçıların yeni resimleriyle ya da tanınmayan sanatçıların yeni çalışmalarıyla ilgili yazmaya başlamanız."[117]

Alloway sanat eleştirmeninin işlevini "yeni sanatın betimlenmesi, yorumlanması ve değerlendirilmesi"[118] olarak tanımlıyordu. Yeniyi vurguluyordu: "Sanat eleştirisinin konusu yeni sanat ya da en azından yakın dönemde yapılan sanattır. Bu çoğunlukla ilk yazılı tepkidir." Sanat eleştirisini kısa dönemli sanat tarihi ve o an için elde edilebilen tarafsız bilgi olarak algılıyordu. "Sanat eleştirisine özel tadını veren şey, eleştirel metnin ve sanat eserinin üretilmesi arasındaki zamansal yakınlıktır." Alloway tarihçilerle eleştirmenlerin rollerini birbirinden ayırıyordu: "Eleştirmenler geçmişte yapılan sanattan keyif alırlar ancak onların bu alandaki yayınları sanat tarihçilerinin yayınlarına göre belirleyici olmaya daha uzaktır." Alloway betimleme ve değerlendirme eylemi arasında bir denge kurmaya çalışarak özellikle betimlemenin önemini vurguladı. Ona göre eleştirmenin işlevi

"zamansız değerlendirme ve sınırlı uzmanlaşmadan ziyade betimleme ve açık fikirlilik"tir ve "iyi ve kötü" demekten kaçınmıştır.[119]

Geçmişte *Artforum*'un editörlüğünü yapan ve halen *Flash Art* için yazan Robert Pincus-Witten da yeniyle ilgilenmenin gerekli olduğunu düşünür: "Kritik görevin temelde yeniye işaret etmek olduğunu düşünüyorum... asıl meselemiz yeni eleştiri biçimleri değil son birkaç yıl içinde resim ve heykel alanında olanlardır." [120] Sanatçıyla empati kurmanın zorunluluğunu vurgular: "Yeninin farkındalığı sanatçıyla kurulan yoğun bir empatiyle bir arada var olmalıdır; eleştirmeni, sanatçının tecrübesini kişisel bir yük, kamu yararı, gerekirse ortak bir amaç olarak algılamaya mecbur bırakacak kadar önemli bir gerekliliktir bu. Eleştirmen, empati aracılığıyla, hayalinde sanatçı olmalıdır." [121] Kendine seçtiği ifade biçimi, kayda geçirme, günlük tutma; "düşündüğünü ya da hissettiğini kaydetme"dir. [122]

Eleştirmenler sanatı eleştirmenin önemi konusunda farklılık gösterir. Gördüğümüz gibi Alloway ve diğerleri değerlendirmeyi küçümser. Greenberg "bir sanat eleştirmeninin ilk zorunluluğu değer yargıları oluşturmaktır." [123] der. Bu konuda oldukça ısrarlıdır: "Değer yargıları olmaksızın ilerleyemezsiniz. Değer yargıları olmayan insanlar ahmaktır. Bir görüşe sahip olmak –çocuk değilseniz– ilginç olmanın özünde vardır." Roberta Smith, daha az kesin bir dille de olsa fikrini belirtir: "Düşündüğünüz şeyle ilgili yazmak zorundasınız. Görüş betimlemeden daha önemli ya da betimlemeyle eşit derecede önemlidir." [124] "Kendinizi aynı zamanda sevmediğiniz şey bağlamında bir eleştirmen olarak tanımlarsınız" diye ekler.

Joanna Frueh eleştiride sezgi ihtiyacına ilişkin olarak güçlü ve etkili biçimde konuşur:

> Akla ayrıcalık tanıyan diğer disiplinler gibi sanat eleştirisi de genellikle sezginin anlık bilgisinden; duyulardan çıkarılan bilgiden ve ilaveten zihin ve deneyimden türemiştir. Sinirler tüm beden üzerinde bağlantıdadır, beyne duyumsamalar, bilgi parçacıkları iletir. Kalbe ve kalpten pompalanan kan içimizde her yere akar. Bilmek bütünüyle hayatta olmaktır, yalnızca entellektüel anlamda değil. Bu insanoğlunun bir farkındalığı, bedenin zekasıdır. Entellektüel, kendini maddede tutsak kalmış hissedebilir. Bedenden bir kaçabilseydi. Ancak bedeni özgürlüğe giden yol olarak kucaklamadığımız sürece zihin uçmayacaktır. [125]

Frueh, sanat eleştirisinde feminist düşüncenin değerini ve feminist düşünceye duyulan ihtiyacı vurgular:

> Sistem ve hiyerarşi. (Bilgiyi) tutarlar. Her şey yerli yerindedir. Sanatçının çalışmalarını kronolojik olarak tartışın. Picasso, Braque'dan daha etkiliydi. "Düzgün" düşünce. Feminist düşünce; düşüncenin kavisleri, kıvrımları, açıları ve düzensizlikleri, sanat tarihi mantığının belirlenmiş

> kalıplarından ayrılışlardır. "Düzgün" olmak, dimdik-kalkık-fallik-erdemli-heteroseksüel olmaktır, ama feministler bu doğru ve dar yoldan uzaklaşırlar. Bunlar sağ duyudan nasiplenmemiş sapkınlardır. Sözmerkezcilik (logocentrism) duvarlar örer, sıkı argümanlar üretir. Söylevin kumaşını dokur. Patavatsız feministlerse yeni ve eski parçaları birleştirirler, işlerler ve yeniden üretirler. [126]

Arthur Danto eleştirinin "kısmi, tutkulu, politik" olması gerektiği konusunda Baudelaire'e katılır.[127] Danto ortodoks modernist sanat eleştirisinin olmaz-olmazcılığına sövüp sayar: "Konu malzemesinden, sanatçının yaşamından ve döneminden bahset*meyin;* izlenimci bir dil kullan*mayın* ya da bir çalışmanın size kendinizi nasıl hissettirdiğini betimle*meyin*; çalışmanın fiziksel ayrıntılarına ilişkin detaylı bilgi *verin*; estetik niteliği ve tarihsel önemi konusunda yargılarda *bulunun*."Danto, konu malzemesinden söz etmeyi sever ve sanatın kendinin dışında bir şey olmasının vaktinin geldiğini düşünür.

Eleştirmenler bazen sanatta gelecekte oluşacak yönelimlere ilişkin tahminlerde bulunur. Peter Plagens, Andre Breton'un yakın dönemdeki bir sergisinin eleştirisinde geleceğe ilişkin tahminlerde bulunur: "Sanat dünyasına doğru sürünen neosürrealizmin şimdiden görülen işaretleri var... Yeni tarz bugüne dek biraz mahçuptu. Ama yüzyıl sonu Zeitgeist'ının biraz teşviğiyle sürrealizm ciddi bir dönüş yaparsa şaşırmayın."[128]

Eleştirmenlerin kendi yaptıklarına ilişkin söyledikleriyle ilgili bu örneklere bakıldığında eleştirinin pek çok eleştirmen için pek çok şey ifade ettiği açıktır. Bunun ne olduğuna dair farklı düşünceleri vardır ve eleştirinin olması gereken şeye ilişkin farklı vurgular yaparlar. Ancak bazı genellemeler yapmakta sorun yoktur: Eleştiri çoğunlukla yazılıdır. Bir kitleye hitap eder. Genellikle sanatçıya yönelik değildir. Günlük gazetelerden bilimsel kitaplara pek çok farklı biçimde ortaya çıkar. Eleştirmenler sanattan heyecan duyarlar. Sanatı betimler ve yorumlarlar. Yargıda bulunmanın önemi konusunda farklılaşırlar. İçsel tepki bazıları için önemlidir. Pek çoğu eleştiri yazarken sürekli bir öğrenme halinde olduklarını kabul eder. Eleştiri büyük oranda güncel sanatla ilgilidir. Eleştirmenler sanatla ilgili tutkulu olmaya meyillidir ve kendi sanat görüşleriyle ilgili olarak inandırıcı olmayı denerler.

Eleştirmenler dışındakiler eleştiri düşünceleri önerirler. Eleştiri üzerine çok fazla şey yazmış olan bir tarihçi ve sanat eğitmeni olan Edmund Feldman bunu "sanat üzerine bilinçli konuşma" [129] diye adlandırır. Bir estetikçi olan Marcia Eaton eleştirinin "insanları özel şeylere ilgi göstermeye davet ettiğini" söyler. [130] Eleştirmenler "algılanabilen şeylere *işaret eder* ve aynı zamanda algımızı *yönlendirir*," ve eleştiri iyi olduğunda "kendimiz için görmeyi sürdürürüz; tek başımıza ilerleriz."

Eleştiri "rasyonel bir coşku" ile sonuçlanmalıdır.[131] Bu, sanat üzerine eğitimi savunan bir eğitim filozofu olan Harry Broudy'nin bileşik bir kavramıdır. "Rasyonel coşku" düşünce ve duyguyu, bu ikisini bölmeden kabul eder.

Daha çok, sanatın tanımlanamayacağını çünkü sürekli değişen bir fenomen olduğunu ifade eden "açık sanat kavramı" ile tanınan estetikçi Morris Weitz (1916-1981), eleştiriyi "sanat eserleriyle ilgili üzerinde çalışılmış bir söylev biçimi" olarak tanımlar ve "Bu, sanat anlayışını kolaylaştırmak ve zenginleştirmek amaçlı bir dil kullanımıdır."[132] diye devam eder. Weitz'ın tanımı bu kitapta bulunmaktadır, bununla birlikte bu tanım eleştirmenlerin genel olarak kültür konusunda anlam ürettiğini vurgulayan daha güncel kuramcılarla da desteklenmiştir. Eleştiri; sanat hakkında, sanatın anlaşılmasını ve değerinin bilinmesini amaçlayan, düşünce içeren ve tasarlanmış bir dildir. Weitz eleştirmenlerin yaptıkları, söyledikleri ve gerçekte yaptıkları şey üzerine geniş kapsamlı bir araştırma yürütmüştür. Eleştirmenlerin sanatı eleştirme, yorumlama, yargıda bulunma ve kuramsallaştırma aktivitelerinden birini ya da birden fazlasını gerçekleştirdiği sonucuna varmıştır. Bu kitap her biri hakkındaki bölümleriyle bu aktiviteler üzerine kuruludur. Bu dört aktivite, yapı oluşturacak kadar özgündür ve herhangi bir eleştiri pratiğini dışarıda bırakacak kadar sınırlayıcı değildir. Yanısıra bize eleştirinin sanat eserleri hakkında karar vermekten daha fazlası olduğunu hatırlatırlar. Weitz yargılamanın eleştirinin ne gerekli ne de yeterli bir parçası olduğunu; yani eleştirinin yargıda bulunmadan yazılabileceğini ve yargıda bulunulduğunda da bu yargının eleştiri kadar önemli olmadığını iddia edecek kadar ileri gider.

Bu kitap yargılamayı eleştirinin en önemli olmamakla beraber önemli bir parçası olarak sunar. Ayrım yorumda gizlidir. Zorunlu olarak betimlemeyi içeren tam bir yorum bir yargı da içerecektir. Yorumundan faydalanmayan bir yargı, bir sanat eserine karşı tepkisiz ve muhtemelen sorumsuzdur. Clement Greenberg'in daha önce alıntılanan sanatçılarla ilgili kısa beylik sözlerini hatırlayın. Başat eleştirmenlerin, sanatçıların, akademisyenlerin "kestirip atmaları" ya da "kısa övücü ifadeleri", sanata ilişkin sıradan konuşmalarda geçse ya da –Greenberg'in durumunda– bir söyleşiden alınmış olsa da daha güçlü bir argüman olma evresine taşınmadıklarında eleştirinin en kötü biçimleridir. Daha önce *The New York Times* için fotoğraf eleştirileri yazan Andy Grundberg durumu doğru şekilde ortaya koyar: "Eleştirinin görevi argüman geliştirmektir, beyanda bulunmak değildir."[133]

ELEŞTİRİYİ (VE ELEŞTİRMENLERİ) ELEŞTİRMEK

Görmüş olduğumuz gibi eleştirmenler her zaman aynı fikirde değildir. Bazen oldukça şiddetli fikir ayrılıklarına düşerler. *Artforum*'un kurucu editörü olan John Coplans, bir anısını hatırlıyor, "Ben *Artforum*'un

editörüyken ekibimde yarım düzine editör vardı. Sürekli kavga ederlerdi. Hepsi de güçlü insanlardı ve birbirlerinden nefret ederdi. Akademik olarak iyi eğitimli, oldukça bilgili, Amerika'daki en tecrübeli yazar ve eleştirmenlerdi." [134] Editörleri önemli ve etkili eleştirmenlerdi: Lawrence Alloway, Max Kozloff, Rosalind Krauss, Anette Michelson ve Robert Pincus-Witten. Rosalind Krauss da o günleri hatırlıyor: Lawrence Alloway'le "aptalca konuşmalar" yaptıklarını, Max Kozloff'un hep "neden olduğu hiç anlaşılmayan bir şekilde üstün olmakla çok meşgul olduğunu" 135 hatırlıyor. Krauss günümüze gönderme yaparken *Artforum*'dan eleştirmen Tom Mc Evilley'i topa tutuyor: "Çok aptal bir yazar. Bence gösterişçi ve berbat...Mc Evilley'in yazdıklarının bir bölümünü bile sonuna kadar okumayı hiç beceremedim. Yeni bir Donald Kuspit gibi geliyor bana. Donald Kuspit'ten biraz daha iyi. Ama Plato'da verdiği dersler ve bu tip şeyler...bunlar beni delirtiyor. 'Tanrım!' diye düşünüyorum. Buna katlanamıyorum." 136 Ne var ki Coplans Mc Evilley için "birinci sınıf, kesinlikle birinci sınıf" ifadesini kullanır.[137]

Bundan önceki yorumlar çoğunlukla eleştirmenleri eleştiren eleştirmenlerin yorumlarıdır. Elbette bazıları *ad hominem* (adam karalama safsatası) ve mantıksal olarak hatalıdır çünkü eleştirmenin birey olarak yazılarından çok kişiye odaklanırlar. Eleştirmenler daha sorumlu davrandıklarında eleştiriyi yazan insanlardan çok eleştirinin kendisini eleştirirler. Bu eleştiri çoğu zaman olumludur. Donald Kuspit, (Dennis Adrian, Dore Ashton, Nicolas Calas, Joseph Masheck, Peter Plagens, Arlene Raven ve Robert Pincus-Witten'ın da aralarında olduğu) sanat eleştirmenleri antolojilerine yazdığı önsözde bu isimleri "usta sanat eleştirmenleri" diye nitelendirir, çünkü karmaşık sanata çok yönlü yaklaşımlar getirirler. Bakış açılarındaki bağımsızlığı ve sanat eleştirilerine ilişkin yaptıklarının bilincinde oluşlarını över. Tutkularına, mantıklarına ve dogmatizmden yoksunluklarına hayranlık duyar: "Bizi bilincin alanına sokuyorlar."

Sunday Times of London'un sanat eleştirmeni olan Marina Vaizey, bir Arthur Danto kitabına yazdığı eleştiride, onu, okurun ve makale yazarının "hissetmesini, görmesini ve her şeyin ötesinde düşünmesini" sağlayabildiği ve "belirli bir yapıtın bütünüyle büyüleyici kösnüllüğünü" [138] betimleyebildiği için över. İyi eleştirinin kriterleri arasında edebi yetenek, yerel olmanın ötesine geçen bir ortamda yapılan değerlendirmeler ve güncel yorumların yapıldığı bir dergide yayınlandığı halde onun çabuk tüketilen gündeminin ötesine geçen canlı kavrayışlar vardır.

Estetisyen Marcia Eaton, H.C. Goddard'ın edebi eleştirisini över çünkü onun "süper bir gösterge" ve bize sanat üzerine nasıl keyif verici şekillerde düşünüleceğini ve sanatın nasıl irdeleneceğini gösteren bir öğretmen olduğunu düşünür.[139] Bize içindeki gizli şeyleri göstermek için metni değiştirmesi gerekmez. Düşüncelerini zorla kabul ettirmeye çalışmaz. Alçak-

gönüllüğününü ve görüş alışverişinde bulunmaya hazır olduğunu ifade eder. İyi bir çağrıcıdır.

Dolayısıyla Kuspit ve Eaton iyi eleştiri için kriterler sunarlar: sanatın çok yönlü biçimde değerlendirilmesi, eleştirel bağımsızlık, eleştiri sürecinin özbilinçliliği, tutkulu uslamlama, dogmatizmin olmayışı, sanat eserine zarar verilmeden hoş değerlendirmeler yapılması, alçakgönüllülük. *New York* dergisi için eleştiri yazıları yazan Kay Larson bir kriter olarak sanatçılara karşı tarafsızlığı da ekler.[140] Mark Stevens sanatı eleştirirken "huysuzluk" yapmamaya çalışır ve yazıda iğneleyici olduğu dönemlerden pişmanlık duyar.[141] Eleştirmenlerin "yargılarında dürüst, yazılarında açık, argümanlarında teklifsiz ve tavırlarında mütevazı" olmaları gerektiğini düşünür. Ona göre iyi eleştiri iyi bir konuşma gibidir; "teklifsiz, canlı, kişisel, tamamlanmamış."

Öyleyse eleştirinin kendisi de eleştirilebilir ve eleştirilmelidir. Pek çok eleştirmen yazdıklarının tamamlanmamış olduğunu düşünür; yani yazdıkları şeyler özellikle yeni bir çalışmayla ilgili olduğunda söylenmiş son söz değildir. Bunun yerine yeni sanatla ilgili süregelen bir konuşmaya katkıda bulunduklarını hissederler. Yorumları zincirlerinden kurtulmuş spekülasyonlar değildir; dikkatle gözden geçirilmiş bakış açılarıdır, ancak görüşleri her zaman gözden geçirilmeye açıktır.

ELEŞTİRİNİN DEĞERİ

"Estetik iletişimin toplam yükü bütünüyle sanatçı üzerinde değildir."[142] Harry Broudy 1951 yılında bunu yazdığında, profesyonel eleştirmenlerden ziyade izleyicilere gönderme yapıyordu, ama burada düşünce bize yeterince yardımcı oluyor. Eleştirmenler "sanat kendi adına konuşur" klişesine inanmazlar. Sanatçıyla kurulan sanatsal bağın yükünü istekle ve heyecanla kabul ederler. Sanatı irdeleyenler için ve içinde yaşadığımız dönem ve koşullara eleştirel yaklaşmak isteyen toplum üyeleri için çalışırlar. Eleştirmenler de sanatçılar gibi anlam üretirler, ama tuvalden çok dergi sayfalarını kullanırlar. Eleştirmenlerin de sanatçılar gibi yazıları aracılığıyla ilettikleri estetik ve etik değerleri vardır. Eleştirmenler işlerini iyi yaptıklarında, okurların, hakkında yazdıkları sanata, sanatın yapıldığı politik ve entellektüel ortama ve bunun dünya üzerindeki olası etkilerine ilişkin algı ve eleştiri gücünü yükseltirler.

Sanatçı Chuck Close şöyle söylemiştir, "Sanata bakışınızdaki normal yükten bir kurtulduğunuzda bir şeyler olur: bir süre öncesine kadar nefret ettiğiniz şeyi severken bulursunuz kendinizi."[143] Eleştirmenler kitlelerin bunu yapmasına yardımcı olur. Dans eleştirisine ilişkin pek çok kitabın yazarı olan Marcia Siegel eleştiri yazma sürecinin *kendisinin* sanat eserini daha iyi algılamasına yardımcı olduğunu söyler: "Ben bir şeyler yazdıkça,

bu, sıklıkla daha iyi bir şeye dönüşüyor. Bunun nedeni bunu daha iyi yapmaktan heyecan duymam değil, sözler düşünmenin aracı olduğundan çoğunlukla bir kareografın düşünce ya da süreçlerinin daha derinine inebilmem ve daha fazla mantık, daha fazla neden görebilmem." [144] Eleştiri yapma süreci eleştiriyi yapan kişi için faydalıdır. Bu kitabın amacı okuru sanat eleştirisi uğraşına girişmesi için teşvik etmektir.

İKİNCİ BÖLÜM: KURAM VE SANAT ELEŞTİRİSİ

Bu bölüm güncel sanat eleştirisini sanat kuramıyla ilişkilendirerek irdeler. Sanat her dönemde estetik kuramından etkilenir ve yine estetik kuramını etkiler. Yakın dönemde eleştiri, modernizm ve postmodernizme ilişkin tartışmaların etrafında şekillenmiştir. Bu bölüm büyük oranda postmodernizm, sanat ve eleştiriyle ilgilidir ancak unutmamak gerekir ki postmodernizm, modernizmle ilişkisi bağlamında anlam taşır. Sanatsal modernizm ya da modern sanat, çok daha geniş kapsamlı ve uzun döneme yayılan bir fenomen olan kültürel modernitenden doğmuştur. Dolayısıyla bu bölüm öncelikle Modernite Çağı'nın kaba bir taslağını çizer ve postmodernite ile karşıtlık kurar, estetik modernizm kuramını açıklar ve eleştirmenlerin ve postmodernist sanat kuramlarını etkileyen ve bu kuramlardan etkilenen eleştirmen ve sanatçıların genişletilmiş örnekleri sayesinde postmodernist sanat eleştirisini daha anlaşılır kılar.

MODERNİTE VE POSTMODERNİTE

Pek çok kişinin postmodern diye adlandırdığı bir çağda yaşıyoruz. Bazıları için postmodernite şimdiden modernitenin yerine geçmiştir ve diğerleri için de varlığını onunla birlikte sürdürür. Modernite Çağı Aydınlanma (yaklaşık olarak 1687 1789 yılları arası) ile başlayan ve Isaac Newton gibi entellektüel liderler aracılığıyla bilimin dünyayı kurtarma potansiyeline olan inancı destekleyen bir dönemdir. Bu dönem aynı zamanda entellektüel anlamda filozofların akıl yoluyla evrensel hakikatlere ulaşabileceklerine inanan Rene Descartes (1596-1650) ve daha sonra Immanuel Kant (1724-1804) gibi filozofların söylemleriyle şekillenmiştir. Modernitenin politik liderleri de, aklın adil ve eşitlikçi bir toplumsal düzen oluşturabileceği inancıyla, aklı toplumsal değişimde ilerlemenin kaynağı olarak yüceltmiştir. Bu tür inançlar Amerikan ve Fransız demokratik devrimlerini beslemiştir.

Modernite; Bağımsızlık Bildirgesi, Fransız Devrimi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları üzerinden günümüze ulaşır.

Modernitenin temel hareket ve olayları demokrasi, kapitalizm, sanayileşme, bilim ve şehirleşme; alamet-i farikaları da özgürlük ve bireydir. Postmodernist bilim insanları Steven Best ve Douglas Keller modernleşmeyi "hep birlikte modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, laikleşme, sanayileştirme, kültürel farklılaşma, nesneleştirme, kentselleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleştirme süreçlerine gönderme yapan"[1] bir kavram olarak tanımlar.

Bütün kuramcılar modernitenin öldüğü hatta artık modasının geçtiği konusunda hemfikir değildir, ancak pek çok postmodernist bu konuda hemfikirdir. Yine diğerleri zaten postmodernizmi aştığımız görüşündedirler. Örneğin güncel Afrika sanatı alanında uzmanlaşan Chika Okeke-Agulu güncel sanatın küreselleşmesinin postmodernist söylemler ve diğer söylemler arasındaki ayrımları geçersiz kıldığını savlar.[2] Bazı bilim insanları *postmodern* kavramını betimleyici olarak kullanır; diğerleri bu kavramı yeni dönemlere ilişkin yeni teorilerin üretilmesini teşvik etmek amacıyla bir norm olarak kullanır.

Moderniteyi eleştiren bilim insanları monarşilerde yaşayan köylülerin çilelerinden ve sefaletlerinden ve daha sonra kapitalist sanayileşmede işçilerin baskı altına alınmasından; kadınların kamusal alandan dışlanmasından ve başka toprakların emperyalistler tarafından kolonileştirilmesinden ve son olarak yerlilerin yok edilmesinden söz ederler. Modernistler tüm insanlığın eşitliği ve özgürlüğünün sözünü verseler de bazı toplum eleştirmenleri modernitenin güçlü bir azınlığın zayıf çoğunluğu yönettiği ve kontrol ettiği toplumsal pratik ve kurumların oluşmasına yol açtığını da iddia ederler. Karl Marx, Sigmund Freud ve takipçileri toplumun dış katmanının altındaki güçlerin ve akla bağımlı olmayan psikolojik dinamiklerin toplum ve bireylerin güçlü şekillendiricileri olduklarını göstererek, modernistlerin aklın gerçekliğe ulaşacağı inancını sarsmışlardır.

Postmodernitenin savunucuları yaklaşık yirmi yıldır Postmodernite Çağı'nda yaşadığımızı söylerler ve bazıları öğrencilerin, önemli bilim insanlarının desteğiyle, oldukça katı, dışa kapalı ve elitist Avrupa akademik sisteminde radikal değişiklikler talep ettikleri 1968 Paris ayaklanmalarını postmodernitenin sembolik doğum tarihi olarak kabul eder. Postmodernitenin savunucuları bu dönemi yeni kavram ve kuramlar gerektiren, yeni bir toplumsal düzen oluşturan, hızla gelişen ve yayılan teknolojik gelişmeler çağı olarak niteler. Postmodernitenin birleşik bir kuramı yoktur. Aslında bazıları diğerleriyle çelişen pek çok farklı kuram ve kuramsal yönelim bu kavramın altında birleşir. Ne var ki şimdi sözünü edeceğim genellemeler belirgin hale getirilebilir.

Modernite, Rene Descartes, Immanuel Kant ve diğerlerinin rasyonalizminden etkilenirken; postmodernite Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, John Dewey ve yakın dönemde Jacques Derrida ve Richard Rorty gibi filozoflardan etkilenmiştir. Tüm bu düşünürler gerçekliğe ayna tutabileceklerine dair modernist inançtan kuşku duyarlar. Aksine hakikat ve bilgi üzerine çok daha temkinli bir bakış açıları vardır. Olguların basit yorumlar olduğunu, hakikatin mutlak olmayıp onu birey ve grupların yapılandırdığını ve tüm bilginin kültür ve dille dolayımlandığını vurgularlar. Modernistler evrensel olarak doğru ve uygulanabilir hakikatleri keşfedebileceklerine inanırken postmodernistler çok fazla görüşün bir aradalığının sınırlayıcılığını, bölümlendirilirliğini ve belirlenemezliğini kabul eder. Yanısıra postmodernistler bireyin bütünlüklü rasyonel bir varlık olduğuna ilişkin modernist düşünceyi de reddederler. Descartes'in "düşünüyorum o halde varım" sözü ve daha yakın dönemde Jean-Paul Sartre'ın bireyin özgür ve belirlenemez olduğuna ilişkin varoluşçu savı bireyi evrenin merkezine yerleştirir. Postmodernistlerse bireyi merkezden alır ve benliğin yalnızca dilin, toplumsal ilişkilerin ve bilinçdışının bir sonucu olduğunu savlar, bireyin değişimi etkileme ya da yaratıcı olma yeteneğini önemsiz gösterirler.

Modernite ve postmoderniteye ilişkin bu genelleştirmelerde, büyük oranda postmoderniteye katkı sağlayan ve burada kısaca irdelenecek olan iki kuramsal yaklaşımın (yapısalcılık ve post-yapısalcılık) net ve ayrıntılı özetlerini sunan Best ve Keller'ın görüşlerinden yararlanılmıştır. Yapısalcılık II. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'da ortaya çıkmış, dilbilimci Ferdinand de Saussure'un daha önceki göstergebilimsel kuramından oldukça etkilenmiştir. Saussure, dili, birbirlerine kültürün belirlediği şekilde nedensizce bağlanan gösterenler (sözcükler) ve gösterilenler (kavramlar) şeklinde iki bileşenden oluşan bir gösterge sistemi olarak tanımlamıştır. Yapısalcılar fenomenleri geri plandaki sistemleri tanımlayarak açıklamaya çalışır. Hiçbir fenomenin diğer fenomenlerden bağımsız olarak açıklanamayacağına inanırlar. Olayların tarihsel dizilişine göre birşeylerin açıklamasını yapan diğer bilim insanlarından ayrılırlar. Claude Levi-Strauss gibi yapısalcılar dilbilimsel analizi antropolojide kullanmıştır; Jacques Lacan yapısalcı psikanalizi geliştirmiş ve Louis Althusser yapısalcı bir Marksizmi savunmuştur. Bu yapısalcılar farklı disiplinlerde fenomenlerin altında yatan bilinçdışı kod ya da kuralları keşfetmeye çalışmışlardır. Daha önce görünmez olan sistemleri görünür kılma çabası içine girmişlerdir. Modernistler gibi onlar da nesnellik, tutarlılık ve kesinlik elde etmek için çaba sarfetmiş ve yalnızca öznel değerlendirmeleri dışarıda bırakan kuramlar için bilimsel statü iddiasında bulunmuşlardır.

En etkili olanları Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard ve Roland Barthes olan post-yapısalcılar ise yapısalcıları bilimsel iddiaları, evrensel gerçeklik arayışları ve değişmeyen insan doğasına olan inanç-

ları dolayısıyla eleştirir. Hem yapısalcılar hem de post-yapısalcılar özerk özne düşüncesini reddederler ve hiç kimsenin tarihin dışında yaşayamayacağı konusunda ısrar ederler; ancak post-yapısalcılar özellikle tüm göstergelerin nedensizliğini vurgular. Dil, kültür ve toplum gibi kurumların keyfi olduğunu ve doğal olmaktan çok üzerlerinde geleneksel olarak uzlaşıya varıldığını vurgularlar. Post-yapısalcılar bilincin, göstergelerin ve toplumların nasıl tarihsel ve coğrafi olarak birbirlerinden bağımsız olduğunu açıklamak için tarihsel stratejiler geliştirirler. Post-yapısalcılar aynı zamanda felsefe, edebiyat kuramı ve toplumsal kuram arasındaki sınırları yıkarlar. Postmodernistler, görüşlerini, toplumlardaki gösterge sistemleri üzerine çalışan ve genellikle dilin, işaretlerin, imgelerin ve gösteren sistemlerinin psikolojiyi, toplumu ve günlük yaşamı düzenlediğine inanan Barthes ve diğerlerinin göstergebilimsel tasarımları üzerine temellendirirler.

Post-yapısalcılar Marx'ın ekonomik ilişkiler vurgusunun oldukça dogmatik; tarihsel ve toplumsal bir gelişmenin açıklaması olarak ise sınırlı olduğuna inanırlar ve egemenliğin pek çok farklı biçimini tanımlamaya çalışırlar. Best ve Keller'a göre politik arenada post-yapısalcıların çoğu Marksizmin modasının geçtiğini ve baskıcı olduğunu, artık postmodern dönem için geçersiz olduğunu düşünür; bunun yerine radikal demokrasiyi savunurlar.[3]

Postmodernist kurama ilişkin başka pek çok şey daha vardır, ancak bunlar daha özel anlamda sanatta ve sanat eleştirisinde modernizm ve postmodernizme odaklanan bu bölümün kapsamının oldukça ötesindedir. Modernizm, modernite, postmodernizm ve postmodernite karşılıklı olarak birbirlerine bağımlıdır ve herhangi biri üzerine yapılan çalışma diğerlerini açıklamaya yardımcı olacaktır.

Sanatta postmodernizm, modernizmi izler ya da onunla birlikte var olur; pek çok sanatçı ve eleştirmen modernist geleneği sürdürür. Ne var ki postmodernistler modernizme karşı çıkar. Postmodernizm, modernizmden daha karmaşıktır ve büyük oranda modernizmin olumsuzlaması olduğundan ikincisi anlaşılmadan ilki yeterince anlaşılamaz. Dolayısıyla bu bölüm bu ikisinin karşılaştırmasıyla devam eder, sonrasında "postmodernizm" denilen kapsayıcı, elverişsiz ve etkili ideolojik fenomenin çeşitli etkilerine bakar ve bunun sanatı ve sanat eleştirisini nasıl etkilediğini gözlemler.

MODERNİST ESTETİK VE ELEŞTİRİ

Sanatsal modernizm felsefi modernliteden daha yenidir. Sanatsal modernizmin hangi bilim insanına danışıldığına bağlı olarak ondokuzuncu yüzyılın ortalarında ya da sonunda veya 1880'lerde başladığı söylenebilir. Örneğin Robert Atkins modernizmin "genel hatlarıyla 1860'lardan

1970lere uzanan" bir tarihsel skalada yaşandığını ve modernizm kavramının bu yıllarda yapılan sanatın hem biçemlerini hem de ideolojilerini tanımlamak için kullanıldığını söyler.[4] Modernizm artık eski, belki de sonlanmış olmasına rağmen bir zamanlar yeni ve oldukça ilerlemeciydi ve yeni bir döneme yeni bir sanat anlayışı getirdi.

Modernizm, Avrupa'yı kasıp kavuran toplumsal ve politik devrimin içine doğdu. Batı Avrupa kültürü gitgide daha şehirli ve daha az kırsal, tarımsaldan çok endüstriyel hale geliyordu. Laiklik yükselirken insanların günlük yaşamında organize olmuş dinin önemi ortadan kalkıyordu. Çünkü eski sanatsal himaye dönemi sona ermişti ve sanatçılar kendi içeriklerini belirlemekte özgürlerdi.

Artık yaptıkları sanatla, daha önce resim ve heykel siparişleri veren kilise ve devletin zenginlerini ve güçlü kurumlarını yüceltmek zorunda değillerdi. Sanatlarının yeni kapitalist sanat piyasasında güçlenme ihtimali düşük olduğundan sanatçılar kendilerini deneyler yapmakta özgür hissettiler ve oldukça kişisel sanat eserleri ortaya çıktı. Dönemin sloganı "sanat için sanat" yerinde bir slogandır.

Modernistler kendilerini "avangart" diye adlandırıyor, zamanlarının ötesine geçtiklerini ve tarihsel sınırlamaların ötesinde olduklarını düşünüyor, yeniye olan bağlılıklarını ifade ediyorlardı. Özellikle modern sanatçılar 1700'lü yılların sanat akademilerinin kendilerinden önceki sanatçılara getirdiği sınırlamalara karşı isyandaydı ve pek çok avangart sanatçı sanat galerilerinin 1800'lerin sonundaki üstünlüğüne isyan ediyordu. Modern sanatçılar genellikle statükoyu eleştiriyor ve sıklıkla orta sınıf değerlerine meydan okuyorlardı.

Premodernist Jacques Louis David Fransız Devrimi'nden sahnelerin resmini yapıyor ve Francisco de Goya Napolyon'un İspanya işgalini tasvir ediyordu. Modernist sanatçılar Gustave Courbet ve Edouard Manet etraflarındaki sıradan yaşamın resmini yapmak için şövalelerini soyluluk ve zenginlikten uzaklaştırdılar. İzlenimciler ve post-izlenimciler tarihle ilgilenmeyi bıraktılar; yanı sıra sanatçıların Batı'da Rönesanstan bu yana incelik kazandırdıkları realizm ve illüzyonizmden uzaklaştılar.

Sovyetler Birliği'ndeki yapısalcılar bilimsel düşünce biçimlerini benimserken, 1920'lerin İtalya'sındaki fütüristler gibi bazı modernistler çalışmalarında yeni teknolojiden, özellikle hızdan yararlandılar. Wassily Kandinsky, Piet Mondrian gibi soyutlamacı isimler modern dönemin sekülarizmine karşı spiritüalizmi benimsemişlerdir. Paul Klee ve Joan Miro "yetişkinlikten ve onun tüm sorumluluklarından kaçma özlemini ifade eden çocuksu imgeler kullanırken"[5] Paul Gaugin ve daha sonra Pablo Picasso avuntu ve ilhamı Batılı olmayan kültürlerde aramışlardır.

1770'de filozof Immanuel Kant sanatsal modernizmin ve 1930'larda gelişen formalizmin felsefi temellerini atmıştır. Kant, sanat eserlerini eleş-

tirenlerin, aynı eserleri deneyimlemiş olmaları durumunda benzer yorumlar yapabilecekleri ve yargılarda bulunabileceklerine ilişkin olarak bir estetik kuramı geliştirmiştir. İnsanlar sanat eserlerini incelerken önyargısız bir duyusal ayrımsama içinde olmalı, kişisel ilgi alanlarını ve çağrışımsal tepkilerini bir yana bırakmalı ve sanatı estetik amacın dışında herhangi bir amaç ya da faydadan bağımsız olarak değerlendirmelidir. Estetik bir yargı ne kişisel ne de göreceli olmalıdır. Sanat eserlerini inceleyenler zamanın, yerin ve kişisel özelliklerin ötesine geçmeli, her mantıklı insanın üzerinde fikir birliğine varabileceği bir estetik yargıya ulaşmalıdır. Bir estetisyen olan Edward Bullough, 1913 yılında "ruhsal uzaklaşma" kavramını geliştirmiş, Kant'ın sanat eserlerini inceleyenlerin önyargısız olarak düşünmeleri gerektiği görüşünü güçlendirmiştir.[6]

Modernizm kuramı, 1920'lerde, bugün sanat kuramında formalizm olarak bilinen kuramı geliştiren iki İngiliz eleştirmen, Clive Bell ve Roger Fry sayesinde oldukça gelişmiştir. İlki (formalizm) ikincisinden (modernizmden) doğmuş olmakla beraber formalizm ve modernizm ayrılmaz biçimde birbirlerine bağlıdırlar. Bell ve Fry, sanatçının bir sanat eseri ortaya çıkarma amacının ve çalışmada olmasını istemiş olabileceği herhangi bir toplumsal ya da ideolojik işlevi yersiz olarak görmüş, görmezden gelmeye çalışmışlardır. Bunun yerine sanat eserinin "belirgin biçimi" özellikle ilgilenilmesi gereken şey olmuştur. Eleştirmen Robert Atkins, Bell ve Fry'ın eleştirel amacını, en azından kısmen, yirminci yüzyılın başlarında "Japon baskılarına ve Okyanus ötesi ve Afrika'da yapılan eserlere gösterilen ilgi dolayısıyla sorumlu olmak" olarak nitelendirir.[7] Sanatla eleştirel olarak ilgilenme yöntemlerindeki amaç herhangi bir yerde herhangi bir zamanda yapılan sanatın kültürlerarası bir yorumuna ve değerlendirmesine olanak sağlamaktı. En önemli unsur biçimdi ve çalışmanın konusuna, anlatımsal içeriğine, ritüellerde veya sıradan dünyaya yapılan göndermelerde kullanımına ilgi gösterilmesi, sapmalar veya daha da kötüsü sanatın doğru şekilde değerlendirilmesini engelleyen unsurlar olarak nitelendiriliyordu.

1930'larda edebi eleştiri alanında T.S. Eliot, I.A. Richards ve diğer yazarlar, edebiyat alanında sanattaki formalizme paralel formalist bir yaklaşım olan "Yeni Eleştiri"yi geliştirdiler. Çalışmanın kendisine, örneğin şairden ziyade şiire mümkün olduğunca daha fazla yorumsal vurgu yapılmasını ve bunun dilinin kullanımı, betimleme ve mecaza göre analiz edilmesini istediler. O dönemde hakim eleştiri biçimini, yani eleştirmenlerin edebi çalışma dışındaki bilgiyi; örneğin metnin kendisinden ziyade şairin özgeçmişini ve öznel psikolojisini çok fazla vurgulama durumunu değiştirmeye çalışıyorlardı.

Formalizm, II. Dünya Savaşı'ndan sonra yüzyılın en etkili Amerikalı eleştirmeni olan Clement Greenberg'in çalışması dolayısıyla Amerika'da oldukça önemli hale geldi. Greenberg formalist prensiplerle Mark Roth-

ko, Willem De Kooning ve Jackson Pollock'un soyut dışavurumculuğunu 1940'ların ortalarından 1950'lere kadar destekledi. Greenberg özellikle Pollock'un çalışmalarını heyecanla karşıladı. Sanatçı ve eleştirmenin birlikte, yüksek sanatın merkezini Paris'ten New York'a taşıdıkları düşünülüyordu. Thomas Hart Benton ve Grant Wood gibi rejyonalist ressamlar Amerika'yı resmederken ve toplumsal gerçekçiler sınıf savaşlarını betimlerken soyut dışavurumcular bireysel özgürlüğün varoluşsal idealini yüceltiyor ve kendilerini soyutlama yoluyla ruhsal açıdan ifade etmekle uğraşıyorlardı. Biçim, boyut, yapı, ölçek ve kompozisyon son derece önemliydi ve tarzlar sanatın belirli özelliklerine duyulan tutku yoluyla gelişiyordu. Soyut dışavurumculuk, etkisini, büyük oranda "farklı araçlarla uygulanan farklı kalınlıklardaki boyanın farklı biçimlerde davranıp tamamlanmış çalışmayı farklı şekillerde etkilemesi" yoluyla sağlıyordu. "Boya lekelerinin damlalardan ya da ince katmanlardan farklı bir anlamı vardı."[8]

Greenberg'in ve sonrasında kendisi gibi bir eleştirmen olan Harold Rosenberg'in öncülüğünde soyut dışavurumcular, renk alanı (color-field) sanatçıları ve sert kenar (hard-edged) ressamları, resmin, doğası gereği iki boyutlu olduğu ve üç boyutlu yanılsamalara kapılmaması gerektiğine ilişkin formalist prensibe dayanarak, çalışmalarını düzleştirdiler. Rosenberg "bir resmin bir şeyin çizimi değil, o şeyin kendisi olduğunu"[9] ifade etti. Sanatçılardan "sadece RESİM YAPMALARINI" istedi. 1950'lerde büyük, minimal olarak soyut resimler çizen Barnett Newman, tuvalin "yeniden üretmenin, yeniden tasarlamanın, analiz etmenin ya da dışavurmanın mekanı" olmaması gerektiğini ve "çağrışımlara yol açan destek ve yardımcıları reddettiğini; hafıza, çağrışım, nostalji, efsane, mit engellerine direndiğini"[10] yazdı. Frank Stella "Benim resmim sadece orada görülebilen şeyin orada *olduğu* gerçeği üzerine kuruludur"[11] diye yazdı. Minimalistler, resmi ve heykeli temel parçalarına ayırma vurguları yapan Newman, Ad Reinhardt ve David Smith'in çalışmalarından oldukça fazla etkilenmişlerdi. Atkins minimalizmin Amerika doğumlu sanatçıların başlattığı uluslararası düzeyde önem taşıyan ilk sanat hareketi olduğunu düşünmektedir.[12]

Tarihçi ve eleştirmen Michael Fried 1960'larda özellikle minimalist heykeltraşlara odaklanarak formalizm üzerine kapsamlı yazılar yazdı. 1960'lardaki toplumsal dinamikler toplumsal sınırları kaldırmak istediğinden sanat hareketleri de estetik sınırları kaldırdı. Andy Warhol her şeyin sanat olduğunu iddia ederken Alman "süreç sanatçısı" (process artist) Joseph Beuys herkesin sanatçı olduğunu iddia ediyordu. Pop art gibi hareketler sonunda formalizmi etkisiz hale getirdi. Warhol'un Brindo kutularını ve Campbell'in çorba kaselerini dönüştürmesi, biçimlerinin önemi üzerine derin düşüncelerden ziyade toplumsal ve kültürel yorumlar gerektiriyordu. Pop art da biçimciler için lanetli bir konu olan günlük yaşama dayanıyordu ve Roy Lichtenstein gibi pop art sanatçıları önemli anla-

tımsal içeriği olan bir sanat yapmak için çizgi roman kullanıyorlardı, bu formalistlerin resimden çıkarmak istediği bir kavramdı. Pop art sanatçıları, galeri ve müzelere kendi karikatür, çorba kasesi ve peynirli hamburger versiyonlarını yerleştirerek yüksek ve düşük sanatla elit ve sıradan izleyici kitlesi arasındaki sınırları kaldırdılar.

Modernizmin eleştirisi, "sanat için sanat" sloganı ve onun minimal soyutlamaya yönelimi yaygınlaşıyordu. Tom Wolfe, eğlendirici küçük kitabı *The Painted Word* ile Greenberg ve Rosenberg'i ve onların soyut ve minimalist hareketlerini iğneleyici bir nüktedanlıkla gözden düşürmeye çalıştı.[13] Wolfe, formalistlerin bir tuvalin "düzlüğü"ne ilişkin ısrarının saçma olduğunu düşünüyor ve bununla dalga geçiyordu. Wolfe, 1982'de *From Bauhaus to Our House*'u yazdı, bu kez modernizmin cam bina mimarisine odaklanıyordu.[14] Wolfe kitapta Mies Van Der Rohe'nin, Le Corbusier'in ve ABD'ye göç eden II. Dünya Savaşı öncesi Almanya'sının Bauhaus okulunun mimari prensiplerini ve binalarını iğneleyici biçimde reddediyordu. Wolfe'un mimarlık üzerine yazdığı kitap, Charles Jencks'in modernist mimarinin başka bir etkili eleştirisi olan kitabı *The Language of Post-Modernist Architecture*'dan sonra yayınlanmıştır. [15] Jencks, Le Corbusier gibi mimarların ütopik düşlerinin steril gökdelenlerle sonuçlandığını ve sosyal konut projelerini mahkum ettiğini yazar. Jencks eklektizm ve popüler çekicilik üzerine kurulu yeni bir mimari tarz çağrısında bulunmuştur.

Arthur Danto, Warhol'un "sanatın sonunu getirdiğini" söyler.[16] Danto, "sanatın sonu" ifadesiyle belirli bir sanatsal gerilimin, yani modernizmin mantıklı sonuna gönderme yapar. Modernizmi onyıllar boyunca var olan ve 1964'de Warhol'un *Brillo Box* sergisiyle sonlanan, içsel olarak güdülenen bir "silme" eylemi silsilesi olarak tanımlar. Danto'ya göre modernizmin 1900'den bu döneme kadarki tarihi "yaklaşık beş yüz yıldır gelişen bir sanat kavramının geçersizleşmesinin tarihidir. Sanatın güzel olması gerekmezdi; gerçek dünyanınkine eşdeğer bir duyarlıklar silsilesiyle gözleri boyamak için hiçbir çaba sarfetmesine gerek yoktu; resimsel bir konuya ihtiyacı yoktu; biçimlerini resimsel bir alana yerleştirmesine gerek yoktu; sanatçının dokunuşunun büyülü ürünü olmasına ihtiyaç yoktu."

Başka pek çok kişi modernizmin tarihinin "silinen şeylerin" tarihi olduğu konusunda hemfikirdir. Modernist sanatçılar önceki sanat yapımında özel olan bütün temelleri sökmüşlerdir. Sanatın ideali olan güzellikten vazgeçmişlerdir: Örneğin Picasso'nun 1907'de *Les Demoiselles d'Avignon*'daki Kübist kadın sunumu. Konu malzemesinin gerekliliği düşüncesinden uzaklaşmışlardır: Jackson Pollock'ın "damla boyama" örneğinde olduğu gibi. İki boyutlu yüzeyler üzerine üç boyutlu biçimler yapmayı bırakmışlardır: Franz Kline'ın *Mahoning*'i, 1956, tuval üzerine yaklaşık 205 x 270 cm, yağlıboya, beyaz üzerine siyah çizgisel soyutlama. Sanatçının dokunuşunu silmişlerdir: Don Judd'un 1967 tarihli, ticari imalatçılar tarafından

çelik ve araba boyasından yapılan sekiz küpten oluşan *Untitled* çalışmasında olduğu gibi. Kendi başına bir sanat nesnesinin kendisine sahip olma ihtiyacını ortadan kaldırmışlardır: 1960'ların ve 70'lerin ortalarındaki kavramsal sanatçılar için düşünce, tamamlanmış çalışmadan daha önemliydi; örneğin John Baldessari, bir Kaliforniya haritasında C-A-L-I-F-O-R-N-I-A harfleri tam olarak nereye denk geliyorsa gerçek hayatta eyaletin tam o bölgelerine bu harfleri yerleştirerek kavramsal bir sanat eserinin yalnızca belgelendirmesini yapması gibi.[17] Bir sanat eserinin sıradan olmayan objelerden oluşması gereğine son vermişlerdir: Claes Oldenburg'ün hamburger ve kızarmış patateslerinin yumuşak heykellerinde ve Andy Warhol'un 1964 yapımı *Brillo Box*'ında olduğu gibi.

Danto özellikle *Brillo Box*'ı modernizmin sonuyla ilişkilendirir, çünkü bu sayede Warhol artık sıradan objeyle sanat eseri arasındaki farkın sadece eserlere bakarak söylenemeyeceğine ilişkin "felsefi" açıklamayı yapmıştır. Warhol'un *Brillo Box*'ının sanat olduğunu ve bir bakkaldaki Brillo kutusunun sanat olmadığını bilmek için sanat tarihi hakkında, Warhol'un nihai "silme" eylemiyle (ya da sanatın ölümüyle) sonuçlanan "silme"lerin tarihi hakkında bir şeyler bilmek gerekiyordu. "Kavramsal bir ortamda" yer almak ve bir "sanat dünyasında" gezinen "uslamlamalar üzerine söylemler"in bazılarına aşina olmak gerekiyordu.

Danto'nun sanatın sonuna ilişkin beyanına rağmen geçmişte ve bugün hala sanat yapan enerjiyle dopdolu pek çok sanatçının olduğu kesin; ancak bu anaakım modernizmin emirleriyle yapılan sanattan çok yeni bir "çoğulculuğun" sanatı. Danto "sanatın sonunu" bir özgürleşme olarak görüyor: "Sanat bittiğinde bir soyutlamacı, realist, allegorist, metafizik bir ressam, surrealist, peyzajcı, natürmort ya da nü ressamı olabilirdiniz. Bir dekorasyon sanatçısı, edebiyat sanatçısı, kısa hikayeci, dindar bir ressam ya da pornografi üzerine çalışan biri olabilirdiniz. Tarihsel olarak hiçbir şey şart koşulmadığından her şeye izin vardı."[18]

Bu, genel hatlarıyla Danto ve diğer anaakım eleştirmen ve estetikçilerin sanat tarihini görme biçimidir. Bir sanat uzmanı bazı sanatçıların büyük etki yarattığını düşünürken bir başkası aynı sanatçıyı daha az önemseyebilir. Örneğin Fried, minimalist heykeltraşlar olan Judd ve Robert Morris gibi isimlerin önemini vurgularken Danto, pop art sanatçılarının, özellikle Warhol'un çok etkili olduğunu düşünür.

Diğerleri, özellikle Douglas Crimp, modernizmin sonunun fotoğrafın keşfedilmesiyle geldiğini savunarak akımın farklı bir tarihini yazarlar. Fotoğrafçılık, sanatsal görseller de dahil tüm görsellerin mekanik olarak yeniden üretimine olanak sağlamış, sonuçta sanat eserinden eşsizlik, özgünlük, konum ya da doğum yeri özelliklerini sökün almıştır. Yeniden üretim sırasında sanat eseri üzerinde kütüphane ve oturma odalarında çalışılabilir. Yine sanat eseri, yeniden üretim sırasında büyütülebilir, kırpılabilir ve

diğer sanat eserleri ve görsellerle yeniden birleştirilebilir. Sanat eserinin bir dönem "özgün ve güvenilir" olması çok daha az önemli görülür. Crimp ve diğerleri için önemli olan, dünyanın herhangi bir yerinde ve herhangi bir zamanda yapılan herhangi bir sanat eserinin sayısız bağlamda tekrar tekrar görülebilecek olmasıdır.

Sanat eserlerinin fotoğraf yoluyla çoğaltılabilmesinin önemi ilk olarak 1930'larda Walter Benjamin tarafından vurgulanmıştı. Benjamin aralarında Theodore Adorno, Herbert Marcuse ve Hitler'den kaçan diğer Avrupalı bilim insanlarının da olduğu Frankfurt okulunun bir üyesiydi. Bu bilim insanları (ve daha sonraları Jürgen Habermas) egemen kapitalist ideolojiyi, pratiği ve kültürü geliştiren bir tür neo-Marksizm olan *eleştirel kuramı* geliştirdi. Habermas, özellikle eleştirel toplumsal söyleme katkıda bulunan sanatı destekler. Marksistler, modernizmin temel hakikat arayışlarını onaylarlar, ama sanatsal modernizmin sanatı yaşamdan ayırmasına genelde karşı çıkarlar. Neo-Marksizmdeki "neo", Marksistlerin bir zamanlar sahip olduğu katı ve sarsılmaz tarihsel belirlenimcilik anlayışının ve kapitalizmin çökeceği inancının reddidir. Bugün pek çok Marksist, kültürün tarih üzerindeki etkisini ve insanların geleceği etkileme yetisini kabul etmektedir.

Postmodernist anlamda, Danto'nun ve diğer yazarların modernizm yorumları "öykü" olarak düşünülür. Derrida'ya göre, bilimsel açıklamalar dahil dünyanın tüm açıklamaları sadece insanların ürettiği öykü ya da "söylemler"dir. Derrida hiçbir zaman gerçekliğe ulaşmadığımızı, yalnızca gerçekliğe ilişkin söylediklerimize ulaştığımızı söyler. Kesin doğru yoktur; yalnızca söylem vardır. Bununla birlikte Danto'nun kuramı ikna edicidir. [Açıklamalar] sadece bir söylem ya da öykü olabilir (ama doğru bir öykü de olabilir); Ancak kesinlikle hatırlanacak bir öyküdür. İkna edicidir ve son yüz yıl içinde sanattaki çok sayıda biçemsel değişikliğe, bu değişiklikleri mantıklı ve çizgisel göstererek anlam kazandırır. Ne var ki bütün öyküler gibi dikkatimizi belli karakter ve olaylara çeker ve ana ya da yan karakterler olabilecek binlerce başka insanı görmezden gelir. Danto'nun modernizm öyküsü Paris ve New York'da geçer; dünyanın geri kalan kısmı dikkatleri dağıtacaktır. Danto'nun öyküsü Batı Avrupa ve ABD dışında tüm estetik gelenekleri görmezden gelir. Bu modern Batı kültürüne ilişkin bir öyküdür ve planına uymayan sanatçı ve sanat eserlerini dışarıda bırakır. Frida Kahlo bu öyküde bir karakter değildir, Romare Bearden da öyle. Pek çok kadının sanatsal çalışması göz ardı edilir, tıpkı renk sanatçılarının ve anaakım eleştirmen ve estetikçilerin alıntıladıklarının dışındaki amaçlarla sanat yapan herkesinki gibi.

Sanat eleştirmeni Eleanor Heartney, Sister Wendy Beckett'ın on bölümlük televizyon dizisini eleştirirken Sister Wendy'nin sanata olan yaklaşımının nasıl da "derinlemesine kanonik"(Batılı ustalara odaklanılan tipik bir sanat kursundan beklenen bir şeydir) ve "derinlemesine gelenekçi"

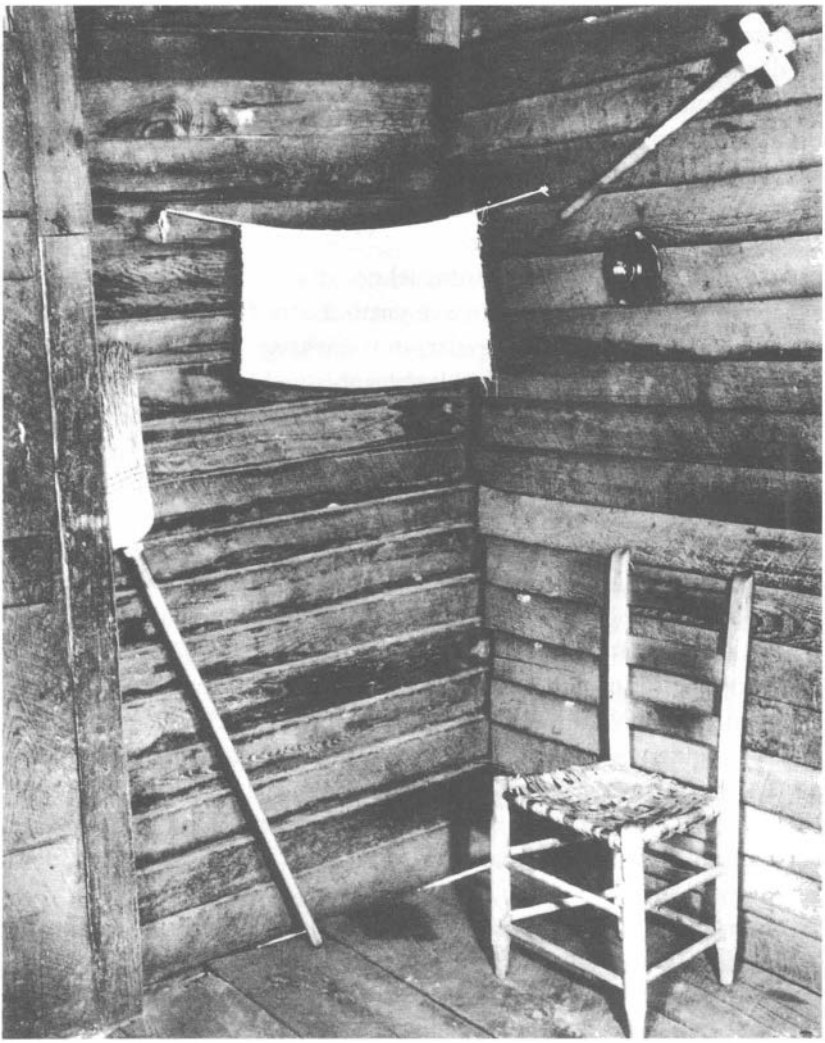
yani modernist olduğunu gösterir: "Sister Wendy, sanatçının yaşamı ya da betimlenen öyküye ilişkin cazip ayrıntılar vererek tek başına çalışmalara odaklanmaya meyilli. Güncel sanat eleştirisinin sanatı yapısöküm sürecinden geçirme ve sanata yeni bir bağlam kazandırma çabalarından etkilenmemiş görünüyor. Yorumlarında sanatsal etki ve estetik felsefesi konulu sorular üzerinde pek durulmazken dehşet verici tarihsel olaylar, toplumsal değişiklikler, teknolojik ve ekonomik devrimler arka plandaki güvenli varlığını koruyor. Bunun yerine her sanatçı, temelde bireysel özgürlük alanının cesur bir savunucusu olarak tek başına duruyor."[19]

Sanatın modernizmden farklı bir tarihini miras alabilirdik (bugün diğerleri yazılmakta.) Ama böyle olmadı. Modernizmi geçtiğimiz yüzyılın sanatının oldukça etkili ve sınırlı bir açıklaması olarak devraldık. Modernizmin baskın özellikleri şunlardır: teknolojiye ilişkin iyimserlik; bireyin eşsizliğine, yaratıcılığa, özgünlüğe ve sanatsal dehaya olan inanç; özgün ve güvenilir sanat serlerine, başyapıtlara duyulan saygı; sanatın öyküleyici, tarihsel ya da politik içeriğine karşılık soyut anlatım biçimlerinin yeğlenmesi; kültürdeki zevksizlik (kitsch) ve orta sınıf değerlerine/hassasiyetine karşı genel anlamda küçümseyici bir yaklaşım; ve sanat piyasasının farkındalığı.

POSTMODERNİST ESTETİK VE ELEŞTİRİ

Postmodernistler, modernist inançların, tavırların ve bağlılıkların tümünden ya da çoğundan uzak dururlar. Sanat dünyasına modernizmle ilişkisi kopmuş farklı estetik biçimleri sunarlar; Robert Venturi ve Philip Johnson'ın mimarisi; John Cage'in radikal müzik pratikleri; Thomas Pynchon'ın romanları; *Blue Velvet* gibi filmler; Laurie Anderson'ın performansı türünden performanslar; Jenny Holzer'ın elektronik işaret kullanımı; Barbara Kruger'ın popüler kültürde toplumsal olarak muhalif sanat üretebilmek için ticari reklamcılığın dilbilimsel stratejilerinden yararlanması; kablolu televizyonu uzaktan kumandayla "zaplama" olguları örnekler arasında verilebilir.

Sherrie Levine önemli bir postmodern görsel sanatlar sanatçısı olarak kabul edilmektedir ve çalışmalarından birini incelediğimizde postmodernist sanat kuramlarının keşmekeşine girmeye hak kazanabiliriz. Levine en çok eski sanatsal çalışmaları, sıklıkla Avrupalı ressam Piet Mondrian ve Amerikalı fotoğrafçılar Walker Evans ve modernist sanat fotoğrafçılığının en etkili öncülerinden biri olan Edward Weston gibi beyaz erkek modernist sanatçıların başyapıtları olarak bilinen eserleri sahiplenmesiyle tanınır. Levine, Evans'ın fotoğrafını kopyalamış (sahiplenmiş) ve "*After Walker Evans* # 7, 1981" adıyla kendi çalışması olarak sergilemiştir. Sahiplenme ya da ödünç alma, intihal ya da çalma modernistlerin özgünlüğe saygısını küçümseyen postmodernist bir stratejidir.



Sherrie Levine, *After Walker Evans #7*, 1990. Siyah-beyaz fotoğraf, 35 × 27 cm.

New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nin eski eğitmenlerinden olan Philip Yenawine'e göre, Levine için özgünlük yeni bir görsel yaratmaktan çok bir konuyu gündeme getirmekle ilgilidir. O ve diğer postmodernistler tavırlarında "güneşin altında yeni bir şey olmadığına göre özgünlük imkansızdır" şiarıyla yola çıkarlar. Dolayısıyla keşif ve biriciklik artık sanat üretiminde gerekli değildir. Onlara göre özgünlük, bunun zıttına –işbirliği ve bütünleştirmeye– daima ihtiyaç duyulan bir dünyada bireysel farkındalığın egoistçe kavranması anlamına gelebilir. [20] Postmodernistler bize özgünlük mefhumunun Batıda ve dünyada pek çok sanat geleneğinde olmadığını hatırlatır. Tarih boyunca pek çok kültürde, üstün yetenekleri olan sanatçıların dahi ön plana çıkarılmasına gerek duyulmamıştır.

Yenawine, Levine'in *After Walker Evans # 7*'sine ilişkin olarak, burada yeniden üretilen bu görselin özgün negatifinden beş altı baskı nesli uzakta olduğunu ifade eder ve yeniden üretimin yan ürünlerini abartır: yoğunlaştırılmış beyaz ve siyahlar ve ışıktan karanlığa ustalıklı gri tonlamalarının kaybı. Bunu bozuma uğratma olarak görebiliriz, ancak Yenawine bunu kazanılan şeyleri görmek için inceler ve bu özel görseli başka türlü hiç görmeyecek olmamızdan hareketle en büyük kazancın erişim olduğu yorumunu yapar. Yenawine'in işaret ettiği nokta, fotoğrafın icadının modernizme zarar vermesidir, ki bu da Crimp ve Benjamin'in kendisinden önceki yorumlarına katıldığını gösterir. Özgün fotoğrafın ya da herhangi bir sanat eserinin bir önemi yoktur. Yeniden üretim, görseli diğer türlü hiç göremeyecek olan milyonlarcamıza getirir, çünkü Evans'ın fotoğrafının asılı olabileceği her yere seyahat etmeyiz. Levine cüretkar ve arsız kopyalamasında özgünlüğü küçümser.

Yenawine'in orjinalinden çok yeniden üretilmiş eserlerde bariz olarak gördüğü başka bir nitelik de "pathos"tur (dokunaklılık). Levine'in yeniden üretimi, orjinal fotoğrafın baskı kalitesini düşürdüğünden bizi görselin konu malzemesine odaklanmamız için cesaretlendirir. Evans'ın fotoğrafı Amerika'daki Büyük Buhran döneminde gündeme gelen büyük yoksulluğu görüntüleme projesinin bir parçasıdır. Evans bunu yaparken Levine'in yeniden üretiminde önemi iyice azalmış olan kompozisyonel konulara büyük önem vermiştir. Yenawine "biçimsel kusursuzluktan ödün verirken daha çok Evans'ın başladığı şeyin bir belgesi olabilecek, belki de siyah ve beyazın keskin karşıtlıklarıyla daha da etkileyici hale getirilmiş bir şeyi, görselin kendisinin genel kirliliğini bir kenara bıraktık" diye yazar ve "Evans'ın orjinal görselini bir "still life" çalışması olarak görmek bizi tatmin edebilir, ancak yine de sandalyede oturan insanın yaşamı hakkında merak duymaya zorlanırız." [21] Dolayısıyla Levine'in *After Walker Evans* #7 isimli çalışmasının postmodernizmin diğer ilkelerini; yani sanatın yaşamdan ayrılmaması gerektiğini, sanatın kendisinden başka şeylere gönderme yapabileceğini ve yapmak durumunda olduğunu ve sanatın kendi biçiminden farklı bir şey olabileceğini ve olması gerektiğini gösterdiği görülebilir.

Minimalist heykeltraşlar tuval üzerine yapılan resmin üstünlüğüne meydan okumaya çalışmışlarsa da Levine bir fotoğrafın fotoğrafını yeniden çekmek için bir kamera kullanarak her zaman modernizmin temel aracı olan resmi yüceltmekten kaçınır.

Levine erkek sanatçıların eserlerini seçerek sanat tarihinde kadınların yerini sorgular. Levine, erkek sanatçıların –Edward Weston'ın oğlunu nü olarak çektiği fotoğrafta olduğu gibi– belirli konularını kopyalayarak, sanatseverler çalışmayı gördüğünde sanatçının cinsiyetinin rolünü de sorgulatır: Genç bir çocuğun nü gövdesini yapan bir kadın sanatçı olsaydı bunun çıkarımları daha farklı olurdu. Cinsiyet ve temsil konusu, ilerleyen sayfalarda postmodernizmde feminist kuramın rolünü irdelerken incelenecek daha kapsamlı bir konudur.

Tahmin edersiniz ki herkes Levine gibi aşkla sahiplenilmez. Mario Cutajar, iğneleyici bir reddiyesinde, Levine'in ve Jeff Koons ve David Salle gibi çağdaşı olan postmodernistlerin çalışmalarını geçersiz sayar; Jeff Koons, tavşan oyuncaklar gibi üç boyutlu kaba ticari eserler üretir, bunları pas tutmayan çelik maskelere dönüştürüp yüksek sanat heykelleri olarak sergiler; David Salle ise başkalarının tasvirlerini özgürce ve sıklıkla kendisininmiş gibi gösterir. Cujatar şöyle yazar, "Haset ve kırgınlığın tipik ürünü olan postmodernizm, yaşam gücünü çok daha büyük başarıların parazitli eleştirisinden almıştır; bu yaklaşım, savunucularının erişimediği şeylerin değerini düşürerek kendi ürününün sefaletini rasyonalleştirir."[22] Sahiplenme stratejisini kuralcı ebeveynlerinin gölgesinden çıkma çabasındaki ergenlerin stratejisi olarak yorumlar.

Cujatar ve diğerleri gibilerinin itirazlarını kabul ederken, Levine'in bu postmodernist sanat çalışması örneği ve Koons ve Salle'nin çalışmalarına yapılan anlık göndermelerle postmodernist ve modernist sanat arasındaki fark hakkında bazı anlamlı genellemeler yapmaya başlayabiliriz. Postmodernistler yalnızca modernistleri kronolojik olarak izlemekle kalmaz, onları eleştirirler de. Modernistler geçmişi üzerlerinden atar ve sanat üretiminde bireysel yenilikler için çabalarlar; postmodernistler genelde geçmişten bir şeyler ödünç almaktan memnundur ve eski bilgiyi yeni bağlamlar içine yerleştirme güçlüğüyle karşı karşıyadırlar. Modernizmi destekleyen eleştirmen ve kuramcılar, onaylanmış modernizm kuramı kapsamında çalışmayan sanatçıların yaptığı sanatı görmezden gelirler. Postmodernist eleştirmen ve sanatçılar sanat yapımı aktiviteleleri ve projeleri üzerine çok daha geniş bir skalada çalışırlar. Modernistler malzeme veya araç kullanımlarında saf olmaya çalışırlar; postmodernistler ise araç ve malzeme konusunda eklektik olma eğilimindedirler ve görselleri, teknikleri ve ilhamı, çoğu popüler kültüre ait olan çok daha çeşitli kaynaklardan alırlar. Modernistler çoğunlukla popüler kültürü küçümser. Çalıştıkları zamanlara ilişkin olarak çoğu zaman heyecanlı olsalar da kendilerini ve yaptıkları

sanatı o günün sıradan olaylarından bağımsız ve üstün olarak görürler. Postmodernistler, zamanlarına ilişkin olarak şüpheci ve eleştireldir; ve ileride aktivist sanatla ilgilenirken göreceğimiz gibi, bazı postmodernist sanatçılar toplumsal ve politik anlamda aktiftir. Modernistler evrensel iletişimin mümkün olduğuna inanırlar; postmodernistler buna inanmazlar.

Modernistler evrenseller ararken postmodernistler farklılıkları tespit eder. Cornel West'e göre farklılık, "imha, imparatorluk, sınıf, ırk, cinsel eğilim, yaş, ulus, doğa, bölge"[23] ile ilgilidir. West'e göre, farklılığın yeni bir kültürel politikası "çeşitlilik, çok türlülük ve heterojenlik adına monolitik ve homojen olanı çöpe atmaya; somut, özel ve belirli olanın ışığında soyut, genel ve evrensel olanı reddetmeye ve rastlantısal, geçici, uyuşmaz, belirsiz, hareketli ve değişken olanı vurgulayarak tarihselleştirmeye, bağlama yerleştirmeye ve çoğullaştırmaya" kararlıdır.

Karen Hamblen "Beyond Universalism in Art Criticism" adlı bir makalesinde sanat yoluyla evrensel olarak iletişim kurma olasılığına duyulan inançlara ilişkin sorunlara genel bir bakış sunar.[24] Hamblen, artık pek çok bilim insanının, sanat eserlerinin yapıldığı zamana ve doğdukları yerlere ilişkin sanatseverlerin bilgisi olmaksızın sanat eserlerinin birşeyler iletebileceğine inanmadığını açıklar. Pek çok eleştirmen, kendilerininki dışındaki toplumlara ilişkin kayda değer ölçüde antropolojik bilgiye sahip olmadan, söz konusu toplumlarda yapılan sanatı yargılamak bir yana onu yorumlayabileceklerine bile inanmamaktadır artık. Günümüzde pek çok eleştirmen, sanat eserlerinin sosyokültürel bağlamları üzerine kurulu özellik ve anlamlara sahip olduğuna inanır ve sanat eserlerinin farklı zaman ve yerlerde farklı şekillerde yorumlandığını kabul ederler. Bugün eleştirmenler, sanatçıların ve sanatseverlerin kişiliklerindeki farklılıkları, sosyoekonomik geçmişlerini, cinsiyetlerini ve dinsel eğilimlerini göz önünde bulundurmaya meyilliyken modernist eleştirmenler sanat eserinin kendisine odaklanmaya ve bireysel tepkilerine ilişkin olarak karşılıklı anlaşmaya varacaklarına inanmaya çok daha meyillidir.

Eleştirmenler postmodernizmin etkisiyle sanatseverlerle ve onların sanata verdiği tepkiyle çok daha fazla uyum içinde olmaya başlamışlardır ve aynı sanat eserlerinin farklı yorumlarına değer vermektedirler. Hamblen gibi sanat eğitimi alanında çalışan bir bilim insanı olan Wanda May, postmodernistlerin hedefinin "bir şeyleri açık bırakmak, yarattığımız gerçekliklerin üzerindeki gizemi ortadan kaldırmak" olduğunu savlar.[25] Modernizmin keskin kategorileri bizi "olduğumuzdan ya da olmak istediğimizden daha dengeli yapmaya meyillidir. May, postmodern bir çalışmanın "didaktik olmaktan çok çağrışımcı, kapalı olmaktan çok olasılıkları davet eder nitelikte" olduğunu da ekler. Craig Owens, Barthes'ın çalışmasından yola çıkarak edebiyatı ya da herhangi bir sanat eserini çalışma ya da *metin* olarak değerlendirmek arasındaki postmodern farkı şöyle açıklar: "Tek ve tekanlamlı olan

çalışma, yazar tarafından üretilen bir objedir; metin ise pek çok sesin içiçe geçtiği ve çarpıştığı permütasyonal bir alıntılar ve uyuşumlar alanıdır."[26] Bu önemli bir ayrımdır ve yeni ile eski eleştiri türleri arasında büyük bir farklılığı ortaya koyar: Pek çok çağdaş eleştirmen ve tüm postmodern eleştirmenler, sanatseverlere pek çok farklı okuma olanağı sunar ve bir sanat eserinin gerçekten de pek çok kişi tarafından yazılan bir metin olduğunu söylerler.

Lucy Lippard modernistlerin sanat üretiminde dünyadan ve sıradan sanatseverlerden kopma eğilimlerini net ve güçlü biçimde reddeder: Tanrı korusun, (Modernist) tabu, sanatın içeriğinin seyirci için ulaşılır olmaması gerektiğini söylüyor gibi. Ve yine Tanrı korusun bu içerik toplumsal anlamda bir şeyler ifade etmemelidir. Çünkü eğer birşey ifade ederse bu sanatsever kitlesi büyüyebilir ve sanat, fildişi kulesinden, kendisini dünyanın geri kalanına duyuran ve kitleler için yorumlayan iktidardaki sınıfın pençesinden kurtulabilir."[27] Lippard, modernistlerin politik hedefleri olan bütün sanatları aşağılayıcı biçimde "edebi sanat" olarak tanımlamasından, bu güncel modernist tabudan yakınır. Modernizmin hala etkilediği eleştirmen ve sanatçılar, toplumsal sanat için çok "kör parmağım gözüne", "beceriksizce", "kalabalıkları memnun etme çabası güden", "slogan üreten bir tür" tanımlarını yaparak küçümsemeye meyillidir. Lippard, Dadayı, Sürrealizmi, Toplumcu Gerçekçiliği, Pop Art'ı, Kavramsal Sanatı, Performans Sanatını, Video Art'ı ve toplumsal konulara parmak basan tüm sanat akımlarını reddettikleri için modernistleri fırçalar.

Fotoğrafları ele alarak düzenleyen ve onlara kendi metinlerini ekleyen postmodernist bir sanatçı olan Barbara Kruger aynı zamanda modernistlerin hiyerarşik bir bakış açısıyla üst kültürle alt kültürü birbirinden ayırma konusundaki sabit fikirliliğini reddeden, yayınlanmış eserleri olan bir eleştirmendir. Makalesinin başlığı anlamlıdır: "What's High, What's Low-and Who Cares?" (Üst Ne, Alt Ne – ve Kimin Umrunda?) Makalede bu tür kategorileri genel anlamda sahteliklerinden, hızlı cevaplarından ve basit yapılarından ötürü kınar. Yüksek sanatla "düşük sanat" arasındaki farkları reddedişini, sanatın "görsel ve sözel yolla, el hareketleriyle ve müziksel araçlarla kişinin dünyadaki tecrübesini somutlaştırmak: canlı olmanın nasıl bir şey olduğunu bir tür stenografiyle göstermek ve söylemek olarak tanımlanabileceğini" ifade ederek savunur. Ayrıca elbette bir sanat eseri ticari eşya olma potansiyeli taşır, o mali spekülasyon ve takas aracıdır. Ama popüler kültürün de aynı şeylerin bazılarını yapma yetisi yok mudur: meramını bir mimikte, bir kahkahada, kusursuz bir nakaratta, güçlü bir anlatıda, birşeyleri çağrıştıran narin anlarda, aynı geçici görüntülerde özetlemek gibi?"[28] Modernizmin dogmatik önermelere ve ayrımlara eğilimine ilişkin ilgili bir düşüncesinde Robert Storr şöyle yazar, "Gerçekten de postmodernizmin herhangi bir anlamı varsa bu her türden örümcek bağlamış inancı koruyan temel argümanların ve tarihsel sahtekarlık ve kusurların sonu oluşudur."[29]

Sanat eğitimi alanında çalışan Kanadalı bir bilim insanı olan Harold Pearse kısa ve öz biçimde pre-modern, modern ve post-modern eğilimler arasındaki bariz farklılıkları ortaya koyar ve görüşleri bu bölümü özetler: *Post-modern* hayal gücü, kendini, ilahi yaratıcının üstünlüğünün gaspedilmesini engellemek için insan yaratıcılığını bastırma yönündeki *pre-modern* eğilimden ve özerk bireyin yaratıcı gücünü önemle vurgulamaya yönelik *modern* eğilimden soyutlayarak farklı varoluş biçimleri yaratmanın farklı yollarını açımlayabilir."[30] Pearse, üretken bir yaratıcı olarak modernist sanatçı imajının yerini, anlam parçalarını bulan ve yeniden düzenleyen *bricoleur* ya da kolajcıya bıraktığını söyler. Postmodern sanatçı "yaratmadığı ve denetleyemediği sayısız imge ve gösterge ileten bir postacıdır."

MARKSİST ELEŞTİRİ

Marksist eleştiri, sanatçıların ve sanat eserlerinin görünmeyeni, hatta bazen sanatçının da bilmediği şeyi betimlediğini ve Marksizmin hem modernizmin hem postmodernizmin farklı yönlerini irdelediğini savlar. Karl Marx (1818-1883) yüzeyde "gerçek" gibi görünenin altındaki gerçeklikleri görür. Marksist eleştirmenler sanat eserlerinin bağımsız ve özerk olmayıp içinde üretildikleri toplumdan oldukça fazla etkilendiklerini (bazılarına göre toplum tarafından belirlendiklerini) savlar. Marksist eleştirmenler toplumsal yapı ve ilişkilerin sanat eserlerinin üretimini ve algılanışını etkileme biçimlerine bakar. Sanat ve sanat üzerine yapılan çalışma sahipsiz ya da tarafsız değildir; sanatın üretimi ve algılanışı toplumsal anlamda dinamik ve bağlama uygundur.

Marx sanata dönüştürücü güçler atfeder. Sanat sadece toplumun bir semptomu olup ona ayna tutabilir; ancak sanat eserleri aynı zamanda dünyaya bakış biçimimizi ortaya koyduğu gibi, daha geniş bir toplumsal çerçevede "öteki"lere dönük bir farkındalık geliştirmemize yardımcı olarak dünyayı değiştirmemize de yardımcı olabilir, dolayısıyla bireysel yabancılaşmayı azaltır. Diğerlerinin yanında Marksistler de sanat eserlerini yorumlayışımızda toplumsal ve tarihi bağlamı ciddi biçimde göz önünde bulundurmamız gerektiği konusunda ısrar ederler.[31]

Kökleri Frankfurt Okulu'na dayandırılan "eleştirel kuram" kavramı, bir "kuşku yorumbilimi" ya da yorum ve anlama yetisine ilişkin genel bir ihtiyat geliştiren Marx, Sigmund Freud ve diğerlerinin çalışmalarından doğmuştur: bu kuramcılar gerçeğe ilişkin tüm doğruluk/hakikat iddialarının iktidar ve menfaatlerin etkisi altında olduğunu düşünür. Neo-Marksist kuram, sınıf ve toplumsal cinsiyetin kişinin iletişiminin anlam ve otoritesini nasıl etkilendiğini ve kişinin coğrafi olarak ya da bir kurum içinde nerede durduğunu araştırır. Bu tür bir kuramdan etkilenen sanat eleştirmenleri, cinsiyetin, ırkın ve altkültürlerin sanat üretimi ve

algısı üzerindeki etkisini vurgularlar. Sıklıkla "kültür endüstrisi" kavramına gönderme yaparlar:

> Kültür, toplumsal öznelerin özgür yaratıcı betimlenmesinden doğmaz, devlet ve özel kurumların birlikteliğiyle bir emtia biçiminde oluşturulur. Yaratıcılığın topluca üretilen standart ürünlere dönüştürüldüğü ve hazzın temel formülsel modellerine indirgendiği yerde, kültür, yaratıcılığın özgürleştirici güçlerinin bütüncül bir akılcılaştırmasına işaret eder. Bu ticarileştirilmiş kültür, otoriter politikanın hüküm sürmesi için gerekli olan koşulları –entellektüel pasiflik ve uysallığı– doğurur. [32]

PSİKANALİTİK ELEŞTİRİ

Psikanalitik kuram diğer sanat kuramlarının sınırlarının ötesine geçen ve onların daha kolay anlaşılmasını sağlayan geniş çaplı bir bilgi alanıdır. Sigmund Freud'un (1856-1939) Marx'la kavramsal bir yakınlığı vardır; her ikisi de gerçeklik gibi görünenin altında yatan gerçeklikleri görür. Michael Hatt ve Charlotte Klonk tüm psikanalitik kuramların temelini oluşturan iki fikri tanımlar: "Öncelikle psikanaliz ruhsal yapımızın bilinçliliğimizden ibaret olmadığını beyan eder. Ruhsal yapımız içinde mantık ve hayal gücü yetilerinin bulunduğu bilinç bölümünün yanısıra bilinçdışı bir bölüm de bulunur." Freudyen kuram bilinçdışımızın çocukluğumuzda bastırılmış zihinsel olaylardan, özellikle cinsel özlemlerden oluştuğunu ifade eder. Pek çok cinsel özlemi bilinç düzeyinden alıkoyuldukları ve doğrudan erişimimizin olmadığı bilinçdışına süreriz. "Bastırılan maddenin doğası bizi ikinci temel prensip konusunda uyarır: cinsel itkilerin insan psikolojisinin, dolayısıyla insan davranışının merkezinde olduğu konusunda." [33]

Psikanalitik kuramlar sanatçıların bilinçaltlarında bastırılmış olanı ifade ettiklerini ve sanat eserlerinin bize "üreten özneler olarak sanatçılar" ve "gözlemleyen süjeler olarak izleyiciler" hakkında bilgi verdiğini savlar. Freud psikanalizin üç yönü olduğunu söyler: (1) bilinçdışına odaklanan bir disiplin, (2) sinir sistemi bozukluklarının tedavisi için iyileştirici bir yöntem ve (3) sanat tarihi, edebiyat ve felsefeyi de içerecek şekilde kültür üzerine araştırma. Freud her şeyin göründüğü gibi olmadığını ve insanların "metinler" olarak görülebileceğini öne sürdü. Bilinçdışı ve baskılama, Freud'un psikanalitik kuramına temel oluşturmak üzere dinamik olarak çalışan birbiriyle ilişkili iki kavramdır. Bastırılmış olan şey bilinçdışının bir bölümüdür. Bastırma, bilinçdışından bir sezgi doğduğunda, ancak bu sezgi bilinç düzeyinde tehlikeli, tehditkar, istikrar bozucu ya da toplumsal tabu olarak algılandığında ortaya çıkar. Freud'un sosyal bilimlerde büyük bir entellektüel mirası vardır ve pek çok fikri sanat eleştirisinde güncel düşüncelere malzeme olur.

Jacques Lacan'ın (1901-1981) daha yakın dönemdeki psikanalitik kuramı postmodernist kuram üzerinde oldukça etkilidir ve sanat eleştirisine büyük oranda feminist eleştiri yoluyla taşınmıştır. Lacan biyolojik insan olma sürecini açıklamak için Freudyen gelişim kuramını yeniden ele alır ve dil ve ideolojinin biyolojik varlığın kimlik oluşumunu etkilediğini iddia eder. Dil bilinçten önce gelir ve kişinin arzularını yönetir ve yönlendirir. Çocuğun dile girişi salt biyolojikten insana geçişinin göstergesidir.

Lacan "arzu filozoflarının" en ünlüsüdür. Lacan'a göre öznenin bir merkezi yoktur ve özneyi karakterize eden şey "eksiklik"tir. Lacan, bireyin özerkliğinin bir yanılsama olduğunu savlayarak sağduyulu kimlik kavramının üstünü örter. Birey ya da özne "öteki"nin farkındalığı yoluyla yapılandırılır ve bu gerekli farkındalık yoluyla kişinin kendi eksikliğinin farkındalığı doğar.

Özne, kendi içlerinde karşılıklı olarak bağımlı ve ayrılamaz üç "katmana" bağlıdır: simgesel, imgesel ve gerçek. Ego ya da bilinçli öz, biyolojik olarak belirlenmediği gibi özerk de değildir. Özne ancak simgesel düzene girdiği zaman "Ben" olur. Simgesel düzen; önceden var olan **dil**, çocuğun annesinden ayrılışı sonucu oluşan **arzu** ve babanın çocukla anne arasındaki ilişkiye **müdahalesi** sonucu oluşur. Dil ve baba, yasak ve otoriteyi simgeler.

İmgesel düzen, "öteki olarak kendi" ve "kendi ve öteki"nin bir karışımıdır. Lacan'ın ünlü "ayna evresi" imgeselin bir parçasıdır. İmgesel düzende, gelişimin ayna evresinde, altı ay ile on sekiz ay arasında, çocuk bir imge olarak kendisinin farkına varır. Bir aynada kendisini fark eder; kendi görüntüsüyle bütün olarak özdeşim kurar ama aynı zamanda henüz koordine olmamış bedenini parçalı olarak deneyimler. Ayna evresi bir yabancılaşma duygusu uyandırır: Lacan "kişinin bir dış görüntü yoluyla kendini tanıması, kendine-yabancılaşma yoluyla tanımlanmaktır" diye yazar.

Lacan'ın "bakış" kuramı özellikle pek çok eleştirmen ve sanatçı için ikna edicidir. Bakış Lacan için göz ile görme arasında bir kırılmayı ifade eder. Kişinin kendini görüşü ve anımsayan şeyin bakışı arasındaki ilişkide bir asimetri vardır. Lacan'ın yazdığı gibi "Bana hiçbir zaman sizi gördüğüm yerden bakmıyorsunuz." Lacan, sanata, kendimizi arzuyla ilişkili olarak nasıl sunduğumuzu anlamak için bakar. Bizi, sanata iki amaçla bakmaya davet eder: (1) bakma eylemindeki arzumuzun farkına varmak (2) "yazar"ı değil "metni" dinlemek, okumak ve yorumlamak. Lacan "Lütfen dikkatinizi yazarın psikolojisinden ziyade metne verin" [34] çağrısında bulunur.

İspanya'da bulunan *The Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León* basketbol starları (bkz. Renkli Görsel 1) gibi kültürel ikonların video gö-

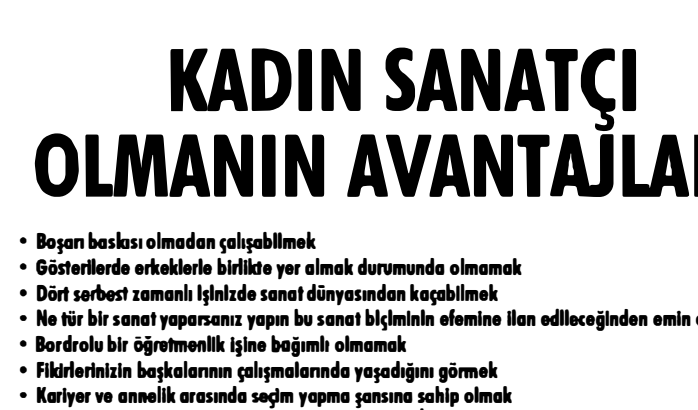
rüntülerini dijital olarak bozuma uğratan Amerikalı sanatçı Paul Pfeiffer'ın çalışmalarını yorumlamak için psikanalitik kuramı uygular. İkonlar, günahlardan arınmayı ve yüceliği taahhüt ederler, ancak Pfeiffer kendini onlar olmadan ifade etmek için ikonların kimliklerini yok eder.

> İkonik bedenin silinmesi Pfeiffer'ın çalışmasında oldukça etkilidir. İlk bakışta, bu ikonik görüntünün her yerde bulunması bizi artık büyülememeye başladığında, gösterilen şey kendi yokluğumuzu yansıtan bir ayna, beklenmeyen bir endişe ve şüphe anıdır. Silinmiş, olmayan görüntünün bir parçası haline geliriz. İkonu büyüleyici biçimde gözlemlemek yerine izleyiciler olarak doğrudan spor salonunda oyunu izleyen kalabalığa bakarız. Tam o anda izleyici görme eyleminin kendisini görür. Dolayısıyla Pfeiffer ikonu "silerek" bizi silmeye, belki de kimliğimizi bağımsızlaştırmaya ve bizi kalabalığın biçimsiz çoğulcu arka planına atmaya çalışır. [35]

FEMİNİST ESTETİK VE ELEŞTİRİ

> Q. "Gerilla Kızlar Kimlerden Oluşur?"
>
> A. "Biz ölmüş eski sanatçıların isimlerini takma ad olarak alan ve toplum içinde goril maskeleriyle dolaşan bir grup isimsiz dişiyiz. Politikada, sanat dünyasında, filmde ve geniş ölçekte kültürde cinsiyetçiliğin ve ırkçılığın ifşa edildiği posterler, çıkartmalar, kitaplar, basılı projeler ve eylemler ürettik. Bilgi vermek, tartışma çıkarmak ve feministlerin eğlenceli olabileceğini göstermek için mizahı kullanıyoruz. Kişiliklerimizden çok konulara odaklanmak için goril maskeleri takıyoruz. Kendimizi kültürün vicdanı olarak adlandırıyor, Robin Hood, Batman ve Lone Ranger gibi çoğunlukla erkeklerden oluşan "iyi niyetli meçhul kişi" geleneğinin feminist eşleri olduğumuzu ilan ediyoruz. Çalışmalarımız destekçi olmalarından gurur duyduğumuz akraba ruhlar tarafından dünyaya yayılmakta. Aynı zamanda *The New York Times, The Nation, Bitch ve Bust*'ta; NPR, BBC ve CBC'nin de aralarında olduğu TV ve radyo programlarında ve sayısız sanatsal ve feminist metinde yer bulmakta. Kimliklerimizi kuşatan gizem dikkat çekicidir. Herhangi biri olabiliriz; her yerdeyiz." – Gerilla Kızlar, 2010

Bu açıklama, Gerilla Kızlar'ın web sitesinden alınmıştır. [36] Gerilla Kızlar grubu, birkaç insanın 1985'te, New York'taki Museum of Modern Art'ta, 169 sanatçının işlerinin sergilendiği "An International Survey of Painting and Sculpture" isimli sergide yalnızca 13 kadın sanatçının olduğunu fark etmesiyle oluşmuştur. Bu grup, 1989'da şehir otobüsleri üzerine yapıştırılan "Do women have to be naked to get into the Metropolitan Museum?" (Metropolitan Museum'da yer alabilmek için kadınların illa soyunmaları mı gerekir?) posterleri, Confessions of the Guerilla Girls, 1995; *The Gu-*



The Advantages of Being a Woman Artist (Kadın Sanatçı Olmanın Avantajları)

errilla Girls Bedside Companion to the History of Western Art, 1998; *Bitches, Bimbos and Ballbreakers, the Guerrilla Girls Guide to Female Stereotypes*, 2003; *The Guerrilla Girls Art Museum Activity Book*, 2005; ve *The Hysterical Herstory of Hysteria and How It Was Cured from Ancient Times until Now*, 2010 gibi kitapları, reklam panoları, gösterileri ve sanat dünyasındaki ayrımcılığı teşhir eden kültür karmaşasının yaratıcı biçimleri ile tanınırlar.

Bu grubun ilk işi, New York sokaklarına müzede temsil edilen sanatçıların cinsiyetlerindeki dengesizlikleri yeren posterler asmaktı. Sanat dünyasındaki yozlaşmaya odaklanmayı sürdürürken (Örneğin şu çalışma: "Bir kuratör cinsel ilişki yaşadığı bir sanatçıyı ya da ajansın sanatçılarını, bu ilişki sergilenen çalışmanın 20 cm yanındaki duvar notunda ilan edilmemişse sergilememeli.") aktivitelerini ırksal dengesizliği, film endüstrisini (Örneğin "Anatomik Olarak Doğru Oskar: Beyaz ve erkek, tıpkı kazanan erkekler gibi!") popüler kültürü ve cinsiyetin rolünü konu edecek şekilde genişlettiler. Ve böylelikle kadın grupları Bosna, Brezilya, Kıbrıs, Avrupa, Hindistan, Meksika ve Sırbistan'da yaşanan dünya çapındaki sosyal adaletsizliklerle mücadele etmek için harekete geçmeye başladı.

Gerilla Kızlar'ın politik çalışmasını betimlemek, feminizmin güncel sanat kuramına yaptığı temel katkıları göstermek için iyi bir yol. Feminizmin

tarihi, bazılarımızın fark edebileceğinden daha eskidir: Mary Wollstonecraft 1972'de *A Vindication of the Rights of Women*'ı, Virginia Woolf 1929'da *A Room of One's Own*'u yazmıştır ve bunların her ikisi de kadınların kendilerini tanımasını ve nesnel olanaksızlıklarını konu almaktadır. Ondokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında kadınlar, kadınların oy kullanma hakkı, mülkiyet hakkı, işyeri hakkı, çoğaltma hakları, kadın ve kızların aile içi şiddetten korunması, kadın düşmanlığı ve cinsiyet ayrımcılığına karşı kampanya düzenlemişlerdir.Simone de Beauvoir 1949'da *The Second Sex*'i; Betty Friedan 1963'te, *The Feminine Mystique*'i, 1970'de Kate Millet, *Sexual Politics*'i ve Germaine Greer'in *The Female Eunuch*'u 1971'de yayınlanmıştır. Gloria Steinem, *Ms.* dergisini 1972'de, yaklaşık kırk yıl önce kurmuştur.

Feminist estetik uzmanı Hilde Hein, feminizmin her türlü özeti için şu uyarıda bulunur: "Feminizm de kompleks değilse hiçbir şey değildir." [37] Pek çok kişi Hilde Hein'ın önermesine katılacaktır. Feminist söylemin altında yatan karmaşa büyük oranda iki ayrı konum çevresinde döner: birincisi, iki cinsiyet arasında önemli farklar olduğunu savlar, bu konum bazen "biyolojik feminizm," "özcülük" ya da "Gynesis" diye de adlandırılır; "toplumsal cinsiyet kuramı" (gender theory) diye adlandırılan bir diğeri de erkekler ve kadınlar arasındaki farklılıkların biyolojik değil kültürel olduğunu öne sürer. Estetisyen Anita Silvers'a göre, "Gynesis kuramı sanat eserlerinin belli özelliklerinin doğal kadın ifadeleri ve temsilleri olduğunu iddia ederken; Toplumsal cinsiyet kuramının ırk, sınıf ve geleneğe ilişkin ilineklerden bağımsız olarak –psikolojik, fenomenolojik, biyolojik ya da farklı türden– varolabilen bir 'dişi doğası' fikrini reddettiğini" öne sürer.[38] Bu iki konu, sanat dünyasında, feminizmin aşağıdaki değerlendirmesinde ele alınır.

Hein, Helen Frankenthaler ve Bridget Riley'ın 1950'ler ve 1960'larda sanat dünyasında çok fazla ön plana çıktıklarını hatırlatarak İngiltere ve ABD'de feminist sanatın kısa bir tarihsel tanıtımını sunar. Her iki sanatçının çalışmalarının içerikleri feminist değildir, çünkü ne kadınların tarihsel durumuna gönderme yapmıştır ne de kadınların ürettiği sanata benzer bir yanı vardır. 1960'ların sonuna kadar pek çok kadın sanatçı, sanatlarını erkek egemen anaakımla rekabet edecek şekilde "cinsiyetten bağımsızlaştırmaya" çalışmıştır. 1960'lara gelindiğinde, karşı-kültür, anaakımı artık ideolojik olarak tarafsız görmemektedir ve feministler sanat sisteminin ve sanat tarihinin cinsiyetçiliği kurumsallaştırmış olduğunun farkına varmışladır. Miriam Schapiro, Judy Chicago ve Nancy Spero gibi feminist sanatçılar geçmişte görmezden gelinen kadın sanatçıları yeniden gündeme getirmiş ve feminist tarihçiler, görmezden gelinen kadın sanatçıları da dahil edecek şekilde "revizyonist" sanat tarihleri yazmaya başlamışlardır. Pek çok feminist, zanaat ve yüksek sanat arasındaki farkı

–özellikle kadınlar geleneksel olarak zanaatla ilgilendiği için– bir erkek ayrımcılığı olarak gördüğünden reddetmiştir. 1970'lerde feminist sanatçılar sanatlarına dekorasyonu dahil etmeye başlamışlardır. Mary Beth Edelson'un *Memorials to the 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era* performansında olduğu gibi gibi, kimi feministler, katartik, ritüelleştirilmiş performansların yanısıra pek çok farklı araçla otobiyografik çalışmalar da üretmiştir. 1980'lerde feminist sanatın bazı kolları kavramsal bir eğilim göstermeye başlar; örneğin Cindy Sherman'ın dişinin kültür içindeki rolüne ilişkin fotoğrafik araştırmaları ve Barbara Kruger'in reklamcılığın grafik dağarcığı aracılığıyla kültürel hegemonya çağrışımları. Feminist prensipler bugün geniş oranda kabul görmektedir; ve modernizmin homojenliğine ve tekçiliğine karşılık feministler sanata anlatı, otobiyografi, dekorasyon, ritüel ve sanat olarak zanaatin kullanımını da içeren kapsamlı, çoğulcu bir bakış açısı çağrısında bulunmaktadırlar. Hein, feminizmin popüler kültürü kabul edişinin postmodernizmin gelişimini katalize etmeye yardımcı olduğunu söyler.

Hein'ın feminizmin karmaşıklığına ilişkin uyarısı ve kısa tarihsel bakışı feminist sanata ve eleştiriye bir giriş sunar. Her düzeydeki sanat eleştirisi öğretimine feminist bakış açıları getiren iki sanat eğitmeni Kristin Congdon ve Elizabeth Garber daha farklı bakış açıları da getirir. Burada özetlenen duruşları diğer erkek ve kadın bilim insanlarının çalışmalarıyla bütünlenir ve güçlendirilir.

Congdon güncel feminizmi şu şekilde özetler: "Geçtiğimiz yirmibeş ila otuz yıl içinde feminist hareket, kadınların sanatı ve kadın sanatçılar üzerine yapılan tartışmaları arttırma işlevi gördü. Bu tartışmalar aşağıdaki konuların bir ikisine daha odaklanır: (1) kadın sanatçıları içeren bir sanat tarihinin tanınırlığı ve kuruluşu (2) sanatsal süreçlere, ürünlere ve estetik tepkiye cinsiyet ayrımcı yaklaşımların varlığı; (3) ve sanatın anlaşılması ve değerlendirilmesi için hiyerarşik olmayan yaklaşımların gelişimi." [39]

Garber dört önemli ayrım sunar. İlki ve en önemli olanı toplumsal cinsiyet (gender) ve cinsiyet (sex): "Cinsiyet kendisiyle doğduğumuz bir biyolojik özelliktir: Ya erkek ya da dişiyizdir. Öte yandan toplumsal cinsiyet toplumsal ilişkiler yoluyla öğrenilir. Dişiliğe ya da erkekliğe özgü özellikler toplumsal cinsiyetle özdeşleştirilir, örneğin kızlar duygularını ifade etmeyi ve başkalarını eğitmeyi öğrenirken erkekler toplumsal beklentiler ve modelleme yoluyla kendilerini kanıtlamayı ve örneğin 'ağlamamayı' öğrenirler." [40] Congdon cinsiyete ilişkin şu beklentileri örnekler: "Erkeklerden belirli bir alanda üstün başarı göstermeleri beklenirken, kadınlar pek çok alanda yeterli olmaya koşullanmıştır. Kızlar, barışçıl paylaşımlarda bulunmak ve uzlaşmak için daha fazla çabayı içeren başkalarıyla ilişkilere ve samimiyete odaklanırken erkekler bağımsızlığı, yarışı ve organizasyon becerilerini öğrenirler." (Bkz. Barbara Kruger, Untitled, We don't need another hero, 1986.)

Feminist kuram toplumsal cinsiyet ayrımları üzerine kuruludur. Toplumsal cinsiyet dünyayı algılayışımızda ve sanatı anlamamızda başlıca unsurlardan biridir, ancak sanata ve deneyime tarafsız olarak yaklaşabileceğimize inanmamızı isteyen estetisyen ve eleştirmenler toplumsal cinsiyeti yüzyıllarca göz ardı etmişlerdir. Simone de Beauvoir "kadın olarak doğulmaz; kadın olunur" gözleminde bulunmuş ve sonrasında kadının "Erkeğin Ötekisi" olarak inşa edilişini göstermeyi sürdürmüştür."[41]

Garber'ın ikinci önermesi feminist kuramın işlevsel olduğu, yani şeylerin olma biçimlerini değiştirmeye yaradığıdır. Feminizm, kadın hareketinin toplumsal ve politik hedeflerinden doğmuştur ve kadınlar üzerindeki baskıyı azaltmaya çalışır. Garber, "bütün kadın sanatçılar feminist değildir; feminizm seçilen bir konumdur" der. Hein'ın ifadesiyle "kişi doğuştan ya da alışkanlıkları dolayısıyla değil beyanatla feminist olur." Hein "yaygın inanışın aksine feminizm kadınlar için erkekler için olduğundan daha doğal bir yönelim değildir. Kadınlar normalde dünyayı erkeklerin belirlediği kategorilerle uyumlu biçimde deneyimlemek üzere sosyalleşirler. Dişi olduklarını bilmekle beraber, açıkça zıt bir tavır almadıkları ve özerk olma haklarını ilan etmedikleri sürece, dişiliklerini erkek egemen bakış açısıyla tanımlarlar" diye devam eder sözlerine. Feminist eleştirmenler estetik ve politikanın birbirinden bağımsız olabileceği fikrini reddederler. Ne var ki bazı eleştirmenler yine de sanat ve politika arasında bir ayrım olması gerektiğini savunur. Hilton Kramer feminizmin "bir sanat eserinde incelenmesi gereken nitelikler hakkında hiçbir şey söylemediğini"[42] savlar. Hein bunu iddia eden eleştirmenlerin "feminist sanatta gizli olarak var olan iddiaları, yani 'geleneksel' sanatın aynı zamanda politik olduğu ve bu politik olma durumunun görünmez bir biçimde 'yansız' ya da eril moda dönüştürüldüğü olgusunu kavrayamadıklarını" söyleyerek, politik olan temsillerin sanatta hiç yeri olmadığı savına açıkça karşı çıkar. Kramer'in yaptığı türden itirazlara rağmen, pek çok eleştirmen sanat ve politika ayrımının dar görüşlülük ve naiflik göstergesi olduğu ve akılcı eleştirel söylemi sınırladığı konusunda hemfikirdir.

Üçüncüsü, Garber'e göre "*Feminist* ve *feminen* birbirlerinin yerini tutabilecek kavramlar değildir. Feminen, kadınlara atfedilen, duyarlılık ve kibarlık gibi toplumca belirlenen nitelikleri (çoğu zaman bu niteliklerin kalıtsal olduğu ve tarih boyunca varlığını sürdürdüğü düşünülür) ya da genelde erkek fiziğiyle kıyaslandığında daha ufak tefek bir yapıya sahip olmak gibi doğuştan gelen özellikleri çağrıştıran bir kavramdır." Feminizm her zaman belirli bir tarihsel anda değişim getirmeye ve kadınların yaşamlarının gerektirdiği özel ihtiyaçları karşılamaya yönelik siyasi isteklilik olarak algılanmalıdır. Elbette tüm kadın sanatçılar yaptıkları çalışmalarda feminist değildirler. Hein bize Riley ve Frankenthaler'in çalışmalarını, Edward Gomez ise çalışmalarında toplumsal cinsiyeti öne çıkarmayan iki çok



Barbara Kruger, *"Untitled" (We don't need another hero –Bir kahramana daha ihtiyacımız yok)*, 1987. Photographic silkscreen/vinyl, 225 × 290 cm.

başarılı güncel ressamı, Susan Rothenberg ve Jennifer Bartlett'ın çalışmalarını hatırlatır.[43]

Garber'in dördüncü dayanağı Hein'ın feminizmin karmaşıklığına ilişkin uyarısına benzer. Garber feminizmin belirli bir prensipler bütünü ya da tek bir konum veya anlayışa yaklaşım olmadığını, gelişmeyi sürdüren değişken bir felsefe olduğunu söyleyenlerle hemfikirdir. Rosalind Coward empati kurarak benzer bir noktaya parmak basar: "Feminizm asla kadınların deneyim ve tecrübelerinin özdeşliğinin bir ürünü olamaz; bu türden bir birlik yoktur. Feminizm her zaman belirli bir politik hareket dahilinde çalışan, belirli politik amaç ve hedefleri olan kadınların bir aradalığı anlamına gelmelidir. Bu ortak deneyimleri değil politik ilgi alanları dolayısıyla bir arada olan insanların bir gruplaşmasıdır."[44] Yanısıra Hein, feministlerin belirli bir gerçekler bütünü ya da bir merkezi dogma icat etmediklerini savlar, ancak feministlerin soruları farklı bir açıdan ele aldığını düşünür. Feministlerin vazgeçtiği ve yanlış yönlendirdiği sorunlar listesinde estetik 'kayıtsızlığın' tanımlanması, farklı sanat türleri arasındaki ayrımın yanısıra zanaat ve sanat, yüksek ve popüler sanat, faydalı ve dekoratif sanatlar, görkemli ve güzel olan arasındaki farklılıklar, özgünlük ve estetik deneyimin duyuşsal

doğasına karşı kavramsal olanla ilintili bilinmeyen pek çok şey vardır. Bu son nokta özlerinde ilişkili olduklarını savlayarak duyguyu bilme yetisinden ayırmayı reddeder. Hemen hemen herkes eski sorunların *modalarının geçmiş olduğu*, akılcı ve kapsayıcı eleştiriye zarar verdikleri konusunda hemfikirdir.

Garber bu genel ayrımları yaptıktan sonra belirleyici bir "kadın estetiği" ya da "kadın duyarlığı" olup olmadığına ilişkin sıkça sorulan bir sorudan başlayarak feminizme ilişkin genel tema ve konuları yorumlar. Feministlerin bu konuda farklı duruşlar sergilediklerini açıklar. Lucy Lippard kadınların sanat yapımını erkeklerinkinden "(sıklıkla dairesel ya da oval olan) merkezi bir odaklanma, parabolik çanta benzeri biçimler, obsesif çizgi ve ayrıntı, örtülü zemin, dokunsal ya da duyumsal yüzey ve biçimler, çağrışımsal bölümlenme, otobiyografik vurgu" özellikleriyle ayırır. Lippard bu niteliklerin erkeklerden çok kadınların çalışmalarında bulunduğunu söyler. Örnek olarak sarmal yapılarıyla Georgia O'Keeffe'nin çiçeklerini, Frida Kahlo'nun otobiyografik resimlerini ve Miriam Schapiro'nun ayrıntılı kimono ve ev kalıplarını ve dekorasyonlarını verir. Lippard yanısıra kendisinin bir kadın olarak sanata bakışa farklı bir duyarlık getirdiği yorumunu yapmıştır: "Bir bölümlendirmeyi, belirli ritmleri analiz edemesem de bunların benim için bütünüyle anlamlı olduklarını biliyorum."

Kadın sanatının evrensel niteliği olarak kadın duyarlığını arayış 1970'lerde bugün olduğundan daha önemliydi. Bazı feministler kadın duyarlığına yapılan vurgunun cinsiyetlere toplumsal olarak atfedilen özellikleri güçlendirdiğini ve erkek-kadın arasındaki zıtlıkların ikiliğini basit biçimde sürdürdüğünü iddia eder. Kadın duyarlığına ilişkin iddialar kadınların ne ve kim olabileceğinin sınırlarını çizer ve pek çok feminist, kadınlara atfedilen kavramlarla yapılan sınırlandırmayı reddeder. Lippard'ın kadın duyarlığına ilişkin görüşleri 1984'de değişmiştir. Ne var ki Arlene Raven, kadın duyarlığının, erkeklerin deneyim ve değerlerini kadınlarınkinden daha iyi olarak algılayan sanat tarihi kanonlarının onayladığı görsellere antitez oluşturduğunu ifade etmiş ve bu duyarlığın bilinçli olarak üretildiğini gösteren araştırmayı savunmuştur. Garber, feministler arasındaki bu türden anlaşmazlıkların sağlıklı olduğunu ve "kadınlara yapılan toplumsal, ekonomik, entellektüel baskının sonlandırılması mücadelesinde seçili konumları temsil eden feminist estetiğin farklı türleriyle ya da kadınların duyarlıklarına ilişkin basmakalıp fikirlerin yapısökümüyle" sonuçlanabildiğini düşünür.

Fransız geleneğinde feminizm, Helene Cixous, Luce Irgaray ve Julia Kristeva'nın kurumsallaştırdığı biçimiyle "beden" kuramlarıyla ve dişil yazı (écriture féminine) ile, yani erkek otoritesini altüst etmek anlamına gelen "bedenden yazmakla" ilişkilidir. Geleneksel "fallus merkezli" yazı ve kültür karşısında dişil yazıyı önerirler. Yazıları coşkulu ve eğretilemeli olmaya meyillidir ve bedene odaklanan sanat eserlerini ve sergileri konu edinirler.

Congdon, kadınların onları birbirine bağlayan tecrübeler paylaştığını iddia eder: "Kadınlar sıklıkla çocuk doğurma ve yetiştirmeyi, ev işleri ve yemek hazırlanmasındaki temel sorumlulukları da içeren ortak tecrübelerle birbirlerine bağlıdır. Yanısıra baskıyla da birbirlerine bağlanmışlardır. Bir kültürel grup olarak kadınlar için ABD'de yaşayan her üç kadından birinin tecavüze uğraması, iki kadından birinin kocasından kötü muamele görmesi, dört kız çocuktan birinin cinsel istismara uğraması ve evleri dışında çalışan kadınlardan yüzde sekseninin cinsel tacize uğradıklarını söylemeleri bir *fark yaratır*." Yanısıra "herkes cinsiyetçilikten mustariptir. Baskı kuran biri haksız bir durumdan menfaat sağlayabilir ama baskı kuran bu kişi yine mevcut durumu devam ettirmek için gerçeklikle mücadele etmeli, durumu gerekçelendirmeyi ve çarpıtmayı sürdürmelidir. Böyle olumsuz şekillerde sarf edilen enerji olumlu gelişme için harcanmaz" der.

Sanat eğitimi alanında çalışan feminist bilim insanları her yaştan öğrenci için kadın sanatçıların sanat müfredatına gözle görünür ölçüde dahil edilmesini de savunur. Örneğin Georgia Collins ve Renee Sandell'a göre bu şekilde (1) kız öğrencilere aynı cinsiyetten rol modeler sunularak onların gururlarının okşanması, özsaygılarının artması ve kayıp bir mirası keşfetmenin heyecanını duymaları sağlanması; (2) tüm öğrencilere kültürümüz içindeki sanatsal aktivite ve başarının daha bütüncül, kapsamlı ve provokatif bir resmi sunulması; (3) sanat alanında kariyer yapmak isteyen öğrencilerin, her iki cinsiyetten sanatçılarla rekabet edebilecekleri şekilde daha gerçekçi biçimde hazırlanması ve (4) kültürümüzdeki çeşitli sanatsal aktivitelerle atfedilen statü ve değerlerle ilişkili olarak eleştirel düşüncenin teşvik edilmesi"[45] mümkün olacaktır.

Ne var ki Alice Walker, Angela Davis ve bell hooks'un da aralarında olduğu siyahi feministlerin sınıfsal baskı ve ırkçılığın büyük oranda beyaz ve ekonomik olarak ayrıcalıklı feminist hareket tarafından görmezden gelindiğini söylemesiyle hareket içindeki bölünmeler sınıf ve ırk konularının ötesine geçmiştir. Sömürgecilik sonrası dönemin feministleri cinsiyetçilikten çok ırksal, sınıfsal ve etnik baskının ataerkinin temel güçleri olduğunu savunur. Batı feminizminde evrenselleştirme eğilimleri olarak gördükleri şeye ve kültürler arasında kadınların deneyimine gösterilen ilginin yetersizliğine tepki gösterirler. Örneğin Wangechi Mutu (bkz. Renkli Görsel 2) anavatanı Kenya'nın hikaye anlatıcılığı geleneğinden hareketle dergi resimleri, mürekkep, boya, sim tozu ve Mylar'ın üzerindeki kürk dahil pek çok farklı nesne kullanarak hayali kadın figürlerini resmeden bir sanatçı ve antropologdur. Çalışması Afrikalı kimliğine ilişkin sorunlar, kültürel melezlik ve kadınların rolleri hakkındadır. Lucy Lippard kökleri Navaho/Krik/Seminole kabilelerine dayanan bir fotoğrafçı olan Hulleah Tsinhnahjinnie'i hayıflanarak hatırlar: "Annem ve halam beyaz kadınların evlerini temizlerken bu kadınlar kendi feminizm kuramlarını geliştiriyorlardı."[46]

Daha önce de belirtildiği gibi postmodernist eleştirmenler bir sanat eserinin zaman ve mekanı aşarak iletilerini evrensel olarak iletebileceği fikrini reddederler. Yanısıra feministler de evrensel kriterleri, nüfusun –genellikle erkek, beyaz ve sanatsal ve toplumsal anlamda seçkinci olan– yalnızca küçük bir bölümünün zevk ve değerlerini yansıtan evrensel kriterleri reddederler. Feministler savaşa ilişkin konulara neden anne çocuk ilişkilerinden ya da çiçek resimlerinden daha fazla değer verildiğini sorgular. Üçüncü bölümde Deborah Butterfield'in at yorumlarının çoğunlukla erkek sanatçılarca yorumlanan savaşkan atlardan farklı olarak barışçıl oluşundan duyduğu mutluluğa ilişkin bir tartışma yer alıyor. Yanısıra feministler yorgancılığın neden "ikincil bir sanat" olduğunu soruyor. Congdon'a göre tıpkı siyahiler tarafından yapıldığı için uzun süre küçümsenen jazz gibi yorganlar da kadınlar tarafından yapıldığı için değersiz görülmüştür. Genelde postmodernistler ve özelde feministler insan bilimlerindeki hiyerarşik ayrımlara karşı çıkar. Congdon bize Miriam Schapiro ve Joyce Kozloff'un, kadınların tarihteki katkılarını onaylamak ve yüksek ve düşük sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak için dekoratif sanatları benimsediklerini hatırlatır.

Congdon kadınların sanat dünyasında erkek meslektaşlarından farklı düşündüklerini ve davrandıklarını iddia eden pek çok feminist bilim insanını örnekler. Carol Gilligan, maskulen olanın ayırmaya meylederken feminen olanın birleştirmeye meylettiğini ve bu tür tavırların erkek ve kadınların sorunları nasıl çözdükleri ve dünyayı nasıl tanımladıklarıyla yakından ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. Cheatham ve Mary Claire Powell inceledikleri kadın sanatçılardan pek çoğunun "karakteristk hedeflerinin rekabetçi münferit bir tavır olarak en yükseğe çıkma ihtiyacı değil sanatı her şeyle ilişki kurmak ve daha doyurucu yaşamlar yaratmak için kullanmak olduğunu" ortaya koymuşlardır. Sandra Langer, "kadın odaklı bakış açısının belirsiz obje ve mekanik fikirler yerine daha heyecan verici ve ödüllendirici deneyleme kavramını getirdiğini", buna karşılık erkek sanatçıların ise kusursuz sanat objesini yaratmaya çalıştıklarını iddia eder. "Yenilme hakkı, insan olmak, çabalamaya ve büyümeye devam etmek feminizmin kendisine içkindir." Congdon bir kadının bakış açısının rekabetten uzak, öznel ve bağlayıcı olabileceğini iddia eden başka isimleri örnekler. Joanna Frueh sanat tarihi konulu metinler üzerinde çalışmış ve dillerinin –rekabetçi olmayan düşünce yapısından farklı olarak– savaş, devrim ve fetihle ilişkili olduğunu ortaya koymuştur: "[bu metinlerde] Sanatçılar, kötü üslupları yok ederler, kampanyalara, çatışmalara, askeri tatbikatlara, savaş ve fetihlere katılırlar. Bu metinlerde asiler ve devrimciler kadar taarruzlar, saldırılar, istilalar ve karşılaşmalara ilişkin bir şeyler de okuruz." Bunun aksine, feminist sanat eleştirisi birleştirici, kapsayıcı ve hiyerarşik olmayan bir yapıda olabilir. Bazı feminist eleştirmenler poli-

tik ve kültürel eylemlerinden kapıları açacak ve soru cevaplamaktan çok yeni sorular soracak kadar memnundur.

Garber feminist kuramın sanatseverlerin imgelere nasıl tepki verdiğine ilişkin kavrayışımıza katkıda bulunuş biçimini değerlendirir. O ve diğer feministler İngiliz neo-Marksist eleştirmen John Berger'in kitabında ve televizyon programı *Ways of Seeing*'de [47] "erkek bakışıyla" özdeşleştiğini söylerler. Berger'in tezine göre Batı sanatında pek çok kadın nü resmi erkeğin zevki için yapılmıştır. Kadın öznesi pasif ve müsait olarak sunulur. Erkeğin her zaman ideal izleyici olduğu düşünülür ve resimlenen kadın erkeğe dalkavukluk etmek üzere tasarlanmıştır. Erkek ölçen, kadın baskı altında ölçülendir. Kadın bir estetik beklenti nesnesine indirgenmiş, dolayısıyla insanlıktan çıkarılmıştır. Varoluşçu filozof Jean-Paul Sartre, daha önce Berger'in erkek bakışı hakkında yaptığına çok benzer bir gözlem yapar: Algılandığının farkında olan [dişi] bir obje, kendisini bir başkasının gözünden görerek öz-farkındalık geliştirmeye mecbur bırakılır, dolayısıyla kendisi olmaktan vazgeçer, diye yazar. [48] Güzel sanatlarda, özellikle popüler filmlerde ve reklamlarda görülen kadın imgeleri, duygularımızı biçimlendiren, bize fikir veren ve eylemlerimizi etkileyen, feministlerin "paradigma senaryoları" diye adlandırdığı şeyi sunarlar. Kadınların olumlu ve olumsuz imgeleri duygusal modellerimizi oluşturmamıza ve bu modelleri güçlendirmemize yardımcı olur ve kadınlara karşı dünyevi eylemlerimizi ve onlara ilişkin tavırlarımızı etkiler.

Hein kadınların yüksek-sanat geleneğindeki hoş olmayan tasvirlerini betimler:

> Kadınların ince ayrıntılarla, sevgi dolu ve şefkatli keşfinin yanısıra, kadınlara karşı uygulanan bariz şiddeti ve kadının suistimalini temsil edecek biçimde de kullanılmışlardır. Büyük gelenek tecavüzlerle, abdüksiyonlarla, sakatlamalarla ve kadınların nefretle aşağılandığı örneklerle doludur. Ancak bunlar bir kadının bakış açısıyla gerçek olmamıştır. Genellikle bir adamın şehvetli, duygusal ya da ceza gerektiren bakış açısıyla incelenmişlerdir. Feminist sanatçılar bu tecrübelerin aynılarını *kadınlar tarafından deneyimlendikleri şekliyle* gözden geçirme güçlüğünü yaşarlar. Bu şekilde geleneksel sanatın hem politikasını hem cinsiyetini ortaya koyarlar ve bu geleneksel tanım içinde, sanat olmadığı gerekçesiyle kendi çalışmalarının reddedilmesi riskini taşırlar. Öyleyse feminist sanatın belirleyici özelliği kadınlar "hakkında" oluşu değil, önceki araçları kullanmasına rağmen yeni bir biçim oluşudur.

Griselda Pollock, popüler kültür içinde feministlerin karşı çıktığı ama onlara yakıştırılan bazı kadın imajlarını adlandırır: "aptal sarışın, femme fatale, evcimen ev kadını, fedakar anne vb. Bu adlandırmalar, 'doğru ya da yanlış', 'iyi ya da kötü', 'geleneksel ya da ilerici', 'olumlu ya da nesne-

leştirici' gibi mutlaklaştırıcı bir söz dağarcığından türetilmiştir."[49] Pollock, göstergebilimsel olarak, kadınların nasıl yapılandırıldığı ile ilgili basılı bir reklamın yapısökümünü yapar. Bir kadın modelin çok parlak, rötuşlanmış, cazibeli bir fotoğrafı dikkatli biçimde oluşturulur, yapılandırılır, pek çok çekim arasından seçilir ve yüksek tirajla basılır. Dikkatle seçilen kadın bedeni ve farkedilebilecek bir çevrenin yokluğuyla, reklamın bir geleneği vardır ve fantazi çağrışımından ötürü bir "gerçeklik etkisi" yaratır. Pollock renk, odaklanma, yapı, basım süreçleri ve rötuşun titizlikle çözülmesi gereken kodlanmış unsurlar oluşturduğunu savlar.

Jan Zita Grover popüler kültürde lezbiyenlerin temsilini göz önünde bulundurarak şöyle sorar, "Hangi temsilin sizin için daha büyük otoritesi var: Victoria's Secret iç giyimindeki ahlaksız kadının mı, *On Our Backs*'teki derinin mi yoksa atletik kadın softball oyuncularının bir yerel bar rehberinde ya da eşcinsel dergisinde basılan fotoğraflarının mı? Bunların herhangi biri mi? Hepsi mi? Hiçbiri mi?"[50] "Ucuz roman kapakları 'erkeksi-dişil' ikiliklerine bariz anıştırma yaparlar: popüler anlamda "erkek" davranışları olarak algılanan şeyler (kısa saç, ısmarlama giysiler, delici bakış, sırım gibi genç erkek yapısı, partnerin üstünde ve arkasında baskın konum) belirli bir partnere atfedilirken, diğeri çoğunlukla abartılı biçimde feminen olarak betimlenir (sabahlık, sütyen ya da kombinezon, fırfırlı kilotlar- uzun saç, yere doğru hüzünlü bakış)." "Bu çizimlerde düzeneklenen toplumsal ve cinsel farklılıkların çoğu lezbiyen yaşamlarından çok erkek çizerlerin/editörlerin/okurların arzu nesnelerine cinsiyet farklılığının işaretlerini koymalarına ilişkin kaygılarıyla ilgili bir şeyler söyler." der.

Pornografi, özellikle 1970'lerde ve 1980'lerde ateşli tartışmalara konu olmuştur. Anti-pornografi feministleri "Pornografi tecavüzün ardındaki kuramdır" sloganıyla bir araya gelmişlerdir. Pornografinin kadınları aşağıladığını, pornografi performansı sırasında ve sonrasındaki dağıtım sürecinde onları sömürdüğünü, tecavüz ve cinsel tacizle ilişkili tavırları teşvik ettiğini iddia ederler. Bununla birlikte bazı feministler kadınların cinsel zevklerini ve sado-mazoşizmi de kapsayıcak şekilde cinsel kimliklerin kendini ifade etme özgürlüğünü savunurlar. Ayrıca trans-kadınların lezbiyen topluluğuna dahil edilmesini isterler. Sansüre karşıdırlar ve cinselliğin ataerkil kontrolüne karşı çıkarlar.

Grover, "sadece hangi kültürel kurumun temsilinin otoritesinin, titreşiminin ya da güvenilirliğinin olduğu değil bunun *kim için* olduğuna ilişkin de önemli bir ikinci soru sorar. Saygısızlığı için gerekçe arayan Moral Majorian için; eşcinsel yaşantılarının (neredeyse) mutlu, (neredeyse) normal olabileceğine ilişkin kanıt arayan bir eşcinsel ebeveyni için, içine kapanık ya da insanlardan uzak bir yaşam süren, kendi cinsiyetine, sınıfına, ırkına ve cinsel tercihine sahip, eşcinselliğini saklamayan insanların varlığına ilişkin kanıt arayan bir eşcinsel için; eşcinsel bir

arkadaşının kültürüne ilişkin birşeyler anlamaya -görmeye- çalışan ilgili bir heteroseksüel için, bir eşcinsel ya da heteroseksüel fantezisi için, aç, kapa, gündüz düşü, kabus için."

Hein, Pollock, Grover ve diğer feminist, postmodernist yazarlar ve –birazdan göreceğimiz gibi– çokkültürlülük savunucusu ve postkolonyal yazarlar, müzelerdeki tuvallerde cinsel obje olarak resmedilen ve popüler kültürde "aptal sarışın" ve "sevici" olarak betimlenen kadın imgelerini yıkmaya çalışırlar. Feministler ve postmodernistler genelde tüm görselleri söylemin bir parçası olarak görürler. Görsellerin doğal olmadığında ısrar ederler, ancak oldukça sanatsal biçimde, oldukça sık üretildiklerinden ve bu kadar yaygın olduklarından dolayı sanki doğalmış ve kadınların doğru temsilleriymiş gibi görünürler; dolayısıyla yapısökümlerinin yapılmasına, parçalarına ayrılmaya, demonte edilmeye büyük ihtiyaç duyarlar. Güncel politik sanat ve eleştiri, kanıksadığımız şeyi özellikle sorunsallaştırır ve örtülü olanı, dilde ve görsellerde gizli olanı görünür kılmaya çalışır.

Judith Butler'ın postmodern feminizmi, cinsiyetin dil yoluyla yapılandırıldığını savlar. Butler hem Simone de Beauvoir, Michel Foucault ve Jacques Lacan'ın düşüncelerinden yararlanır hem de bu düşünceleri eleştirir. Biyolojik cinsiyet ve toplumsal olarak yapılandırılan cinsiyet arasındaki farkı eleştirir. *Gender Trouble*'da cinsiyetin edimsel olduğunu, kadınların aşağılanması için tek bir neden bile olmadığını ve bunu azaltacak tek bir yaklaşım bile bulunmadığını iddia eder. Buttler, burada sunulan feminizm anlatısındaki doğa ve kültür ayrımlarını yok etmeye çalışır.

Garber, güncel sanat pratiği ve kuramında yer alan feminizme ilişkin berraklaştırıcı genellemeler sunar.[51] Feministler genellikle postmodernisttir, ama bu mutlaka böyle olmaları gerekmez. Feministler psikoanalitik, göstergebilimsel, yapısökücü ve neo-Marksist kuram gibi pek çok kuram ve metodolojinin yanısıra, toplumsal hedeflerine ulaşmalarında onlara yardımcı olacak politik amaçlardan da yararlanır. Feminizm, kadınları ve diğer Ötekileri –beyaz olmayanları, lezbiyenleri, eşcinselleri ve yaşlıları– etkileyen, yaygın toplumsal değişimleri hedefleyen daha geniş bir politik hareketin parçasıdır. Son ve oldukça önemli olan nokta, toplumsal ve politik hedeflerinden ötürü feministlerin sıklıkla yaşanmış tecrübeleri vurgulamasıdır. Feminist bilim insanları kuramsal yazılar yazsalar ve çalışmaları yaşanmış tecrübelerden arındırılmış gibi görünse de aslında sıklıkla kuramdan tecrübeye köprüler kurarlar.

Lippard geçmişte ve bugün bir parçası olduğu yirminci yüzyılın ilk on yılı süresince geriye baktığında şöyle yazar, "Ve elbette *asla* o kadar uyumlu olmadık. Feminist sanatın tanımları her zaman ateşli tartışmalara konu oldu. Bütünlüklü tek bir feminizmin asla olmaması bizim güçlü olduğu-

muz noktalardan biriydi." Ne var ki geçmişte ve bugün sosyalist, radikal, lezbiyen ve başka pek çok türde feminizm etiketinin ortak özelliği olan bir temel değerler manzumesi içeren feminist bir kültür"ün olduğuna inanır ve bunlara "bilinci arttırma, diyaloğa teşvik etme ve kültürü dönüştürme" özelliklerini de ekler. Feminist kültür bir değer sistemi, devrimci bir strateji, bir yaşam biçimidir." [52]

ÇOKKÜLTÜRLÜ ESTETİK VE ELEŞTİRİ

Fred Wilson müzelerle ve onların ırksal ve etnik azınlıkları sunma biçimleriyle, sunmakta başarısız olmalarıyla ve yanlış sunmalarıyla ilgilenen bir sanatçıdır. Wilson, Afro-Amerikalı ve Amerikan yerlisi bir çiftin çocuğu olarak dünyaya gelir. Wilson, 1992 yılında Baltimore'daki *Maryland Historical Society*'de "Mining the Museum" başlıklı bir sergi düzenlemiştir. Michael Kimmelman bir *New York Times* eleştirisinde Wilson'ın sergisini müzelerin bir eleştirisi olarak tanımlar ve Wilson'ın kurgusunun "sadece Maryland'deki siyahi ve kızılderililerin deneyimlerini çağrıştırmayıp aynı zamanda bu deneyimlerin nasıl düzenli biçimde görmezden gelindiğini, gizlendiğini ya da yanlış sunulduğunu" gösterdiğini söyler." [53]

Wilson, bir tarih müzesinin "Metalwork 1830-1880" başlıklı bir seçkisinde yer alabilecek incelikli el yapımı ve parlatılmış gümüş kaplar arasına, esirler için kabaca dövülen ve çekiçle çakılan çelik kelepçeleri de ekler. Wilson, ayrıca, üzerinde Baltimore Equitable Society'nin logosunun olduğu bir sandalyeyi de içeren tipik bir Viktorya Dönemi sergisine, bir kamçılama kazığı (kamçı cezasına çarptırılanların bağlandığı dikme) da yerleştirdi. Müzede arka planda isimsiz kölelerle yöresel olarak ünlü ve zengin olan toprak sahiplerinin pek çok yağlı boya tablosu bulunmaktaydı. Wilson resimlerden birini araştırmış, resimleri yapılan kölelerin kimliklerini araştırarak bulmuş ve bu kölelerin isimlerini resmin yanındaki galeri duvarına çok büyük harflerle yazmıştır. Wilson, bir başka zengin beyaz adam resminde, eserdeki isimsiz köleler üzerine ışık tutmuş ve kölelerin düşündüklerini dillendiriyor izlenimi veren ses bantları eklemiştir. Wilson, iktidardaki sınıfı yüceltmenin özgün işlevini bozan alaycı ve etkili bir mizah anlayışıyla, başka bir resme *Frederick Serving Fruit* (Meyveler Sunan Frederick) adını verir. Bunu yapmaktaki amacı, anlamı, ressamın onurlandırmayı amaçladığı beyaz köle sahibinden efendisine hizmet eden genç bir siyahi çocuğa kaydırmaktı.

Kimmelman, Wilson'ın çalışmasının haksızlığa tanıklık ettiğini düşünür ve bunun, özellikle kendini tarihsel bilginin yayıcısı olarak kabul eden bir kurumda bir kez daha ziyaretçilere tarihsel gerçekliğin öznelliğini hatırlattığını yazar. Müze eğitmenleri Wilson'ın sergisini temel alarak ziyaretçileri müzedeki bütün objeleri, modernizmin hüküm sürdüğü zamanlarda

hiçbir sanat eseri için sorulmayacak olan aşağıdaki soruları sorarak değerlendirmeye yönelten materyaller hazırlamışlardır:

> Kim için oluşturulmuştur?
> Kimin için vardır?
> Kim temsil edilir?
> Konuşma işini kim yapar? Duyma işini kim yapar? [54]

Bunlar, Karan Hamblen'ın bilimsel bir sanat müzesi eleştirisinde belirttiği üzere "insanlar müzelere sorgulamak için değil takdir etmek için gittiğinden"[55], provokatif sorulardır.

Sanat bir müze ortamında değerlendirildiğinde, çoğunlukla belirli objelerin neden seçildiğine, bu seçimleri kimin, neden yaptığına, seçimlerden en fazla kimin yararlanacağına ve hangi objelerin seçil*me*diğine ve neden seçilmediklerine ilişkin ciddi sorular sormayız. Hamblen haklı olarak seçimlerimizin, bilinçli ya da bilinçsiz olarak sahip olduğumuz ve politik güdülenmelerin içine sirayet etmiş bakış açılarından doğduğunu görmek gerektiğini savlar. Gerilla Kızlar ve WAC bizden Foucault'nun sorduğu soruları sormamızı ister.

Wilson'ın tahammül sınırlarını zorlayıcı "yan yana koymaları", bizi çay demliklerinin yanındaki kelepçelerle ve gardıropların yanındaki kırbaçlama kazıklarıyla karşılaştırdığında, takdir etmenin bir müzede sahip olunabilecek tek doğru tavır olduğu düşüncesini sorgulatır. Hamblen, Wilson gibi, bu tür kararların sıklıkla ve çoğunlukla çok uzun süre için görmezden geldiğimiz problemli, politik bir boyutu olduğuna işaret ederek müzelerdeki objelerin toplanma, saklanma ve sergilenmesindeki seçim süreçlerini sorgulamamızı ister. Hamblen objelerin bir sanat müzesinde sergilenmekle, kendiliğinden ve anında sanki eskiymiş gibi bir görünüm kazandığını ve bunun apolitiklik imajı oluşturduğunu belirtir. [Müzelerde] Sanat objelerinin ve insan eserlerinin tarihsel ve ideolojik kökenleri gizlenir ve seçilmiş oldukları unutulur. Onları, sorgulanamaz bir doğrulukları, onanmışlıkları varmış gibi algılarız ve onlardan ayrılırken "işte her şey böyle olmalı" duygusu taşırız.

Modernist yaklaşımlar, aklın topluma kurtuluş ve toplumsal gelişim getireceği inancını taşırken, postmodernistler bu girişimlerin, insanlar arasındaki farklılıklar ve uygulanan baskılar göz önüne alındığında, indirgemeci politikalarla sonuçlanacağı düşüncesindedir. Feministler, postmodernistler ve çokkültürlülük yanlıları toplumun çoğulcu doğasının ayrımına varırlar ve politik olarak uygunluk ve aynılıktan çok çoğulluk, çeşitlilik ve bireysellik için çalışırlar. Hamblen'ın işaret ettiği gibi yalnızca belirli türde algılama biçimlerine kurumsal güven duyulur; bununla beraber çoğulcu bir Amerikan toplumunda postmodernist eleştirmen ve sanatçılar sözcüklerde ve sanat eserlerinde pek çok bilgi repertuarı, pek çok gelenek ve farklı bilinç

durumlarının bulunduğunu söylerler. Baskın kültürün geleneklerinin yanında diğer gelenekler de varlığını sürdürür, ancak bu kurumsal onayın yararından bağımsız olarak gerçekleşir. Müzelerde ve sanat dünyası söyleminde estetik bilgi ve geleneklerin belirli ve seçili türleri doğru olarak sunulur. Bunlar çoğulcu bir toplumda nadiren estetik seçimlerin geniş tabanını temsil eder. Çoğulcu bir demokraside anlatım farklılıklarının, popüler olmayan bakış açılarının ve azınlık haklarının korunması ve bunlara saygı duyulması gerekir. Çokkültürlülük yanlısı duyarlıkları arttırmaya çalışan eleştirmen, bilim insanı ve sanatçılar erkeğin üstünlüğünü savunan Batı Avrupa geleneğinin diğer geleneklerden daha değerli olduğu varsayımıyla savaşır.

Hachivi Edgar Heap of Birds, çalışmalarını sıklıkla doğrudan sokaklara taşıyarak Wilson'ınkine benzer bazı postmodern stratejiler kullanır. Wilson gibi Heap of Birds de, eleştirmen Mason Riddle'ın baskın kültürün bastırmak istediği tarihsel bilgi için kullandığı "küflü kayıt defterleri" ifadesini sahiplenir. Minneapolis'in merkezindeki Misssissipi Nehri kıyısında bulunan bir kamu malı hakkındaki 1990 tarihli bir çalışmada Heap of Birds, diktiği kırk beyaz aliminyum levhanın üzerine 1862'deki Dakota savaşından sonra idam edilen kırk Dakota kızılderilisinin ismini kan kırmızısıyla yazmıştır. İnfaz talimatlarının otuz sekizi Başkan Abraham Lincoln, ikisi Başkan Andrew Jackson tarafından imzalanmıştır. Riddle, Minnesotalılardan bazılarının yapıta saldırdığını ve tepkilerinin "yalnızca beyaz insanların (gerçek) tarihten ne kadar korktuklarını değil yapıtın ne kadar güçlü olduğunu da gösterdiğini" [56] söylemektedir.

San Jose-Kaliforniya'da, Heap of Birds, bir otobüsün dış cephesine aşağıdaki sözcüklerin olduğu bir taşıt reklamı asmıştır:

FRENGİ
ÇİÇEK HASTALIĞI
MECBURİ VAFTİZLER
MİSYONERLİK HEDİYELERİ
SONA EREN KIZILDERİLİ YAŞAMLARI

Eleştirmen Meyer Rubinstein kendi çalışmasına ve sanat dünyasının sınırlarında tutulmuş olan diğer sanatçıların çalışmalarına ilişkin olarak şöyle yazar: "Sanatı bir mesaj iletmek için kullanmıyorlar, daha çok mesajın iletilmesi onların sanatı." [57] Heap of Birds 1982'den bu yana soyut resimleri; kağıt üzerine pastel boyaları; kağıt üzerine mürekkep çizimlerini; Times Meydanın'daki Spectacolor Light reklam panosu da dahil reklam panoları ve posterler biçiminde kamu çalışmalarını kullanmıştır. Heap of Birds, Oklahama'daki Kızılderililere ayrılmış olan Cheyenne Arapaho yerleşim bölgesinde kabile toplumundan büyüklerinin geleneklerine bağlı olarak eğitim almış, yanısıra ABD ve İngiltere'de lisans üstü öğrenimini sürdürmüştür.

Lydia Matthews, Heap of Birds'ün galeri duvarlarında asılı olan çalışmaları için geleneksel araçları –yağlıboya, pastel renkler ve mürekkep– kullanmasına ilişkin olarak "bu, Amerikan Yerlisi sanatçının yüce ruh, tehlikeli yabani ya da mahvedilmiş kurban olarak karakterize edilmesine yönelik her türlü girişimi baltalar" diye yazar. Heap of Birds bunun yerine kendini bir kabile topluluğu içinde sanatçı olarak çalışan komplike ve çok boyutlu bir birey[58] olarak sunar" demektedir.

İsveçli ve Dane-zaa'lı ebeveynlerin çocukları olarak British Columbia'da doğan Brian Junge yaygın ve bazen ırkçı tüketim maddelerini, Kanada Kızılderilileri mirasını kültürel kimlik konularıyla ilişkilendiren özgün heykelsi biçimlere dönüştürür. Aborjin-İsveçli kimliğinin bir sonucu olarak Batı sanat tarihinde olduğu kadar Dane-zaa aile hikayelerinde de yer alır. Çalışmasıyla spor eşyalarının değiştirilmesi dolayısıyla yeni uğraşıların geliştirilmesiyle yerlilerin ABD'deki spor takımlarının maskotlarına indirgenmesi gibi geleneksel sosyal stereotipleri ifşa eder. Bir toplumsal farkındalığın kökenlerini ortaya çıkarmaya başlayan daha açık anlamlar çıkarabilmek için basit nesnelerin yüzeyinin ötesine bakar. Ağaçların yontularak kuzeybatı kıyısına ait totem direklerine dönüştürülmesine gönderme yaparak, bir beyzbol sopası üzerine "first nation, second nature"* sözcüklerini yazmış, global kültürün yeni kavranışları için yeni prototipler oluşturma yoluyla "maddeleri dönüştürerek modernitenin düzene ilişkin fikirlerine düzensizlik" zerk etmiştir.[59]

David Bailey, İngiltere'de çalışan ve azınlıkların, özellikle siyahilerin basmakalıp gösterimler yoluyla popüler medyada nasıl aşağılayıcı biçimde yanlış temsil edildiğini eleştirmek için göstergebilimi ve post-yapısalcı kuramları kullanan bir bilim insanıdır. "Stereotip, değer vermediğimiz insanları daha da aşağı konumlara itmek için sıklıkla kullanılır. Değer verdiğimiz insan ve grupları düşündüğümüzde onları stereotip olarak imgeleştirmek çok daha zordur."[60] diye yazar. Bailey bir stereotipin üç unsurunu tanılar: *bölümlendirme,* bütün bir grubu tek bir küçük yönden tanımlar ("Siyahiler doğaları gereği suça meyillidir"); *nesneleştirme,* grubu normal olarak görülen şeyin dışında konumlandırır (egzotik bir atlet olarak siyah); *isim takma* (zenci, çıfıt, nonoş, kaytan), grubu küçük düşürür. Bailey diğer söylem biçimleri gibi stereotiplerin de doğal ya da vazgeçilmez olmadıklarını söyler; bunlar daha çok üstün grubun çıkarlarına hitap etmek üzere toplumsal olarak yapılandırılmıştır. Bailey psikanalitik eleştiri tekniklerini kullanarak, siyahilerin egzotik olduğu düşüncesinin ötekilik ve farklılığın psikolojik yapıları üzerinden ya da arzu ve büyülenmenin bir bileşimi yoluyla beyazların üstün konumunu güçlendirdiğini açıklar. Siyahlar beyaz toplum için bir tehdit oluşturur, ancak bu korkunun içinde

* "İlk Millet, Sonra Doğa" şeklinde çevrilebilecek bu ifade, aslında Kanada Kızılderilileri için kullanılan First Nations (İlk Milletler) terimine atıfta bulunmaktadır. *Ed. Not.*

siyah öznenin bedenine duyulan arzu ve onun fiziksel, metinsel ve cinsel yapısına düşkünlük vardır.

Bailey, Asyalıların medya gösterimlerinin iki karşıt örneğini Asya ve İngiliz gazetelerinde karşılaştırır. Londra'daki bir pazar gazetesinin ekinde verilen bir Air Lanka reklamında, uzun botlarda kürek çeken yerlilerin renkli bir fotoğrafı kullanılmıştır, bu fotoğrafta okura davetkar biçimde gülümseyerek bakan Asyalı kadın bir model de vardır. Reklamda tam olarak "Sri Lanka... bir tutam cennet. Cennetin insanlarıyla büyülenin" yazısını okursunuz. Bailey bu reklamı, gazetenin Asyalılar ve İngiliz göçmenlik kanunlarıyla ilgili bir haber için kullandığı "Asyalılar hala akın akın geliyor" başlığıyla karşılaştırır. Bailey bu iki gösterimdeki duygu ikilemini tanılar. Önce Asyalı özneden duyulan sosyo-psikolojik korkuyu, uç noktada bir yabancı düşmanlığını, korkusunu ve "ülkeye akan" yabancıları küçümseyişi tanılar. Ne var ki Bailey reklamda egzotik yiyecek mitolojilerine ("bir tutam cennet") ve itaatkar kadınlara (modelin bakışı, "insanlarla büyülenin") içkin olan Asya kültürü tutkusunu ve büyüsünü tanılar. Bailey, "ırkçı ideolojilerin mantığı, "İngilizler"in Asya'ya gitmesinin ve yeni-sömürgeci bir zihniyetle orayı istila etmesinin temsillerini doğallaştırmak ve uygun gösterebilmektir. Ancak Asyalılar için bu ülkeye gelmek (az maaşlı el işçilikleri yapmanın dışında) uygun değildir." diyerek sözlerini tamamlar.

Bailey, bu Asyalı temsillerinin analizi ederek sözcük ve resimlerin tarafsız olmadığına ilişkin başka bir örnek sunar. Sözcüklerin ve görsellerin gücü yalnızca gösterim ve yeniden üretim araçlarına erişimi olanlarca kullanılabilir. Bu stereotipik imgelem, reklamı yapılandıran insanlara (yani baskın kültürün bir parçası olan ya da bundan aşırı derecede etkilenen ve ırksal stereotipleri zorlayan ve küçük düşürülen "ötekilerin" yapılandırılmasına katkıda bulunan insanlara) bağlıdır.

POSTKOLONYALİZM

Postkolonyalizm, 1980'lerde başlayan, 1990'larda önem kazanan ve bugün de devam eden çok disiplinli bir çalışma alanıdır. Çokkültürlülükle yakından ilişkilidir ve örtüşür. Postkolonyal eleştirmenler, geçmişte ya da bugün, kolonileştirici bir gücün emperyalist bölgesel denetimi altında olan insan ya da ulusların kültürel konumlarını araştırır. "Sömürgeleştirme" ve "sömürgelerden çekilme" süreçleri gibi tarihsel olayların hem sömürge hem de sömürgeci tarafından üretilen sanatı etkileme biçimlerinin değerlendirilmesi ilgi alanları içine girer. Kuram, emperyalist söylemle "öteki" haline getirilmiş herhangi bir temsile uygulanabilir.

Kolonyalizm, sömürgecinin, kendi biricik üstünlüğünden dolayı yerli halkı politik ve kültürel olarak yönetme, ham maddelerin ve toprağın kontrolünü ele alma hakkına sahip olduğu inancından yola çıkıp yerli

halk üzerinde toplumsal boyutta hak iddia etmesidir. Ülke arazisi üzerindeki denetim ortadan kalktı diye kolonileştirme mekanizmaları da ortadan kalkmaz. Eleştirmenler, kolonileştirmenin etkilerini yansıtan sanat eserlerinde süregelen egemenlik ve tabi kılma etkilerini anlamaya çalışır. Sömürgecilerin hükmetme biçimleri, davranışlarda olduğu kadar sanat eserlerinde de yıkıcı direniş araçlarıyla uyum sağlar. Sanat eserlerinde bu türden bir direniş postkolonyal sanat eleştirisinde bir konu başlığıdır.

En önemli postkolonyal araştırmacısı, Kudüs'te doğan ve ailesi Mısır'a kaçmış bir Filistinli olan Edward Said'dir. (1935-2003) Said, ABD'ye göç etmeden önce Lübnan ve Kudüs'te yaşamıştır. ABD'de ise kariyerini, bir edebiyat profesörü olarak çalıştığı ve Filistin'in bağımsızlığı ve insan haklarına ilişkin önemli ve politik çağrılar içeren çalışmalar yayınladığı Columbia University'de sürdürmüştür. Beyaz Avrupalıların ve Kuzey Amerikalıların Batılı olan ve olmayan kültürler arasındaki farklılıkları anlayamamaları, Said'in akademik ve politik çalışmalarında merkezi bir yer tutar.

Said 1978 tarihli çığır açıcı *Orientalism* kitabında, Batının kolonileştirme süreçlerine ilişkin önemli sorular yöneltir: Kolonileştirilen kültürler nasıl temsil edilirler, bu temsillerin kültürleri kontrol etmedeki gücü nedir, sömürgecilerin ve sömürülenlerin özne konumlarını yapılandırdıkları söylem nedir? Said, "Şarkiyatçılık"ı, kolonyal söylem içinde baskı yapan-baskı gören arasındaki ilişkiyi oluşturan, Doğu hakkında Batılı bir söylem olarak tanımlar. Said'e göre Şark, imgelemi de içeren söylemin çizdiği bir "hayali coğrafya"dır ve bu çizim "Şark'a ait olan" şeyler ile bunların "Batı'ya ait olan" şeylere göre daha aşağıda oluşu arasındaki ırkçı ikili karşıtlıklar yoluyla gerçekleşir. Batı, "Doğulu"ları, ayırt edici suratları olmayan homojen bir kitle olarak resmeder ve grubun tüm üyelerini birkaç olumsuz stereotiple niteler.

Kolonyal söylem, kolonileştirilmiş özneyi ezerken aynı anda sömürgeciyi de etkiler: "Avrupalı" kavramı kısmen "Şarklı olmama" üzerinden yapılandırılır. Emperyalistlerin bu tür alçaltıcı betimleri görsel gösterimler yoluyla üretilir. Postkolonyal eleştirmenler "Şark'a dair" kurguları etkisizleştirmek için sömürgeleştirilmiş bireylerin genelleştirilmiş kimlik yapılandırmalarına direnmeye çalışır. Postkolonyal eleştirmenler, yanısıra, Batıyı önceleyen ve dünyanın geri kalanını marjinalleştiren Avrupa merkezliliğe karşı da direnir. Sanat eleştirisinde postkolonyalizm, daha önce masum kurumlar olarak ele alınan müzelerdeki sanatın "tarafsız" olduğunun iddia edilmesine karşı tepkilidir. Müzelerdeki objeleri ve bu objelerin işlevlerini daha çok toplumsal ve politik söylem ışığında irdelemeliyiz. Yanısıra bu tür objeleri kültürlerden edinmenin emperyal araçlarını denetlemeliyiz.[61]

Postkolonyal teori şu soruları sorar: "Tarih, çevre-merkez ilişkisi bağlamında, çevrenin bakış açısıyla yazılsaydı neye benzerdi? Anlatı ve değer-

lendirme, merkezin bakış açısıyla ve değerleriyle değil de kolonileştirilmiş olanın sesiyle yapılsaydı tarih ne tür hikayeler anlatırdı? Peki ya sömüren, sömürülen yerine konuşmayı bıraksa ve bunun yerine sömürülen, sömüren adına konuşsaydı?" Postkolonyal dönemin eleştirmenleri çevrede durur ve sömürülen ya da marjinalleştirilen insanların bakış açılarından merkezle konuşurlar. Bazılarının seslerinin daha baskın çıkmasına karşı gelir ve diğer seslerin de duyulmasını talep ederler.[62]

QUEER TEORİSİ

Yakın dönem Fransız fikirler tarihçisi Michel Foucault'un çalışmaları (*filozof* olarak tanınmak istemiyordu çünkü bu kavram kurucu hakikatler arayışını ima ediyor), postmodernist eleştiri, özellikle eşcinsel aktivist sanat ve eleştirisi üzerinde önemli bir etki oluşturur. Foucault'nun en büyük katkısı genel olarak söylemin (dilin ve diğer temsillerin) otoritesini ve iktidarını, özellikle söylemin cinsiyeti nasıl yapılandırdığını ve cinselliği nasıl temsil ettiğini göstermek olmuştur. Foucault, iktidarı/gücü elinde bulunduranların sözümona kendi başlarına anlama yeteneği olmayanlar ve kendileri adına konuşmalarına izin verilmeyenler adına aklı savunma ve hakikati gösterme görevlerini üstlendikleri konusunda uyarıda bulunur. Dil; betimleyici, açıklayıcı, denetleyici, meşrulaştırıcı, kural koyucu ve birleştirici olabilir. Tartışmalar ve akıl başkalarını sessizleştirmek ve kontrol etmek için kullanılagelmiştir ve rasyonel söylemde inatla ısrar edilmesi farklı düşünenleri sessizleştirebilir ya da azaltabilir.[63]

Eşcinsel aktivistler, sanatçılar ve eleştirmenler radikal politik eylemlerinde kullanacakları stratejileri Foucault'nunkiler gibi post-yapısalcı kuramlarından alırlar. Kendilerini *lezbiyen, eşcinsel* ya da *biseksüel* değil *queer* diye adlandıran yeni bir eşcinsel aktivistler nesli doğmuştur. *Queer* kavramı, eşcinselleri asimilasyon ve baskı aracılığıyla toplum içinde görünmez hale getirmek isteyenlere karşı bir duruşun ifadesidir. Lisa Duggan isabetli bir kararla "Making It Perfectly Queer" başlığını verdiği bir makalesinde, pek çok eşcinsel militanın "gittikçe daha fazla anaakım eşcinsel organizasyonun gündemini belirleyen mahremiyet gibi liberal değerleri ve hoşgörü talebini reddettiklerini açıklar. Bunun yerine aleniyeti ve kendini ifade etmeyi vurgularlar; yüzleşme ve doğrudan eyleme geçme taktik seçeneklerin arasında en üst sıradadır; farklılık retoriği, diğer gruplara benzerlik üzerine kurulan daha asimilasyoncu liberal vurgunun yerini alır."[64] Yeni politika sivillik yerine öfkeyi, saygınlık yerine ihtişamı getirir. Louise Salon "erkeklerden, kadınlardan, transeksüellerden, eşcinsel erkeklerden, lezbiyenlerden, biseksüellerden, heteroseksüel kadın ve erkeklerden, Afro-Amerikalılardan, Amerikan Yerlilerinden, görebilen, yürüyebilen veya bunu yapamayan insanlardan, yardım alanlardan, yardım fonlarından

yararlananlardan, ücretlilerden, Demokratlardan, Cumhuriyetçilerden ve dünyaya nasıl anlaşılabileceğini gösterebilecek anarşistlerden" oluşan bir queer toplumu ister.[65] Bunlar ve diğer yazarlar kuramsal yönelimlerinde Michel Foucault'un homoseksüelliğin ve aslında her türlü cinselliğin toplumsal olarak inşa edildiğini ikna edici biçimde göstermesinden etkilenmişlerdir. Yani cinsellik bizim yarattığımız bir şeydir.

Yeni "queer kuramları" insan yapımı homoseksüel/heteroseksüel ikilisini, ikincisine değer verip ilkini lanetlemeyi reddeder. Etkili bir eleştirmen ve aktivist olan Douglas Crimp, "sanatçının halihazırda var olan görseller ve nesneleri sahiplenerek orjinal yaratım iddiasından vazgeçtiği sahiplenme sanatı denilen şeyin önemi, "eşsiz" bireyselliğimizin bir tür kurgu olduğunu, mutlak kendiliğimizin daha önce var olan imge, söylem ve olaylar aracılığıyla toplumsal ve tarihsel olarak belirlendiğini göstermektir." [66] diye yazar. Teoriden doğan stratejilerden biri, insanların kendilerini sapık, ahlaksız, tuhaf, toplumdan dışlanmış, farklı ve anormal hissetmelerine yol açan hakaretamiz sözcükleri kabullenerek sözcüklere olumlu ve çelişkili bir anlam kazandırmak olmuştur.

AIDS kriziyle mücadele eden eşcinsel aktivist sanatçılar, Jenny Holzer, Barbara Kruger ve Hans Haacke gibi diğer postmodernist sanatçıların tarzlarını özgürce sahiplenerek postmodernizmin sanatsal stratejilerini hızla kullandılar. Crimp "gerilla grafik tasarımcılarının" ürettiği ikincil ve özgün olmayan çalışma için hiçbir özür dilemez. Bunun yerine "geleneksel sanatın estetik değerlerinin AIDS eylemcileri için pek az önem taşıdığını söyler. Aktivist sanatta önemli olan propaganda etkisidir; başka sanatçıların üretim süreçlerini çalmak planın bir parçasıdır; işe yararsa bunu kullanırız. Crimp, modernist kriterlerden farklı olarak, aktivist eşcinsel sanatçıların biçem ya da tekniklerinin özgünlüğüne ilişkin bir hak iddia etmediklerini söyler; başkalarının kendi grafiklerini üretmenin yanında kendi çalışmalarını da kullanmalarını isterler.

ACT UP gibi, Survival Araştırma Laboratuvarları da (SRL) egemen kültürün baskıcı yönlerini protesto etmek için uzaktan kumandalı makinelerle şiddet içerikli performanslar düzenleyen aktivist bir postmodernist sanatçılar topluluğudur. SRL, İncillerle kaplanan ve ateşler içinde kendini yok etmek üzere tasarlanan bir makine yapmak için, "İncilleri otellerden, kilise organizasyonlarından, kütüphanelerden, Gideon Topluluğu'ndan, hayır kurumlarından ve ailenizin evinden her zaman ücretsiz olarak edinebilirsiniz" diyerek bağış taleplerinde bulunmuştur.[67] Sanatçılardan biri, planlanan performansı "sağcı dinci erkekler için tam bir kabus" diye nitelendirmiş ve bunun; nüfus kontrolü, çocuk pornosu, kadının erkek egemen kültürdeki rolü ve "elbette İncil'in tutucularca istismar edilmesinin dini yönü" gibi çok farklı konulara değinmek amacıyla tasarlandığını belirtmiştir.

SONUÇ

Bekleneceği gibi sanat dünyasında herkes postmodernist fikirlerden, feminizmden, çokkültürlülükten, bunların savunucularından ve aktivist etkinliklerden eşit ölçüde heyecan duymaz. Bazı bilim insanları kültürel olarak eğitimli addedilmek isteyen bütün Amerikalıların öğrenmesi gereken büyük bir bilgi birikimi olduğunu ve ABD'de, hakkında herkesin bilgi sahibi olması gereken ortak bir kültürel ve estetik miras olduğunu savunur. Estetik eğitimi üzerine çalışan bir bilim insanı olan Ralph Smith'e göre "yüksek kültür ve bunun ürettiği başyapıtların değerlendirilmesi, karşı çıkılması güç olan inançlar üzerine kuruludur. Bu inançlar dörde ayrılır: (a) korunmaya ve aktarılmaya değer bir büyük sanat geleneği vardır; (b) bu gelenekle ilgilenen ve sanatsal kusursuzluğa giden yolda, yargıları yol gösterici olan insanlar (sanatçılar, tarihçiler, eleştirmenler, eğitimciler) vardır; (c) yüksek kültür ürünleri, yoğun hazzın, hoşnutluğun ve insani içgörünün paha biçilemez kaynaklarıdır; ve (d) bu tür çalışmalar ulusal gurur ve bütünlüğün dikkate değer bileşenleridir."[68]

Smith, "kanon" (yasa/kural) diye adlandırılagelen şeyleri savunur ve kültürel açıdan aydın olmak isteyen herkesin, bazı bilim insanlarının seçtiği ve çoğu Batı'nın ürünü olan başyapıtları incelemesi gerektiğini söyler: "Sorgulanamayacak olan şey büyük sanatın varlığı ve klişe olanı müthiş biçimde başkalaştırdığı için büyük olduğudur. Dahası, büyüklüğün kriterleri bir sır değildir. Bunlar kıyaslanamaz sanatsal (teknik) beceri, sıradışı bir estetik tatmin ve itibar sağlama kapasitesidir; itibar kavramı başyapıtların ayrı ayrı ifade ettiği önemli insani değerlere gönderme yapar."

Kanona karşı çıkanlar genellikle kapsamının çok sınırlı olduğunu ve yalnızca belirli sanat türlerini onaylayıp diğerlerini üstü kapalı biçimde kötülediğini savunurlar. Bu tür argümanlar genellikle *kalite* sözcüğü ve kavramına ilişkin tartışmalar doğurur: "Sorun, kelimenin sanat ve sanatçıları karşılaştırmak, seçmek ve sınıflandırmak için kullanılma biçimindedir. Sanat dünyasından bazı insanlar, "kanon" sözcüğünün basit biçimde heteroseksüel beyaz erkeğin otoritesini korumanın bir yolu olduğunu iddia ederler."[69] Politik ve estetik tayfın sağında kalanlar *kalite* sözcüğünü benimsemeye, solundakilerse bu kavramı –sanatı dışlayacak şekilde kullanıldığından– küçümsemeye meyillidir. Yine de, muhalefete rağmen hangi sanat eserlerinin ciddiye alınması gerektiğine ilişkin kanonun desteklenmesi gerekir.

Sanatçılar ve eleştirmenler yaşadıkları dönemde üretilen fikirlerden haberdardırlar ve hatta bunlara katkıda bulunurlar. Eleştirmen ve sanatçıların bu bölümde örneklenen modernist ve postmodernist stratejileri kullanımına ilişkin pek çok örnek, sanatı ve eleştiriyi tüm kapsamlılıkları içinde netleştirmek amacıyla sunulmuştur. Ne var ki bir kuram ve bir sanat eseri ya da bir kuram ve bir sanat eleştirisi arasında hiçbir birebir örtüşme ör-

neği verilmemiştir; bu konuyu gereğinden fazla basitleştirmek olurdu. Bu kitap postmodernistlerin bir sanat eserinin tek bir anlamının olmadığına ve farklı yorumların gerekli olduğuna ilişkin inançlarından etkilenmiştir. Dolayısıyla bu kitapta pek çok eleştirmen tek bir sanatçının çalışmasına ilişkin olarak alıntılanır. Eleştirmenlerden bazıları sanata yaklaşımlarında modernist, bazıları postmodernisttir ve pek çoğu da eklektik olarak her iki taraftan da birşeyler alır. Eleştirmenleri etkileyen sanat kuramları sıklıkla yazılı yorumlar içine yerleştirilmiştir. Dikkatli okurlar eleştirilerinde eleştirmenlerin kuramsal varsayımlarını saptamanın güçlüğünü kabul edebilirler. Bir sanat eserine ne kadar farklı açılardan bakarsak söz konusu esere ilişkin deneyimimiz o ölçüde zenginleşecek ve derinleşecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SANATI BETİMLEMEK

Sanat eleştirisine ilişkin popüler bir yanlış kanı onun esasen yargılayıcı ve olumsuz bir tonda olduğu yönündedir; ancak eleştirmenlerin yazdıklarının çoğu yargılayıcı olmaktan çok betimleyici, yorumlayıcı ve olumlu tondadır. Eleştirmenler okurları sanat eserleri konusunda bilgilendirmeye çalışır ve pek çoğu okurları tarafından görülmeyecek olan bu sanat eserlerinin betimlenmesi başlıca eylemlerinden biridir. *Betimleme* bir sanat eserinin özelliklerinin fark edilmesi ve anlaşılması için eleştirmenin yaptığı bir tür sözel gösterme biçimidir. Betimlemeler değerlendirme açısından nadiren tarafsızdır: Bir eleştirmenin betimlemelerine yakından bakan okur, eleştirmenin betimlenen çalışmayı onaylayıp onaylamadığını çıkarsayabilir. Yazılı betimlemeler de eleştirmenin çalışmaya ilişkin düşüncelerinden oldukça fazla etkilenir.

Betimleme, zihinsel bir süreç olarak çalışmaya ilişkin bilgi toplamanın bir yoludur; sonrasında eleştirmen (önemli olabilen) bilgiyi sınıflandırır, okurlar için fazlalıklardan arındırılmış betimlemeler yazar ve çalışmaya ilişkin yorumlar ve değerlendirmeler formüle eder. Eleştirmenin verdiği betimleyici bilgi yanlışsa ya da bilgide çok fazla eksik varsa bu bilgiden doğan her türlü yorum veya yargı da şüphelidir.

Betimleyici bilgi, dikkatli bir gözlemle çalışmanın kendisinden (içsel bilgiden) çıkarılabilir. Betimleyici içsel bilgi eğitim amaçlı olarak bazen üç başlık altında toplanır: konu, araç ve biçim. Bunlar ilerleyen bölümlerde örneklerle tanımlanacaktır.

Eleştirmenler çalışmada görünür olmayan yönlere ilişkin olarak da – sanatçı hakkında ya da eserin üretildiği zamanla ilgili bağlamsal bilgiler– betimleyici bilgi sunarlar. Bu "dışsal bilgi"dir ve buna ilişkin örnekler de verilmiştir.

Eleştirmenler, sanat eserlerini nadiren yorumlama ve değerlendirmeye başvurmaksızın betimlerler. Ayrıca eleştirmenin sanat kuramı, fark edi-

len ve betimlenmek üzere seçilen şeyi önemli ölçüde etkiler. Betimleme, yorum, değerlendirme ve kuramın örtüşmesi bu bölüm boyunca ve bölümün sonunda incelenir. Ne var ki bölüm dört betimleme alanının ayrı ayrı tartışmasıyla, basit örnekler üzerinden ilgili terim ve kavramların tanımlanmasıyla başlar. Daha sonra eleştirmenlerin betimleyici aktiviteleri, farklı ortamlarda çalışan pek çok çağdaş sanatçı hakkında yazdıklarıyla daha ayrıntılı olarak incelenir.

KONU MALZEMESİ

Konu malzemesi bir sanat eserindeki insanları, objeleri, yerleri ve olayları ifade eder. Sanat yazarı Astrid Mania, Mona Hatoum'un heykellerini betimler: "Keskin yüzeyi tüylerinizi diken diken edecek büyük boy bir mutfak rendesi, *Daybed* (2008); korkunç sivri uçlu açıklıkları olan ve metal bir oda seperatörü olarak kullanılan katlanabilir bir peynir rendesi (Paravent, 2008) ya da farklı objeleri birbirine bağlayan ve onlara elektrik veren tellerle çevrelenmiş ev manzaraları (*Homebound*, 2000): Mona Hatoum sıradan nesneleri onlara rahatsızlık verici ya da tehditkar bir hava veren bir dönüşüme maruz bırakır." [1] Yazar nesneleri sahip oldukları ürperticiliğe uygun bir biçimde betimler. Yazar okura tarafsız bir betimlemenin yanısıra çalışmaya yönelik tepkilerini de aktarmak ister.

Bir diğer yazar, Hatoum'un mutfak aletlerine ilişkin tumturaklı yorumlayıcı sorular sorar, ancak bu soruları cevaplamaz, bizi sorularla başbaşa bırakır: "Böyle dehşet verici bir mutfakla karşılaşılsaydı bu neye işaret ederdi? Çok güçlü ve öfkeli bir annenin varlığına mı? Ağır ev işleriyle dolu bir yaşam korkusuna mı? Besleyenin besleme nesnesine karşı duyduğu hoşnutsuzluğa mı?" [2]

Doug Harvey, Mark Ryden'ın resimlerindeki karakterleri betimler (bkz. Renkli Görsel 3): "Pastel tavşanlar, bebekler, arılar, maymunlar, filler ve bebek geyikler; soluk renkli çiyanlarla, fetuslarla, mutant Abe Lincolnlarla, adamotu kökleriyle, et tabakalarıyla ve ergenliğe girmemiş kocaman gözlü çıplak çocuklarla aynı yerde yaşar. Ryden'ın isteğine göre sıklıkla elle yapılan ayrıntılı çerçeveler, resmin görkemli Viktoryen teatralliğine bir şeyler katar." Bu yaratıkların "ürpertici nostalji ve ödipal memnuniyet" yansıttığını da ekler. [3]

Gay Faigin bir radyo yayınında "Ryden ilgimizi birinci sınıf bir zanaatkar ve vizyoner gibi yönetir. Herhangi bir düzeydeki pek az çağdaş sanatçı onun imge dağarcığına sahiptir. Belirsiz anakronistik mekanlarda çok da masum olmayan çocuklardan ve doldurulmuş hayvanlardan oluşan tekil dünyasının şaşırtıcı bir varlığı vardır." [4]

Holly Myers, 2007 yılına ait "The Tree Show" başlıklı bir sergiyi tanıtırken "Bu çalışma açıkça onun (doğasının) durumuna uyuyor ve (doğası-



Mona Hatoum, *Dormiente*, 2008. Mild steel, 27 × 230 × 100 cm.

nın) endişelerini dikkate alıyor. Bu çalışma orman perileriyle dolu: masum görünüşlü ve hareketleri gezindikleri kırsal bölgelerle uyum içinde olan, sakin ve kanaatkar bakışlı yaratıklarla" diye yazar. Ryden'ın resmi *Allegory of the Four Elements* için "sanatçının bugüne dek ürettiği en etkileyici çalışmalardan biri" der ve konu malzemesini betimler: "bu perilerden dördü dünyadaki enerji akımlarının dengesini sağlıyormuşçasına göksel bir huzur içinde bir çotuk etrafında toplanmıştır."[5]

Bu yazarlar Ryden'ın resimlerindeki konu malzemesini isimlendirirler –tavşanlar, bebekler, arılar, maymunlar, filler ve bebek geyikler- ancak okurlarda canlı zihinsel imgeler uyandırmak ve Ryden'ın çalışmasına uygun olduğunu düşündükleri duyguları çağrıştırmak için farklı açıklayıcı sözcükler kullanırlar. Örneğin yaratıkların "ürpertici bir nostalji ve ödipal hoşnutluk" duygusu uyandırdığını ve orman perilerinin "göksel bir denge" içinde "masum bir görünüşe, sakin ve kanaatkar bir bakışa" sahip olduğunu yazarlar. Betimleme, yorumlama ve yargılama örtüşür. Ryden'ın resimlerinin "ödipal bir içeriği" olduğunu söylemek onları yorumlamaktır. Karakterleri "ürpertici" diye adlandırmak bunların yorumlanması ve belki de yargılanmasıdır.

Objektif olmayan, insanların, yerlerin ya da olayların olmadığı ve renk, biçim, karakter ve dünyada fark edilir herhangi bir temsili olmayan unsurlardan oluşan sanat eserlerini betimlediğinizde çalışmanın konu malzemesini betimlemiş olursunuz. Bazı yazarlar *konu malzemesi* ile *içerik* arasında

fark görmez. Ne var ki bu kitapta, bilindik konu malzemeleri olmasa da bütün sanat eserlerinin bir içeriği olduğu varsayılır. Tamamen kırmızıya boyanan tuvalin konu malzemesi kırmızı boyadır, ne var ki içeriği yoruma açıktır; örneğin bu tür bir çalışmanın, "bir tablonun illa bir şeyin resmini içermesi gerekmez" gibi bir fikri ifade ettiği düşünülebilir.

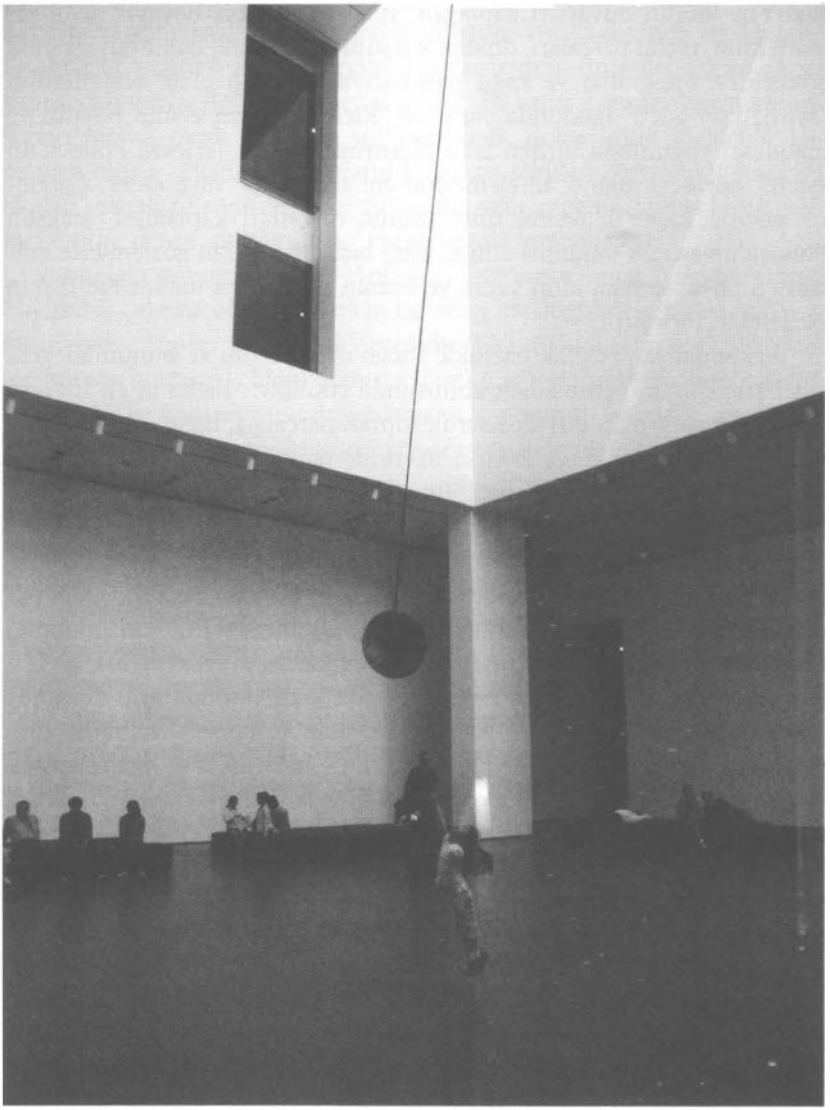
MALZEME

Bazı sanatçılar malzeme kullanımlarını tuval üzerine yağlı boya gibi tek bir öncelikli malzemeyle sınırlandırmayı tercih eder. Diğer sanatçılar kariyerleri boyunca pek çok farklı malzeme kullanır; bazen tek bir sanatsal çalışmada pek çok farklı malzeme kullanımına rastlamak da mümkündür.

Olafur Eliasson, New York'taki Museum of Modern Art'ta (MOMA) ve sonraları Dallas'ta düzenlenen geçmişe dönük bir sergide de örneklendiği gibi, pek çok farklı malzemeyi kullanan çağdaş bir Danimarkalı-İzlandalı sanatçıdır. Peter Schjeldahl'ın sergiyle ilgili *The New Yorker* dergisinde çıkan eleştirisinde, sanatçı "bir kaşif ve minimalist görüntünün bir mühendisi" olarak adlandırılır ve "bir avlunun çatısındaki ipte sallanan elektrikli vantilatörden, farklı türde, alışılmışın dışında renkli ışıklarla donanmış odalardan, egzotik (ve hoş kokulu) yosunlu bir duvardan, akan suyun stroboskopik flaşlarla optik olarak sabitlenmesinden" söz edilir. Schjeldahl *Vantilatör*ün etkisini şu sözlerle betimler, "MOMA avlusundaki görkeminin ustalıklı bir biçimi. Çevresel hava akımlarıyla çarpıcı biçimde çeşitli kulvarları izleyen fan –bazı anlarda hırçın bir vınlama, bazen de kararsız bir bekleyişle–, bütün mekanın sırf kendisi için tasarlanmış gibi hissettirmesini sağlayarak maliyetsiz bir büyüleyicilik unsuru haline geliyor."[6]

Lucy Lippard bir feminist sanat tanıtımında kolaj tekniğine, kadınların politik sanatında etkili olan "katmanlı, birikimsel üsluba" yönelik uzun süreli takıntısını itiraf eder:

> Hannah Hoch'tan Gerilla Kızlar'a, Barbara Kruger'den Deborah Bright'a kolaj ya da montaj politik sanat için her zaman oldukça etkili bir araç olmuştur. Bu teknink, gülünç ve etkili biçimde sonsuz farklı biçimde ayrı gerçeklikleri bir araya getirebilir. İlk kez modernizm tarafından kullanılmış olsa da aynı zamanda postmodernizmin ana stratejisidir. Söyleşimsel bir yaklaşımı temsil eder. Kolaj; ilişkilerin yönünü değiştirmekle, yan-yanalık (juxtaposition) ve üst üste bindirmeyle (superimposition), yapıştırma ve çıkarmayla ilgilidir. Bu olan ya da olması gereken şeyi taammüden parçalarına ayıran ve olabilecek olanı gösteren biçimlerde yeniden düzenleyen bir estetiktir. Kolaj çelişkilerden bir şey üretir. Görsel cinaslar, belirgin zıtlıklar ve ironi olasılığını içerir. Ayrıca bizi sersemlik halimizden çıkarabilecek bir şaşırtma aracıdır.[7]



Olafur Eliasson, *Ventilator, (Vantilatör)* 1997.

Önemli olan şudur ki her iki eleştirmen de yalnızca hakkında yazdıkları sanatçıların kullandıkları tekniklerden bahsetmez, aynı zamanda bu tekniklerin ne amaçla kullanıldığını da özellikle göz önünde bulundurur.

David Cateforis başka bir sanatçıya gönderme yaparak Anselm Kiefer'in "bütün duvarları kaplayan, yüzeyleri sadece boyayla değil saman, kum, metal parçaları, dökme kurşun, altın varak, bakır tel, seramik çömlekler, fotoğraflar ve kağıt parçalarıyla da kaplı olan" resimlerinin "saf fiziksel gücü" hakkında yazar ve "Kiefer'in yüzeylerinin boyutu ve maddesel yoğunluğu birden fazla eleştirmenin onu Jackson Pollock'un estetik mirasçısı olarak nitelemesine yol açmıştır."[8] diye ekler. Cateforis burada Kiefer'in resimlerinin (bütün duvarları kaplaması, Jackson Pollock'un estetik mirasçısı olması gibi) biçimine ilişkin gözlemlerle kullandığı boya, saman, altın varak ve bunun gibi belirli maddelere ilişkin gözlemleri birleştirir.

Waldemar Januszczak özellikle Kiefer'ın tekniğini ve bunun izleyeni nasıl etkilediğini betimlemek konusunda etkilidir: "Kiefer'in en sık tekrarlayan imgesi olan büyük kavruk toprak parçaları, harap olmuş çorak alanlar gibi görünür: şeytanların üzerinde dans ettiği, panzerlerin üzerinden geçtiği, havanın işkence ettiği ve sonra duvara çivilenen toprak parçaları.

Boyanmış olduğu kadar sabanla sürülmüş gibi de görünürler. Pek çok karık samanla doludur. Bazıları kaynak şalümosuyla gözle görülür biçimde karartılmıştır. Diğerlerine bir şeyler takılmıştır: eski tarla ekipmanı parçaları, kurşun tabakaları, yakılmış çit kazıkları, gizemli sayılar."[9]

Eleştirmenler teknik/malzeme hakkında yazdıklarında aynı zamanda konu malzemesine, çalışmanın biçimine ya da kompozisyonuna da gönderme yaparlar. Daha da önemlisi sanatçının malzemeyi ve biçimleri kullanma şeklinin bizim sanat serine yönelik tepkilerimizi nasıl etkilediğini açıklarlar. Frances Colpitt, Anselm Kiefer'in 2004 yılında yaptığı bir deniz resmini, çalışmanın biçimini konu malzemesiyle ve bunun biçimi nasıl etkilediğiyle ilişkili olarak betimler. Eleştirmen, *Aschenblume (Ash Flower)* hakkında, bize resimde görebildiğimiz şeyle ilgili çağrışımcı bir betimleme örneği verir:

> Tuvalde, karanlık ve azgın bir denizin üzerinde mürekkebimsi kara bir bulutun gezindiği görülmektedir. Bulutla uzaktaki ufuk çizgisi arasında parlak, hayal meyal izlenimci bir ışık parıldıyor. Kiefer çalışmasında ufuğu normaldeki yüksek konumundan merkeze indirerek, önceki resimlerinin tipik bir özelliği olan "beklenti" niteliğini değilse de gerilimin ve istikrarsızlığın bir bölümünü hafifletiyor. Bulut yaklaşan fırtına ya da kıyametimsi patlama düşüncelerini çağrıştırsa da bir pencereyi düşündürten kurşun parmaklık bulutun tepesine yerleştirilir ve yanılsamalara neden olan resimde bir basıklık duygusu oluşturur.[10]

BİÇİM

Gerçekçi ya da soyut, figuratif olan ya da olmayan, özenle planlanan ya da kendiliğinden oluşan tüm sanat eserlerinin bir biçimi vardır. Eleştirmenler bir sanat eserinin biçimini tartıştıklarında sanatçının seçili bir malzeme aracılığıyla konu malzemesini nasıl sunduğuna (ya da dışarıda bıraktığına) ilişkin bilgi verirler. Sanat eserinin kompozisyonu, düzenlemesi ve görsel yapılandırmasıyla ilgili bir şeyler söylerler. Bir sanat eserinin "biçimsel unsurları" nokta, çizgi, şekil, ışık ve değer, renk, doku, kütle, mekan ve hacimden oluşur. Biçimsel unsurların kullanım şekilleri çoğunlukla "tasarım ilkeleri" olarak adlandırılır ve bunlar ölçek, oran, çeşitlilik içinde birlik, tekrar ve ritm, denge, doğrusal güç, vurgu ve tabi kılmayı içerir.

Aşağıdaki paragraf, David Anthony Garcia'nın tuval üzerine yaptığı büyük bir çalışma olan *Requiem*'in bir sergi kataloğundaki röprodüksiyonuna eşlik eden bir betimleme örneğidir (bkz. Renkli Görsel 4). Betimleme burada bütünüyle alıntılanmıştır, çünkü yazarları çalışmanın biçimini (renklerini ve kontrastını, odak noktasını, boyutunu, yüzeyini, merkezini vb.) konu malzemesi ve kültürel göndermeleriyle ilişkili olarak, bizi çalışmanın anlamı üzerine düşünmeye yönlendirebilecek şekilde dikkatle değerlendirirler. Pasaj büyük oranda biçimsel bir analiz içerir ancak bu pasajın yazarları çalışmanın biçimsel unsurlarını ve ilkelerini olası anlamıyla ilişkili olarak betimlerler:

> Bu çokteknikli, çokboyutlu, dışavurumcu parça bizi yüksek renk ve tasarım karşıtlıklarıyla şok eder. Parlak, boylamasına incelen turuncular bizi bu geniş skalalı çalışmanın odak noktasına iter, bu da dikkatimizi çeker ve bir anlamda Doğulu bir mandala gibi derin düşünmeyi ya da meditasyonu çağrıştırır. Tuvalin kendisi aşırı gerildiğinden, ortaya çıkan çalışmada dört asal yönde çukurlaşan ve merkezde zirveye çıkan pürüzlü bir yüzey göze çarpar. Ölü merkez noktası bir dağlık burun gibi çıkıntı yapar. Dikey duran turuncu vektörler, yakından bakıldığında, farklı duygu hallerini yansıtan, muhtemelen arafta kalmış ruhları temsil eden yüzlerce yüz ya da totemik maske olduğu görülen koyu kahverengi ve toprak rengi alevimsi tasarımları pekiştirir. Merkezin sağında bireyin fiziksel yaşantısının bir tasviri görülür. Bir yüz dünyaya ve gökyüzüne bakar. Dağlık bir arazide solgun yüzüyle hareketsiz duran bir adam fiziksel yolculuğunun sonunu gösterir. Altında bedenin toprağa dönüşünü temsil eden bir kafatası vardır. Çalışmanın sol tarafı da üstünde bulutlu bir gökyüzü olan bir ağa bakan zıt yöne dönmüş bir yüzü barındırır. Ağın altında bir bebeğin belli belirsiz gölgesi yüzer. Her iki tarafta da düz bir kardiyogram çizgisi, merkeze doğru artan hareketleriyle resmi ikiye böler. Turuncu alanın her iki tarafında da kalın yeşil asmalar, geçici bir ayrılığa rağmen ruhani ve fiziksel dünyaların birbirine bağlı olduğunu gösterircesine iç içe geçer. Bu çalışmanın genel teması,

> başlığı *Requiem*'de (Ağıt) de vurgulandığı gibi açıkça bir bireyin yaşamı kabul etme seremonisidir. Bu bireyin ağıdının oranlan birbiriyle uyumludur. Bu uyum; çizgi, renk ve (yüz desenleri dahil) desenlerin sanatsal kompozisyonuna ilaveten organik maddelerin ve tıbbi teknolojinin bir ikonunun eklenmesiyle geniş ölçekte gösterilir. [11]

Anlama yapılan göndermeler ve anlama ilişkin çıkarımlar olmaksızın tek başına biçim betimlemeleri yetersizdir. İlerleyen sayfalarda sanatsal çalışmaları betimlemeye yönelik önemli eleştirel aktiviteleri incelemek amacıyla daha fazla betimleyici yazı örneği sunulmuştur.

BAĞLAM

Her sanatsal çalışma fiziksel bir bağlam içine yerleştirilir ve bu bağlamda görülür. Söz konusu bağlam bir galerinin herhangi bir salonundaki beyaz bir duvar, Musem of Modern Art'ın fuayesi, kentte bir ilan panosu gibi kamusal bir alan, yaban hayat ya da çalışmayı yapan sanatçının stüdyosu olabilir. Bir parçanın bulunduğu ve görüldüğü yer ona verilen tepkileri etkiler.

Bir sanat eserini kimin, neden, hangi kitleler için ve hangi amaçlarla yaptığı bilgisi, bir çalışma incelenirken yardımcı olacak bağlamsal bilgidir. Sue Coe, *The New York Times*, *Time* ve *New Yorker* gibi yayınlara içerik oluşturacak şekilde sık sık çizimler, yazılar ve resimler yayınlamış bir sanatçıdır. Ayrıca bağımsız kitaplar yayınlamakta ve bir galeri temsilcisi aracılığıyla çalışmalarını sergileyip satmaktadır. Bir insan hakları savunucusu olarak uzun süredir ırk, sınıf ve cinsiyet eşitsizliklerine ilişkin haberler yapmaktadır.

Endüstriyel tarım çiftliklerindeki hayvanların yaşamlarının incelendiği *Dead Meat*, terk edilmiş hayvanlarla ilgili *Pit's Letter* ve koyun endüstrisinin acımasızlıklarını konu alan *Sheep of Fools* adlı kitapların da dahil olduğu çalışmalarında hayvan haklarını savunmaya çalışır. Basın bültenine göre "Elephants We Must Never Forget" (2008) "uzun süre eğlence değerleri için sömürülmüş....sirk hayvanlarının durumunu belgeleyen ilk sergidir."

Tek başına görselleri sömürünün göstergeleridir, ancak bunların etkileri, resimlenen şeyin ne olduğuna ilişkin bilgi ve bunun gerçek hayatta yaşandığının idrakıyla artar. Sergide art arda gelen on bir çalışma, Thomas Edison'un elektrik şirketinin tanıtımı amacıyla elektrik verilerek öldürülen bir filin, Topsy'nin, öyküsünü anlatır. Galeri temsilcisi, hayvanların konu alındığı bu çalışmanın kapsamlı gerekçesini hayvanlar ve insanlar, doğa ve kültür arasında yüzyıllardır süren ikiliğe karşı bir meydan okuma olarak sunar. (bkz. Renkli Görsel 5):

> Tanrının suretinde yaratılan insanların diğer yaratıklardan farklı ve onlara göre üstün olduğu inancı Yahudi-Hristiyan geleneğinin derinlerinde

yer alır. Kutsal İncil insanlara hayvanlar üzerinde hakimiyet kurma hakkı vermiş ve o zamandan beri Batılılar doğayı evcilleştirmeye ve kontrol etmeye çalışmıştır. İster bir hayvan, bir çorak bölge ya da yabancı bir toplum olsun isterse anavatan ya da bir dişi olsun, vahşi olarak adlandırılan şeylerin zapt edilmesi ve boyunduruk altına alınması gerekmiştir. Kültür/doğa ikiliği; emperyalizmin, sömürgeciliğin, köleciliğin ve Avrupalı beyaz erkekle kıyaslandığında daha az uygar kabul edilen herhangi birinin ya da bir şeyin köleleştirilmesinin rasyonel gerekçesi olagelmiştir. "Biz" ve "onlar" arasındaki ayrımın şekillendirdiği bir dünya görüşünde, hayvanlar tam anlamıyla "öteki" olmuştur. Bu bağlamda filler, hem belirli vahşi türlerin katliamını hem de Afrika ve Asya kolonilerinin daha geniş çaplı sömürüsünü temsil etmektedir. [12]

RESİM: LEON GOLUB

1922 yılında doğan Leon Golub, 2004 yılında, 82 yaşındayken hayata veda etmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nda kartograf olarak çalıştıktan sonra sanat tarihi üzerine çalışmaya başlamış, sonrasında resim yapmaya karar vermiş ve 1950 yılında Chicago'daki Sanat Enstitüsü'nde yüksek lisansını yapmıştır. Önemli koleksiyonlarda yer alan çalışmalarıyla büyük bir Amerikan ressamıdır. Çalışması pek çok yazar için canlı betimlemelere örnek teşkil etmiştir.

The New York Times Magazine dergisinin editörü ve Golub hakkındaki *A Painter of Darkness* (Karanlığın Bir Ressamı) adlı bir kitabın yazarı olan Gerald Marzorati, *Artforum* dergisinde Golub için hazırladığı ölüm ilanında "Resimlerinin güncelliğini yitirdiğini söylemek kolay olmayacak" diye yazmıştır. Marzorati, dünyanın Golub'u ölmeden sadece birkaç ay önce, 2004 yılının Nisan ayında, Amerikalı askerlerin Abu Ghraib hapishanesinde Iraklı tutuklulara yaptığı işkencenin fotoğraflarının kamuoyuna dağıtılmasıyla tanıdığını söyler. Marzorati'ye göre bu fotoğraflar "kuşkusuz –Golub dahil– tüm dünyayı dehşete düşürmüştür ama Golub'u şaşırtamamıştır. O, "sıradan bir ahlaksızlık ve ürkütücü bir bönlükle" politik şiddet uygulayan işkencecilere ve paralı askerlere gönderme yapan çeşitli resimlerindeki istismar, işkence ve aşağılama temalarıyla zaten bu fotoğrafları bize çağrıştır*mıştır*." Golub'dan önce kimse bu tür resimler çizememiştir. [13]

Sanat eleştirmeni Holland Cotter *The New York Times* dergisi için yazdığı ölüm ilanında Golub'u "korkunç modern politik durumları yansıtan dışavurumcu, devasa figürlerin Amerikalı ressamı" olarak tanımlar. Cotter, "şamanların ya da kralların mitsel soylarına aitmiş gibi görünen tekil, cephesel görüntüleri" içeren bir dizi Golub resminin kronolojisini sunar. Golub 1960'larda klasik Yunan ve Roma sanatı üzerine kurulu, güreşçi figürleri barındıran "Gigantomachies" adlı bir resim serisi üretmiştir: Cotter "bunlara ilişkin idealleştirilmiş bir durum söz konusu değildi. Yarı soyut

biçimde kıkırdak boğumları ve kan imgeleri içerirlerdi" gözleminde bulunuyor. Golub, "Assassins" (Kiralık Katiller) serisindeki Asyalı sivillere saldıran Batılı askerleri konu edinen resimlerde modern figürlerin yerine klasik figürleri yerleştiriyor. Resimler Vietnam Savaşı'na doğrudan gönderme yapıyor ve ona karşı çıkıyor. 1980'lere ait "Mercenaries" serisi "bunun evrensel bir durum haline geldiğini savunarak askeri ve yarı askeri şiddete odaklanıyor." Golub 1990'larda "kıyametimsi nitelikleri olan" iskeletlerin ve öfkeli köpeklerin resimlerini yapmıştır. 1990'ların ortalarında resimlerine metin eklemeye başlamış, bu uygulamasını 2001 yılına ait *Bite Your Tongue* (Renkli Görsel 6) gibi son yıllarına ait çalışmalarında sürdürmüştür. Cotter, Golub'un çalışmasının şu inandırıcı ve özetleyici yorumunu sunar: "Onun konusu büyük E ile yazılan "Erkek" idi. Ona göre, bir sembol ve ruhsal bir ihtiras olarak Erkek çoğunlukla irrasyonel ve yıkıcıydı."[14]

Raphael Rubinstein *Art in America*'da Golub için yazdığı ölüm ilanında, sanatçının "en iyi biçimde işkence ve politik baskı sahnelerini betimleyen devasa boyutlardaki resimleriyle tanındığını" yazar. Rubinstein, Golub'un, Nazi soykırımını izleyen yıllardaki "varoluşsal ve politik duruma tepki veren figürsel bir yaklaşım geliştirmeye çalıştığını" açıklayarak bize önemli bağlamsal bilgiler verir. Bir diğer önemli nokta ise Golub'un "estetiği etiğin üzerinde konumlandıran sanata karşı memnuniyetsizliğini" ifade etmesidir.[15] Onun politik içeriği olan figüratif resim anlayışı, dönemin soyut dışavurumcu çalışmalarından bir uzaklaşmayı ifade eder. Rubinstein yorumlayıcı biçimde Golub'un ana temasını "erkekler ve güç" olarak tanımlar. Rubinstein, Marzorati'nin –Abu Gharib'in ve Amerikalıların Irak'ta uyguladığı şiddet ve işkencenin yeni delilleri ışığında– Golub'un görüşlerinin devam eden geçerliliğine ilişkin iddiasını hatırlatır.

Marzorati, Cotter ve Rubinstein'ın bu yorumlar geneldir, çünkü bunlar ölüm ilanlarıdır; ayrıca bunlar yazara ve onun kariyerine ilişkin önemli betimleyici bilgiler, betimleyici bir genel bakış, betimleyici bir yorum ve sanatçının çalışması için genel bir övgü pırıltısı taşırlar.

Golub'un resim yaptığı dönemin yazarları, sanatçının ölümünden sonra Marzorati, Cotter ve Rubinstein'ın yazdıklarıyla hemfikirdir ve bu fikirleri desteklemektedirler. David Cateforis, Golub'un Vietnam Savaşı'nı resimle protesto etmesine ilişkin olarak "Haber fotoğrafları ve askeri el kitapçıkları aracılığıyla erkeklerin, üniformaların ve silahların görünümlerini belirleyerek ve mutlak objektiflik çabasıyla Vietnam'ın üç büyük resmini çizdi. İlk iki tuvalde Vietnamlı sivillere ateş açan Amerikalı askerleri resmetti. Üçüncüsünde askerleri dinlenirken, ayaklarının dibindeki kurbanlarla betimledi. Golub –en büyüğü yaklaşık 12 metre genişlikte olan– bu dev protesto resimleriyle kendini dönemimizin en hırslı ve tavizsiz politik sanatçılarından biri olarak kabul ettirdi."[16]

Ortak yazarlar Ed Hill ve Suzanne Bloom, Golub'un çalışmasının konusunu "güç ve sömürü bölgeleri üzerine soruşturmalar"[17] diye özetler. Rosetta Brooks, *Artforum*'daki uzun makalesinde başka bir özet sunar: "Golub'un sanatı, geçtiğimiz 30 yıl içinde, dolayımlı gerçekliğimizin altındakileri ortaya çıkaran gizli vakalar ve dillendirilemeyecek korkunç eylemler ile uğraştı." [18]

Golub'un konusunu doğrudan haber fotoğraflarından ve askeri el kitapçıklarından aldığını söyleyen Cateforis gibi, Robert Berlind ve Rosetta Brooks da, Golub'un eserlerinin konusunu bulma yöntemini betimler. Berlind, "Golub her zaman önceden var olan görsellerden yararlandı"[19] diye yazar ve Brooks da bu yüzden "hep bu görselleri önceden görmüşüz gibi hissediyoruz; ancak nerede gördüğümüzden emin değiliz. Bunlar bir anlamda medyanın erişimimizi yasakladığı görsellerdir." der. Sonrasında her iki eleştirmen de bu betimleyici gerçeklere ilişkin yorumlayıcı tespitlerde bulunmayı sürdürür. Berlind: "Bu görsellerin kamusal alandaki kökenleri gerçekten de üstü kapalı bir toplumsal eleştiri düzeyi oluşturur, çünkü bize bütün bunların, sadece küresel iktidarımızın sınırlarında değil, yurdumuzda, içinde bulunduğumuz görsel çevremizde de var olduğu gösterilir." Brooks: "Medyanın kontrolündeki bir evrende, Golub'un görsellerine rahatsız edici şekilde aşina olmamız evrensel unutmanın bir dinamiği olarak tarih duygumuzu gösterir."

Eleştirmenler yorumladıkları şeyin önemini temel alarak betimlenebilecek her şeyi seçici biçimde betimlerler. Sanattan özellikle tarihsel olaylar bağlamında söz ederken her türlü olgudan ve kişiden söz edilebilir; bu yüzden eleştirmenler ayrıntılandırdıkları ve ihmal ettikleri şeylerle ilgili olarak bilerek seçici davranırlar.

Pamela Hammond dört Golub resminin yakın dönemdeki bir gösterisini "korkunç bir sergi" diye adlandırır. [20] Resimlerden birine ilişkin olarak şöyle yazar: "*The Prisoner* (Mahkum) kurumlu ve yoğun bir sisten beliren figürleri içerir. Belli belirsiz ışık kümeleri ışıldaklar gibi yüzeyde parıldar. İki suçludan biri sert bakışlarını bize doğrultur; bir silah, sağ kolunu daha da uzun gösterir; silah kılıfı taşıyan bir kalça salınarak bize doğru gelir. Diğeri muğlak biçimde yüzünü ekşiterek başını çevirir." Aynı serginin farklı bir eleştirisinde Ben Marks bir başka resmin konu malzemesini betimler:

Prisoners III (Mahkum III), iki adamın muhtemelen sorgulamak ve işkence etmek için mavi giysili bir mahkumu saçlarından çekerek sürüklediği bir sahnedir. Adamlardan biri elindeki Uzi'yle doğrudan bize bakmaktadır. Yeşil gözler ve kırmızı dudaklar bu parçadaki biricik renklerdir, tablonun geri kalanında kahverengi, bej, kara kalem ve beyazın farklı tonları hakimdir. Diğer adam ne keyif alır gibi göründüğü ne de aşırı rahatsız edici bulduğu görevini tamamlama kararıyla ileriye bakar. Adamın hareket tarzında izleyenleri sinirlendirecek bir "sadece işimi yapıyorum" havası

vardır. Tüm bir sahne, gecenin bir yarısında başka koşullarda huzurlu olacağımız derin uykumuzdan zorla uyandırılmış ve dimdik oturmuşuz gibi, boya ve ter bulaşıklığı içinde kötü bir rüya duygusu taşır. [21]

Hammond ve Marks'tan yapılan bu iki alıntıda sanatçının konusunun merak uyandıran betimlemelerinin örnekleri vardır. Eleştirmenler kullandıkları betimleyici dille bizi kendilerine çekerler. Hill ve Bloom, *Yellow Sphinx*'te (1988), sfenksi betimlerken basit biçimde "Bir sfenks var" demezler; daha çok bunun ikna edici bir betimlemesini biçimlendirirler: "Melez canavar hanedan armalarındaki gibi şaha kalkmıştır, her iki ayağı cüsseli bir aslanın bedenini ve bir insanın kafasını taşımaktadır; keskin sarıya boyalı genişçe bir alanın önündeki canavarın yüzü sol profilden görülürken, sırtı da hafiften izleyiciye dönüktür."

Pek çok eleştirmen Golub'un konu malzemesinin karmaşıklığına ilişkin yorumlarda bulunur. Robert Storr, Golub'un "'insani' olmayanın aynı anda her yerde oluşunu ve insaniliğini" resmettiğini yazar. [22] Marks, Golub'un betimlenen kişiyi açıkça görmemize izin vermediğini gözlemler. "Bu resimler grubunun nominal kaynağı, resimdeki figürlere belirsiz bir etnisite bahşeden Orta Doğudur. Bunların genelde beyaz ırka ait olmayan yüz özellikleri, içine girmek isteyeceğimiz her türlü basmakalıp 'baskı yapan-baskı gören' ilişkisini ortadan kaldırır." Brooks, Golub'un resimlerindeki kurbanlara özel bir ilgi gösterir: "Bir Golub resmindeki kurbanlar sıklıkla –ister düz anlamıyla isterse mecazi olarak alınsın– işkencecilerinden daha fazla 'maskelenmiş', ten renkleri ise tektipe indirgenmiştir. Bedenleri parçalanmış, kısmi ya da bozulmuş temsiller olarak görülür; bu, sorgulayanların onlar üzerinde oynadığı oyunun bir bahanesidir sadece. Dikkatimizi çeken kendi özel şakalarının keyfini çıkarırken poz veren diğerleridir. Örneğin *Interrogation II*'deki korku, kameranın düğmesine basılır basılmaz seyircilere dönerek yüzlerine otomatikmen bir sırıtış yerleştiren paralı askerlerin gülen yüzleriyle oluşturulmuştur." Hammond, Golub'un 'referanslardaki belirsizlik' aracılığıyla, "izleyiciyi açık uçlu bir öyküye çektiğini ve koşulları kendine göre yorumlamaya zorladığını" söyler.

Golub'un resimlerine halihazırda aşina olan okurlar ya da bu resimlere bakan gözlemciler olarak, konu malzemesine ilişkin bu tür betimlemeler yazmanın kolay olduğunu ve bunun otomatik olarak gerçekleştiğini düşünebiliriz: Basit biçimde resimlere bakarız ve gördüğümüz şeyi betimleriz. Ancak görsellerin bu tür betimlemeleri sözel olarak yapıldıklarında yaratıcılık niteliği taşır. Eleştirmenler sözcükler bulurlar ve çalışmaya ilişkin doğru ve tutkulu bir şeyler söylemek ve bunlarla okuru yakalamak için sözcük öbeklerini biçimlendirirler. Betimlemeleri, özenle işlenmiş dil aracılığıyla bize içgörü sunan keşiflerdir. Hammond bir suçlunun "çelik gibi bakışı" üzerine yazar. Bir silah tuttuğunu söylemektense "bir silahın sağ kolunu daha uzun gösterdiğini" ya da "silah kılıfı taşıyan bir kalçanın

salınarak bize doğru geldiğini" söyler. Marks çalışmaların biçimsel özelliklerini betimlerken sadece renkleri listelemez, aynı zamanda Uzi taşıyan adamın yeşil gözleri olduğunu ve bu yeşil gözlerin ve kırmızı dudakların renk olarak resmin geri kalanından farklı olduğunu fark eder ve not eder. Marks'ın bir sahnenin verdiği duygunun "boya ve terin bulanıklığı içinde kötü bir rüyanın bir parçası olduğunu" betimlemesi, tıpkı Brooks'un Golub'un paralı askerlerin "kameranın düğmesine basıldığında, seyirciye bakıp otomatik olarak sırıtmalarını" betimleyişi gibi nitelikli, yaratıcı bir betimlemedir.

Eleştirmenler arasında Golub'un çalışmalarının güçlü olduğuna ilişkin genel bir ortak kanı vardır ve şu ana kadar alıntıladığımız eleştirmenler özellikle onun işlediği konuları betimlemeye yönelmişlerdir. Margaret Moorman Golub'un 1980lerin sonlarında yaptığı bir dizi sfenks resminin gücünü konularından çok biçimlerine bağlar: "Buradaki dört büyük resim güçlüdür ancak güçleri neredeyse bütünüyle biçimsel niteliklerinden; boyutlarından, kazınmış ve çizgilerle yumuşatılmış yüzeylerinden, tuhaf ama ilginç kompozisyonlarından, canlı renklerinden ileri gelir."[23] Robert Storr sfenkslerin anlamıyla büyülenir ve onların "kendilerine yönelik cevaplamadıkları, belki de cevaplayamadıkları bilmeceler sorduğunu" söyler. Bundan daha fazla yorum üretmektense betimleme yapmayı önerir. Storr özellikle Golub'un bu resimlerdeki renk kullanımından etkilenir: "Son çalışmasındaki mutant adamlar ve canavarlar yüksek bütçeli bir film yapımındaymışçasına parlak bir radyoaktif bulut içinde ilerler ve hareket ederler." Ayrıca Storr şunları ekler: "Golub'un tonlamalarının acımasız parlaklığı ve kazınmış yüzeylerin üç boyutluluk hissi uyandırması, tasvir edilen biçimlerin zemindeki solgun bölgeye nüfuz eder gibi görünmesiyle büyük zıtlık oluşturmakta, böylelikle resimler rahatsız edici bir sinema ekranı etkisine sahip olmaktadır." Cateforis ise Golub'un boyayı nasıl ele aldığıyla ilgili olarak şöyle yazar: "Figürlerini sert, keskin, yanılsama yaratacak biçimde boyanın üzerine kalın bir tabaka halinde işler, daha sonra bir satırla boyayı dağıtarak ve kazıyarak süreci tamamlamış olur. Golub'un resimlerinde aşınmış renk ve yüzeyler, işlenmemiş, sert ve sinir bozucudur; bunlar limitlerimizi zorlar ve rahatsızlığımızı arttırırlar."

Rosetta Brools Golub'un "Night Scenes" (1988-1989) adlı bir resim serisini, özellikle biçimsel özelliklerini dikkate alarak etkileyici biçimde betimler. Bu resimlerin "mavi rengin tüm görüntüye hükmettiği televizyon dünyasına bizi doğrudan yönlendirdiğini" ve "bu karanlık ama parlak yüzeylere, –tıpkı kalabalığın içindeki bir soyguncuyu sıradan birinden ayırmak için figürlerin ana hatlarına odaklanacağımız gibi– ihtiyatı hiç elden bırakmadan ipuçları bulmak maksadıyla bakıldığını" yazar. Ancak tehdit edici olan resimlerin kendisidir; tehlike, görünürde her şeyin normal olduğu her yerde vardır. Bunlar Golub'un daha önceki sorgu odalarının me-

şum köşeleri değildir. Ancak neredeyse yüksek teknolojili mavilere çalan bu monokrom çalışmalar, benzer bir atmosfer oluşturur; tuhaf bir parıltı, bir elektrik lambasının soğuk ve tarafsız ışığı aracılığıyla parçalar halindeki sahnelere yayılır."

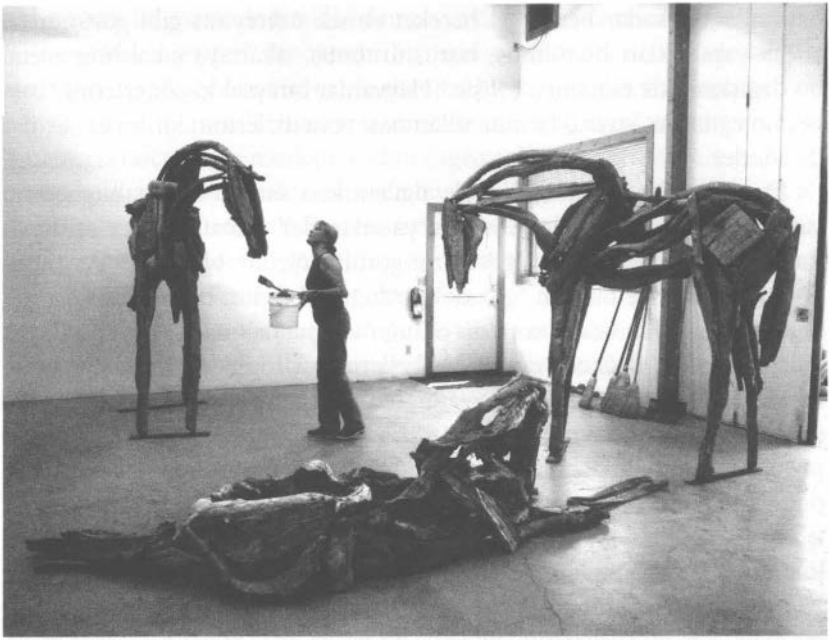
Robert Berlind, Golub'un gravürleri üzerine bir eleştirisinde Golub'un tekniğini kısmen eleştirir ve sonrasında sanatçının sürecini betimlemesine dayanarak anlam çıkarımında bulunur: "Çalışmanın yüzeyi, taşın kazınması ve aşındırılmasıyla oluşur; böylelikle figürler eklemeli bir çizim sürecinden olduğu kadar bir negatiften, bir aşınmadan da doğmuş olur. Golub'un çalışma süreci bir metafor haline gelir ve hasar görmüş çalışma, bu hayaletimsi personaların psikolojik ve duygusal atmosferini de oluşturur." Berlind, Golub'un "yumuşak renk paletinin, tezat oluşturacak şekilde, zeminin ve duygusal içeriğin keskinliğine karşı bir önemli bir rol oynadığını" da ekler.

Berlind, Golub'un 1990'ların sonuna ait daha sonraki bir sergisini de inceleyip karakterize eder: "acının, yaşlanmanın, hürmetsizliğin ve ölümün kaçınılmazlığına karşı yoğun şikayetler... Bunları kabullenmek gerçekten de hiç kolay değil." Onları över: "Bunlar yalnızca ilüstrasyonlar değil. Aynı zamanda retinal etkileri, akılcı kompozisyonları ve zarif biçimde değişen betimleyici dilleri tesirleri açısından çok önemli olan karmaşık resimlerdir."[24]

Buradaki eleştirmenlerin tümü, Golub'un boya ve mürekkep malzemesiyle konularını biçimsel olarak sunma biçimine karşı olumlu yaklaşsa da, bir eleştirmenin çekinceleri vardır. Joshua Decter, "Leon Golub'un kariyeri, soyut dışavurumcu resim geleneğine bağlılıkla "radikal" ya da "sol" politikaların savunuculuğu arasındaki gerilim üzerinden biçimlenir."[25] diye yazar. Resmin (açıkça Clyfford Still ve diğerlerinin ölçek ve tasarımlarına gönderme yapan) devasalığıyla başlamak üzere şiddet eylemlerinin tehditkar imgeleri arasında tuhaf bir gerilim olduğunu" söyleyerek devam eder. Decter, "Golub'un resim içeriklerinin, piyasanın 'güzelleştirme' gerekliliklerine sözde bir bağlılıkla yok edilmesinden ve yayılmasından ötürü" hayal kırıklığına uğradığını belirterek tamamlar sözlerini. Dolayısıyla Decter, Golub'un resimlerinin nasıl göründüğüyle ilgili olarak diğer eleştirmenlerle hemfikirdir, ancak resimlerin etkilerini yargıladığında fikir ayrılığına düşer. Bu noktada betimlemeye ilişkin net bir fikir birliğimiz ve yorum ve yargıya ilişkin görüş ayrılıklarımız vardır.

HEYKEL: DEBORAH BUTTERFIELD

Aşağıda Deborah Butterfield'ın heykelleri hakkında bazıları oldukça etkileyici olan betimlemeler yer almaktadır (bkz. Renkli Görsel 7). Butterfield'in çalışmaları hakkında yazan eleştirmenler, bu konuda yazma-



Deborah Butterfield, *Installation (Enstalasyon)*, 2009.

yı seviyor gibidir. Onun özellikle minimal malzemeleri –çubukları, çamuru, atılmış metalleri–, atların varlığını güçlü biçimde hissettirecek şekilde kullanma biçiminden etkilenirler. Örneğin Deborah Yellin, Butterfield'ın, yarattığı dikkate değer hacim ve detay duygusu ve çeliği kullanma biçiminden dolayı bir "virtüöz" olduğunu yazar.[26] Yellin, Butterfield'in konusuna ve malzemesine bütünüyle hakim olduğunu ve oldukça bireysel hareket eden hayvanların özünü yakalamakta usta olduğunu söyler. Yellin, sanatçının metal parçaları üzerindeki becerisini betimlemeyi sürdürür: "Çelik, bazen iskelet gibi, başka zamanlarda adamakıllı sert ve sıklıkla zarifçe kıvrımlı olduğundan bu çalışmalar için ideal bir yapı oluşturur. Demir hurdalarını kolaylıkla işlemesine bakılırsa, Butterfield konularının anlık hareketlerini algılalama yetisine sahiptir." Donna Brookman, Butterfield'in malzeme kullanımından da etkilenir: "Biçimlerin canlı bir maddeselliği ve soyut bir güzelliği vardır. Üç at da hurda metalin renkli ve aşınmış parçalarından –eski davullardan, borulardan ve dönüşme süreçlerinde bile açık biçimde görülen çit malzemesinden– yapılmıştır."[27]

Yellin, Butterfield'in konu malzemesine hakim olduğuna ilişkin görüşünü desteklemek için Butterfield'in kendi atlarına bindiği ve atlarını kendisinin eğittiğine ilişkin biyografik bilgiyi de verir: "Hayvanları canlı

hayvanlara o kadar benzer ki hareket etmek üzereymiş gibi görünürler, ancak yapıldıkları bükülmüş, buruşturulmuş, ıskartaya çıkarılmış metal bu değişkenlikle tamamen çelişir." Hayvanlar bireysel karakterlerini "başlarının eğilmesi, kuyruklarının sallanması veya dizlerinin kırılması" ile ifade ederler.

Eleştirmenler sanat eserleriyle ilgilenirken sanata ilişkin bilgilerinin yanı sıra hayat tecrübelerinden de yararlanırlar. Sanatçı gibi eleştirmen Richard Martin de atlarla ilgili gözle görülür ölçüde bilgilidir. "At antrenörlerinin dilinde bir atın "göz doldurduğuna" ilişkin bir ifade vardır, bu hayvanın uyumlu oranlara sahip olduğu ve ona bakmanın keyifli olduğu anlamına gelir." [28] Sanatçının at heykellerini anatomik ayrıntıyla betimlemeyi sürdürür: "Butterfield hayvanın temel anatomisini kavrar. Atın yelesi paslı metallerin kıvrımlarıyla zarif biçimde oluşturulur; atın cildindeki pürüzler çeliğin dokusuyla ifade edilir; metal bir çıkıntı atın kuyruğu gibi dikilebilir; ve iki parça metalin birleşmesi atın bacağındaki eklem yerinin işlevini görebilir." Martin Butterfield'in heykellerine hayranlık duyar çünkü "at üzerinde yaptığı gözlem bir filozofunki kadar tutkulu ve binicininki kadar sadık"tır. "Atın sırt çizgisi sürekli ve güçlü olduğunda, kalçaya iri bir metal parçası yerleştirildiğinde ve bir başka ilave metal parçası arka bacakların üst bölümündeki baldırı oluşturduğunda artık ortaya bir at figürü çıkmıştır" diye ekler.

Butterfield'in çalışmalarına ilişkin yazan eleştirmenler, çalışmaların biçimini betimlemekten keyif alır gibidirler. Örneğin Martin bize şu betimlemeyi sunar "Ayaktaki başka bir at hafifçe ve zerafetle başını ileriye uzatır ve boynunu eğerken; atın karnı ve sağrısı, üç tekerlekli bir çocuk bisikletinin parçalarını bile içeren ve bükülmüş metallerden oluşan bir yapı ile ayrıntılı olarak betimlenmiştir. Kathryn Hixson, Butterfield'in atlarının Chicago'daki bir gösterisine ilişkin olarak, "Butterfield'in bilindik at soyutlamaları, atların gerçek yaşamdakinden daha büyük göründüğü ve parçalı haldeki bir karkas ile karakterize olan çok dikkat çekici varlıklardır." [29] diye yazar.

Butterfield'in çalışmaları, eleştirmenleri, duygularını irdelemeleri ve bu konuda yazmaları için de heveslendirir. Hixson, heykellerin biçimiyle ilgilenir ve sonrasında at heykellerinin uyandırdığı duygulara geçer: "Butterfield, biçimsel unsurları beceriyle kontrol ederek, bu evcilleştirilmiş hayvanın (asil arkadaşın, kontrol altına alınmış ötekinin veya kendini bilmeyen varlığın...ne derseniz deyin) duygusal açıdan dışavurumcu temsillerini –hurda metalleri dal ve budak bölümlerinden çaprazlayarak, bazen de onları birleştirerek– dantel gibi işleyerek oluşturuyor." Martin heykellerdeki duygu hakkında da, özellikle Butterfield'in ayakta durmaktan çok bir yanı üzerinde yatan atları ile ilgili yazıyor: "Butterfield uzanan atlarıyla hem sempati hem de erotizm yaratıyor. Ağırlığın tuhaf yayılımı, bir yanı üzerine yatmış atı dik konuma getirmek için hassas bir dengenin gerekli

olduğunun bilgisi ve doğum, beslenme ve ölümün iması bu atlara özel bir dokunaklılık katıyor." Brookman bir başka çalışmaya ilişkin olarak "Bu atın oyuk ve boş gövdesi ve gözle görülen hiçbir destekleyici yapısının olmayışı, onun incinebilir niteliğini vurguluyor" diye yazar ve Butterfield'in "gücün, zerafetin ve cinselliğin bütün çağrışımlarıyla atın ruhunu gerçekçi biçimde aktardığını ancak aynı anda bu yaratıkları anlaşılmaz ve tehdit altında gösterdiğini" ekler. Yellin, Butterfield'in atlarının pastoral bir sükunet havası yaydığını, fakat yapıldıkları bozulmuş ve dövülmüş metalin aynı zamanda ölümlülüklerine işaret ettiğini yazar.

Sanat eserlerinin karşılaştırılması ve aralarında karşıtlık oluşturulması ortak ve işlevsel bir eleştiri stratejisidir. İki eleştirmen, Butterfield'in atlarını sanat tarihi boyunca yapılan diğer at betimlemeleriyle karşılaştırır ve aralarında zıtlık kurar. Martin eleştirisinde Gericault, Bonheur ve Stubbs'ın boyalı atlarından söz eder; Truva atından, Broadway yapımı *Equus*'tan ve Hollywood filmleri *Black Beauty* ve *My Friend Flicka*'daki atlardan da. Marcia Tucker, bir söyleşide Butterfield'ı, atlarının diğer sanatçıların atlarından hangi yönlerden farklı olduğuna ilişkin olarak konuşturur: "Çalışmam oldukça incelikli biçimde politik olmaya başladı: gördüğüm at heykellerinin neredeyse hepsi dev savaş atları, insanları öldürmek üzere generalleri taşıyan aygırlar ile ilgiliydi. Bunun yerine bebek bekleyen bir kısrağın heykelini yapmak istedim... Dolayısıyla kendi sessiz biçimimle, yıkımdan çok üreme ve beslenme konularıyla ilgili ve savaş karşıtı bir sanat yapıyordum." [30]

CAM: DALE CHIHULY

Bu, Chihuly'nin sanatsal çalışmalarından birinin klinik açıdan tam bir betimlemesidir: "*Davy's Gray Sea Form Set with Black Wrap Lips.* Amerikan yapımı olan bu çalışma, Dale Chihuly'nin Kate Elliot ve diğer cam üfleyicilerle birlikte muhtemelen Seattle Pilchuck Merkezi'nde tasarladığı ve 1985'te ürettiği bir çalışmadır. Hafif açık gri tonunda, renkli parçalar da içeren cam; dalgalı kenarlı bir kabuk şeklinde, farklı boyutlarda ve biçimlerde altı daha küçük formu olan geniş bir "kap" ve küçük bir küre içeren sekiz parçalı bir takım. İzler: en büyük barçanın içine CHIHULY 1985 yazısı kazınmıştır. 24.7 cm uzunluğundadır." [31] Bu tür bir betimlemede bilimsel tarafsızlık amaçlanır. Betimleme isimsiz olarak, tarafsızlık ve önyargısızlık izlenimini oluşturularak yazılır. Ne var ki eleştirel yazı ya da sanat eleştirisi diye adlandırılmaz; bu tarihsel bir arşiv için yazılan bir katalog girişidir. Önemli betimleyici veriler içermekle birlikte sanat eleştirisinde sıklıkla gördüğümüz betimleyici yazılardan değildir. Bu tür bir betimleyici yazıyı okumak bıktırıcı olurdu; betimleyici eleştirel yazıda okurun dikkatini çekmek için daha fazla çaba vardır.

Yazıları *Connoisseur* dergisinde çıkan Andrea DiNoto, Dale Chihuly ve yakın dönemde cam malzeme kullanan diğer sanatçılarla ilgili daha tipik betimleyici bilgiler sunar: "Çalışma esasen oldukça yenidir –hiçbir parça yirmi yaşından büyük değildir– ve kavram, devrim niteliğindedir; incelikli fabrika yapımı sofra takımı ya da takılar için değil stüdyo sanatçıları tarafından tasarlanan ve üretilen heykel ve hatta "resim" için bir sanat malzemesi olarak cam."[32] Betimlemeleri katalogdaki bilgilerle örtüşür ama bir yazar olarak kendinin ve seyircisinin farkındadır. *Connoisseur*'un okurları potansiyel yatırımcılardır ve DiNoto otoritesiyle onları Metropolitan Sanat Müzesi'nin ve Smithsonian'ın kuratörlerinin "bu genç ve büyük oranda Amerikalı sanatçıların yalnızca teknik ustalığına değil, camın ışıkla sihirli birlikteliğine olanak sağlayan müthiş renk ve biçim çeşitliliğine de hayranlık duydukları" konusunda bilgilendirir. "Malzemenin duyusal niteliğinden faydalanan üfleme ile yapılan cam heykellerden optik kusursuzluğu ifade eden soğuk işlenmiş prizmamsı biçimlere kadar" camla yapılabilenlerin çeşitliliğini betimler. Bu iki kutup arasında tuhaf kümeler, büyük dökümler çalışmaları, düz paneller yer alır. Yanısıra Dale Chihuly'nin "genellikle bugün çalışmakta olan cam sanatçılarının en karizmatiği ve en yaratıcılarından biri olarak tanındığını" belirtir.

Daha sonra DiNoto dolaylı olarak bir değer sorusu sorar: Bu yeni cam çalışması iyi mi? Bu sorunun ardında daha büyük bir soru gizlidir: Bu sanat mı yoksa (sadece) zanaat mıdır? "İyi, kötü ve çirkin arasında ayrım yapmak her zaman kolay değildir çünkü cam objelerin bir anda ortaya çıkan suni bir cazibesi vardır." Smithsonian'da kuratör olarak çalışan Paul Gardner'ın sunduğu kriterleri alıntılar: nadirlik, teknik kusursuzluk ve güzellik. Gardner cam üfleyicilerinin de malzemeyi anlayabilmek için kendisi gibi cam üfürme kurslarına gitmeleri gerektiğini söyler. "Şeffaflık, ışık, süreklilik ve hız düşüncesine" ilişkin heyecanını ifade eder: "Bu... olağanüstü!"

Art in America'da yazan Robert Silberman da Di Noto'ya göre daha dolaysız biçimde olmakla birlikte değer soruları sorar: "Cam söz konusu olduğunda 'sanat eserlerini' *objets d'art*'tan (sanat nesnelerinden) ayıran sadece incecik bir çizgidir; vasat sanatçıların çalışmalarının sıklıkla gösterdiği gibi, işlevselciliğin zıttı, 'Ivır Zıvırı Abartma Sendromu' da denilebilecek dekoratif formalizmdir."[33] "Müzeler, galeriler ve koleksiyoncular arasında *cam eşya* ve *sanat eseri* arasındaki ayrımın sürdüğünü" ve "Littleton ve Chihuly gibi kendini kanıtlamış sanatçıların bile iyi sanatçılar olarak mı yoksa iyi cam sanatçıları olarak mı anılması gerektiği sorusunun cevabının hala net olmadığını" söyler.

Ancak Gene Baro, Chihuly'nin 1981 tarihli bir sergisinin eleştirisinde, bu sergide "güzel sanatlar ve dekoratif sanatlar arasında hiçbir küçümseyici ayrım olmadığını"[34] ileri sürer. Bu serginin "bu sezon New York'ta gö-

rülebilecek en yaratıcı ve teknik açıdan en ilgi çekici sergilerden biri olduğunu" söyler. Plastik bir ifade olarak düşünülen Chihuly'nin formları, pek çok heykelde olmayan organik bir bütünlüğe sahiptir. Etkileşim içinde olan renk ve dokularının çeşitliliğiyle değerlendirilen formlar, günümüz resminin ilüzyonizmine meydan okurlar. Küçük objeler olarak ölçek çeşitliliği hatta belirli bir anıtsallık elde ederler. Ayrıca cam malzemenin temel özelliklerini gösteren, az rastlanılır bir zarafetle güzel biçimde yapılırlar."

Bu eleştirmenler net biçimde betimlemeden çok değer ve kuram soruları sormaktadırlar. Eleştirmenler cam sanatının bir bölümünün, özellikle Dale Chihuly'nin yaptığı sanatın oldukça çekici olduğunu kabul ederler, ancak bunun *sanat* olarak değerini sorgularlar. Kuramsal sorular şunlardır: Cam işi sanat mı yoksa zanaat mıdır? *Sanat* ve *zanaat* arasında anlamlı ya da işlevsel bir ayrım var mıdır? Bunlar sonraki bölümlerde tartışılan yargı ve kuram sorularıdır. Ne var ki yargı ve kuram, kişinin bir şeyi anlama (yorum) ve betimleme biçimini etkiler. Buna karşılık, kişinin bir şeyi nasıl betimlediği onu nasıl anladığına ve ona biçtiği değere bağlıdır. Cama ilişkin bu çözülmemiş sorunlardan ötürü, bu konuda yazan aşağıdaki eleştirmenler onun bir sanat biçimi olarak özelliklerini betimlemeye ve tanımlamaya çalışırlar.

Silberman bu sanat biçimini şu şekilde betimler: "Bir malzeme olarak camla ilgili kesinlikle özel bir şeyler vardır. Saflığı, kırılganlığı ve sertliği, akışkanlığı, rengi tutma becerisiyle ve şeffaftan opağa farklı şekillerde var olabilme haliyle birleştiğinde onu neredeyse ölümcül biçimde çekici kılar." Silberman'ın camı "neredeyse ölümcül biçimde çekici" diye adlandırılması süregelen şüpheciliğini gösterir. Ron Glowen, *Artweek*'te malzemeyi şu şekilde betimler: "Cam, görsel olarak ayartıcı ve büyüleyici bir maddedir. Sıcak işleme süreci –cazibe ve tehlikenin, sert fiziksel disiplin ve şovmen yeteneğinin, takım çalışması ve zamanlamanın büyüleyici bileşimiyle– çekiciliğine çok fazla şey katar. Hiç kimse bu özelliklerden Chihuly'den daha fazla faydalanmamıştır."[35]

Glowen da Harvey Littleton'ın 1962'de Ohio'daki Toledo Sanat Müzesi'nde küçük bir cam üfleme ocağı tasarlayıp kurmasıyla başladığını açıkladığı "atelye cam hareketi"nin tarihini betimler. Chihuly, Littleton'ın bir öğrencisidir. Chihuly, Pilchuck Cam Merkezi'ni 1971'de, Washington'ın kuzeyinde kurmuştur ve çok fazla seyahat etmekte ve eğitmenlik yapmakta, çalışmalarının neredeyse yarısını diğer sanatçıların atelyelerinde üretmektedir. Glowen, Larry Bell'in 1965'te Los Angeles'ta cam küpler yaptığını ve 1970'lerde Italo Scanga "el yapımı" camı "güzel sanat" kurgularına dönüştürdüğünde cam sanatına hem geleneksel (zanaat) hem de avangart (sanat) roller verildiğini yazar. Glowen yazdıklarının tonuyla sanat ve zanaat arasındaki ima edilen ayrımlara ilişkin rahatsızlığını belli eder.

Hareket yeni olduğundan, Chihuly hakkında yazan eleştirmenlerin çoğu onun ve diğerlerinin kullandığı teknikleri betimler. Linda Norden *Art Magazine*'de "Chihuly'nin sıcak cam ve cam üfleme sürecine özgü özellikleri sürekli kullanmasından"[36] söz eder. Cam üflemeyi "sanatçı (üfleme, bükme, yuvarlama, vb.) ve yerçekimi arasında koreografisi dikkatle yapılmış bir halat çekme oyunu olarak betimler ve cam yapımındaki – kırılganlık ve değerlilik gibi camın bilindik özellikleri şöyle dursun– olağanüstü kinetik enerjiden etkilenir. Chihuly'nin kendiliğindenliği benimsediğini ve üflemeden önce suluboya eskizleri yaptığını söyler. İlaveten Chihuly'nin, soda-kireç camını içi çıkıntılı kalıplara üfleyerek biçimlendirdiğini, böylelikle camın inceliğine yeni boyutlar kazandırdığını açıklar. Camı katmanlandırarak yapısal dengeyi de arttırır, dolayısıyla çoğunlukla camla ilişkilendirilen kırılganlık ve değerlilik özelliklerini geçersiz kılarak çalışmalarının yakından incelenmesine olanak sağlar.

David Bourdon, "Chihuly'nin eriyik malzemenin esnekliğinden bariz biçimde keyif aldığını ve cam üfleme zanaatini keşfedilmemiş yeni bir sanatsal anlam düzeyine yükselten tutkulu bir virtüöz olarak gündeme geldiğini"[37] yazar. Bourdon, Chihuly'nin iyi tanındığı kase kümelerini betimlerken kaselerin uçlarında ya da kenar sarmalarında nasıl bir renk çizgisi elde ettiğini betimler: "Kenar sarmaları, kaselerin kenarlarına iliştirilen –çoğunlukla sıkılmış bir diş macunu kalınlığında– cam şeritleridir. Görsel olarak renkli kontur çizgilerinin gördüğü işlevi görürler." Ayrıca Bourdon, Chihuly'nin üfleme camla uygulanabilir olan boyutların ötesine geçmek ve çalışmalarını çeşitlendirmek için ilgili biçimleri üst üste ya da yan yana kümelediğini açıklar.

Marilyn Linkl, Chihuly'nin bir dizi kap yapmak için kullandığı tekniği Navajo harmaniyelerini sevmesiyle açıklar. Kugler renk çubuklarından elde edilen ince cam iplikleriyle düz çizimler yaptığını açıklar. Bunlar elle monte edilir ve pürmüz aleviyle üretilir. Dökme cam, çizimin üzerine yerleştirilir ve cama silindir şekli verilir. "Motifler silindirleri harmaniyelerin Kızılderilileri sardığı gibi sarar."[38] Penelope Hunter-Stiebel, aynı çalışmalara ilişkin olarak, "Sonuçta ortaya çıkan ağır, işlevsiz kaplar tektsil ürünlerinin standartlığını ve soyut resmin özgürlüğünü gösterir."[39] diye yazar.

Chihuly, Pilchuck Basket serisi adını verdiği bir dizi kap üretti. Norden bizi bunların Chihuly'nin de ataları olan Kuzeybatı'daki Tacoma Kızılderililerin sepetlerinden ilham alınarak üretildiği konusunda bilgilendirir. Bu cam parçalarıyla, Chihuly'nin duyarlık ve kendiliğindenlik kadar asimetri ve bozukluğu da önemsediğinin netleştiğini söyler. Bazı biçimlerin "çapı neredeyse bir metredir; eğri ve şişmiş kabarcıkların incelikleri ve parlak yarı-saydamlıklarıyla kesinlikle camdırlar, ama amberlere, koyu turuncuya, saman sarısına ve arduvaz kahverengisine meyilleriyle hala büyük oranda sepettirler." Hunter-Stiebel bu sepetlerin yapımında Chihuly'nin

"çeşitli derecelerde bozulmaya olanak sağlayarak dağılmamaları için sürekli çaba sarf ettiğini" söyler. Yanısıra "sepetlerin kırılganlıkları içinde bir yuva arar gibi birbirileriyle içiçe geçerek ya da yakınlık ilişkisi içinde olarak aileler oluşturduklarını" da ekler.

Bourdon, Chihuly'nin duvara monte edilmiş işlenmiş kase kümelerine ilişkin ilginç betimleyici bir yazı yazar; bunlara "rengarenk çiçek buketleri" adını verir; "buketler ya da fantastik çiçekler gibi kümelenmiş, yan yüzeyleri alev saçan ve kıvrılmış ya da dalgalı yakaları olan üç dört kase benzeri şekil." Bu cam rölövelerin "hem dalgalı biçimlerinin katıksız muhteşemliğiyle hem de odaya aksettirdikleri olağanüstü havayla" dikkatleri üzerlerine çektiğini yazar. Bu şekiller için "biyomorfik" ifadesini kullanır ve "çetrefilli ve abartılı köşelerinin hareket potansiyelleriyle neredeyse canlı göründüklerini" belirtir. Bizi kaselerin genellikle derin olmaktan çok geniş olduğu, bazen kayık tabaklar gibi düzleştirimiş oldukları konusunda bilgilendirir. Biçimleri soyut ama doğa kaynaklı olarak tanımlar ve deniz şakayığı ya da yumuşakça kabuğu gibi deniz yaratıklarında görülen sarmal biçimleri andırdıklarını söyler: "Dalgalı kenarlar, girdap gibi dönen dudaklar ve dereceli olarak aralıklandırılmış şeritler, sanki bu çalışmaların su girdabı ya da fırtına sonucu oluşan hortumlarda şekillendiği hissini uyandırır. Kıvrımlı köşeler aslında sabit olsa da, gözle görülür akışkanlıkları hareket potansiyeli olduğunu gösterir, tıpkı organizmaların salınarak gelgitsel değişimlere tepki vermesi gibi."

Peggy Moorman Chihuly'nin renk kullanımına takılır ve buna ilişkin canlı betimleyici bir yazı yazar. Renklerinin "ateşten yeni çıkmış gibi canlı"[40] göründüklerini söyler. "Chihuly'nin kına çiçeği kadar parlak turuncumsu sarısıyla çiğ ve aşırı parlak olandan sanatçının yaşadığı ve çalıştığı Washington'ın Kuzey Pasifik sahillerinin soğuk gel-git havuzlarında yaşayan bir tür deniz yıldızının göze çarpmayan siyahımsı kırmızısına kadar pek çok farklı renkleri vardır" diye sürdürür konuşmasını. "Turuncu, toprakboya ve pas rengi arasında ışıldayan sütlü gök mavisi rengini" betimler ve "utanmaz derecede görkemli renklendirmeler ve onun aceleci ve akışkan biçim bozuklukları" hakkında yazar. "Chihuly'nin katmanlı renkleri bir deniz kabuğunun yarattığı türden bir etki yaratır; her parçanın içini –bir deniz kabuğunun solgun iç yüzünün benekli kabuğundan ayrı oluşu gibi– alacalı, ebruli dış yüzünde parlayan tek bir yumuşak renkle kaplar."

Barbara Rose Chihuly'nin çalışmasının bir sergi kataloğu için giriş yazısı olarak yazılan kapsamlı bir eleştirel incelemesinde daha önceki zanaat karşısında sanat düşüncelerinin ötesine geçer ve yazısını şu bildirimsel açıklamalarla açar:

> Eski cam malzemesinin yaşayan en büyük ustası Dale Chihuly, ilk bin yıl başlamadan önce icat edilen zanaatkar işi bir biçim için üçüncü bin

> yıla ait bir güzel sanat ifadesi yaratarak geleneksel sanat biçimine yeni bir yorum getirdi. Bu, öngörülü sanatçıyı karakterize eden yeteneklerin sıradışı bir biçimde birleşmesinin, risk almanın, deneylemenin, örgütlemenin ve toplumsal etkileşimin sıradışı biçimde bir araya gelmesinin bir sonucu olan eşsiz bir başarıdır. Chihuly'de yalnızca yeni çözümler bulmakta değil yeni sorunları kavramsallaştırmakta da kesinlik ve kayıtsızlığın, kontrol ve cesaretin akıllıca karışımı vardır. Eski ustalara duyulan sağlıklı bir saygının yanısıra teknik yeniliğe yönelik tutkusu da seçtiği malzemeye eşsiz bir katkıda bulunmasına olanak sağlar.[41]

Dolayısıyla Chihuly için camın "yaşayan en büyük ustası" sözlerini kullanarak yazısına bir değer yargısıyla başlar; cam kullanımını bir "güzel sanat ifadesi" olarak kabul eder ve başarılarında kendisine yardımcı olan sanatçının kişisel özelliklerinden; "yani yeteneklerin, risk almanın, deneyleme, örgütleme ve toplumsal etkileşimin sıradışı bileşiminden" söz eder. Yazısının geri kalanında paragrafta sözünü ettiği konulara değinir: camın tarihsel gelişimleri, Chihuly'nin sanatsal kaygılarının döneminin ressam ve heykeltraşlarınınkiyle örtüşmesi, teknik yenilikleri ve dünyadaki geleneksel cam merkezlerinde çalışan cam yapımcılarıyla yaptığı özel ortak çalışmalar. (bkz. Renkli Görsel 8)

PERFORMANS SANATI: LAURIE ANDERSON

Cam objelerin betimlenmesiyle yaşayan bir insanın performans sanatının betimlenmesi arasında çok büyük bir fark vardır. John Howell, Artforum'da Laurie Anderson'un 1986'daki performansına ilişkin olarak yaptığı bir gözlemde seneler içinde değişen kostümlerini betimler:

1970'lerin başında "beyaz minimalist bir hipi kıyafeti" giyiyordu; 1970'lerin sonunda "punk tarzı bilimkurgusal kıyafetler" ve 1980'lerin ortasında, incelemesinin yayınlandığı dönemde altın sarısı lame takım elbisesi, parlak yeşil tişörtü, gümüş renkli kravatı ve kırmızı ayakkabılarıyla "ışık saçıyordu."[42] "Bütün pop personaları gibi bu parıltılı konser karakteri de kıyafetini, varsayılan anın kolektif bilinçdışının sembolik vekili rolünü güncellemek için değiştirdi."

Howell, Anderson'un "sınırsız gelişime olanak sağlar gibi görünen küçük bir söz dağarcığını arılaştırmayı" –yazdığı dönemde on yıldan daha uzun bir sure boyunca– sürdürdüğünü söyler. Hakkında yazdığı performansı, "özenle birleştirilen görsel medya tasvirlerinin ve tuhaf propların eşlik ettiği, müzikal monologlarının marka formülünde göze çarpmayan değişikliklerin olduğu "konuşan elektronik-blues performansı" diye betimler. Yanısıra performans sırasındaki sözleri "zımbalı gözleri fal taşı gibi açılmış 'Ben'inin yeni maceralarıyla, komik şeyler gören, tuhaf düşünceleri olan, çok fazla hayal kuran ("hayal" sözcüğü pek çok şarkı taslağında yer

alır) ve tüm bunların absürdlüğünü çocuksu bir tavırla yorumlayan Anderson" diye tanımlar. Ne var ki Anderson'ın sistematik bir analistten çok lirik bir şair olduğunu düşünür ve görsel işitsel yapıtlarının çeşitliliğine, netliğine ve gerçek dramına hayranlık duyar. Yanısıra performansa –yani kısa parçaların başlangıç ve bitişlerine– ilişkin sorunlardan söz eder ve anlamlarının küçük içgörüler mi yoksa geniş kuramlar mı içerdiğini merak eder.

Performans sanatı içerikli bir dergi olan *High Performance*'ta yazan Ann-Sargeant Wooster, Anderson'ın *Empty Places*'inin 1990 yılına ait bir eleştirisinde, Laurie Anderson'a tarihsel bir perspektif getirir. Wooster "1970'lerde bir buz küpüne gömülü buz patenleri giyerek cadde köşelerinde viyolin çaldığı ve buz eridiğinde performansının bittiği günlerden bu yana çok aşama kaydetti"[43] diye yazar. Wooster yanı sıra Anderson'ın bugün "performans sanatını tanımladığını" açıklar. Eleştirmen Anderson'ı O'Henry, Jack Kerouac ve Bruce Springsteen'le beraber Amerikan hikaye anlatıcılığı geleneği içinde konumlandırır. Anderson'ın sıkça kullanılan bir temasını "modern teknolojik dünyamızın ürettiği yalnızlık ve yabancılaşma" diye tanımlamayı sürdürür.

Wooster, Anderson'ın müzikal performansının gerçekleştiği ortamı betimler: "Anderson'ın şarkı söyleyişine scratchboard çizimleri (kaolinit üzerine Hint mürekkebiyle kazınan çizimler) gibi görünen siyah beyaz filmler eşlik ediyordu. Geçen metro vagonlarının görüntüsünü içeren görüntü duvarları, bir ürünü tanıtmaktan çok bakanın aralıksız hareketini yansıtan elektronik reklam panolarına dönüşene kadar hızlandırılıyordu."

Wooster'ın eleştirisinin önemli bir bölümü Anderson'ın yaptığı müziğe ilişkindir ve burada sanat eleştirisi kadar müzik eleştirisi de vardır. O, Anderson'ın "hüzünlü ruh hali" ve müziğin "yas tutma niteliği" hakkında yazar ve Anderson'ın önceki performanslarındaki sesini, özellikle sanatçının "ses kodlayıcı" kullanımından ötürü "pürüzlü" diye betimler. Yanısıra Wooster bizi Anderson'ın ses dersleri aldığı konusunda bilgilendirir ve sesini Joni Mitchell ya da Syd Straw'a benzer biçimde daha ışıltılı ve daha hoş diye betimler. Eleştirmen Anderson'ın eski "androjen persona"sının yerini yeni sesiyle daha yakın biçimde ilişkili olan daha feminen bir sahne varlığına bıraktığını düşünür. Anderson'ın müziğini tekdüze, konuşur gibi bir havada içerik ağırlıklı olarak betimler.

Wooster ses kayıtlarına ilişkin minnettarlığını ifade eder: "Canlı performansın hataları gibi güzelliği de bir süre sonra hafızalardan silindiğinden...her türlü performans sanatçısı için kayıtların önemini hesap edebiliriz. Anderson'ın *Empty Places*'deki şarkıları daha güçlü ve akılda kalıcı biçimde var olmayı sürdürmektedir."

Anderson'ın canlı performansları hakkında yorum yapan *The New Yorker* dergisinin sanat editörleri 2007'de "Laurie Anderson'ın performansları eskiden oldukları gibi çoğul-ortamlı olaylar değil, ancak farklı düzeylerde



Fotoğraf: Performansı sırasında Laurie Anderson, 2007.
Fotoğraf Kevin Kennefick, Williamstown, MA..

sarsıcılar. (Kocası Lou Reed'in de zaman zaman yer aldığı bilinmesine rağmen genellikle bir trio olan) küçük grubu bazen ritmik biçimde, bazen de zamanın izlerinin boğuculuğunu aşarak meditatif bir huzur elde eder ve klavye, sentezör, keman ve gitar seslerinin bir bileşimini oluşturur" diye yazar. Yazarlar, "Gruptaki en etkili enstrüman Anderson'un sesi. Çoğu zaman bir ses perdesiyle konuştuğu gibi şarkı söylemiyor, her sözcük net biçimde sunuluyor, sözler hicivli, politik ve kültürel anlamda zekice, komik ve kozmik"[44] diye sözlerini tamamlar.

Anderson, Deborah Solomon'la *The New York Times* için yaptığı bir söyleşide kendisine "yaşlanmaktan ve kırışıklıklardan" korkup korkmadığı sorulduğunda "Pek değil. Bazı buruşuk ihtiyarların da oldukça güzel görünebildiğini düşünüyorum. Beni buruşmaktan çok bir schlump'a dönüşme düşüncesi endişelendiriyor. Schlump hiçbir şeyi umursamayan ve sadece kendi bahçesindeki çimlerini önemseyen insan tipidir, bunlar da gitgide daha fazla küçülür, anlamsızlaşır ve sonrasında yok olurlar"[45] diye cevap verir.

VIDEO: BILL VIOLA

Aşağıda video sanatçısı Bill Viola'nın kurgularının farklı betimleyici açıklamaları yer almaktadır. İlki sanatçının videolarından birinin senaryosunun kendisinin yaptığı betimleyici özetidir; ikincisi Viola'ya ilişkin bir siteye yüklenen seyirci tepkilerinin bir eleştirmence betimlenmesidir; ve üçüncüsü de bir eleştirmenin Viola'nın çalışmasına yönelik kendi tepkilerinden oluşan bir betimlemedir.

Emergence (bkz. Renkli Görsel 9) J. Paul Getty Müzesi'nin siparişini verdiği, çerçeveli olduğu için bir resme benzeyen, duvara asılan ve biri yanından geçtiğinde hareketli bir imge olarak bile görülemeyecek kadar ağır hareket eden yüksek netlikte bir videodur. Yaklaşık on iki dakikalık tek bir gösterim süresiyle sürekli olarak gösterilir. Viola *Emergence*'ın (2002) konusunun şu betimleyici açıklamasını sunar:

> İki kadın küçük bir avludaki mermer sarnıcın iki yanında oturur görünürler. Sabırla, sessizce otururlar ve nadiren birbirlerinin varlığını kabul ederler. Zaman beklemeye alınır ve belirlenemez hale gelir, eylemlerinin amacı ve varış noktası bilinmez. Bekleyişleri sırasında birden içlerine bir şey doğar. Daha genç olan kadın birden döner ve sarnıca bakar. Genç bir adamın başı görünür, sonra bedeni doğrulur, iki yanına, tabana ve avlunun yerine su saçarken genç kadın inançsızlık içinde olup bitenleri izler.
>
> Çağlayan su diğer kadının dikkatini çeker ve kadın bu olağanüstü olaya tanıklık etmek için döner. Genç adamın yükselen varlığına kapılarak ayağa kalkar. Daha genç olan kadın kolunu kavrar ve kaybedilen bir sevgiliyi selamlar gibi okşar. Genç adamın solgun bedeni olabilecek en

> geniş ölçülere ulaştığında tökezleyip düşer. Daha yaşlı olan kadın kollarıyla onu yakalar ve daha genç olan kadının yardımıyla onu nazikçe yere indirmek için çabalarlar. Yüzükoyun ölü gibi yatmaktadır ve üzeri bir örtüyle örtülmüştür. Daha genç olan kadın duygularına yenilmiş ve şefkatle genç adamın bedenine sarılırken, başını dizleri üzerinde sallayan ve daha yaşlı olan kadın sonunda göz yaşlarına boğulur.[46]

Los Angeles'ta bağımsız bir eleştirmen olarak çalışan Michael Duncan, *Art in America*'da Viola'nın Whitney Müzesi'ndeki olgunluk dönemi sergisine ilişkin bir makalede Viola'nın en iyi bilinen çalışmalarından biri olan *The Crossing* üzerine yazdı. Duncan çalışmayı gördüğünde çalışma Los Angeles'ta bulunan Grand Central Market'in boş bir ara katına yerleştirilmişti: "Suyun ve ateşin gücünün katartik teşhiriyle geçenleri büyülüyordu...Yağmurlu bir Pazar gününde taze tortillalar, balıklar, soğanlar ve havuçlar taşıyan insanlar iş süresince burada duruyor, unsurların fiziksel gücü karşısında hayrete düşüyorlardı. Uzayın karanlık boşlukları içinde, yağmur suyunun sabit bir sızıntısı, El Nino'nun inceliği deneyime bir realizm etkisi katıyordu... –Özellikle Güney Kaliforniya'daki– hiç kimsenin kendilerine ateşin, suyun ve havanın baskın, yıkıcı güçler olabileceğini söyleyecek bir sergi rehberine ya da duvar yazısına ihiyacı yoktur. Viola saf bir korku ve merak duygusu uyandıran su ve ateş taşkınlıkları sunar." [47]

New York'lu bir video eleştirmeni olan Deirdre Boyle, Viola'nın *Buried Secrets* denilen bir video kurguları dizisi üzerine yazdığı *Afterimage*'de yer alan bir makalesinde sanatçının çalışmalarının bir yenisine ilişkin deneyimlerini betimledi:

> "Buried Secrets" (1995) öyle rahatsız edici ki görüntüleri ve çağrışımları hala bilincimde geziniyor; tıpkı rüyaların rahatsız edici bölümlerinin insanlara endişelerini, çözümlenmeyen çelişkilerini, derin korkularını hatırlatacak biçimde davetsizce geleni yeniden günyüzüne çıkarması gibi.
>
> Kurguya doğru oldukça hızlı biçimde, bir espirinin can alıcı noktası gibi, onu "yakaladığımı" düşünerek yürüdüm, ancak sonradan ben de gözlerimi aslında bilmek istemediğim bir şeye kapamışım gibi devam etmek için çok rahatsız hissettiğimi fark ettim.
>
> Bu sergiyi neden bu kadar acı verici bulduğumu anlamak beni kendi gizli korkularımla, öfkelerimle ve yenilgi duygularımla yüzleşmeye yöneltti. İçini korku sarmış, bir seçimler ormanında kaybolmuş, suçluluk duygusuyla dolu, kendi içinde mahkum olmuş ve aşırı yalnız halde, *The Greeting*'deki yalnız bırakılmış arkadaşın yaşadığı çelişkiyi biliyorum: Bu çalışma da, Viola'nın çalışmalarının sıklıkla yaptığı gibi, yaraya tuz basıyor. [48]

Sanatçının kendi çalışmasına ilişkin açıklaması, birinin görebileceği şeylerin çok doğrusal bir betimlemesidir ya da belki daha net biçimde

ifade etmek gerekirse, bazı yorumlayıcı öneriler dahil Viola'nın görmenizi isteyeceği şeydir. Duncan'ın açıklaması bize bir eleştirmenin halka açık bir alışveriş alanına yerleştirilen *The Crossing*'in kendisine izleyenleri nasıl etkilediğine ilişkin izlenimlerini verir. İzleyenler bakkalda alışveriş yapanlardır, ama durup tüm çalışmayı izlemiş ve Viola'nın unsurları kullanışı karşısında (yangın, sel, toprak kayması ve deprem gibi afetleri sıklıkla deneyimleyen Güney Kaliforniyalılar gibi bu unsurları iyi bilmelerine rağmen) dehşet ve merakla dolmuşlardır. Deirdre Boyle, Viola'nın çalışmalarına ilişkin kendi deneyimlerini ve çalışmaları izlerken ve daha sonra onlar üzerine kafa yorarken yaşadığı korkuları ifade eder. Bu üç yaklaşım bize her biri daha uzunlamasına izlenebilecek ya da tek bir yazı çalışmasında birleştirilebilecek farklı betimleyici seçenekler sunar.

ENSTALASYONLAR: ANN HAMILTON

The New York Times'da yazan bir yazar olan Annette Grant, bizi Ann Hamilton'ın bir kurgusu olan (bkz. Renkli Görsel 10) *corpus* la tanıştırmak için bu soruyu sorar: "Diyelim bir futbol sahasına yakın genişlikte bir odanız var. Aynı zamanda üç apartman katı uzunluğunda ve 3380 cam panel içeren ve birbirine yakın yerleştirilmiş çift katlı pencerelerle kaplanmıştır. Bunun içinde ise sanatı göstermek istiyorsunuz. Ne yapardınız?" [49] Soru makul bir soru çünkü Hamilton belirli bir zaman diliminde belirli yerlere tepki veren ve belirli yerlerle etkileşime geçen alana özgü kurgular yapmasıyla tanınıyor.

Grant'in okurlarına verdiği cevap kendi Web sitesinde MASS MoCA'nın sunduğu bilgilerle uyumlu. Kurum çalışmayı en geniş yeri için, özgün haliyle 1874'den 1938'e kumaş endüstrisi için saf pamuk boyama amaçlı odalarla doldurulan bir yer için sipariş etti. Art venue'nün yönetmeni, Hamilton'ın çalışmaları ve *korpus*la deneyimlerini betimliyor: "Onun çağrışımcı kurgularından birinin içinde olmak bütün duyuları harekete geçiriyor: deneysel, kapsayıcı, kinestezik ve bu durumda büyük, ayinsiz ayinsel." [50]

MASS MoCA *korpus* adlı çalışmanın betimlemesini ve eleştirisini sunuyor:

> Hamilton on aylık enstalasyon boyunca ses, ışık ve tavandan düşen milyonlarca kağıt parçasıyla mekana hacim kazandırdı. Hamilton ana galeriye üç unsur getirerek mekanı doldurdu. Önce galeri tabanının çok yükseğindeki kirişlere, yarı-şeffaf pelür kağıtlarını kaldıran ve bırakan 40 hava basınçlı mekanizma yerleştirdi. Makinalar nefes alma temposuna uygun biçimde hareket ediyor, kağıtları bir yığın halinde olma durumundan çıkarmak için havayı içine çekiyor, onları düşürmek için ise nefes veriyorlardı. İkinci aşamada, boynuz şeklinde 24 hoparlör yerdeki kağıda ulaşacak şekilde kirişlerden aşağıya indi ve tekrar kirişlere

> çıktı. Aşağıya bakan hoparlörlerin her birinde bir ses vardı ve 24 ses çoğunlukla uyum içinde konuşuyordu. Hoparlörler alçaldıkça bir ana geçit oluşturuyor, yukarıya doğru çıktıklarında ise geçit kayboluyordu. Sonunda galerideki yüzlerce penceredeki her bir cam parçası kırmızı ya da mor-kırmızı ipek tüllerle kaplanmıştı. Bu camlardan giren ışık mekandaki tek aydınlanmayı sağlıyor, mekanı renkle dolduruyordu. Pencerelerden içeri giren ışığın bileşkesi, uzun, nefimsi galerideki örtük koridor ve birlikte konuşan sesler büyük bir katedralde olmanın yoğun, neredeyse başka bir dünyaya ait tecrübesine işaret ediyordu. [51]

Grant, *korpus*un altı farklı yönünün betimleyici ayrıntılarını sunar: oda, çalışanlar, kağıt düşürücüler, hoparlörler, ikinci oda ve balkon. Grant, çalışanlara ilişkin olarak, kurguda ipek parçalarını kesen ve elleriyle 3380 cam parçasına yapıştıran sanatçı ve on bir öğrenci dahil kırk beş kişinin çalıştığı konusunda bizi bilgilendirir. *Korpus*un yaşamı boyunca, özel biçimde yapılandırılmış kırk makina, hepsi bir arada ve düzensiz aralıklarla, yaklaşık beş milyon pelür kağıdı parçası düşürdü, ta ki kağıtlar süpürülünceye ve geri dönüşümleri yapılıncaya kadar. Hamilton "örnekleri emerek ve sonrasında uygun ağırlık ve dokuyu bulana kadar bırakarak" kağıdı seçti. Koni şeklinde yirmi dört hoparlör tepe ışığından on beş dakikalık aralıklarla kağıtların tepesini aydınlatacak şekilde sarkıtılıyor ve sonrasında yine tavana yükseliyordu. Her hoparlör Hamilton'ın bestelediği bir sesli okuma malzemesi içeriyordu. Büyük odanın arkasındaki ikinci oda "alacakaranlık ışığıyla aydınlatılmıştı." Müzik çalan hoparlörler "çırpınan yarasalar gibi tepede dolanıyor ve dönüyorlardı." Büyük odaya bakan balkon, fabrikadan onarımı sırasında çıkarılan kirişlerden yapılan tezgahlar sunuyordu.

Grant makalesini MASS MOCA'nın Web sitesinden bir alıntıyla tamamlar. MASS MoCA *korpus* için yazdığı sonuç yazısında, Hamilton'ın kurgularının birleştirici unsurlarını betimler:

> Hamilton'ın kurgu çalışmalarının her biri belirli bir mimari alana karşı duyarlıdır ve her biri sanatçıdan ve izleyiciden bir performans bekler. Ancak ister kendisininki dışında her şeyin alanını ve izleyicinin varlığını gerçek anlamda yok etsin ister video, audio, fotoğraflar, heykeller, canlı performans sanatçıları, hayvanlar ve bitkiler içerebilecek bir host of media ile çalışsın Hamilton'ın şiirsel kurguları bir site için dokunulabilir, şiirsel bağlılaşıklar sunar. Duyumsal çevreleri bir süre, bir süreç ve varlıkların bir toplanımıdır. Hamilton bunların her biriyle izleyicileri bilginin absorbe edildiği, belirli anların hissedildiği ve ortak anıların canlandırıldığı o anları deneyimlemeye davet eder. [52]

Burada sunulan korpus betimlemeleri MASS MoCA'nın Web sitesinden ve sponsor kurumun verdiği bilgiyle tutarlı bilgiler içeren, sonuçta büyük oranda Hamilton'ın kendi çalışmasına ilişkin olarak söylediklerine

dayandırılan bir makaleden alınmıştır. Dolayısıyla bu betimlemelerin çalışmanın siparişini veren kuruma göre ve sanatçının *korpus*un izleyicilerinin görmesini amaçladığı benzer deneyimler için uygun olduğundan emin oluruz. Grant bu bilgi kaynaklarını kullanır ve bunları kurguya ilişkin kendi deneyimleriyle doğrular. Basın açıklamaları ve sponsorların Web siteleri betimleyici bilginin iyi kaynaklarıdır; ancak bunların betimlenen çalışma hakkında ortaya çıkan söylemi şekillendirdiğinin de farkında olun.

Eleştirmenler Hamilton'ın kurgularını betimlerken belirli yer ve zamanlara gönderme yapmaya ihtiyaç duyarlar çünkü Hamilton'ın eserleri mekana özgüdür; belirli bir yer çevresinde planlanmış ve bu yer için yapılmış, belirli bir süre dayanmaları amaçlanmıştır. Sarah Rogers yanısıra Hamilton'ın projelerinin "yalnızca şekilsel biçimlenimleri içinde değil kendi sitelerinin bağlamına çağrışımlı göndermeleriyle de alana özgü olduklarını" [53] belirtir. Kullandığı maddeler sıklıkla kurguların yapıldığı bölgeye aittir ve eserlerindeki referanslar sıklıkla yerel tarihe ve güncel gelişmelere verilen tepkilerdir.

BETİMLEMENİN PRENSİPLERİ

Sanatın betimlenmesinde yararlanılan aşağıdaki prensipler bu bölümün önemli genel noktalarının bir özeti olarak sunulur. Bu prensipler bütününün açık uçlu olması ve dogmatik olmaması amaçlanır. Bu sanat eserlerinin betimlenmesinde bir rehber işlevi görür.

Betimleme eleştiridir. Betimleme eleştiriye giriş değildir, eleştirinin kendisidir. Betimleme sanat eleştirisi için hem gerekli hem de yeterlidir. Yani tüm sanat eleştirileri büyük oranda biraz betimleyici bilgi içerir; diğer türlü eleştirmenin ne hakkında yazdığını bilemezdik. Bazı sanat eleştirileri esasen betimleyicidir, bir sanat eserine ilişkin gerçekler ve gözlemler sunarlar. Yani esasen betimleyici olan eleştirel yazı, eleştirel söyleme aydınlatıcı ve bilgilendirici bir katkı sunabilir. Bütün eleştirilerin bir sanat eserinin anlamının net bir yorumunu içermesi gerekmez. Bütün eleştirilerin "eleştiri" olarak görülebilmesi için bir sanat eserine ilişkin değer yargısında bulunması gerekmez.

Betimleme eleştirinin önemli bir unsurudur. Bir sanat eserinin doğru betimlemeleri bir çalışmanın herhangi bir yorumuna (çalışmanın ne anlama gelebileceğine) ya da değerlendirmesine (çalışmanın değerlendirilme biçimine) temel oluşturur. Kusurlu ya da doğru olmayan betimlemeler muhtemelen kusurlu ve güvenilir olmayan yorumlar yapılmasına yol açacaktır. Benzer şekilde, bir obje doğru olmayan biçimde betimlenir ve bu yanlış betimleme üzerinden bir yorum yapılırsa bunun sonunda yapılan değerlendirme şüpheli olacaktır.

Betimlemeler olgusaldır. Eleştirel betimlemeler, bir sanat eseri yapılırken kullanılan malzeme, sanat eserinin boyutu, onu üreten sanatçıya

ve üretildiği zamana ilişkin bilgi gibi gerçekler üzerine kurulu olmalıdır. Kuramsal anlamda betimlemelerin doğru ya da yanlış, hatasız ya da kusurlu olduğu söylenir. Yani bir eleştirmen bir resim hakkında betimleyici bir iddiada bulunuğunda –bu resimde bir şeye işaret ettiğinde ve bunu adlandırdığında– bunu görebilmeli ve eleştirmenin gözlemine katılabilmeli (ya da katılmayabilmeliyiz.) Betimlemenin gerçeklerle ilgilendiği söylenir ve yaptığı gerçekten de budur. Ne var ki bütün gerçekler kurama dayalıdır ve bütün betimlemeler yorum ve değerlendirmeden beslenir.

Olgusal betimlemeler yorumlayıcı ve değerlendirmeci kararlara bağlıdır. Eleştirmenler okurlarını bir çalışmayı kendi gördükleri gibi görmeye ikna etmek isterler. Heyecanlılarsa heyecanlarını betimleyici seçimleriyle ve bunları bir cümlede, paragrafta ve makalede bir araya getirme biçimleriyle iletmeye çalışırlar. Bu bölümde alıntılanan betimlemeler eleştirmenin sanat eserinden ne anladığına bağlıdır.

Eleştirmenler seçimlerini ve önyargılarını göstermemek için betimlemelerini dikkatle yazmak isteyebilirler; tıpkı bir eleştirel yazım egzersizinin betimleyici olarak yazmayı öğrenmede ve değerlerin ön plana çıktığı betimlemeleri tanımlamada değerli olabilmesi gibi. Ne var ki eleştirmenlerin betimlemeleri nadiren değer biçme açısından nötrdür. Çünkü eleştirmenler ikna etme çabasıyla yazarlar. Bir eleştirmen bir sanat eserini onayladığında ya da onaylamadığında bu onay ya da onaylamama durumu sıklıkla eleştirmenin yapıt için yaptığı betimlemelerde açığa çıkar.

Betimlemeler canlıdır. Eleştirmenler betimleme yaptıklarında çoğunlukla bunu büyük bir tutkuyla yaparlar. Chihuly'nin çalışmalarının bu betimleyicilerini anımsayın: "fantastik çiçek demetleri gibi toplanmış" "rengarenk buketler", "katıksız görkem" ve "odayı dolduruş biçimlerindeki gösteriş." Eleştirmenler okunmak için yazarlar ve okurlarının ilgisini çekmeleri ve hayal güçlerini çalıştırmaları gerekir. Golub'un çalışması onları korkutursa ürpertiyi deneyimlemek isterler: "Bütün sahne sanki diğer türlü huzurlu olacak hafif gece yarısı uykumuzdan uyandırılıp birden doğrulmuşuz gibi resim ve terden bir pus içinde hatırlanan kötü bir rüya duygusu verir."

Betimleme bir veri toplama sürecidir. Bir sanat eseri hakkında mümkün olan her şeyi betimlemek çalışma hakkında düşünmeye başlamanın iyi bir yoludur. "Ne görüyorum?" iyi bir başlangıç sorusudur. "Bu sanat eseri hakkında ne biliyorum?" bir başka iyi sorudur. Bu tür betimleyici verileri birleştirdiğinizde her şey önem kazanır. Sanatçı, titr, araç, boyut, tarih ve sunumun yeri hakkındaki gerçekler önemli betimleyici bilgilerdir. Bu aşamada çok azdan ziyade çok fazla bilgi toplamak daha iyidir.

Betimleme bir veri bildirme sürecidir. Betimleme hem bir bilgi toplama hem de bir çalışma hakkında bilinen ya da bir çalışmada görü-

len bilgiyi bildirme sürecidir. Bildirilecek çok fazla potansiyel betimleyici bilgi olduğundan dahil edilenlerin ve çıkarılanların kriteri bağıntılılıktır.

Yani eleştirmenler veri toplama aşamalarında çok fazla şey betimleyebilirler ancak sonrasında yalnızca çalışmaya ilişkin olarak yaptıkları tespitlerle en çok ilgili olduğunu düşündükleri betimleyici bilgiyi sunarlar.

Konu malzemesini betimleyin. Anselm Kiefer'ın resimlerinde sıklıkla yakılmış araziler konusu kullanılır. Ne var ki iyi betimleyici yazıda bunlar sadece yanan araziler değildir; "şeytanların üzerinde dans ettiği, panzerlerin geçtiği, havanın işkence ettiği ve duvara vidalanan kömürleşmiş ateş parçaları gibi görünen geniş kavrulmuş topraklardır." Deborah Butterfield'in konusu hayvanlardır ama aynı zamanda "bir başın eğilmesi, bir kuyruğun sallanması, bir dizin bükülmesidir." Bu içgörülü ve merak uyandıran betimleyici yazıdır.

Bir eleştirmen, "Charles Ray'in çalışmaları kendi bedenini soyut bir unsur olarak heykellerle birleştirdiği bir dizi performanstan başlayarak her zaman zihin/beden sorunu diye adlandırılan şeyle ilgili olmuştur," [54] şeklinde bir yazı yazdığında, çalışmanın betimlemesinin altında yatan kurama bir referansı, yani "zihin/beden sorununu" eklemiş olur. Eleştirmenlerin okurlarının bu tür referansları anlayıp anlamayacaklarına karar vermeleri gerekir, anlamamaları durumunda, bu referansları açıklarlar.

Malzemeyi betimleyin. Malzeme; bir tuvaldeki boya, balmumu, "kokulu balmumu," kostüm, "beyaz bir minimalist/hipi elbisesi", "punk tarzı bilim-kurgu kıyafetler" ve "alabildiğine parıltı" da olabilir. Sanat eleştirmenleri Laurie Anderson'ın performansları hakkında yazdıklarında müziği için terimler bulmuşlar ve "melankolik ruh hali," "yas tutma niteliği" ve "büyük serveti" hakkında yazmışlardı.

Biçimi betimleyin. Bir biçim tartışmasında nokta, çizgi, şekil, ışık ve değer, renk, doku, kütle alan ve hacimden söz edilir. Bu liste bir sanat eserindeki ayrıntıları görmeyi öğrenmede işlevseldir. Ne var ki profesyonelce yapılan bir eleştiride rengi betimlemek renk tonunu isimlendirmek demek değildir, daha çok "ileri teknoloji ürünü görüngesel mavi" ya da "sapkınca tatlı palet" haline gelir gibi ifadelerde bulunmaktır. İyi bir eleştirmen Golub'un tuvallerinden birini koyu diye tanımlamakla yetinmez; bunun yerine şöyle yazar: "Bu koyu renkli ama ışık yayan yüzeylerde bir haydutu sokaktan geçen herhangi birinden ayırt edecek biçimde figürlerin ana hatlarına odaklanılan sürekli bir uyanıklık haliyle ipuçları aranır." Yine canlı bir eleştirel dilde, doku betimlemesi "boyayı kalın bir biçimde sürmek, sonrasında bunu dağıtmak ve bir kasap satırıyla kazımak" şeklinde olabilir. Eleştirmen şöyle de devam edebilir: "Golub'un resimlerinin aşınmış renk ve yüzeyleri, kaba, kuru ve rahatsız edicidir, bizi gerginleştirir ve rahatsızlığımızı arttırır." Dahası boya sadece akrilik değildir; "sıçratılmış, lekelenmiş ve çizilmiş akriliktir."

Bağlamı betimleyin. Bağlam, çalışmanın sunumsal çevresine –yani fiziksel olarak nerede ve nasıl var olduğuna– ilişkin bilgiler içerebilir. Bu tamamlanmamış bir iş midir yoksa bir galeride bir kaidenin üzerinde duran tamamlanmış bir iş midir?

İzleyenleri yeni çalışmalara yönlendirmede biyografik ve sosyo-kültürel bilgilerin yardımı olabilir. Örneğin, "Chris Ofili, **Genç İngiliz Sanatçılar**dan biridir. Nijerya kökenli olup Manchester, İngiltere'de büyümüştür ve bugün Trinidad'da yaşamaktadır. Bu özgeçmiş, Afrika, Doğu Avrupa ve Pasifik halk kültürü, Avrupa sanatı ve Hindistan'ın resimsel geleneklerinin de aralarında olduğu farklı kültürel alanların unsurlarını bir araya getiren Turner Ödülü sahibinin kültürlerarası çalışma biçimlerini bağlamsallaştırır." [55] Betimleme okurlara ilişkin varsayımlarda bulunur; yani okurların "**Genç İngiliz Sanatçılar**" denilen bir grup sanatçıya ve genç bir İngiliz sanatçıya verilen ve uluslararası boyutta önem taşıyan prestijli bir ödül olan Turner Ödülü'ne halen aşina olduklarını varsayar. Eleştirmenler okurlarının hangi bilgilere sahip olduklarını ya da hangi bilgilere ihtiyaç duyabileceklerini belirlemeye çalışır.

Çalışmanın ideolojik bağlamı da önemlidir: Çalışmanın tarihsel bağlamı, entellektüel anlamdaki etkileri, politikası nedir? Örneğin eleştirmenler Leon Golub'un sonraki çalışmasını doğrudan Irak'taki savaşla ve özellikle Abu Ghraib hapishanesindeki mahkumların istismarlarıyla ilişkilendirmiştir. Golub benzer şekilde politik olarak bu tür istismarlara karşıydı. Okurun başka şekilde öğrenme şansı yoksa bunun da okura söylenmesi gerekir.

Benzer şekilde bir eleştirmen yeni bir çalışmayı şu şekilde tanıtır: "2008 yılında Harlem Stüdyo Müzesi Kehinde Wiley'nin tek kişilik gösterisi "The World Stage: Africa, Lagos-Dakar'a ev sahipliği yaptı. Bu sergide Wiley Lagos, Dakar ve başka pek çok Afrika şehrinde geçici olarak stüdyolar kurarak porter tutkusunu küresel bir ölçeğe taşıyor. Gösteri üç siyah erkeğin post-kolonyal Afrika sanatının geleneksel heykelciliği için poz verdiği *Three Wise Men Greeting Entry into Logos* (2008) gibi resimler ve genç siyahi adamların arka planda parlak renkli kumaşlarla betimlendiği *Mame Ngagne* (2007) gibi bir grup daha doğrusal portre içeriyordu. Wiley'in Çin, Lagos, Dakar, Mumbai ve şimdi de İsrail'e taşıdığı daha geniş kapsamlı bir proje olan "The World Stage" sanatçının kendisiyle ve farklı kültür ve geleneklerin olduğu Afrikalı kökenleriyle yüzleşmesine olanak sağlayan sanatsal bir girişimdir." [56]

Dışsal bilgi bir betimleme kaynağıdır. Eleştirmenler bir sanat eserinde gördükleri şeyi ve yanı sıra sanatçı ya da sanatın yapıldığı dönem hakkında bildiklerini betimlerler. Chihuly'nin çalışmasını betimleyen eleştirmenler cam sanatı hareketinin bir tarihini sunma ihtiyacı duydular. Eleştirmenler çoğunlukla çalışmaları hakkında yazdıkları sanatçılar

hakkında çok fazla şey bilirler ve bu bilgileri okurlarına sunarlar. Bazen eleştirmenlerin bir sanatçı ya da sergi hakkında daha iyi şeyler yazmalarına olanak sağlayacak dış bilgilere ulaşmak için araştırma yapmaları gerekir. Waldemar Januszczak, Anselm Kiefer'le bir söyleşiye hazırlanmak için, resimlerindeki pek çok edebi göndermeden dolayı "Wagner'in librettolarından Heidegger'in derin düşüncelerine, Nietzsche'den Jung'a, Balzac'ın kısa öykülerinden Caesarea'nın Eusebius'unun risalelerine, Goethe'den William L. Shirer'e, imgeden imgeye, alıntıdan alıntıya, müthiş biçimde bağımlılık yaratıcı bir oyun peşinde koştuğunu" yazar.

Ne var ki sanat ve sanatçılara ilişkin bilgiler sınırsızdır ve bu tür betimleyici bilgileri yazısına dahil edip etmeyeceğine karar veren eleştirmen için nihai test bağıntılılıktır: Bu bilgi sanatın ya da makalenin akışının anlaşılmasında yardımcı bir etken mi engelleyici bir etken mi olacaktır?

Betimleme, yorumlama ve değerlendirme birbirlerinden bağımsız eylemlerdir. Betimleyici bilgiden yalıtılmış bir fenomen olarak söz edebilsek de böyle değildir. Bir sanat eserinin nasıl betimlendiği nasıl anlaşıldığına ve aynı zamanda nasıl değerlendirildiğine bağlıdır.

Kuramsız gerçek ve yorumsuz betimleme yoktur. Örneğin eleştirmen ilk cümlede betimleyici bilgi sunar ve ikincisinde yorumsal bilgiyi dahil eder. "Wangechi Muti'nin kadın bedenleri kolajları, bitkimsi ya da hayvanımsı unsurların ve içiçe geçmiş soyut desen kolajları önce sanatseverleri zengin, canlı renkleriyle içine çeker ama daha yakından bakıldığında eğri duruşları, grotesk çarpıklıkları ve anatomik müstehcenlikleri açığa çıkarırlar. Kadın bedeni- bedene yansıtılan şey ve bunun sunuluş biçimi Mutu'nun eserlerinin merkezindedir." [57] Sanatçının 'kadın bedeni' ile ideolojik ilgisi hakkında bir şey bilmeden bitkileri, renkleri ve kalıpları betimlemek yetersizdir."

Betimlemeler ve yorumlar anlamlı biçimde döngüseldir. Görülen bir şeyin betimlenmesi kişinin görülen şeyi nasıl anladığına bağlıdır. Betimleriz, daha sonra yorumlarız ya da betimlediğimiz şeye anlam veririz, bu da sıklıkla başka bir şeyi fark etmemize ve betimlememize ve daha sonra bundan bir anlam çıkarmamıza ve ya da bunu yorumlamamıza yol açar. Bir cümlenin okunması (ve anlaşılabilmesi) için söz konusu cümledeki her sözcük bilinmelidir; ancak her cümlenin anlamı cümle içindeki diğer sözcüklerin ne anlama geldiğine bağlıdır. Bir sözcüğün anlamı sabit ya da değişmez değildir, cümlenin bağlamına ve daha uzun bir metindeki bağlamına bağlıdır. Bu betimleme ve yorumlama fenomeni bazen "hermeneutik döngü" diye adlandırılır. Bununla bir metindeki kelimeler gibi sanatsal unsurların da betimlenmesine gönderme yapılır.

Betimlemeler daha büyük bir fikre uygunluk üzerine kuruludur. Betimlemeler sınırsız ölçüde ayrıntılı olabilir. Bir sanat eserine ilişkin olarak *her şeyi* betimleyerek yazmak ve okumak can sıkıcı olurdu. Eleştirmenler

bir çalışmanın onlar için ne anlama geldiğine ya da buna nasıl ve neden değer verdiklerine ilişkin daha büyük fikirlere dayanarak bir sanat eseri hakkında söyleyecekleri şeyleri seçerler. Eleştirmenler bir çalışmanın betimlemelerini okura sunduklarında bir amaçları vardır; genellikle gördüklerini bildirmekten daha büyük fikirleri vardır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: SANATI YORUMLAMAK

YORUM eleştirinin en önemli belki de en kapsamlı eylemidir. Bu bölüm eleştirmenlerin üç güncel sanatçının eserleri hakkında yorumları üzerine kuruludur: fotoğraflar, video kasetleri ve resimler yapan bir sanatçı olan William Wegman; dille çalışan Jenny Holzer; ve bir ressam olan Elizabeth Murray. Bu bölümün amacı okurların bir sanat eserinin yorumlanmasının ne anlama geldiğini anlamalarına yardımcı olmak, eleştirmenlerin kullandığı farklı yorum stratejilerini keşfetmek, aynı çalışmanın pek çok farklı yorumu içindeki benzerlik ve farklılıkları gözlemlemek ve en önemlisi, son olarak okurların yorumları daha akıllıca okumalarına ve sanat eserlerine ilişkin kendi yorumlarını geliştirmelerine olanak sağlayacak yorum prensipleri geliştirmektir. Bu tür prensiplerden birkaçı aşağıdaki eleştiri örneklerinden çıkarılmış, daha sonra listelenmiş ve son bölümde tanımlanmıştır.

WILLIAM WEGMAN'IN FOTOĞRAFLARININ YORUMLANMASI

2007 yılında yayınlanan *Art in America*'da sanat tarihçisi ve yazar Roni Feinstein, "Bir William Wegman sergisinin ambiansı diğer hiçbir sergininkine benzemez. Her yaştan yetişkin ve çocuklar bir araya gelir, kahkahalar duyulur ve ortam sıradışı biçimde eğlencelidir. Günümüzün hiçbir sanatçısı sanat dünyasının seyircileri ve halk arasındaki köprüyü William Wegman'dan daha iyi biçimde kuramaz" [1] diye yazar.

Bölüm, William Wegman'la başlar çünkü onun çalışması sanatın yorumlanmasının değerini sorgular. Wegman'ın çalışması öylesine ulaşılabilir durumdadır ki yorum çabalarını gereksiz kılar gibi görünür. Çalışma dünyadaki her önemli müze koleksiyonunda bulunmasına rağmen, o ve onun video kaset ve fotoğrafları *Susam Sokağı*, Jay Leno'nun *The Tonight Show*'u, *Late Show with David Letterman* ve *Saturday Night Live*'da yer al-

mıştır. Wegman'ın köpek fotoğrafları *Avalanche, Artforum, Camera Arts* ve Sotheby'ın müzayede kataloğu gibi çok farklı dergilerin kapaklarında yer almıştır. [2] Wegman'ın çalışmalarının müze koleksiyonlarında saklanan sevimli yavru köpeklerin fotoğraflarının da dahil olduğu ama aynı zamanda takvimlerde, not kartlarında ve tişörtlerde de bulunan bir bölümü inkar edilemeyecek biçimde sevimlidir. Halkın bu derece kolay benimsediği bir sanatın yoruma *ihtiyacı* var mıdır? Bu tür yorumsal çabalar değerli içgörülerle sonuçlanır mı? Bunlar bu bölümde cevaplanması gereken sorulardır.

William Wegman resim yapar, çizim yapar, fotoğraf çeker ve video kasetler hazırlar. Bu bölümde Polaroid fotoğrafların yorumlarına odaklanılmakla beraber aynı zamanda sanatçının kullandığı diğer araçlara da değinilmektedir. Wegman'ın çalışması hakkında yazan eleştirmenler yazılarına sıklıkla o ve köpeklerine ilişkin biyografik bilgiler eklerler. Modern eleştirmenlerin sanatçılar ve çalışmalarının nasıl geliştiği hakında, elli yıl öncesinin bütünüyle değilse de öncelikli olarak sanat eserinin kendisine odaklanmak isteyen eleştirmenlerine göre daha bağlamsal bilgiler sunduğu genel anlamda doğrudur. Ne var ki günümüz eleştirmenleri Wegman'ın yaşamına özel bir ilgi duyuyor gibi görünüyor. Çalışmasında köpekleri ve kendisi arasında, her ikisinin yaşamı hakkında da daha fazla şey bilmek istemelerine yol açan bir ilişki olduğunu hissedebilirler ya da çalışması çalışmayı yaratan kişiyi özellikle merak etmelerine yol açabilir. Zaten burada verilen biyografik bilgi Michael Gross, Elaine Louie ve Brooks Adams'ın makalelerinden alınmıştır. [3]

William Wegman, New York'un Chelsea bölgesinde daha önce depo olarak kullanılan bir binada yaşamaktadır. Yanısıra zamanını Maine'deki bir göl kıyısında bulunan bir evde geçirir. Wegman, *Weimaraner* cinsi köpekleriyle birlikte yaşar. Köpeklerin yatak odasında üzerlerinde ayrı ayrı köpek yatakları olan bir kanepeleri ve çakıl ve betondan yapılma bir koşu alanları vardır. Bu alanda özgürce dolaşırlar. Louie, Wegman'ın onlarla sık sık oynadığını ve köpeklerle William'ın "birbirlerine tek kelimeyle bayıldıklarını" yazar.

Gross, "Wegman olgunluğunda bir kariyer zirvesine ulaşmadan önce Vietnam dönemi askerliğini, şöhretin burnunu ilk sürttüğü zamanları, kokainle ve Old Crow* ile riskli biçimde oyalanmayı ve hatta kariyerinin zirvesine ulaşmak için etkileyici köpek dişleriyle kaçınılmaz biçimde ilişkilendirilme durumunu yaşadı" diye yazar. Wegman Holyoke, Massachusetts'te işçi sınıfına ait bir ortamda büyüdü ve çocukken resimler çizdi. Massachussetts Sanat Fakültesi'ne gitti ve 1965 yılında BFA ile mezun olsu, sonrasında Champaign-Urbana'daki Illinois Üniversitesi'nden heykel ve gösteri sanatları alanlarında bir MFA kazandı. Öğrenciyken fotoğraf kavramsalcısı Robert Cumming'le arkadaşlığını sürdürüyor ve ressam Neil Jenney ile bir stüdyo paylaşıyordu. Ed Ruscha, Bruce Nauman ve John Baldessari'yi

* Bir viski markası. ç.n.

ustaları olarak görür. Sanatçı Robert Kushner Wegman'ın ilk köpeği olan Man Ray için kostümler tasarlamıştır. Sworded'da (1987) Ruscha Fay Ray'le birlikte resmedilir. (1987)

Wegman ilk ve en ünlü köpeği Man Ray'i 1970'te yavruyken almıştır. Ona "Bauhaus" adını vermeyi düşünmüş ama sonra ünlü Dadaist fotoğrafçı "Man Ray"in isminde karar kılmıştır. Köpeği Man Ray 1981 yılında 11 yaş 8 aylıkken kanserden ölmüştür. Louie, Wegman'ın Man Ray hakkında söylediği "Onu bir köpek, bir adam, bir heykel, bir karakter, bir yarasa, bir fil, bir Airdale teriyeri, bir dinazor, bir kaniş olarak görebiliyordum. Ondan hiç sıkılmadım" sözlerini alıntılar. Wegman, Man Ray öldükten sonra köpeksiz üç sene geçirdi. 1984'te başka bir Weimaraner aldı ama çalındı; üçüncü bir köpek bir virüs yüzünden öldü. 1985'te Fay Ray'ı aldı ve ona orjinal *King Kong* filmindeki kadın oyuncunun adını verdi.

Wegman, Weimaranerlerin avlanma ve iz sürme yeteneklerinin yanında bir fino duyarlığına da sahip olduklarını ve poz vermekte çok büyük yetenek gösterdiklerini yazar. Tür olarak artı bir özellikleri salya akıtmamalarıdır. Çalışmayı severler ve Wegman'ı tuvallerin fotoğrafını çekmekten çok boyarken rahatsız ederler. Wegman köpek gösterilerine gider ve sahte leopar montları, vizon ceketler, broker ipler ve satin ve dantel gelinlikler ararken hayır kurumu mağazalarına girip çıkar.

Polaroid şirketi Wegman'ı 1978 yılında Boston'daki stüdyosuna davet ettiğinde Man Ray Polacolor filmiyle 20x24 anlık renkli fotoğraflar çekmeye başladı. Wegman bugün otuz yıldan uzun bir süredir fotoğraf makinesini kullanıyor. Fotoğraf makinesi ve stüdyo günlük yaklaşık $1,500'a, baskıların her biri $100'a mal oluyor ve geliştirilmeleri için seksen beş saniye gerekiyor. Tipik bir günde yaklaşık beşi kullanabilecek altmış civarında fotoğraf çekiyor. Ayrıca kendisiyle birlikte bir kamera teknisyeni, film işleyici ve ışıklandırma uzmanı çalışıyor.

Wegman 1982'de sanatçı Man Ray ve köpek Man Ray'e ithaf edilen, Laurance Wieder'ın kısa bir giriş yazısını içeren *Man's Best Friend* adında bir kitap yayınladı. [4] 1990 yılında video kasetlerinden, fotoğraflarından, çizimlerinden ve resimlerinden oluşan retrospektif gezi sergisinin bir kataloğunu yayınladı. Martin Kunz, Peter Weiermair, Alain Sayag ve Peter Schjeldahl katalog için yazılar yazdılar. [5] Özellikle retrospektif sergilere ait bu tür kataloglar genellikle sergideki çalışmalara ilişkin güncel düşüncelerin bir özetidir. Çalışmaya ilgi duyan eleştirmenler ya da bilim insanları tarafından yazılırlar. (Katalogda yapılan sanatı tasvip etmeyen birine katalogda yazma görevi vermek tuhaf olurdu.) Wegman hakkındaki bu eleştirel yazılara kitaptaki ve katalogdaki makalelerde yer verilir çünkü bu kaynaklar Wegman'ın çalışmasına ilişkin tasdik edilmiş düşüncelerdir.

Kunz'un yazısı kısa ve net, makalesi ise özlüdür. Bu anlamda Wegman'ın çalışmasına benzer. Kunz, Wegman'ın video kasetleriyle ilgili olarak giriş

yazısında Wegman'ın üretimlerinin "başkalarının yaptığı, sürekli olarak uzatılan bir sürenin ve suni olarak yaratılan sıkıntının estetiğiyle karakterize edilen ilk video sanatı çalışmaları arasında öne çıktığını" yazar. Kunz kısa ve öz olan ilk açıklamasında, 1970'lerin kavramsal sanatı hakkında bilgi sahibi olan bir seyirci kitlesi olduğunu varsayar. İddiasını destekleyecek örnekler sunmamakla beraber, örneklerden biri şudur: Andy Warhol'un, gerçek zamanda çekilip gösterilen ve uyuyan bir insanı konu alan sekiz saatlik *Sleep* filmi. Wegman'ın ilk video kasetlerinin tümü gerçek zamanda siyah beyaz olarak, tek kamerayla, "kesme"siz olarak çekilmiştir ve tek bir fikir ortaya koyar. Biri otuz saniyelik, diğerleri yalnızca iki dakikalık olmak üzere her biri çok kısadır. Tümü komik ve eğlencelidir. Warhol'un *Sleep*'i gibi döneme ait başka sanatların "bilinçli olarak uzatılan süresi ve suni olarak yapılandırılan sıkıntısı"na hiç benzemezler. Dolayısıyla Kunz, Wegman'ın sanatını başka sanat biçimleriyle karşılaştırır ve video kasetleri diğer sanatlar hakkında üretilmiş bir sanat olarak yorumlar.

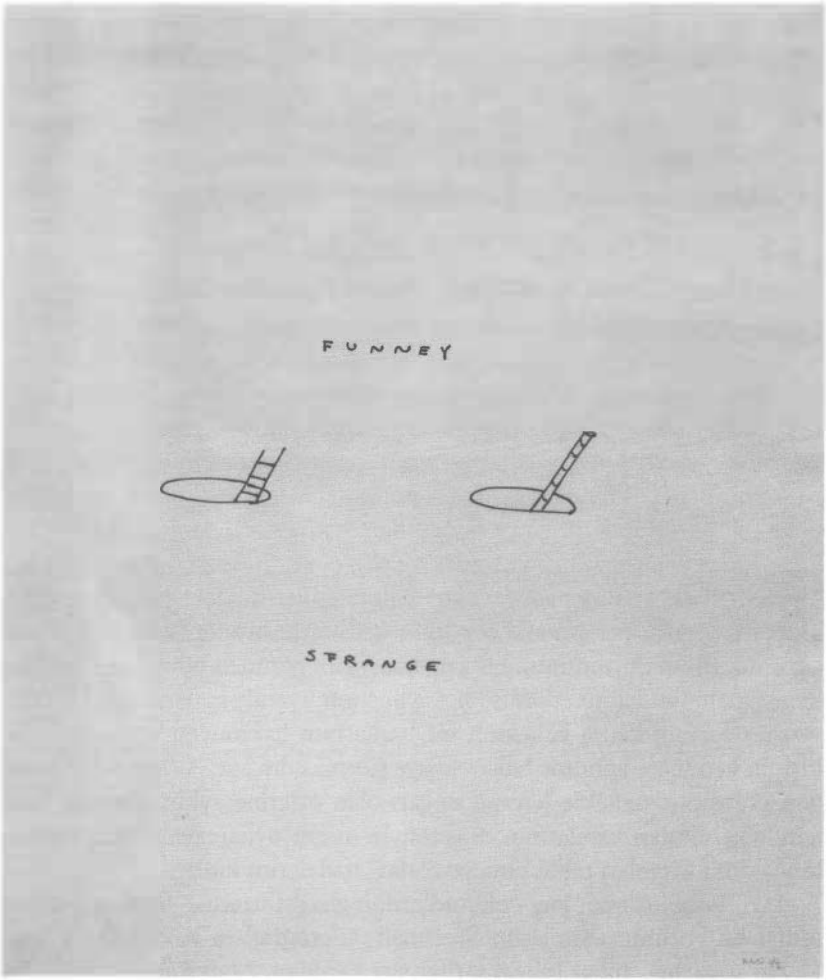
Peter Weiermair, Kunz'un "sanat hakkında sanat" yorumunu destekler. Wegman'ın 1970'lerde çektiği fotoğraflar hakkında yazan Weiermair "Wegman, bu tek planlı çekimleri, diptikleri ve dizileri; fotoğrafın zaman ve mekandaki olayları kaydetmenin önemli bir aracı haline geldiği Minimal, Kavramsal ve Süreç sanatlarının geliştiği dönemde oluşturdu. Biçem ve kompozisyona ya da sanat fotoğrafçılığınının diğer estetik değerlerine hiçbir önem verilmedi. Ama Wegman Minimalizm ve Kavramsal Sanat döngüsünde yer alması bir yana, bu sanat akımlarının ciddiyetleri, indirgemeci ideolojileri ve hepsinden öte mizahtan yoksun oluşlarıyla dalga geçiyordu." [6]

Diğer eleştirmenler Wegman'ın kendi sanatını kullanarak başkalarının yaptığı sanatsal çalışmalar üzerine zekice yorumlar yapma eğilimi olduğu fikrindedir. Craig Owens, Wegman'ın 1970'lerdeki fotoğraflarının Carl Andre, Mel Bochner ve Sol Le Witt'in dizgesel sanatının yanı sıra Serra'nın çalışmalarını ve Robert Morris'in heykelciliğini de alaya aldığını yazıyordu.[7] Robert Fleck, Wegman'ın Man Ray videolarını ve fotoğraflarını "beden sanatının yüksek bir noktası" olarak görür ve 1980'lerin Polaroidleri için 'kavramsal heykelcilik'te en şaşırtıcı çözümlerden biri' [8] ifadesini kullanır.

D.A. Robbins eleştirmenlerin Wegman'ın çizimlerini 'zorlu kavramsal doğaları' nedeniyle büyük oranda görmezden geldiklerini ifade eder."[9] (bkz. *Funney/ Strange*.) Kevin Costello, Wegman'ı Dada ile ilişkilendirir: "Wegman kesinlikle kavramsalcıdır; bu, güncel sanatta fikrin, görsel belgenin altında yatan kavramın obje, resim ya da fotoğraf ile aynı ya da bunlardan daha öncemli olduğu bir bakış açısıdır...Sanatıyla izleyicileri karmaşık şekillerde yeniden yönlendirir, yalnızca köpeklerin imgelerine ya da resimlere değil. Ayrıca en kötü koşullarda bile bir değerlilikle sunulan –tarih olarak– sanatın hitap ettiği ve yansıttığı insan duyarlığına aslında engel teşkil eden entellektüel ciddiyete de dikkatleri çeker."[10]

Wegman bu yorumları yapanlarla hemfikir gibi görünür. Robbins, Wegman'ı lisansüstü eğitimine ilişkin olarak alıntılar: "Wittgenstein ve Levi-Strauss okumak zorunda olduğumdan o dönemde düşünmek durumunda olduğum şeye karşı isyan ettim." Sanat meraklısı bir filozof olmak istemediğini söyler ve toprak çalışmalarının heykeltraşı Robert Smithson'ın sanat üzerine yazdığından sanat meraklısı bir bilim insanına dönüştüğünü düşünür. Wegman üniversite çevresinden ayrıldığında daha acil olan alana kaydığını söyler: açıkça otobiyografik konu, basit evsel sahneler, ev eşyaları, menüler, ilköğretim okulu, kadın ve erkeklerin dünyası, kediler ve köpekler.

Weiermair, Wegman'ın ilk siyah beyaz fotoğraflarının fotoğraf malzemesinin kendisi hakkında olduğunu düşünür: "Wegman bilincimizin kıs-



William Wegman, Funney/Strange, 1982.

men bir semboller sistemi olan fotoğraf aracı tarafından kontrol edildiği ve bizim bu aracı içselleştirdiğimiz varsayımıyla yola çıkar. Hep fotoğrafların yalan söylemediğini varsayarız ve fotoğrafsal gerçekliği hayatın gerçekliğiyle özdeşleştirme eğilimindeyizdir. 1960'ların ve 70'lerin pek çok sanatçısı bu konu üzerinde çalışmış ve malzemeyi yine malzemenin kendisiyle incelemiştir. Fotoğraf gerçekliğin bir gölgesidir; ışık fotoğrafın varlığını mümkün kılar."

Craig Owens, Man Ray'in, Wegman'ın kadının yerine köpeği koyduğu pasif ve itaatkar modellemesini moda fotoğrafçılığının bir parodisi olarak yorumlar.[11] Yanısıra Owens, Wegman'ın çalışmasının "egemenlik kurmanın bariz bir reddi"ni gösterdiğini söyler. Owens uzmanlaşmanın bu şekilde reddini Wegman'ın çalışmalarının önemli bir ana fikri olarak yorumlar. Başarıdan çok başarısızlıktan ve gerçekleştirilen isteklerden çok engellenen isteklerden söz edildiğini yazar; özellikle Wegman'ın köpeğin aleyhine olan isteklerini başarısız biçimde Man Ray'a kabul ettirmeye çalıştığı video kasetlerde bu görülür. Owens'ınki psikanalitik bir yorumdur: Narsisistik ego "Öteki"ni sindirmeye, sahiplenmeye, yönetmeye çalışır ve Wegman'ın çalışması bir Öteki üzerinde bu türden bir üstünlüğü reddeder. Owens şöyle devam eder, "Man Ray'in Wegman'ın tasarımlarını engellemesine güldüğümüzde aynı zamanda Öteki ile farklılığın reddi değil de farkındalığı üzerine kurulu bir ilişkilenmenin narsisistik olmayan bir olanağını, aslında gerekliliğini kabul etmiş oluruz. Dolayısıyla hem Bakhtin'in hem de Freud'un kahkahayı yerleştirdiği *toplumsal* alanda, Wegman'ın egemenliği reddedişi, göndermeleri açısından son derece politiktir. Owens burada Wegman'ın Man Ray kasetlerini anlamlandırmak için geniş kapsamlı bir yorumsal psikanalitik kuram çerçevesinden yararlanmaktadır.

Jean-Michel Roy, Wegman'ın Polaroidlerindeki psikolojik içeriği de okur ve "Bu çekimlerin gerçek gücü nereden geliyor? Onları sıklıkla ilişkilendirildikleri hayvan sanatının ötesinde ve üstünde konumlandıran şey nedir?" sorularını sorar ve ekler: "Fotoğrafların gücü, sahip ve köpek ilişkisini değiştirmelerindeki özgün ve karmaşık durumdan ileri gelir gibi görünür, insan durumunun bir yansıması gibi görünen bilinci ve temeldeki güçsüzlüğün kabul edilmişliği duygusunu uyandırmalarından."[12] "Poz vermek kişinin kendi bakışının bir başkasının hakimiyeti altına girmesi, kişinin kendisini kendine bakan kişiye sunmasıdır," ve "Wegman en azından prensipte, temelde hayvan doğası olan özlerine aykırı olan bir tavır içindedir. Onları ustalarının otoritesiyle insanı oynamaya, bilinç ve tutkuyla dolu insanları taklit etmeye zorlar" ifadelerini kullanır.

D.A. Robbins Man Ray Polaroidlerinin gizemi üzerine yazar ve benimsediği bu yorumu alıntılayan Weirmair, "Fotoğraflara bakıldığında Man Ray'in sessizliği, nihai bilinemezliği sizi çarpıyor. Man Ray kişiliğe gönderme yapardı. Sessizliği onu kameranın (ve sanatçının ve bizim) anlam

arayışımızın merkezine yerleştirdi. Yaşamın yüklü varlığını bilme, tanıma ve bununla temas kurma arzumuz Man Ray'in asaletiyle desteklenirken insanlık-dışı anlaşılmazlığıyla önleniyor."

Weirmair, Wegman'ın Polaroid baskılara yaklaşımındaki en önemli özelliğin "kullanılan teknik sürecin kusursuzluğuyla (bir odada Polaroid fotoğraf) betimlenen kısa oyunun grotesk ve gülünç doğası arasındaki gerilimde yattığını savlar." Polaroid baskıların dondurulmuş güzelliğinin ticari olarak üretilen resimlerin tüm formal niteliklerine sahip olduğunu yazar: "Obje önden görülür, renklerde reklamcıların çok düşkün olduğu o doygun ve parıltılı görüntü vardır; fotoğrafı çekilen objenin tek bir ayrıntısı, tek bir yönü bile gözümüzden kaçmaz. Wegman'ın yaklaşımının temelini oluşturan da fotoğrafın formal güzelliği ile düzenlemenin geçici niteliği arasındaki gerilimdir." (Bkz. Renkli Görsel 11.)

Weirmair, Polaroidlerden çoğunun reklam fotoğrafçılığını manipüle ettiğini söyler: "Egemen olan reklam dilini kendi amacına uygun biçimde uyarlayarak ölüm, sıkıntı, yalnızlık içeren ve Michel Nuridsany'nin 'dünyanın genelleştirilmiş küçümsenmesi' diye adlandırdığı ciddi konuları kaygısız biçimde ele alma hakkını savunur. Robbins buna paralel bir yorum sunar: "Medyayı manipüle eden buna paralel olarak seyirciyi de manipüle etmiş olur; Wegman bu şekilde kendini otoriteyle, bilgiyi oluşturan ve kontrol edenlerle gücün bizi yönlendirdiği mekanizmaları soyutlaştırmak amacıyla özdeşleştirir."

Roberta Smith *The New York Times*'da, Wegman'ın büyük bir retrospektif sergisiyle (2006-2007) ilgili yazısının ilk paragrafında, serginin "Mr. Wegman'a neden her zaman hak ettiği değerin verilmediğini ve bunu neden hakettiğini" aynı anda gösterdiğini yazar. İnsanların müzmin soytarının ardındaki ciddi sanatçıyı görebilmeleri için yapılan kısa açıklama, Wegman'ın uzun süre oldukça yaratıcı biçimde ve (görsel, sözel, ticari ve sanatsal) pek çok farklı düzeyde komik olduğu yönündedir. Yanı sıra başarılarının kolaylıkla algılanabilmesi için pek çok farklı ortamda komik olmuştur. Sergi "Funney/ Strange" başlığını taşır, bu 1982 yılına ait çizimlerinden birinin başlığıdır. Smith'in Wegman'ın yanlış anlaşılmasına ilişkin olarak yaptığı daha önceki yorumlar, D.A. Robbins'in 1984'te Wegman'ın ilk çizimlerine ve bunların zorlu kavramsal doğasına gönderme yaparken yaptığı ve daha önce alıntılanan yorumu çağrıştırır. Smith eleştirisinin sonunda Wegman'ın "derinliğinin size gizlice yaklaştığını" [13] belirtir.

Tüm bu eleştirmenler Wegman'ın çalışmaları için yorumlar sunmalarına rağmen aynı zamanda bunu bütünüyle anlamadıklarını ve bunun bütünüyle anlaşılır olmadığını kabul ederler. Jerry Saltz "hiçbir araçta (fotoğraf, video, çizim ve resim) anlamın hiçbir zaman değerli biçimde yerleştirilmediğini ya da empatiyle ifade edilmediğini yazar. Sıradan obje ve durumlar gözlemlenir, allak bullak ve tersyüz edilir. Bir referanslar,

şakalar ve doğaçtan niyetler tımarhanesi şüphe duymayan sanatseveri pusuya düşürmek üzere pusuda bekler. Wegman aşırı detaycı ya da öğretsel olmadan bir şekilde bilindik olanı dönüştürür. Tüm bunlar çalışmada sıklıkla açıklanamaycak ama elle tutulur bir estetik zevk üretmek üzere bir araya getirilir." [14]

William Wegman hakkındaki bu yorumsal yazılardan ne tür sonuçlar çıkarılabilir? Öncelikle, belki de en önemlisi, birkaç eleştirmen Wegman'ın görünürde anlaşılır ve kesinlikle gülünç çalışmalarını kaydadeğer biçimde yorumlamıştır. Bu eleştirmenlerin çalışmalarda saptadığı temalar, bir egonun diğeri üzerinde üstünlüğünün son bulması ve ilk video kasetlerdeki ve siyah beyaz fotoğraflardaki estetik tekniğin egemenliğine son verilmesidir. Eleştirmenler sonraki renkli Polaroid çalışmaları estetik olarak oldukça ustalıklı bulurlar. Çalışmanın gizemli olduğu ve "Öteki"nin gizemine ilişkin olduğu yorumunu yaparlar. Hepsi çalışmanın sanat ve fotoğrafçılığa ilişkin sanat yorumu olduğu ve Polaroidlerin moda ve reklam fotoğrafçılığı hakkında fotoğraflar olduğu yorumunu yaparlar. Dolayısıyla *The Tonight Show*'da sergilenen sanat bile profesyonel eleştirmenlerce ciddi biçimde yorumlanabilir.

Her sanat eseri kendi anlamına ilişkin pek çok tahmin üretebilir ve bu tahminleri tolere edebilir. Wegman'ın çalışması bu prensibin iyi bir örneğidir. Wegman'ın sanatı kendilerini *Susam Sokağı*'nda gören çocukların ve kendisinin çok daha derin okumalarını yapan psikanalitik eleştirmenlerin ilgisini canlı tutar. David Letterman'ın *Late Show*'unu izleyenler Wegman'ın video kasetlerini ve fotoğraflarını beğenirler, Artforum'un okurları da öyle. Wegman'ın çalışmalarının anlamları arkeolojik anlamda olduğu gibi yalnızca keşfedilebilir değildir; aynı zamanda aktif, işine bağlı ve söylemek istediklerini açıkça dile getiren sanatseverlerce üretilirler.

Bu eleştirmenlerin hiçbiri Wegman'ın çalışmasını bütünüyle anladıklarını iddia etmezler. Kabulleri başka bir prensibi destekler: Hiçbir yorum bir sanat eserinde keşfedilebilir olan anlamı tüketemez.

Tüm eleştirmenler Wegman'ın sanatındaki mizahın keyfini sürerler. Saltz, "Gülünç bir video sanatçısı ve fotoğrafçı olan William Wegman'ın artık çok komik bir ressam olduğunu yazar, bu çalışmasının ciddiyetini ya da önemini bir gıdım bile azaltmayan bir gerçekliktir." Mizahın yorumuna ilişkin farklılıklar göstermelerine rağmen, tümü çalışmayı gülünç olmanın, tek satırlık şakalardan ibaret olmanın çok ötesinde görürler. Jeremy Gilbert-Rolfe'ın eleştiriye ilişkin ifadeleri Wegman'ın çalışmalarına uygulandıklarında genel anlamda oldukça yerinde görünür: "Eleştiride insanlar sıklıkla tanımları gereği ciddi olmayan şeyler hakkında ciddileşir. Yani, ciddi olarak ciddi olmayan ve zorlu olmamalarıyla zorlu olan şeyler." [15]

Burada pek çok eleştirmenin yaptığı pek çok farklı yorum vardır, bunların tümü birbirlerini güçlendirir, hiçbiri bir diğeriyle çelişmez. Farklı yorumlar yararlıdır çünkü bilgimizi arttırır ve sanat zevkimize incelik getirirler.

Owens ve Robbins, Wegman'ın çalışması üzerine yaptıkları yorumları psikanalitik kuram üzerine temellendirirler. Bunlardan başka bir prensip doğar: Sanat yorumları sıklıkla daha geniş bir dünya görüşü üzerine kuruludur.

Jenny Holzer ve Elizabeth'in çalışmalarına ilişkin aşağıdaki yorumlar Wegman'ın çalışmasında bulunan genelleştirmeleri dener ve genişletirler. İşte bazı anlık genelleştirmeler: Sanat oldukça doğrudan görünse de yorumlanabilirdir. Sanat naif olandan sofistike olana pek çok farklı bakış açısından ve farklı anlama düzeyleriyle anlaşılabilir. Yorumlar sanat üzerine düşünceleri daha da öteye taşır. Tek başına yapılan hiçbir yorum bir sanat eserinin anlamını tüketmez. Pek çok yorumun yapılması tek bir çalışmanın anlaşılma biçimlerini arttırır. Sanatı yorumlamanın pek çok yolu vardır. Bu yollardan bazıları psikanalitik kuram gibi farklı alanlardan kuramlar içerir.

JENNY HOLZER'IN ÇALIŞMASINI YORUMLAMAK

Holzer'ın çalışmalarının bir bölümü bir deyim, diğerleri büyük oranda kendi yazdıklarını içeren kısa makaleler içerir. Metinleri pek çok farklı biçimde ve pek çok farklı araçla sergiler: örneğin posterler, yüzeyi aşınmış bronz plakalar, çıkartmalar, panolar, LED (elektronik ışıklı diod) elektronik levhalar, tişörtler, beyzbol şapkaları, ıstampalar, kalem logoları, telefon kulübelerine yapıştırılan çıkartmalar ve otopark sayaçları, "park yapılmaz" işaretlerine benzer kabartmalı metal işaretler, San Francisco'daki Candlestick Parkı'nda bir beyzbol oyunu sırasında görülen Sony JumboTRON video sayı tahtası, Londra'daki Picadilly Sirki'nde ve New York'taki Times Meydanı'nda bulunan 75 metre karelik dijital billboard, Las Vegas havaalanındaki bagaj turnikeleri, şehir caddelerindeki çeşitli markizler, Hamburg'daki trenlerin üstü (Almanca), kablolu video müzik kanalı MTV, granit benç gravürleri, insan kemiklerine sarılmış metin bölümleriyle işlenmiş gümüş bantlar, ABD'de ve uluslararası boyutta gece kamu binalarının dış duvarlarına yansıtılan ksenon lambası projeksiyonları, Irak savaşı hakkındaki devlet dokümanlarının büyük metin boyamaları, yanı sıra sanat galerileri ve müzelerde özenle ve pek çok farklı hız ve biçimde bulunan elektronik sözcüklerle verilen sofistike heykelsi donanımlar (bkz Renkli Görsel 12).

Nick Obourn *Art in America*'da durumu şöyle özetler: "Jenny Holzer'ın sanatı otuz yıldan uzun bir süredir eğitici metin ve dil için kullanılan diğer görsel araçlar arasındaki ilişkiyi anlamak için çalışmıştır." [16] Eleştirmen burada Holzer'ın Whitney'de iken sergilenen "Jenny Holzer: Protect Protect" isimli gezici sergisine (2009-2010) gönderme yapmaktadır. Şikago'daki Museum of Contemporary Art eğitmenleri aynı sergiyi şu şekilde tanıtmış-

lardır: "Jenny Holzer'ın çalışması otuz yıldan uzun bir süredir duygusal ve toplumsal gerçeklikleri gözlemlemek amacıyla metin ve kurguyu birleştirmiştir. Biçim ve malzeme seçimi günlük yaşamı biçimlendiren çelişkili seslere, görüşlere ve tavırlara hissedilir bir tecrübe kazandırır." [17]

Bu retrospektiften yirmi yıl önce iki eleştirmen Holzer'ın çalışmasında yorumlanabilecek çok az şey bulmuştu. Jeremy Gilbert-Rolfe sanatını "sıkıcı ve değersiz" diye ifade ederek reddetmiş ve sözlerini "Jenny Holzer'ın sofulukları, sanat eserleri olarak sunulan yüksek maliyetli sloganları, Mao Tse-Tung ya da Ayatollah Khomeni'nin ahmakça sofuluklarıyla doğrudan karşılaştırılabilirken yeni bir düşünce üretme konusunda tamamen başarısız olurlar. Bunun yerine yaptıkları tam olarak Maoist ya da İslamcı köktencilerin sloganlarıyla yaptıklarının aynıdır, yani zorlu düşüncelerin basit formülasyonlara indirgenebileceğini varsaymak." [18] Robert Hughes de Holzer'in sanatına ilişkin olarak benzer bir tavır alır. Bunu sanatseverden hiçbir şey talep etmeyen "açık biçimde yavan" çalışma diye adlandırır ve *Time* dergisinde, "Holzer, bir asır önce zamanlarını "BENİ GÖREN TANRIM, ABC, XYZ." gibi çeşitli kutsal metinleri dikiş nakışla kumaşlara işlemekle geçiren Amerikalı genç kızların modern versiyonudur. Temel farklılıklar Holzer'ın kutsal metinler kullanmak yerine kendininkini yazması ve iğne ve iplik kullanmak yerine bunları LED'lere ve mermere işlemesidir." [19]

Hughes'ın *Newsweek*'teki meslektaşı olan Peter Plagens, Holzer'a Hughes'dan çok daha fazla saygı gösterir. Plagens Holzer'ın 44'üncü Venedik Bienalinde gösterdiği çalışmayı eleştirmiş, bu sergi için en eski ve en prestijli uluslararası sanat sergisi ifadesini kullanmıştır. ABD'nin kendi temsilcisini seçtiğini, Venedik'e katılmanın bir gerçekte bir Oscar olduğunu ve dahası "ışıltılı LED tabelalarla hazırlanan *Truisms* çalışmasının ve mermer yer ve bençlere kazınan Roman alfabesiyle yazılmış *Laments* eserinin muhteşem gösteriminin ulusal büyük ödülü aldığını" [20] yazar. Holzer'ın çalışmasının kişisel itiraf ve yoğun gösterilerin karışımından ötürü bütünüyle dokunaklı olduğunu düşünür. Yanı sıra ona göre bu "basit biçimde görsel bir nakavttır. Etki bir Cumartesi gecesi bir atlıkarıncanın merkezinden bakmak ve yine de bütün neon ışıklarını okuyabilmek gibidir."

Bu noktada tartışma biraz kendisinin ötesine geçer –yorumla olduğu kadar değerlendirilen konuyla da ilgili hale gelir–; bununla beraber bu çelişkili örneklerin üzerinden önemli ve konuyla ilgili bazı çıkarımlar yapılabilir. Öncelikle William Wegman'ın çalışmalarına ilişkin olarak eleştirel bir fikir birliğine varılmıştır; ancak Holzer'in çalışmalarıyla ilgili bir fikir birliği yoktur. Dolayısıyla eleştirmenlerin bazen fikir ayrılığına düştüğü açıktır. Wegman'ın çalışmaları için farklı yorumlar yapılmıştır, bazı eleştirmenler çalışmaları diğerlerinden daha anlamlı bulurlar. Bununla birlikte eleştirmenler farklı yorumlama stratejileri geliştirmişlerdir, ancak vardıkları sonuçlarda genel bir fikir birliği içindedirler. Ne var ki Holzer'ın

çalışmasının yorumlarıyla birlikte hem çalışmanın değeri hem ne anlama geldiği ile ilgili olarak net fikir ayrılıkları ortaya çıkmıştır. Gilbert-Rolfe ve Hughes çalışmanın herhangi bir anlama gelmediği yorumunu yapar; pek az düşünce yansımasıyla sonuçlanan ve sınırı olmayan boş inançlar görürler. Özellikle Gilbert-Rolfe ve Hughes çalışmanın "yorumlanmaya değmeyeceği" yorumunu yaparak onu dışlarlar. Michael Brenson çalışma için "ince" [21] yorumunu yapar. Dolayısıyla sanat eserlerinin ilginç yorumlar üretmesi bazı eleştirmenler için yargılama kriteridir. Bu örneklerde yorumlar ve yargılar içiçe geçmiştir. Çelişkili yorumlar olduğundan, yorumsal doğruluğa ilişkin ilginç ve cevaplanması zor sorular ortaya çıkar. Yani profesyonel eleştirmenlerce yapılan yorumlar bile çelişkili olduklarında dahi doğru mudur? Bazı yorumlar diğerlerinden daha mı iyidir? Çekişme içinde olan yorumlar hakkında nasıl karar verilmelidir? Yorumların kendisi nasıl yargılanmalıdır? Bu sorular bu bölümün sonunda sorulacaktır.

Candace Bridgewater sanatçı hakkında kaleme aldığı bir "yaşam hikayesi" yazısında, Holzer'ın "sert politik beyanları, çevresel ve toplumsal kaygıları, yoğun kişisel duyguları ve etkili gözlemleri şiirin unsurlarıyla bir araya getirdiğini" yazar ve ekler: "Çalışmaları okurları yönlendirir, onları şaşkına çevirir, heyecanlandırır ve bazen de rencide eder." [22] Grace Glueck, Holzer'in insan durumuna ilişkin ruhsuz aforizmalardan karanlık tefekkürlere uzanan mesajlar tasarladığını, bunları kabartmayla levhaların üzerine, mermer ve granit benç ya da lahit kapaklara işlediğini ve –ustalıklı bir teknolojik koreografiyle– renkli ışık cümbüşlerinde oynattığını "[23] yazar. Holzer'in konularını "nükleer felaket, AIDS, çevre, feminizm, yoksullar, büyük işlerin gücü ve büyük hükümet" şeklinde özetler.

Jenny Holzer Gallipolis, Ohio'da doğmuş, Lancaster, Ohio'da büyümüş ve 1972'de Ohio Üniversitesi'nden BFA (Bachelor of Fine Arts/ Güzel Sanatlar alanında Lisans derecesi) ile mezun olmuştur. Rhode Island Sanat ve Tasarım Okulu'nda Mark Rothko ve Morris Louis'in çalışmalarından etkilenerek soyut resim çalışmaları yapmıştır. Resimlerine bazı yazılar da dahil etmiştir. 1977'de Whitney Müzesi'nin Bağımsız Çalışma Programı'nın bir üyesi olarak Marx, psikoloji, toplumsal ve kültürel teori, eleştiri ve feminizm alanlarında çalışmıştır. Holzer'ın çalışması *Truisms*'i, ya da kendi deyişiyle "klişe yıkıcı" eseri yaptığında bütünüyle sözsel olmuştur. "Çalışmaya bir parodi düşüncesiyle başladım, Batı Dünyasının Büyük Fikirlerinin bir özeti." [24] *Truisms* çalışmalarından pek çoğu, (ingilizcesi) alfabetik sırayla Holzer'ın kendilerini sunduğu şekliyle yer alır. [25]

İSTEKSİZ OLMAKTANSA NAİF OLMAK YEĞDİR
TARİHİ ANALİZ ETMEKTENSE YAŞAYAN GERÇEKLİK
ÜZERİNDE ÇALIŞMAK YEĞDİR
AKTİF BİR FANTAZİ DÜNYANIZIN OLMASI RİSKLİDİR

FAZLADAN BAĞIŞ YAPMAK İYİDİR
HER DÜZEYDE TEMİZ KALMAK ÖNEMLİDİR
KALBİNİZİ VE KAFANIZI UZLAŞTIRMANIZ MÜMKÜN DEĞİLDİR
EBEVEYNLERİNİZİN KIMLIKLERİ SADECE BIR TESADÜFTÜR
ÇOK FAZLA MUTLAK DOĞRUNUZUN OLMASI İYİ DEĞİLDİR
KREDİ KULLANMAK İYİ DEĞİLDİR
DOĞAYLA UYUM İÇİNDE YAŞAMAK HAYATİDİR
SADECE BİR ŞEYE İNANMAK ONUN OLMASINI SAĞLAYABİLİR
ACİL DURUMLAR İÇİN YEDEKTE BİR ŞEYLER TUTUN
ÖLDÜRMEK KAÇINILMAZDIR AMA ÖVÜNÜLECEK BİR ŞEY DEĞİLDİR
KENDİNİZİ BİLMEK BAŞKALARINI ANLAMANIZA OLANAK SAĞLAR
BİLGİ NE PAHASINA OLURSA OLSUN ARTTIRILMALIDIR
ÇALIŞMAK HAYATINIZI MAHVEDEN BİR EYLEMDİR
KARİZMANIN YOKLUĞU ÖLÜMCÜL OLABİLİR
ÖĞRENDİĞİNİZ ŞEYİ BAŞTAN SONA ÖĞRENİN
KENDİ GÖZLEMLERİNİZE GÜVENMEYİ ÖĞRENİN
BOŞ ZAMAN DEV BİR SİS PERDESİDİR
VAZGEÇMEK YAPILACAK EN ZOR ŞEYDİR
BEDENİNİZ KONUŞTUĞUNDA ONU DİNLEYİN
GERİYE BAKMAK YAŞLANMANIN VE ÇÜRÜMENİN İLK İŞARETİDİR
HAYVANLARI SEVMEK BİR TUR OYALANMA BİÇİMİDİR
DÜŞÜK BEKLENTİLER İYİ BİR KORUNMA BİÇİMİDİR
EL İŞÇİLİĞİ YENİLEYİCİ VE BESLEYİCİ OLABİLİR
ERKEKLER DOĞALARI GEREĞİ TEK EŞLİ DEĞİLDİR
ILIMLILIK RUHU ÖLDÜRÜR
PARA ZEVKİ YARATIR
SABİT FİKİRLİLİK BAŞARININ BİR ÖNKOŞULUDUR
AHLAKİ DEĞERLER KÜÇÜK İNSANLAR İÇİNDİR
PEK ÇOK İNSANDA KENDİ BAŞININ ÇARESİNE BAKMA YETİSİ YOKTUR
ÇOĞUNLUKLA KENDİ İŞİNİZE BAKMANIZ GEREKİR
ANNELER ÇOK FAZLA FEDAKARLIK YAPMAMALIDIR

David bir sergi kataloğunda bizi Holzer'ın *Truisms* çalışmasını önce Futura Bold Italic ile sonrasında Times New Roman ve kalın karakterlerle oluşturduğu konusunda bilgilendirir. [26] Holzer, *Truisms* serisini ilk yaptığında, bir sayfa üzerine kırkla altmış arasında tümceyi alfabetik sırayla ve beyaz sayfa üzerine siyah harflerle yerleştirmişti. *Truisms* Holzer'ın oluşturduğu ama isimsiz olarak sunulan, New York'ta bulunan SoHo'da binaların üzerine ve sonrasında Manhattan'ın başka bölümlerine asılan ifadelerdir. Waldman, *Truisms* çalışmasıyla tüm bakış açılarını, çelişkili anlamları ve duyguları temsil etmeye çalıştığını söylediği sanatçıyı alıntılar. Bu çelişkilerle ve toplumdaki en uç durumlarla yaratabildiği en tarafsız

sesle ve özlü ama ciddi bir tarzla özdeşleştiğini ve bunlar üzerine yorum yaptığını yazar.

Ann Goldstein *Truisms*'i şu şekilde betimler: "Alfabetik sıraya dizilmiş tek satırlı ifadelerden oluşan bu mantıklı, çoğunlukla endişe verici bildiriler, mantığın otoritesini yansıtan büyük italik harflerle sunulur. Mesajlar politik görüngede hem maskülen hem feminen pek çok farklı bakış açısını içerir." [27] Glueck *Truisms*'i "etkileyici klişeler" olarak simgeler ve bunların farklı biçimlerde "feminist militan, hissizleşmiş Yuppieler (üst-orta sınıf mensupları) ve psikolog" rollerine soyunduğunu belirtir. Plagens, *Truisms*'e ilişkin olarak "asık suratlı ifadeleri naif anarşiden ('Her üretim fazlası ahlaksızcadır') anneliğin ilkel keşiflerine ('Kendime karşı ilgisizim ama çocuğuma karşı değil) çeşitlilik gösterdiğini yazar.

Hal Foster, *Truisms*'in diğer eleştirmenlere göre daha bütünlüklü bir yorumunu sunmuştur. *Art in America* dergisinde 1982 yılında, Holzer'ın kariyerinin başlarında çıkan bir makalede Foster da sanatçının çalışmasını "toplumsal söylem gevezeliği" olarak görür ama onun bu çalışmasını oldukça ileriye taşır. [28] Makalede Holzer'ın çalışmasını, dil ve fotoğraflarla benzer stratejiler kullanan bir sanatçı olan Barbara Kruger'inkiyle kıyaslar. Foster, Kruger'in ve Holzer'ın çalışmaları üzerine yorumunu göstergeler sistemi ve bunların toplum içinde nasıl işlediği konusunda uzmanlaşan son dönem Fransız bilim insanı Roland Barthes'ın göstergebilimsel kuramları üzerine kurar. Barthes özellikle dilin gücünden etkilenir. Barthes'a ve Foster'ın yorumuna göre dil yasamadır. Bir şey söylemek iletişim kurmak değildir; zaptetmektir. Dil çok basit biçimde kontrol etmek anlamına gelir.

Foster *Truisms*'in bilgi verir gibi göründüğünü, ancak verdiklerinin sıklıkla görüşler, inançlar ve önyargılar olduğunu, bazen çelişkili bazen ikna edici olduklarını, aynı anda her şeyi istediklerini ve hiçbir şey istemediklerini ve "sokaklardaki sözsel anarşi" ile sonuçlandıklarını yazar. Holzer'ın görüntülerinin sanat tarihinden olduğu kadar medyadan doğmuş olabileceği ve bunların bağlamının bir sergi alanı olabileceği gibi sokak duvarı da olabileceğine işaret eder. Foster'a göre Holzer bir sanat objeleri üreticisi olmaktan çok göstergelerin yöneticisidir ve yapıtları sanatseverleri estetik araştırmacılarından çok mesajların aktif okurlarına dönüştürür. Pek azımızın sanatın benzer başka göstergelerle iç içe geçmiş bir toplumsal gösterge olarak statüsünü ve bu iç içe geçme halinin Holzer'ın sanatının işlemi olduğunu kabul ettiğini söyler. Öncülleri Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Douglas Huebler ve John Baldessari; Daniel Buren, Michael Asher ve Dan Graham'ı kavramsal sanatçılar olarak kabul eder.

Çok önemli bir konu da dille işini kabullenici olmaktan çok eleştirel olarak görmesidir. Dilleri aynı anda "hedefler ve silahlar" olarak görür. Foster diğerlerinin de çalışmasını bir silah olarak gördüğünü ve *Truisms*'in Aşağı Manhattan'da Marine Midland Bankası'ndaki bir kuruluşunun bir

hafta sonra ertelendiğini çünkü banka çalışanlarının "Kredi almak iyi değildir" tümcesiyle hemfikir olmadığını yazar. Foster çalışmasında sadece dilin bizi nasıl özneleştirdiğini değil onu nasıl silahsız hale getirebileceğimizi de gördüğümüzü savunur. *Truisms* tümcelerinin çoğunlukla ayrı tutulan ideolojik yapıları çelişkili konuma getirdiğini düşünür; gerçekleri çelişki içinde sunarlar ve her gerçekliğin altında bir çelişki yattığını ima ederler. *Truisms*'de her türden söylem çatışır. Atasözleri politik sloganlarla çarpışır. Holzer okurunu ideolojik bir savaş halinin ortasına atar, ama Foster'a göre sonuç tuhaf biçimde tuzağa düşmekten çok rahatlama duygusudur. Yani çoğunlukla gizli olan zorlayıcı dilleri gösterir ve bunlar gösterildiklerinde komik görünürler. Dolayısıyla *Truisms*, okurları zorlayacak ve onlara baskıdan ziyade özgürlük sunacak biçimde dili gücünden yalıtır.

Diğer eleştirmenler Holzer'ın *Truisms*'ini çelişen ifadelerin bir keşmekeşi olarak görse de Foster'a göre bu doğru değildir. *Truisms* yalnızca çelişiklerinde bile tüm gerçeklerin geçici, öznel ve eşit olduğunu göstermeye yarıyor olsaydı oldukça çaresiz olurduk ve dünyamız oldukça umutsuz bir yer olurdu. Ama Foster *Truisms*'i daha iyimser biçimde yorumlar. Bunları dilin yaratır göründüğü boşluktan bir kaçış gibi görür çünkü *Truisms* daha geniş kapsamlı, basit bir gerçeği ifade eder: "gerçeklik çelişki yoluyla oluşturulur. Yalnızca çelişki yoluyla bütünüyle özneleştirilmeyen bir öz oluşturulabilir." Foster'a göre *Truisms* diyalektik uslamlama önerir –doğru, doğrunun olumsuzlaması, yeni doğru–; dolayısıyla ona göre *Truisms* sadece bir sorun ortaya koymakla kalmayıp bir çözüm de sunar.

Holzer'ın *Truisms çalışmalarını* 1979 ve 1982 yılları arasında yazılan *Inflammatory Essays* adlı bir dizi coşturucu makale izledi. Makaleler *Truisms*'den daha saldırgan. Foster bunların *Truisms*'i hareketlendirdiklerini ve genişlettiklerini söylüyor:

> BENİ KÜÇÜMSEME. BANA NAZİK DAVRANMA,
> KENDİMİ İYİ HİSSETMEM İÇİN ÇABALAMA.
> RAHATLAMA. O GÜLÜMSEMEYİ YÜZÜNDEN ALIRIM.
> NE OLUP BİTTİĞİNİ BİLMEDİĞİMİ Mİ SANIYORSUN.
> TEPKİ VERMEKTEN KORKTUĞUMU MU SANIYORSUN.
> AMMA KOMİKSİN. BEN SADECE UYGUN ZAMANI
> KOLLUYORUM, İŞARETİ ARIYORUM. KİMSENİN SANA
> ULAŞAMAYACAĞINI SANIYORSUN, KİMSENİN SENİN
> SAHİP OLDUĞUN ŞEYE SAHİP OLAMAYACAĞINI. SEN
> OYNARKEN BEN PLANLIYORUM. SEN HARCARKEN
> BEN TUTUYORUM. OYUN NEREDEYSE BİTTİ, BENİ
> KABULLENME ZAMANIN GELDİ. SENİ NEYİN
> GÖTÜRDÜĞÜNÜ HİÇ BİLMEDEN DÜŞMEK İSTER
> MİSİN?

Goldstein bu makaleler için "bir dizi kışkırtıcı paragraf; dürüstlük beyanları, terörizmin taktikleri, değişimin, liderliğin, devrimin, nefretin, korkunun, özgürlüğün gücü" yorumunu yapar. Holzer'ın bu paragrafları basımda olan poster ya da metinler olarak ürettiği konusunda bizi bilgilendirir. Bu paragraflarda bilindik, ortak konulardan ve bunların "otoriter, agresif, vahşi tonunun ve şiirselliğinin sanatseverin/ okurun güvenini sarstığından" söz eder. Waldman *Inflammatory Essays*'in Times New Roman karakterleriyle kalın harflerle yazıldığını söyler. Her makale yüz kelime uzunluğundadır ve kare boyutunda yirmi satıra bölünmüştür. Sanatseveri eyleme çağırırlar. Foster makalelerin dilin gerçekliğinden çok gücüyle ilgili olduğu yorumunu yapar. Bunların göstergebilimsel okumasıyla devam eder. Ona göre bu makaleler bazı seslerin bir şeyler ima ettiğini; diğerlerinin talep ettiğini gösterir. Makaleler dilin, gerçekliğin, zorlamanın ve gücün nasıl birbirini saptırabildiğini gösterir.

Foster makalesinde Holzer'ın ilk çalışmalarından, *The Living Series* adlı birini daha yorumlar, sanatçı bunun için ("park edilmez" işaretleri gibi) kabartmalı metal işaretler ve dökme bronz levhalar yapmıştır. Biri şöyle söyler: "Ağız ilginçtir, çünkü kuru dışın kaygan içe doğru hareket ettiği o yerlerden biridir." Foster Holzer'ın bu parçalarla kendi toplumsal fayda ve görgü söylemimiz olan resmi jargonu bozduğunu savlar. Holzer'ın yönetimsel doğruluğun bir biçimi olan levhayı kullanarak memuriyetle dalga geçmesinden keyif alır: Bu eylem, bir yeri anar ya da bir adamı kutlar, dolayısıyla tarihin varlığının kendisi olarak bir parça mülkiyeti yüceltir. Holzer'ın işaretlerini ve levhalarını bu tür işaretlerin bozulması olarak yorumlar. Umuma açık bir yer sunmaktan çok huzur bozucu bir özel alan gösterebilir ya da "George Washington burada Uyudu" demekten ziyade şunu önerebilirler: "Dingin bedenlerden çıkıp yapmak istediğinizi yapmaya başlayana kadar bir süre geçecektir."

Sanatçı *Truisms*'i önce LED tabelelarda kullandı ve daha sonra, 1983 ve 1985 yılları arasında tabelalar için *The Survival Series*'i üretti. Waldman bu tabelaların "Holzer'ın izleyenleri etkili biçimde ikna etmek için sıklıkla kıvrak, ulaşılır tüketici diliyle kullandığı tekrar aracına son derece uygun olduğunu" düşünür. Glueck, Holzer'ın *The Survival Series* ile birlikte "herkes olmaktan kendisi olmaya" geçtiğini alıntılar. Seri, elektronik tabelalarla sınırlı değildir. New York'ta bir çöp tenekesinin kapağına 1983'te yapılmış 6 X 8 cm boyutlarındaki şu gümüş yaldızlı taş baskı etiketi yapıştırılmıştır: "Uyuyacak güvenli bir yer olmadığında, tüm gün yürümekten yorulduğunuzda ve uyumak iki kat tehlikeli olduğu için geceden bitkin düştüğünüzde."

Holzer 1986 yılında bu çalışmalardan *Under a Rock*'ı tanıttı. Bu çalışmalara ilişkin olarak Waldman, "*Under a Rock*'ta bir yorumcu dehşet verici olayları izlemekte ve onları olurken yine görece objektif bir tonda

betimlemektedir" diye yazar. Onlardan biri de şudur: "Kan kanala girer çünkü düzmek istersiniz. Pompalamak öldürmez ama buna benzer bir his verir. Endişelenen zihninizi yitirirsiniz. Ölmek, öldürmek ve bunu tekrar yapmak için tüy gibi uyanmak istersiniz."

Holzer bu türden metinleri taştan banklara, lahitlere kazımış ve daha sonra elektronik levhalara yerleştirmiştir. Waldman taş ve elektroniğin zıtlığının "yoğun ve sarsıcı bir fiziksel varlıkla kasvetli bir düşünce havası yarattığını" düşünür. Waldman, Holden'ın bu çalışmalarla toplumsal ve politik konulardaki tavrını sürdürdüğünü ancak ifadesinin daha bireysel ve endişeli olduğunu düşünür. Başka bir eleştirmen, Holland Cotter, *Under a Rock*'a şöyle bir yorum getirir: "Dokunaklı, sıklıkla şiirselleştirilmiş ve sözdizimsel olarak (bazen kötü çevirinin deyimsel tuhaflıklarını taklit eden) epizodik düzyazı ile yazılan çalışma bazen müstehcen, bazen kendini beğenmiş, her zaman öfkeli, suçlayıcı bir doğrudanlıkla konuşur." [29] Cotter henüz alıntılanan metnin cinsel şiddetin bir eleştirisi olarak okunmaktan çok getirdiği heyecan bağlamında okunabileceğine ilişkin endişesini ifade eder.

Holzer, *Under a Rock*'ın ardından ilk kez 1987'de sergilediği *Laments* çalışmasını ortaya koymuştur. Waldman bunlara ilişkin olarak, "Laments dizisi Holzer'ın toplumsal ve politik kaygılarını daha önceki çalışmalarında olduğundan daha açık biçimlerde ortaya koyar: buradaki mesajı daha karmaşıktır ve artık daha geniş evrensel konulardan söz etmektedir. Yalnız başına tabelaların ve lahitlerin dili müthiş açıklığını ve doğrudanlığını korur ancak yapıt için yeni olan bir doku ve ince ayrıntı, ağıtsal bir nitelik elde eder" der. Aşağıda *Laments*'ten bir bölüm yer almaktadır:

GÜMÜŞ BİR SABAHLIK İÇİNDE
YAŞAMAK İSTİYORUM
ÇIĞLIK ATAN KAYALARIN
UÇTUĞUNU GÖRECEĞİM
SİYAH YANIMI DONDURACAĞIM
VE DİĞER YANIMI COŞTURACAĞIM
GÜNEŞLERE KARŞI SÜZÜLÜRKEN.
TAVANDAN
YEMEK YALAMAK İSTİYORUM.
DÜNYADA KALMAKTAN
KORKUYORUM.
BABAM BENİ BU KADAR UZAĞA
TAŞIDI ÇÜNKÜ UZAYIN
UÇ NOKTASINDA YANMAMI İSTİYORDU.
GERÇEKLER ZİHNİNİZİ
MAHVEDENE KADAR ORADA KALIR.

İŞİN DOĞRUSU İNSANLAR
DÜNYADAKİ BÜTÜN BEDENLERİ
KENDİLERİNİ MEMNUN EDEN
MODELLERE DÖNÜŞTÜREN
İKİ İNSAN TARAFINDAN SİNDİRİLİR.
MODELLER HAYIR DER HAYIR
ANA SEMBOLLERİ YAZMANIN
KİMSEYE BİR FAYDASI YOKTUR
BEDENİNİZLE DOĞRU EYLEMLERİ
YAPMANIZ GEREKİR.UZAYI GÖRÜYORUM
HİÇBİR ŞEYE BENZEMİYOR VE ONU
ÇEVREMDE İSTİYORUM.

Glueck lahitlere kazınan *Laments*'in gömütün hayali sakinlerinin sesleriyle konuştuğu yorumunu yapar ve onların Edgar Lee Masters'ın *Spoon River Anthology*'sinde ve ölülerin mezarlarından doğrularak konuştuğu ve bir tür insan diyaloğu duygusu yarattığı Thornton Wilder'ın *Our Town*'ındaki gibi yankılandığını yazar. Waldman, Holzer'in ilk kez *Laments*'da anlatıcı ve tarafsız gözlemci rolünü bir tarafa bırakarak şahıs zamiri "Ben"i kullandığını belirtir.

Holzer prestijli Venedik Bienali için Amerika'yı temsil etmek üzere seçildiğinden pek çok eleştirmen çalışmasının ne bakımdan "Amerikalı" olduğunu irdeler. Brenson, Holzer'ı "New York'un sefil caddelerinden yükselen Ohio doğumlu bir sanatçı" olarak görür. Yanı sıra çalışması için "ülkedeki sıradan erkek ve kadınların seslerini belleğine alan ... demokratik bir çalışma" yorumunu yapar. Çalışmasına pek çok farklı görüş, duygu ve fikir davet edilir ve bunların dışlanma ya da yargılanma korkusu olmadan burada yerleşmesine izin verilir. Çalışması, Amerika'nın herşeyin ve herkesin nihayetinde kendine bir yer edindiği bir eritme potası olduğu görüşüyle uyum içindedir." Bununla birlikte onun "kesinlikle gösterişçi" olduğunu ifade eder. Bridgewater Holzer'ın "kısa ve özlü Orta Batıcılığına" gönderme yapar ve Glueck onun "teknolojiyi kullanımındaki kolaylık, seçkinci olmayan yaklaşımı, gelenek karşısındaki sabırsızlığı ve kitlelere erişme arzusu" ile Amerikalı olduğunu düşünür. Waldman, Holzer'in de Duchamp ve Warhol gibi konularını kitle kültüründen serbestçe ödünç aldığını, kişisel ve samimi bir mesajla kişisel olmayan ortak nesneleri, ilan panolarını ve tabelaları kıyaslayarak sanat yapımında özgünlüğe ve sanatçının yeteneğinin değerine gönderme yaptığını ifade eder.

Holzer'ın sergisi "Protect Protect" (2009-2010) üç temel çalışmayı içerir: "Redaction Paintings," "Lustmord" ve "Electronic Signs." "Redaction Paintings" (Redaksiyon Resimleri); Orta Doğudaki tutukluların otopsi raporlarını, tutukluların sorgusuna ilişkin devlet yazışmalarını, savaş suçuy-

la hükümlü askerlerin parmak ve el izlerini ve üst düzey askeri görevlilerin Beyaz Saray'a sunduğu bir Power Point dosyasından alınmış çeşitli haritalardan oluşan metinsel ve resmi grafik öğeler barındırır. Bilgi daha önce gizlilik derecesini kaldırma sürecinde devlet sansürüne uğrayarak karartılmıştır. Resimlerin çoğu monokromatik, keten üzerine yağlı boya, sıklıkla da beyaz üzerine siyah ve sadedirler; esin kaynakları olan fotokopiler gibi görünürler. Joan Simon bize şunu hatırlatır: "Bu resimler, Holzer'ın çok öncelerden beri aklında olan ve daha genelleştirilmiş ifade biçimleriyle işaret ettiği devlet gücünün belgelendirilmiş kanunsuzluklarını betimler... GÜCÜN İSTİSMARI SÜRPRİZ DEĞİLDİR."[30]

Almanca'dan çevrilen *Lutsmord* tecavüz ederek öldürmek ya da seks cinayeti anlamına gelir. Bununla birlikte *Lutsmord,* Holzer'ın eski Yugoslavya'da kadınların ve çocukların hedef alındığı bir savaşın acımasızlıklarını konu alan bir makalesinin başlığıdır. Holzer insan bedenlerine ilişkin metinlerden bazılarını yazmış ve sözcüklerin fotoğrafını çekmiştir. Yanı sıra metinlerden bazı bölümleri, insan kemiklerine sarılı gümüş bantlar ve masa üzerinde sunmuştur. Metinler üç farklı bakış açısıyla yazılır: fail, kurban ve tanık.

"Elektronik Tabelalar", *Truisms* ve *Inflammatory Essays*'i ve heykelsi elektronik işaretler olarak sunulan renk seçimine ve akan metinlerin sıralanışına göre bazıları isyana teşvik eden, bazıları rahatlatan daha yakın döneme ait metinleri içerir. Nick Obourn, Holzer'ın tabelalarını "teknolojinin acımasız ilerleyişine karşı uyarırken fikirlerini yaymak için teknolojiyi seçen" unsurlar olarak yorumlar. "Çalışması kışkırtırken büyüler, aydınlattıkları sözcüklerle tedirgin olduğumuzda bile bizi ışık ve eylemle sakinleştirir" [31] diye tamamlar sözlerini.

Öyleyse Jenny Holzer'ın çalışmasına ilişkin bu yorumlayıcı yazılardan hemen çıkarılabilecek olan sonuç nedir? Bu bölüm çalışmanın yorumlanabilecek kadar malzemesi olmadığını iddia ederek onu reddeden eleştirmenlerden yapılan alıntılarla başlamıştır. Ne var ki diğer eleştirmenler, özellikle de Foster ve Waldman, çalışmada yorumlanacak çok fazla şey bulmuşlardır. Dolayısıyla aynı çalışmanın güvenilir, profesyonel eleştirmenlerce çelişen yorumlarına ilişkin güncel bir sorun vardır. Foster ve diğer eleştirmenlerin Holzer'ın çalışmasından çıkardığı bilgi zenginliği temelinde, Gilbert-Rolfe ve Hughes dışlayıcı yargılarında zamansız hareket etmiş gibi görünür. Ne yazık ki okurlar bu eleştirmenlerin Holzer'a ilişkin olumsuz görüşlerini pek fazla bilme şansına sahip değildir, çünkü Holzer'ın çalışmasını ciddi biçimde ele almayı reddederler ve çalışmayı görmezden gelmekten memnundurlar. Çalışmanın neden boş olduğuna ilişkin daha ayrıntılı argümanlar geliştirmeye zaman ayırsalardı, okurlarına üzerinde düşünülecek daha fazla şey verirlerdi ve sonunda bu okurlar konumlarını kabullenebilirlerdi.

Eleştirmenler aynı çalışmayı yorumlarken bile fikir ayrılığına düşebilirler ve düşerler de. Birbirlerinin çalışmayı betimleme biçimiyle hemfikir olabilirler ancak çalışmanın yorumlarında ve değerlendirmesinde oldukça büyük farklılıklar gösterirler. Bu eleştiri okurunu bu farklılıkları tartışma sorunuyla başbaşa bırakır. Yorumlar aydınlatıcı, anlaşılır, işlevsel olduklarını ya da –zıt biçimde– aydınlatıcı, anlaşılır, işlevsel olmadıklarında, hatta belki gerçeklerle açıklanamaz oldukları kadar doğru ya da yanlış değildirler. Ayrıntılara girmeden Holzer'ın çalışmasını reddeden eleştirmenler bu çalışmaya ilişkin bilgiye ve içgörüye yeni bir şey eklemezler ve bu anlamda diğer eleştirmenlerin yorumları daha iyidir. Eleştirmenler bir çalışmayı tartışmadan ya da reddetme nedenlerini tartışmadan reddettiklerinde ideolojik ya da politik gerekçeleri de olabilir; "bu türden bir çalışma benim (ya da sizin) zamanınıza değmez" demek istiyor olabilirler. Ne var ki bu türden ters biçimde dışlayıcı bir eleştiri, basitçe ifade etmek gerekirse aydınlatıcı değildir.

Pek çok eleştirmen Holzer'ın Orta Batı etkilerini vurgulayarak biyografik bilgi eklemiştir; yanı sıra pek çoğu çalışmanın Amerika'ya ait olma ya da olmama biçimini gözlemlemiştir. Sanat bir boşluk içinde doğmaz. Bu az ya da çok ölçüde sanatçının kültürel ortamından etkilenir. Bu türden bir bilginin eklenip eklenmemesi konuyla ilişkisine bağlıdır: Bilgi bir yorumu genişletiyor ve derinleştiriyorsa yararlıdır ve dahil edilmelidir.

Holzer'ın çalışmasının değişimi eleştirmenlerin de ilgisini çeker, bu değişiklikleri belgelendirip anlamlandırmaya çalışırlar. Herhangi bir çalışmanın belirli tarihini okurlarına iletmek konusunda oldukça bilinçli ve isteklidirler. Bu, eleştirmenlerin sanatın anlamını çözmede önemli addettiği kavramsal, tarihsel bilginin başka bir türüdür.

Wegman'ın ve Holzer'ın çalışmasının eleştirmenleri onları hangi sanatçıların etkilemiş olabileceğinin altını çizerler. Eleştirmenler tüm sanat biçimlerinin diğer sanat biçimlerinden etkilendiğini düşünür ve bunu okurları için netleştirmeye çalışırlar.

ELIZABETH MURRAY'IN RESİMLERİNİ YORUMLAMAK

Elizabeth Murray resimlerinin kendisi yaşarken yapılan en son ve en keyifli sergilerinden birinde verilen bir katalogda (bkz. Renkli Görsel 13), Francine Prose "Elizabeth Murray'in çalışmasına bakmak öyle çok ilgimizi çeker ve keyif verir ki içinde göründüğümüz gitgide daha tehlikeli bir hal alan çemberleri unutmamıza yardımcı olur. Titreyen, patlayan, duvarlardan atlayan resimleri sanatın aşmamızda rehberlik edebileceği en önemli sınırı geçmemize yardım edebilir; yani burada, bedenlerimize ve zihinlerimize tutsak olmakla bütün bunlardan bağımsız olmak: bütünüyle farklı bir yerde olmak arasındaki sınırı " [32]

2007 yılında *The New York Times*'da yazan Roberta Smith, Elizabeth Murray için "Modernist soyutlamayı sûjeleri ev hayatını, ilişkileri ve resmin kendisinin doğasını içeren biçimin ateşli, karikatûr temelli bir diline dönüştûren New Yorklu bir ressam" ifadelerini kullanır. Smith şöyle devam eder, "Murray'in yarı soyut biçimleri, zıplayan kahve fincanlarına, uçan masalara ya da ince, açılan kurdeleler gibi yüzeyler üzerinde sürünen azaltılmış kol ve bacakları olan Gumby* benzeri silüetlere dönüştü." Smith'e göre bûtûncûl etki 'More Than You Know', 'Quake Shoe' ve 'What is Love?' gibi başlıklarda da üstü kapalı biçimde anlatıldığı gibi kalbin ya da ocağın olgunlaşmamış ama canlandırıcı krizidir." Smith bu düşünceleri 2007 yılında, Murray'in akciğer kanserinden öldüğü yıl yazmıştır." [33]

1990'lı yılların başlarında Deborah Solomon *The New York Times Magazine* için Elizabeth Murray konulu bir makale yazmıştır.[34] Bu makalede eleştirmen Murray'in kariyerine ilişkin olarak daha bûtûncûl bir tanıtım sunar. Makalesi yorumlanacak konular ve stratejiler oluşturmanın ve diğer eleştirmenlerin yazılarını karşılaştırmanın temelini sunar.

Solomon makalesi için hazırlanırken burada alıntılanan eleştirmenlerin bazılarını ya da tümünü okumuş olabilir. Hikayesini sanatçılarla yapılan stûdyo ziyaretleri üzerine kurar ve sanatçının ek görüşûnü sunar.

Solomon, Murray'in aşağı Manhattan'da bir tavanarasında yaşadığını ve stûdyosunun uzun, parlak ve yaşam alanının içinde olduğunu söyler. "Her boydan fırça ve kullanılmış yağ tûpleri tahta el arabaları üzerine yığılı ve havada ağır bir yağlı boya kokusu var. Bir köşede sanatçıların çocuklarından birinin resmiyle tamamlanan minyatûr bir şövale duruyor." Solomon sanatçının çocuğunun enstantane fotoğrafından makalenin başında söz edebilir, çünkû sonunda Murray'ın resimlerinin önemli oranda ev yaşantısıyla ilgili olduğu yorumunu yapar. Makale boyunca sanatçı hakkında başka biyografik bilgiler de verir. Murray "alçakgönüllû ve iddiasız," tatlı dilli, hiç makyaj yapmayan ve kıvır kıvır kır saçları olan biridir. 1940 yılında Chicago'da İrlandalı Katolik bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Chicago Sanat Enstitûsû'nden lisans derecesiyle mezun olmuş ve Oakland, Kaliforniya'daki Mills Koleji'nde lisansûstû çalışmalarına devam etmiştir. Solomon, Murray'in ikinci kocası ve iki küçük kızıyla sûrdûrdûğû yaşantısının oldukça normal olduğu yorumunu yapar. Kolejde okuyan bir oğlu vardır. Zengin bir yaşam tarzını benimsememiştir.

Yanı sıra Solomon makalesinin başlarında sanatçının masasının yanında Cezanne'ın pek çok eseri dahil sevdiği resimlerin kartpostal kopyalarını bulundurduğunu yazar. Eleştirmen sonunda sanat tarihi referanslarını Murray'in resimlerinin ikinci bir önemli yorumsal teması olarak sunar.

Solomon sanatçının çalışmasının canlı bir betimleyici ve yorumsal özetini sunar: "Bir Murray resmini tanımak kolaydır. Bu resimler çoğunlukla

* Gumby: hamur adam olarak tasarlanmış bir animasyon film karakteri (ç.n.)

anarşist, coşkuyla birbirlerini iten biçim ve renklerle dolu büyük tablolardır." Resimler soyut görünmekle birlikte "insan figürlerine, odalara ve konuşmalara yapılan referanslarla doludurlar. Anlatılar kendilerini çabuk sunarlar. Resimler, örneğin, atışan çocukları ya da bir masada tek başına oturan, gergin bir kadını çağrıştırabilir. Ancak çoğunlukla anlamları pek doğrusal değildir ve ana karakterleri de insanlar değil hoş biçim ve objelerdir: çatlak kaseler, büyük resim fırçaları ve (şiddetle vurabilen bacaklarıyla) ters çevrilmiş masalar sanatçının favori motifleri arasındadır" ve "dev kahve fincanları ve uçan masaların olduğu enerjik, ilginç biçimli tuvaller bu öncü sanata evcimen bir hava verir." İlaveten Solomon "bir Murray resminin alamet-i farikalarından birinin de hantal hatta tuhaf görünmesi, ancak güç algılanan psikolojik anlamlarla yüklü olması" olduğunu yazar. Murray'in işlediği temel konunun "yaşamın aşınmış, asılı uçlarına" ulaştığı iç mekanlar olduğu yorumunu yapar.

Solomon, Murray'in üzerinde dikkatle çalışılmış üç boyutlu tuvalleri yaratma sürecini açıklar. Sanatçı bir kurşunkalem kroki çizmiş, daha sonra istediği modeldeki tuvalin hamur bir modelini oluşturmuş, sonrasında asistanlar kontraplaktan gergiyi oluşturmuş ve üzerine tuval bezini germişlerdir. Murray tuvalin şekillerine neyin uyacağını bilmeden resim yaptığını yazmıştır.

Eleştirmen sanatçının şu sözlerini alıntılar, "Resmimin hayvanat bahçesinden kaçan vahşi şeyler gibi olmasını istiyorum." Bir resmi tamamlamak genelde Murray'in yaklaşık iki ayını almıştır ve resimle ilgili kesin kararını verip bundan heyecan duymaya başlamadan önce genellikle resimden nefret ettiği bir süreçten geçer.

Eleştirmen, sanatçının stüdyosundaki Cezanne kopyalarının yanısıra Murray'in "çalışmasının yirminci yüzyıl sanatındaki muhteşem anları yinelediğini" yazar. Kübizmdeki bölünmüş uçaklar, Fovizm'in göz alıcı renkleri, Sürrealizm'in halsiz, biyomorfik şekilleri, Soyut Dışavurumculuğun devasa ölçekteki çalışmaları... hepsi bütünüyle orada, bir Murray resmindedir." Yanısıra eleştirmen resimde olmayan şeyi de gösterir: "1980'lerin pek çok başka sanat yıldızından farklı olarak Murray zekice kendi sınırları üzerine yorum yapan sanatla ilgilenmemiştir. Çalışması alaycı değildir. Sanat tarihini bir şakaya dönüştürmez. Cinsiyet politikası ile ilgili değildir. Ve resmin medya tarafından yutulduğunu göstermeye de çalışmaz. Daha çok, resimden alınan zevkteki demode (hatta bayat) bir inancı göstermek için postmodern olduğunu herkesin kabul edeceği bir araç kullanır: biçimlendirilmiş ve yontulmuş tuval." Solomon sözlerini Murray'in geçmişi "sahiplenmediğini" ve tiye almadığını söyleyerek sürdürür; daha çok geçmişin bugün nasıl bizimle hala konuşabildiğini gösterir.

Ayrıca Solomon feministlerin Murray'in resimlerini soyut resmin feminist bir bakış açısıyla yeniden yorumlanması olarak gördüklerini ve "elit ve

alt tabaka"nın Dagwood ve Dick Tracy'ye verilen selamı gördüğünü yazar. Solomon sözlerini Murray'in resimlerinin hem soyut hem de anlatımsal olduğu ve soyutlukları içinde sanatı yaşamdan ayırmak isteyen modernistlere ve anlatımsallıkları içinde de sanat ve yaşam arasında doğrudan bir bağlantı gören postmodernistlere hitap ettiğini yazar.

Solomon Murray'in çalışmasına yaptığı yorumu geliştirmek için söylemini büyük oranda sanat kuramına dayandırır. Eleştirmen yirminci yüzyıl kuramının tarihini, temelde modernizm ve postmodernizmi anlar ve Murray'in nasıl özgün biçimde bu ikisini tartıştığını açıklar. "elit ve alt tabaka"ya yaptığı gönderme güzel sanatlar ve popüler sanat arasında bir ayrıma gitmenin sınırının oluşu ya da olmayışını tartışanlara gönderme yapar. Bu tür bir tartışma Museum of Modern Art'ın organize ettiği "High and Low: Modern Art and Popular Culture" (Yüksek ve Aşağı: Modern Sanat ve Popüler Kültür) başlıklı bir sergi aracılığıyla gündeme gelmiştir. Modernistler genellikle güzel sanatlar ve ucuz edebiyat arasında güçlü bir ayrıma giderler; postmodernistler bu türden bir ayrımı elitist bulur ve reddederler. Kuram ve yorum ne olursa olsun genel olarak bariz biçimde birbirlerine bağlıdırlar ve burada kuram özellikle Murray'in resimlerinin yorumlarıyla ilişkilidir. Kuramın eleştiri, modernizm ve postmodernizmdeki rolüne ikinci bölümde daha ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

Diğer eleştirmenler Solomon'un yorumlayıcı argümanlarını alır, güçlendirir ve genişletirler. Hiçbiri bu argümanları çürütmez ya da bunlarla çelişmez. Murray üzerine yazan tüm eleştirmenler için çalışmasını betimleyecekleri ve çalışmanın ruhunu kapsayacakları yaratıcı dili bulmak güçtür. Aşağıda yer alan farklı eleştirmenlerin özet ifadeleri sanata ilişkin nitelikli, canlı, yorumsal yazı örnekleridir.

Robert Hughes, "onun için sanat; hayal kurmak ve bağımsız çağrışım, dokunsal bir duyarlığın aynasından birbirine yaklaşan ve birbirinin arkasından gizlice bakan, diğer tarafta dönüşen objelerin ahmakça tekinsizliği ile ilgilidir." [35] Jude Schwendenwien *New Art Examiner*'da Murray'in "pastamsı resmi" hakkında yazar ve "biyomorfik biçimli tuvallerin karman çorman dizilişlerinin yeniden birleşmek isteyen yap-boz parçalarını çağrıştırdığını" [36] yazar. Robert Storr, Murray'in "doygun renk tonları, rölyefin çıkıntı yapan ve kıvrılan unsurları" hakkında yazar ve "kabarık biçimlerin, ev eşyalarının ve kıvrılan bacakların genel imgeci kargaşasının çalışmalarının doğrusal, bazen neredeyse baskın gönderisini" [37] simgelediğini yazar. Yanısıra uyguladığı koyu palet, gergin dokunuş ve biçimlendirilen tuvallerinin gitgide artan kapsamlılıktaki iskeleti ve gergin kas sistemi hakkında yazar. Storr sözlerine şöyle devam eder: "Hem yutkunduran hem de heyecan verici olan imgeleri tuvallerine yansıtmayı öğrendiği vurgularla optik olarak titreşir...Aşırı kabarmış Mae Westler gibi dikişleri çukurlaştırır ve ayırır, çöken katlanır sandalyeler gibi ikiye katlar ve pizza hamuru gibi

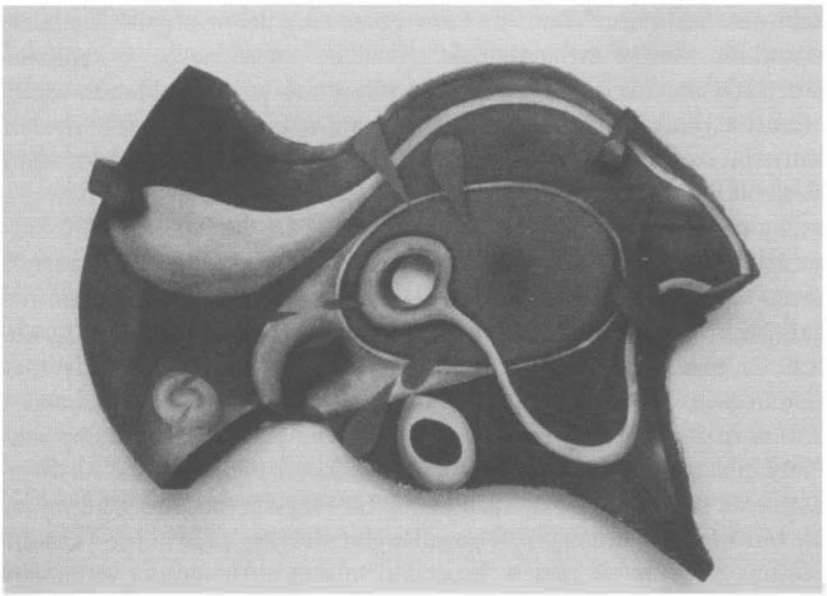
kalın şeritlere ayırır." Yanı sıra Storr eğilen sürgüler ve soğansı biçimler, unsurların çamaşır makinasındaki gibi altüst olması, zorba ve karikatür tarzındaki sözcükçesi ve bir resmin Silly Putty yüzeyi hakkında yazar; Murray'in ortalığı dağıtmaktan korkmadığını ve boya kullanırken "sıvıdan katıya bu harikulade çamurun hayal edebileceği tüm maddesel durumlara ateşli bir ilgi duyduğunu" ifade ederek tamamlar sözlerini.

Murray'in resimlerinin 1987 yılına ait bir gösterimi hakkında *Arts Magazine* dergisi için bir yazı kaleme alan Ken Johnson, şu özet paragrafı yazar: "Yeni resimler iri çamur levhaları gibi görünüyor. Mumla kaplı, yoğun, resimsi yüzeyler tuval üzerindeki resmin zarif inceliğinden ziyade özlü bir güvenilirliğin görününen bölümünü ifade ediyor. Parmaklarınızı resmin metrelerce derinine sokup içinden gülle gibi parçalar çıkarabilecekmişsiniz gibi hissediyorsunuz." [38] Ayrıca "bir çift dev el tarafından Silly Putty gibi gerilen amorf ve dikdörtgensel iki tür biçimden söz ediyor... normalde statik olan dikdörtgen küçük bir rüzgarla sarsılmış görünüyor, bir çamaşır ipine asılmış ıslak çarşaflar gibi sarkıyor, uçları bir o yana bir bu yana çarpıyor." Resimleri "hiperaktif" olarak nitelendiriyor ve bunları kontrol edilemez dürtülerle hareket eden klinik olarak manik bir insanla kıyaslıyor. Bu resimler öfkeli, kasvetli ya da neşeli olsun, Murray resimleri "huysuz sonuca" ulaştırmadan sürece ilişkin heyecanını ifade ediyor.

Johnson bu genel yorumlayıcı görüşlerin yanısıra birkaç resme ilişkin bazı yorumlar sunuyor. Bunlar burada alıntılanıyor çünkü cinsel yorumların bariz örneklerini oluşturuyor. Johnson 1987 yılına ait bir resme ilişkin olarak "cinsel birleşmenin rüya gibi bir sembolizmi" yorumunu yapıyor:

> *My Manhattan*'ı, portakal suyuyla dolu anıtsal bir çay fincanı ile aşırı şişkin, tuhaf biçimde esnek bir kaşığın karşılaşmasını temsil eden ana imgeyi düşünün. Üstten görünen fincanın ana hatları incelikle çizilmiş ancak kübist biçimde çarpıtılmıştır, yapısı fütursuzca taraklanmış, geniş bir daire olan ağzı sıcak içecekle doldurulmuştur. Bunun aksine kaşığın yapısı hem şişkin hem de doğal olmayan biçimde pürüzsüzdür. Resmin üst kenarı boyunca fincana aşağıdan girecek şekilde resmin sağ ucunun çevresinde saatin dönüş yönünde dönen kıvrımlı bir kanala doğru daralan soğansı tutamacı görünür. Normal bir kaşığın geniş çukurluğu gibi değil daha çok içinde tuvalin işlediği bir delik olan bir tür tokmak olarak sonlanır. Kaşığın sıvıyı sıçrattığı noktada dev turuncu damlacıklar fincanın dışına damlar.

Aşağıdaki paragraflardan birinde yorumu için daha fazla kanıt sunar: "resmin sonunun dalgacıklı dış çizgisi, kucaklayan kol ve bacaklar gibi iki yana takılmış üç boyutlu masa bacakları, fincanın ağırlığı altında çöken yayvan bacaklı masa ve sıcak merkezdeki her yere nüfuz eden buğulu bir uyum içindeki mavi ambians Bütün bunlar cinsel coşkunluk içindeki bir



Elizabeth Murray, *My Manhattan, (Benim Manhattan'ım)* 1987. Tuval üzerine yağlı boya "200 × 260 × 43 cm"

algısal çözünme alegorisi anlamına gelir." Chaotic Lip'te (1987) regl dönemlerine bir gönderme görür; *Pompeii*'de (1987) "fallik olarak abartmalı bir kaşık volkanik biçimde ağır bir damla fışkırtıyor" der. *Art News* için yazan Nancy Grimes da Murray'in resimlerine ilişkin coşkulu bir eleştiri yazar, buna ek olarak çalışmada cinsel bazı göndermeler görür. Ona gore Murray, resimlerin "yeniden ıslanmasına, pigment, hiciv, öyküleme ve cinsellik içinde yoğrulmasına" [39] olanak sağlamıştır.

Solomon gibi diğer eleştirmenler de Murray'in yarı soyut resimlerine evcil olanı bilerek dahil etmesinin önemine yorumsal bir vurgu yapar. Janet Kutner *Artnews*'te, "Murray betimlemelerini sıradan durağan yaşam, ev eşyaları ve fincan ve fincan tabakları, masa ve sandalyeler, resim fırçaları ve paletler; virgül ve ünlem gibi noktalama işaretleri ve Tweety Bird, Temel Reis ve Gumby'nin de aralarında olduğu pek çok çizgi karakter üzerine kurmayı sürdürüyor." [40] diye yazar.Yanısıra Murray'in "ister ev eşyaları ister noktalama işaretleri olsun imza biçimlerinin onları ne kadar bozarsa bozsun kimliklerini bir yana bırakmayı reddettikleri" gözlemini yapar.

Arts Magazine için yazan Gregory Galligan, Murray'in resimlerindeki "evcil varlığı" oldukça açık biçimde ortaya koyar ve Murray'in çalışmasının eleştirisinde öncelikli olarak bunu yorumlar. [41] Özellikle "iki arka bacağı üzerinde bir at gibi şaha kalkan" masanın yeniden kullanımından

söz ediyor ve ekliyor: "Bu, Murray'in ilerleyen yıllarda birçok kez döneceği dehşetli, hayaletimsi bir varlık." Dört bacağıyla gülünç biçimde seyirciye doğru seken bu "şeytani varlığa" boğucu bir sarılmayla bacağına yüklenmeye mi yoksa bedenini sarmalamaya mı çalıştıklarını"sorar. Başka bir komik ve çizgi film kahramanına benzer referansa "Aptalca bir araba susturucusu şeklindeki metal renkli bir kanaldan çıkan kıpkırmızı gözyaşı selinin anlamı ne olabilir?" diye sorar.

Galligan Murray'in resimlerinin "günlük yaşam hakkında şüpheli gerçekler" sunduğu yorumunu yapar; bu gerçekler bir anlamda dünyevi ve zararsız, başka bir açıdan sıradışı ve tahmin edilemeyecek ölçüde saldırgandır." Ona göre büyük kahve fincanlarının, iri boya fırçalarının, yüzen mutfak sandalyelerinin ve lastik gibi bacakları olan yamuk yemek masalarının heykelsi imgeleri hem tanıdık hem fantastik olanın sembolleridir. "Onlar günlük ev yaşantısına ait rutinin sembolleri ancak aynı zamanda gizli, ruhani bir meditasyonun kutsala yakın idolleri.

Murray, en sıradan mutfak eşyalarıyla iletişim kurar gibi görünen otistik bir çocuk gibi ani ve çekici bir espri anlayışıyla evcil dünyayı gösterir.

Çalışmasının yorumları evcil olanın tartışmaları ve sıradan olanın psikolojik göndermeleriyle sınırlı değildir; ayrıca Murray'in, sanatçının sanat tarihine ilişkin somut bilgisi üzerine kurulu olan çarpıcı deneylemesini de tartışırlar. Örneğin Grimes, Murray'in "anıtsal ölçek ve manik formal buluşu geveze bir yakınlık ve geleneğe özenli bir ilgiyle birleştirmesini" över. Benzer şekilde Johnson Murray'in resimlerinin Bosch ve Disney'in dünyaları arasında bir çarpışma" olduğunu yazar ve en önemlisi yorumlayıcı biçimde "formalist bir okumanın Murray'in sanatının yalnızca yarısını anlatacağını" ifade eder. Yani, Johnson'a göre Murray'in elde ettiği tüm formalist buluşlar incelenirse çalışmasının ancak yarısı anlaşılabilir.

Solomon gibi başka eleştirmenler de Murray'in sanat tarihine ilişkin bilgisini ve buna yaptığı göndermeleri önemli bulur. Solomon eleştirisinde kübizm, fovizm, sürrealizm ve soyut dışavurumculuğa gönderme yapmıştır. Johnson eleştirisinde Murray'in resimlerini Picasso, Kandinsky, Miro, Gorky, de Kooning, Kline, anti-minimalizm, Jennifer Barlett, Susan Rothenberg, Nicholas Africano, Joel Shapiro ve New Image ve Bad Painting okullarına yaptığı göndermeler yardımıyla yorumlar. Storr, "Murray, Matisse ile birlikte rengin erotiğine karşı aşırı bir duyarlık, Davis ile birlikte resmin katıksız maddeselliğine karşı dirençli bir içgüdü besler. İlki için zevk bütünüyle gözle görülürdür; ikincisinde bütünüyle nabız ve baskı vardır" diye yazar. Galligan, Murray'in çalışmasının geçmişe gönderme yaparken aynı anda sanatın gelecekteki gelişmeleri için yönler gösterdiğini yazar. Murray'in güçlü bir sanat tarihi duyarlığıyla, geçmişi saf, dizginlenemez bir yenilikle bütünleştirdiğini" yazar. Yanısıra "çizgi film tarzı bir acayiplikle dışavurumcu bir öfkenin ve izlenimlerinin Kübist de-

nilebilecek bir sıralamasının sentezi"ne sahip olduğunu düşünür. Grimes Murray'in 1960'ların formalist derslerini aldığını ve bunları 1980'lerin özyaşamöyküsel çalışmasına duyulan arzuyla birleştirdiğini yazar.

Tıpkı eleştirmenlerin çalışmasının (önemli ölçüde gerçek yaşama gönderme yaptığını net olarak ortaya koymalarına rağmen) yalnızca evsel konularla ilgili olmadığı yorumunu yapması gibi, onlar da çalışmasının diğer sanatlarla ilgili olduğu, ama bütünüyle ilgili olmadığı yorumunu yaparlar. Çalışmasının hem yaşama hem sanat tarihine gönderme yapmasının önemli olduğunu düşünürler. Storr bu fikri şu şekilde açıklar: "Bu duygusal aciliyete ve duyumsal dolaysızlığa uygun biçimde biçimsel sezgileri her zaman sanat tarihinin önemine karşı varoluşsal olanda yankılanmıştır ve tüm psişik tecrübeler gibi zaman içinde derinleşir." Yani eğer sanatı bütünüyle tarihsel referanslarla dolu olsaydı ve gerçek yaşama ait durumlarla ilgili olmasaydı, gerçekte olduğundan çok daha az olurdu. Geçmişte yapılan bazı sanat biçimleri –örneğin modernist sanat– öncelikli olarak kendisiyle ve diğer sanat biçimleriyle ilgiliydi ve günlük yaşamdan bilinçli olarak bağımsızdı. Bazı sanat biçimleri bütünüyle ya da öncelikli olarak toplumsal yaşamla ilgilidir ve sanat tarihine ilişkin pek az gönderme ya da bilgi içerirler. Ne var ki bu eleştirmenlere göre, Murray'inki hem yaşamla hem de sanatla ilgilidir.

Murray ölen annesine göndermeler içeren resimler yaptı. Robert Storr, Murray'in aslında gönderme yaptığı kişiyi bilmeden bunlardan biri olan *Can You Hear Me?* (1984) (Beni Duyabiliyor Musun?) hakkında yazar: Başlığı kendini belli eden bir durumun son derece sıradan bir sorgusunu ifade eden "Can You Hear Me?" asit sarısıyla karışık buz mavisi renginde bir çift kola benzer sallanan cismin fırladığı küçük hayaletimsi bir baş; kırmızı ve asit yeşiline boyalı tek taraflı şişkin bir ünlem noktası biçimi içerir. Yüz, Edward Munch'ın *The Scream*'indeki figürün buruşuk görüntüsüne doğrudan bir göndermedir, bu arada korkunç mavi çıkıntılar daha önce görmediğimiz şeylerdir; ya da aynı zamanda bu kadar soyut ve bu kadar ilkel biçimde görmediğimiz bir şeydir." Dolayısıyla özel göndermenin ne olduğunu bilmese de sanatçının ifade edilen niyetine ve özel göndermelerine yaklaşır.

Sonuç olarak, Murray'in resimlerinin yorumlanması söz konusu olduğunda eleştirmenler Murray'in sanat tarihi ve aynı dönemde yaşayan sanatçılar bağlamında *yapmadığı şeyler* üzerine de yazarlar. Solomon, Murray'in çalışmasının "ne olmadığı" üzerine yorum yapar; çalışma ironik değildir (doğrudandır), (postmodern sanatın aksine) kendi sınırlılıklarıyla ve cinsiyet politikasıyla ilgili değildir. Hughes "Murray'in herhangi bir ideolojik anlamda 'feminist bir sanatçı' olmadığını yazar, ama çalışması Louise Bourgeois ya da Lee Krasner'in çalışmaları gibi güçlü bir kadınsal deneyim duygusu verir: Biçimler ortamsal bir koruma ve cinsel rahatlık

duygusu ifade ederek iç içe geçerler; bu basit biçimde hissedilen ve doğrudan ifade edilen, totemi Freudyen fallus olmaktan çok Kleinci göğüs olan bir besleme imgesidir." Storr bu noktada Hughes'la hemfikirdir, ancak bunu farklı biçimde ifade eder: "Gerçekten de Murray ne 'kadın işi' ne de alenen 'feminist' sanat yaparken, resimleriyle sunulan durumlar ve açığa vurulan duygular kesin olarak dişi bir bakış açısını yansıtır." Burada değinilmesi gereken bir konu da bağıntılılıkla ilgilidir. Murray'in resimleri pek çok şeyle ilgili *değil*dir, ama bu resimlerin feminizmle ilgili olup olmadığı resimlerin yapıldığı dönemin toplumsal bağlamı dolayısıyla eleştirmenler için önem taşır. Feminizm 1980'lerde dünyada ve sanat dünyasında bir güçtü, Murray 1980'li yıllarda resim yapıyordu ve evdeki süjelerle ilgilenen bir kadındı. Çalışmasının feminist ya da feminen olup olmadığı eleştirmenlerin ve okurların yorumlayıcı olarak değerlendirecekleri önemli ve ilginç bir konudur.

Wegman'ın çalışmasına ilişkin yapılan yorumlar hakkında sonuçlara varılırken, sanatın bütün türlerinin diğer türlerden etkilendiği ve bazı sanat türlerinin diğer türlerle ilişkili olduğu yorumu yapıldı. Bu konular özellikle Murray'in çalışmasının yorumlarına ilişkin olarak doğrudur.

Alıntılanan eleştirmenler genellikle Murray'in çalışması için yaptıkları yorumlar konusunda hemfikir olmuşlardır ancak farklı vurguları vardır. Örneğin Johnson, Murray'in resimlerini çözmek için cinselliğe dayalı bir yorum stratejisi uygulamıştır. Cinselliğe dayalı bir yorum sunmuş ve sonrasında resimlerde gördüğü ve işaret ettiği şeye ilişkin net kanıtlar bulmuştur. Johnson'ın argümanı yorumlayıcı argümanın net bir örneğidir. Yorumlar sanat eserinin içinden ya da dışından çıkarılabilen kanıta dayalı argümanlardır.

Başkaları bu yorumlama stratejisini kullanmamıştır, ancak Johnson'ın argümanı mantıklıdır. Eleştirmenler arasındaki bu farklılıklar başka bir genelleştirmeyi destekler; aynı çalışmanın farklı yorumlarının söz konusu eserin anlaşılmasını genişletebileceği ve derinleştirebileceği gerçeğini.

Bir sonraki bölümde Wegman, Holzer ve Murray'in çalışmalarının ve başka birkaç örneğin daha farklı yorumlarından doğan pek çok yorum prensibi sunulmuştur.

YORUMUN PRENSİPLERİ

Sanat eserlerinin "bir şey hakkında olma" durumları vardır ve yorumlanmayı talep ederler. Bu bölümün argümanını oluşturan temel prensip budur. Bu temel gerçek eleştirmenler ve estetisyenlerce sorgulanmaksızın kabul edilir ancak bazen sanatçılar, sıradan bir sanat profesörü ve daha sık biçimde "sanatın kendi adına konuşacağını" ya da "sanat hakkında konuşamayacağınızı" söyleyen sanat öğrencileri tarafından tartışılır. Bu bölüm-

deki bütün yorum örnekleri ikinci durumun tersini ispatlar. Wegman'ınki gibi kolay anlaşılır görünen bir sanat biçimi bile basit biçimde çalışmanın incelenmesinden doğamayacak ilginç yorumları gündeme getirilebilir ve bu yorumların yapılmasının sürdürülmesini sağlar. Sanatın her zaman bir-şeylerle *ilgili* olması aynı zamanda üzerine kitapların yazılması da bir prensiptir: örneğin Nelson Goodman'in *Languages of Art*'ı ve Arthur Danto'nun *Transfiguration of the Commonplace*'i. [42]

Bu prensip kısaca bir sanat eserinin, bir insanın ortaya çıkardığı dışavurumcu bir obje olduğunu ve örneğin bir ağaç ya da taştan farklı olarak her zaman bir şey hakkında olduğunu savlar. Dolayısıyla ağaçlardan ya da taşlardan farklı olarak sanat eserleri yorumlanmak ister. Sanat eleştirmeni Thomas Mc Evilley bir sanat eserini yorumlarken göz önünde bulundurabileceğimiz pek çok başlık sunar:

Bir Karatavuğa Bakmanın On Üç Yolu:

1. Figüratif olduğu anlaşılması bakımından bir sanat eserinden doğan içerik.
2. Sanatçının sunduğu sözel tamamlayıcılardan doğan içerik.
3. Sanat eserinin janrından ya da malzemesinden doğan içerik.
4. Sanat eserinin oluştuğu maddeden doğan içerik.
5. Sanat eserinin ölçeğinden doğan içerik.
6. Sanat eserinin geçici süresinden doğan içerik.
7. Çalışmamın bağlamından doğan içerik.
8. Çalışmanın sanat tarihiyle ilişkisinden doğan içerik.
9. Çalışma zaman içinde varlığını sürdürüp kaderini aşama aşama açığa çıkardıkça çalışmaya eklenen içerik.
10. Belirli bir ikonografik geleneğe dahil olmaktan doğan içerik.
11. Doğrudan çalışmanın biçimsel özelliklerinden doğan içerik.
12. Bahsedilen kategorilerin herhangi birinin niteleyicisi görünümünde olan davranışsal jestlerden (zeka, ironi, parodi vb.) doğan içerik.
13. Biyolojik ya da psikolojik tepkilere içkin olan ya da bilişsel olarak bunların farkındalığını taşıyan içerik. [43]

Yorumlar ikna edici argümanlardır. Bu prensip iki ayrı madde halinde daha iyi yazılabilir: Yorumlar argümanlardır ve eleştirmenler ikna edici olmaya çalışır. Eleştirmenler ikna edici olmaya çalıştıklarından yorumları genellikle bir sonuca varan önermeler içeren mantıklı argümanlardır. Yorumlayıcı bir argümanın net bir örneği Ken Johnson'ın Murray'in resimlerinde cinsel içerik olarak gördüğü şeye ilişkin verilmiştir. Johnson, *My Manhattan*'ın cinsel birleşmeye gönderme yapan pek çok sembol içeren bir resim olduğunu iddia eder. Kanıtı resmin farklı yönlerinin ikna edici betimlemelerinin bir listesidir. Bir kase, siskin ve tuhaf biçimde esnek bir kaşık olduğunu gözlemler. Kaşığın abartılı olduğunu ve doğal olmayan

biçimde akışkan olduğunu yazar. Kaşığın sapı kıvrımlıdır, tuvalin ucuna dolanır ve fincana aşağıdan girer. Kaşığın sapı geniş uçlu normal bir kaşık gibi bitmez, daha çok delikli bir tokmağa dönüşür. Tokmak biçimli tuvalde gerçek bir delik açar. Kaşığın fincandaki sıvıyı sıçrattığı an dev damlacıklar dışarı sıçrar.

Johnson'ın yorumu mantıklı bir argümana dönüştürülseydi resim için yaptığı betimlemeler resmin cinsel birleşmeyle ilgili olduğuna ilişkin vardığı sonucun öncülleri olurdu. Bu nedenle eleştiri ikna edici retoriktir. Yani eleştirmen okurların bir sanat eserini kendisinin gördüğü gibi görmesini ister. Ve bir yorum hakkında ikna edici olmanın birden fazla yolu vardır. Öncülleri ve sonucuyla biçimsel olarak mantıklı bir argüman ortaya konabilir: örneğin bir uslamlama. Ne var ki eleştirmenler, okuru kendi algı ve anlayışlarıyla yakalayıp onu "Evet, ne demek istediğinizi anlıyorum. Evet sizin görme biçiminizi benimsiyorum" demeye meyilli hale getirecek kanıtlarını canlı yazı biçiminde sunarak ve özenle kotarılmış ifadelerde renkli terimler kullanarak ikna edici olmaya çok daha yakındır. Murray'in resimlerinin tartışmasıyla ilgili olarak iyi yazılmış özet paragraflar bu türden eleştirel yazının iyi örnekleridir. Eleştirmenler yorumlarında kanıta dayanır, bu sanat eseri hakkında yapılan gözlemlerden ya da dünya ve sanatçı hakkında edinilen bilgiden kaynaklanan kanıt olabilir. Ancak onlar yorumlarını mantıklı argümanlar olarak değil ikna edici edebi metinler olarak sunarlar. Dolayısıyla yorumlar sundukları kanıt ve yazıldıkları dil sayesinde ikna edici olup olmadıklarının anlaşılması için argümanlar olarak çözümlenmelidir.

Bazı yorumlar diğerlerinden daha iyidir. Bu prensip sıklıkla duyulan "Bu sadece senin yorumun" itirazına karşı çıkar; bu itirazla kast edilen genellikle hiçbir yorumun diğerlerinden daha iyi olmadığı ve dahası hiçbir yorumun başka herhangi bir yorumdan daha kesin olmadığıdır. Ancak aksine, bütün yorumlar eşit değildir. Bazı yorumlar daha iyi savunulur, kanıtlarla daha iyi desteklenir, dolayısıyla diğerlerinden daha mantıklı, daha kesin ve daha kabul edilebilirdirler. Bazı yorumlar hiç iyi değildir, çünkü çok öznel, çok sınırlıdırlar ve sanat eserinde olan şeyi yeterince anlatmazlar, sanat eseriyle ilgisizdirler, sanat eserinin yapıldığı bağlamı açıklayamazlar ya da basit biçimde bir anlam ifade etmezler.

Sanat eserlerinin iyi yorumları sanat eseri hakkında eleştirmen hakkında söylediklerinden daha fazla şey söyler. İyi yorumlar net biçimde sanat eseriyle ilişkilidir. Eleştirmenler bir sanat eserine söz konusu eseri görme biçimlerini etkileyen, etkilemesi gereken, etkilemek zorunda olan bir tarih, bilgi, inanç ve önyargılar bütünüyle yaklaşırlar. Her yorum eleştirmen hakkında birşeyler söyler. Ancak bir eleştirmen okura yorumunun hepimizin sanat objesine ilişkin olarak algılayabileceğimiz şeylere uygulanabilir olduğunu göstermelidir. Bu prensip fazla öznel olan –yani

bize sanattan çok eleştirmen hakkında birşeyler söyleyen– yorumlara karşı koruma rolünü üstlenir.

Bu bölümde alıntılanan yorumlardan hiçbiri fazla öznel değildir. Ne var ki bize sanat eserinden çok o sanat eserini yorumlayan kişi hakkında bir şeyler söyleyen bir yorumun nasıl olacağını anlamak kolaydır. Sanatın naif gözlemcileri bazen sanat eserlerine ilişkin öznel yorumlar yapar. Örneğin küçük çocuklar kendilerine Wegman'ın köpek fotoğrafları gösterildiğinde evdeki evcil hayvanlarından ve bu hayvanları bir dönem nasıl giydirdiklerinden söz edebilir. Bu sözler bize Wegman'ın Man Ray ve Fay Ray fotoğrafları ile ilgili değil çocuklar ve ev hayvanları ile ilgili bilgi verecektir. Sözleri doğru, kavrayışlı ve muhtemelen gülünç olabilir, ancak bunlar Wegman'ın çalışmasına dair doğrudan bir şey söylemez.

Eleştirmenin yorumunu sanat eseriyle ilişkilendiremezsek yorum fazla öznel olabilir. Bu durumda obje hakkında aydınlatıcı şeyler söylememiş olacak, bir sanat eserinin yorumu kadar değerli olmayacaktır, dolayısıyla iyi bir yorum olarak değerlendirilmemelidir.

Duygular yorumlara rehberlik eder. Nedenler, kanıt ve ikna etme, sanatı yorumlamada ikna edici argümanlar ve tarafsızlığın öznellik karşısında arzulanırlığı konularındaki bu tartışmanın ortasında duyguların sanatı anlamada önemli olduğu gerçeğini gözden kaçırabiliriz. Kişinin bir sanat eserine tepki verebilme yeteneğinin entellektüel olduğu kadar duygusal temelleri de vardır, beyinden olduğu kadar içten ve yürekten de gelir. Düşünce ve duygu arasındaki ayrım yanlıştır; aksine duygu ve düşünce kopmayacak biçimde birbirlerine bağlıdır.

Bir eleştirmenin içten gelen bir duygusu ya da güçlü bir duygusal tepkisi varsa bunu okurların eleştirmenin duygularını paylaşabileceği şekilde dilde ifade etmesi önemlidir. Yanı sıra, eleştirmenin duyguyu sanat eserinde olan şeyle ilişkilendirmesi de önemlidir. Sanat eserine gönderme yapmayan bir duygu geçersiz olabilir ya da böyle görünebilir. İçten gelen duyguyla sanat eserinin uyandırdığı duygu arasındaki bağlantı önemlidir. Duygular ve sanat eseri arasındaki ilişki ifade edilmediğinde, eleştirmen mantıksız biçimde öznel olma tehlikesi altındadır.

Aynı sanat eserinin farklı, rekabet içinde ve çelişkili yorumları olabilir. Bu prensip bir sanat eserinden pek çok iyi ve farklı yorumlar çıkarılabileceğini kabul eder. Ayrıca yorumlar birbirleriyle rekabet halinde olup özellikle çelişkililerse okuru kendi aralarında bir seçim yapmaya zorlayabilirler.

Bununla birlikte bu prensip birkaç gözlemciyi birkaç farklı bakış açısıyla farklı yorumlar yapmaya teşvik eder. Çok çeşitli tepkilere olanak sağlayan zengin bir ifade belleği olarak bir sanat eserine değer verir. Wegman, Holzer ve Murray'in sanatının pek çok farklı yorumu arasında, bir eleştirmen bir diğerinin gözünden kaçan ya da gündeme getirmediği bir

şeyden söz edebilir. Bir eleştirmen başka bir eleştirmenin daha önceki bir yorumuna katkıda bulunan bir yorum sunmuştur. Bunlar bizim bir sanat eserine daha bilinçli olarak yaklaşmamıza yardımcı olur. Ayrıca tepki veren insan zihnine daha çok değer vermemizi sağlarlar.

Bu çeşitlilik övgüsüne rağmen, yorumlar birbirini dışlıyorsa ya da çelişkiliyse kişinin bir sanat eserine ilişkin tüm yorumları taşıması mantıksal olarak mümkün olmayabilir. Holzer'ın çalışmasına ilişkin olarak bu tür bir durumla karşılaştık. Bazı eleştirmenler yorumlanacak hiçbir şey olmadığını söylerken diğerleri yorumlanacak çok fazla şey buldu. Mantıksal olarak her iki görüşü aynı anda savunamazdık. Ne var ki eleştirmenin inançlarını ya da günlük dilde nereden yola çıktığını anlarsak bu yakınlık sayesinde çelişkili yorumları da anlayabilirdik.

Yorumlar çoğunlukla bir dünya görüşü ve sanat kuramı üzerine kuruludur. Hepimiz dünyayı varoluş ve sanat hakkında az çok dile getirilmiş bir dizi varsayımla kat ederiz ve bu sayede herşeyi yorumlayabiliriz. Bazı eleştirmenlerin felsefe ya da psikoloji incelemesi üzerine kurulu olan, diğerlerine göre daha incelikli biçimde dile getirilen ve sabit bir dünya görüşü ve estetik kuramı vardır. Psikanalitik kuram temelinde çalışabilir ya da karşılaştıkları bütün sanat eserleri için neo-Marksist eleştiriler önerebilirler. Bu bölüm Wegman'ın çalışmasının psikanalitik bir yorumunu, Holzer'ın çalışmasının göstergebilimsel bir yorumunu ve Murray'in resimlerinin cinsel bir yorumunu içerir. Eleştirmenler bazen temel varsayımlarını açıkça ortaya koyar; ne var ki daha sık biçimde bunları örtük biçimde bırakırlar. Eleştirmenin dünya görüşü eleştirmen ya da okur tarafından bir kez tanımlandığında bir seçim yapmamız gerekir. Dünya görüşünü ve etkilediği yorumu kabul edebilir ya da hem dünya görüşünü hem de yorumu reddedebiliriz; dünya görüşünü kabul edebilir ama bunun sanat eserine uygulanış biçimini reddedebilir ya da genel dünya görüşünü reddedebilir ama ürettiği belirli yorumu kabul edebiliriz.

Yorumlar bütünüyle doğru kabul edilmez pek, ancak az çok mantıklı, aydınlatıcı ve bilgilendirici olarak değerlendirilir. Bu prensip bir sanat eserinin tek bir doğru yorumunun olmadığı ve iyi yorumların ikna edici, özgün, kavrayışlı, vb. oldukları kadar "doğru" olmadıkları savını içerir.

Yorumlar bütünlüklerine, uyuşmalarına ve içeriklerine göre değerlendirilebilir. İyi bir yorum kendi içinde tutarlı ve sanat eseriyle uyumlu olmalıdır. Tutarlılık, özerk ve içsel bir kriterdir. Bir yorumun tutarlı olup olmadığını sanat eserini görmeden söyleyebiliriz.

Argüman ya bir anlam ifade eder ya da etmez. Tutarlılık yorumun sanat eseriyle uyumlu olmadığını soran dışsal bir kriterdir. Tutarlı bir yorum, yorumlanan çalışmayla yeterince uyum içinde olmayabilir. Örneğin Wegman'ın gülünç video kasetleri ve köpek Polaroidlerine ilişkin olarak Robbins "öfkeli" yorumunu yapar ve Wegman'ın sanatçının özünde yıkıcı

olan hedeflerini maskelediğini savunur. Bu yorum tutarlıdır ama resimlerle uyumlu mudur? Siz okur olarak Wegman'ın toplumu yıkmak isteyen öfkeli bir radikal olduğuna ikna oldunuz mu? Bu prensip okurlardan sanat eserinde gerçekte olan şeye bağlı kalmalarını isteyerek zincirlerinden kurtulmuş spekülasyonlara meyleden yorumlara karşı koruyucudur.

Kapsayıcılık talebi belirli bir eserdeki her şeyin dikkate alınmasını ya da bütün bir eserdeki her şeyin açıklanmasını garantiler. Bir yorum bir sanat eserinin bir yönünden söz etmiyor, geçiştiriyorsa, bu yorum şüphelidir. Bir yorum söz konusu yönü *ele alabilecek* durumdaysa, bu yönün *ele alınamayacak* durumda olduğunda olduğu kadar kusurlu değildir. Bu bölümdeki ve kitap içindeki eleştirmenler sıklıkla bir sanatçının çalışmalarının birini değil pek çoğunu tartışırlar. Örneğin Wegman'ın çalışmasını yorumlarken, son Polaroid fotoğrafları kadar ilk video kasetleri ile de ilgilenirler; bu ikisini ve sanat yapımında ortaya çıkan değişiklikleri açıklamaya çalışırlar. Bir sanatçının diğer eserleriyle ilgili bilgi sahibi olmadan bir eser hakkında kesinlikler taşıyan bir yorum yapmak risklidir.

Bir sanat eseri mutlaka sanatçının olmasını istediği şey hakkında olmak durumunda değildir. Fotoğrafçı ve fotoğraf eğitmeni Minor White bir keresinde fotoğrafçıların sıklıkla bildiklerinden daha iyi fotoğraf çektikleri yorumunu yapmıştı. Fotoğrafçıların kendi çalışmalarına ilişkin söylediklerine çok fazla ilgi gösterilmesiyle ilgili uyarılarda bulunuyordu.

Pek çok fotoğraf atölyesini yönetmekteki tecrübesinden ötürü fotoğrafçıların çalışmalarının sıklıkla düşündüklerinden çok daha farklı –ve bildiklerinden daha iyi– olduğunu hissetmiştir. Dolayısıyla sanatçıların kendi çalışmaları için yaptıkları yorumların önemini en aza indirmiştir.

Muhtemelen hepimiz bir sanat eserinin anlamının sanatçının niyetiyle sınırlanmaması gerektiği konusunda hemfikir olabiliriz. Murray'in resimlerinden bazılarının eleştirmenleri ölmekte olan annesine gönderme yaptığının farkında olmasalar da resimlerden bağıntılı anlam çıkarmak konusunda oldukça yeteneklidir. Doğru biçimde, resimlerin genel anlamda ölüm ve kayıp ile ilgili olduğunu düşünmüşlerdir. Bu resimlerin sanatçının belirgin göndermesiyle sınırlı olmaması mantıklıdır.

Adrian Piper çalışmalarının izleyenler üzerindeki etkilerini kontrol edemeyeceğini kabul eden bir sanatçıdır: "Çalışma stüdyomdan çıktığı anda, etkilerini kontrol edemeyeceğim gerçeğini kabul ediyor ve bu gerçekle yaşıyorum...Çalışmanın nasıl anlaşılacağına ilişkin düşüncemle ilgili varsayımlarda bulunabilirim. Ancak sonuçta başka birinin derisi içinde olamam. Tarihlerini denetleme konumuna getiremem." [44]

Bazı sanatçılar belirli ve kesin görüşleri ifade etmek için belirli, bilinçli hedeflerle yola çıkmazlar. Bazıları çalışırken belirli herhangi bir amaçlarının olmaması konusunda oldukça rahattır. Örneğin Susan Rothenberg, resimlerini yapma süreciyle ilgili şöyle der, "Sonuçlar bildiğim ve bilmedi-

ğim, bildiğimi bilmediğim ve öğrenmek istediğim şeyleri keşfetmenin bir yoludur; bunlar resmedilemeze yakın görünen şeylerdir, bu yüzden resmi seviyorum, tam olarak havuç-sopa örneğinde olduğu gibi değilse de ona yakın bir şey." [45]

Bir sanatçının kendi çalışması için yaptığı yorum (böyle bir çalışma varsa ve sanatçı bunu ifade ederse) pek çok yorum arasında tek bir yorumdur ve sadece sanatçının yorumu olduğu için mutlaka daha doğru ya da daha kabul edilebilir değildir. Bazı sanatçılar oldukça nettir ve çalışmalarına ilişkin olarak güçlü kavrayışlarla konuşur ve yazarlar. Bazı diğer sanatçılar çalışmalarının anlamını tartışmamayı tercih ederler; sanatlarının kendi bakış açılarıyla sınırlı olmasını istemezler.

Bu önemli prensip yorumun sorumluluğunu sanatçının değil doğrudan sanatseverin omuzlarına yükler.

Bir eleştirmen sanatçı adına konuşan kişi olmamalıdır. Yani eleştirmen sanatçıların çalışmaları hakkında söylediklerini kopyalamaktan çok daha fazlasını yapmalıdır. Eleştirmenlerin eleştiri yapmaları gerekir.

Yorumlar çalışmayı en zayıf haliyle değil en iyi şekliyle sunmalıdır. Bu prensip dürüst oynamanın ruhunda, ruh zenginliğinde ve entellektüel özene saygıda bulunur. Bir eleştirmenin bir sanatçının eserini reddetmesi bu prensibin zıt bir örneğidir.

Yorumların nesneleri sanatçılar değil sanat eserleridir. Sanat üzerine yapılan sıradan konuşmalarda, yorumlanan ve yargılanan sanatçıların ortaya çıkardığı eserlerden çok sanatçıların kendisidir. Ne var ki eleştiride yorumlanması (ve yargılanması) gerekenler, nesneleri yapanlar değil nesneler olmalıdır. Bu prensip biyografik bilgiyi dışarıda bırakmaz. Burada alıntılanan eleştirmenler tekrar tekrar sanatçıların yaşamlarından söz etmişlerdir. Ne var ki bu biyografik bilgi sonuçta çalışmaya kavrayış sağlamayı hedefler. Elizabeth Murray'in hiç makyaj yapmaması ve ağarlaşan saçlarının olması kendisi hakkında bilgi edinmek isteyen okur için ilginç olabilir ancak örneğin eğitimine ilişkin gerçekler çalışmasının anlaşılmasıyla daha ilişkilidir.

Biyografik bilgi bize sanatın toplumsal çevreden bağımsız olarak doğmadığını hatırlatır. Örneğin Holzer'ın çalışmasının eleştirmenleri onun Orta Batılı yetişme tarzını ve bunun sanatına yansıma biçimini tartışmışlardır. *Artnews*'deki birkaç cümlede eleştirmen Curtia James biyografik bilginin nasıl yorumlayıcı biçimde bilgilendirici olabileceğine ilişkin iyi bir örnek verir. Beverly Buchanan'ın heykelsi bir kurgusuna ilişkin olarak, "Buchanan'ın *Shack South: Inside and Out*'u sedir, çam, diş ve mukavvadan yapılarak tamir edilmiş, gerçek boyutlarda bir kulübedir. Buchanan Atinalıdır. Çocukken siyahi çiftçilerin yaşamlarının belgeselini yapan bir tarım profesörü olan babasıyla birlikte seyahat etmiştir. Buna benzer pek çok kulübe görmüş ve yaşayan her canlının konuta nasıl kendi damgalarını ya

da mühürlerini bastığını görmüştür, bu toplum içinde bireyin kimliğini belirleyen bir mühürdür. Buchanan'ın bu özgün mührü yakalama yeteneği *Shack South*'u alçakgönüllü asaletin bir imgesi haline getirmiştir" [46] sözlerini söyler.

Ne var ki biyografik belirlenimcilik denebilecek şeyle ilişkili olan bir uyarı vardır. Sanatçılar geçmişleriyle sınırlanmamalıdır; kimse de biri şu ırka, ya da şu cinsiyete veya bu tarihsel geçmişe ait diye sanatlarının şu şu hakkında olması gerektiğini savunmamalıdır.

Her türlü sanat kısmen içinde doğduğu dünya hakkındadır. Donald Kuspit psikanaliz çalışmasını ve bunun eleştirisi üzerindeki etkisini tartışırken bu prensibi güçlendirmiştir: "Sanatçının yaşamdan bağımsız olamayacağını hissetmeye başladım. Sanatı yaşamın bir yansıması, tefekkürü ya da yaşam hakkında bir yorum olarak görmekten başka bir yol yoktur. Sanatçının da dahil olduğu süreçle ilgilenmeye başladım. Sanatçının yaşama ilişkin konuları ya da hepimizin içinde olduğu varoluşsal meseleleri yansıtma biçiminin yanı sıra sanatçının yaşamını yansıtma biçimiyle de ilgilenmeye başladım." [47] Başka bir eleştirmen olan Pamela Hammond eleştirmenlere bu prensibin, özellikle farklı bir kültürden sanatçıların sanatını yorumlarken geçerli olan önemini hatırlatır. Eserlerini Amerika'da tanıtan on Japon sanatçının heykelleri hakkında yazarken, geleneksel Japon sanatının "heykeltıraşlığı" kendi içinde ve kendinden doğan bir şey olarak görmediği bilgisini verir. Chuichi Fujii'nin büyük ve şekillendirilmiş ahşaplarını yorumlarken Japon geleneğinin maddenin de insan gibi bir yaşam gücüne sahip olduğunu bize öğrettiğini söyler ve "doğanın insana boyun eğdiğine ilişkin düalist Yahudi-Hristiyan düşüncesinin, Doğu kültürlerinin insanın ve doğanın, yaşam ve ölümün, iyi ve kötünün uyum içinde bir arada var olduğu üzerine temellenen düşünceyle çeliştiğini" savunur. [48] Eleştirmenin geleneksel Japon estetiği konusundaki bilgisi, yorumuna ve bizim yapıtı anlamamıza katkıda bulunur.

Her türlü sanat kısmen diğer sanat türleriyle ilgilidir. Bu bölümde alıntılanan eleştirmenler tekrar tekrar Wegman, Holzer ve Murray'i etkileyen sanatçılardan söz etmişlerdir; ayrıca bu sanatçıların çalışmalarının hangi sanat biçimleri üzerine yorum yapıyor olabileceğini tartışmışlardır. Sanat bir boşluk içinde doğmaz. Sanatçılar genellikle diğer sanatçıların yaptıkları çalışmaları bilir ve çoğu zaman özellikle belirli sanatçıların çalışmaları konusunda bilgi sahibidirler. Hatta naif sanatçılar ya da üniversitelerin sanat bölümlerinde ya da sanat akademilerinde eğitim görmemiş sanatçılar bile toplumlarındaki görsel temsillerin farkındadırlar ve bundan etkilenirler. Bu prensip her türlü sanatın en azından kısmen diğer sanat türlerinden etkilenme biçimi bağlamında yorumlanabileceğini ve dahası pek çok farklı durumda bazı sanat türlerinin özellikle diğer sanat türleriyle ilişkili olduğunu söyler.

Örneğin Wegman'ın sanatı için pek çok eleştirmence diğer sanat türlerinin ciddiyetine tepki mahiyetinde komik yorumu yapılmıştır. Holzer'ın sanatı ise pek çok sanat türünden farklı olarak nitelendirilmiştir, çünkü politik dünyayla sanat dünyasından çok daha ilgilidir. Murray'in çalışmalarının hem sanat tarihi hem de günlük yaşamın denemeleriyle ilgili olduğu yorumu yapılmıştır. Sanat yaşam hakkında, sanat hakkında ve her ikisiyle birden ilgili olabilir. Herhangi bir sanatsal çalışmanın yorumlanmasında önemli bir rehber, eserin diğer sanat eserleriyle nasıl ilişkilendiğini ya da doğrudan veya dolaylı olarak söz konusu eserler hakkında nasıl yorum yaptığını görmektir.

Tek başına hiçbir yorum bir sanat eserinin anlamını eksiksiz olarak sunmaz. Bu bölümde bu prensibin pek çok örneği sunulmuştur: aynı sanat eserlerinin pek çok farklı yorumu. Her yorum anlayış için incelikli ayrıntılar ya da cesurca alternatifler sunar. Bu prensibe göre tek bir kapsayıcı ve eksiksiz yorum yapmak yorum fikrinin altında yatan hedef değildir.

Bir sanat eserinin anlamı sanatsever için taşıdığı önemden farklı olabilir. Sanatseverin çalışmayla kurduğu bağlardan ötürü her sanat eseri bir sanatsever için bir diğeri için olduğundan daha fazla kişisel önem taşıyabilir. Kişinin bir sanat eserinde kişisel önem ya da anlam bulması sanat üzerine düşünmenin pek çok faydasından biridir. Ne var ki bu prensip kişisel yorumların aslında toplumsal olduğunun varsayılmasına karşı uyarır.

Yorum son tahlilde toplumsal bir çabadır ve toplum sürekli hatalarını düzeltir. Bu, sanat ve bilim dünyasının eleştirmenlerin, tarihçilerin ve diğer ciddi yorumcuların sonunda "yeterliden az" olan yorumları düzelteceklerine ve daha iyi yorumlar yapacaklarına ilişkin olumlu bir görüşüdür. Bu kısa vadede ve uzun vadede gerçekleşir. Güncel sanatın sergi kataloglarında görülen makalelerin bir sanatçının çalışmasına ilişkin o döneme kadar düşünülenlerin en iyilerinin toplamları olduğu düşünülebilir. Ölmüş bir sanatçının tarihsel retrospektifinden oluşan bir sergi kataloğu, söz konusu sanatçının o döneme kadarki çalışmalarına ilişkin en iyi düşüncelerin bir derlemesidir. Bu türden tarihsel bir yorum daha inandırıcı yorumlar sunacak ve daha az bilgilendirici olanları reddedecektir.

Kısa vadede yorumlar uzağı görmeyebilir. Ne var ki bu prensip nihayetinde sınırlı yorumların kapsamının arttırılacağını savunur. Tarihsel sanatın kadınlar tarafından yapılan feminist-revizyonist dökümleri tipik bir örnektir. Bilim insanları yıllar ve yüzyıllar boyunca pek çok kadının yaptığı sanatı dışlamıştır ve ancak şimdi, feminist tarihçilerin başlattığı bir çalışma yoluyla tarihsel kayıt onarılmaktadır. Bu ne kadar gecikmeli olursa olsun kendi hatalarını düzelten bir bilim insanı topluluğunun iyi bir örneğidir. Beşinci bölümde, çalışmaları yaşadığı ve onları ürettiği dönemde olduğundan daha ciddi biçimde değerlendirilen Frida Kahlo örneği ile bu kavramın ayrıntılarına inilecektir

İyi yorumlar bizi kendi bakış açımızla görmeye ve yolculuğumuzu tek başımıza sürdürmeye davet eder. [49] Bu prensip daha önceki sanatın anlamıyla ilgilenmek için gerekli psikolojik motivasyonu sağlama bağlamında bir öncekini izler. Bu aynı zamanda yorum yapanlar için bir hedef oluşturabilir: Tartışmayı dogmatik ifadelerle engellemektense, okurları kendinize çekerek ve onları sohbete dahil ederek onlarla arkadaş olun.

BEŞİNCİ BÖLÜM: SANATSAL ÇALIŞMALARLA İLGİLİ YARGIDA BULUNMAK

İki grup sanat eserine ilişkin iki ayrı yazarın aşağıdaki iki ifadesi birbirine çok benzerdir. Jens Astoff, "Walten Ford'un çalışmaları teknik olarak dahice ve görsel anlamda muhteşem"[1] diye yazar. Roberta Smith, "Kristin Baker'ın resimleri keskin ve afallatıcı bir yenilikle göze çarpıyor." ifadesini kullanır. Her ikisi de olumlu yargılar gibi görünür ancak değildirler. Her iki yazarı da daha çok okursak, Astoff'un *100 Contemporary Artists* kitabı için kullandığı seçilen sanatçıların bugün çalışan 100 en iyi sanatçı olduğunu ima eden ifadenin gerçekten de olumlu bir yargı olduğu sonucuna varırız. Smith, Baker'ın resimlerinin "afallatıcı bir yenilikle göze çarptığını" söylemesine rağmen, bir sonraki cümlesine bir "ama" yerleştirir ve yargısı olumsuza döner: "Ama düşünce, yetenek ve sanat tarihi anıştırmalarının aşırılığına rağmen bir süre sonra göz bunlara alışır ve sonunda sıkılır." [2]



R. Crumb, *The Book of Genesis Illustrated, (Resimli Yaratılış Kitabı)* detay. New York: Norton, 2009.

Peter Schjeldahl yine "hoş" olan üçüncü bir sanatçı hakkında yorum yapar ve daha uzun olan alıntıda eleştirmenin Gabriel Orozco'nun çalışmasının olumlu değerine ilişkin şüphesizliğini görürüz:

> Kırk yedi yaşındaki Meksikalı heykeltraş ve kavramsal sanatçı için kolaylıkla dönemin küresel bienal turnelerinde yer alan en iyi sanatçı olduğu yorumu yapılabilir; bu, kaotik teatral canlılık ve politik erdem taleplerinin sayısız ümit veren yeteneği enkaza çevirdiği bir ortamdır. The Museum of Modern Art'daki sergi Orozco'nun aslında kendi tarzının ve döneminin gerçekten güçlü eleştiriler karşısında yıkılmayan –süreklilik içindeki sanat tarihini tesadüfen canlandıran– ve zevkle çabaları haklı çıkaran tek sanatçısı olduğunu tasdik eder.[3]

Bu üç alıntının her biri yargılama örnekleridir. Daha uzun olan bağlamlarından yararlanmadan alıntılanan üç yargı da öncelikli olarak betimleyici gözlemler ve eleştirmenlerin burada alıntılanmayan daha bütünlüklü argümanlarından yararlanmayan değerli beyanlardır. Okurlar net yargılar, ama aynı zamanda bu yargılar için gerekçeler isterler.

Bir sanat eserine, R. Crumb'ın *The Book of Genesis Illustrated*'ine (Resimli Yaratılış Kitabı) ilişkin daha uzun bir alıntıda Jeet Heer, net gerekçelerle açık bir olumlu yargı örneği sunar:

> Genesis pek çok zenginliği arasında, erkekler ve kadınların sürekli birbirleriyle boğuştuğu, bir hizmetçinin elini ustasının kalçasının altına koyarak yemin ettiği, meleklerin bile cinsel istismarla tehdit edildiği bir kitaptır. Crumb uzun süredir bedenin rakipsiz karikatüristi olmuştur. Kadınları, iri kalçaları ve belirgin göğüs uçlarıyla (bu kitapta kullandığı bir motiftir) tuhaf biçimde balık etlidir. Ancak daha da önemlisi çizdiği bedenlerin –ister titriyor, ister kıpırdamadan duruyor, dans ediyor ya da eğiliyor olsunlar– pek az sanatçının uyum sağlayabildiği içgüdüsel bir etkisi vardır. Bu yüzden harika bir kariyerin kilit taşı olan Book of Genesis'i resimleyen kusursuz bir karikatüristtir.[4]

Heer'ın savunusuna göre, Crumb, alıntısında belirtilen nedenlerle "kusursuz karikatürist"tir; bu kitap kucaklaşan bedenler hakkındadır ve Crumb bedenin seçkin karikatüristidir; ilüstrasyonlarının "içgüdüsel bir etkisi" vardır. Heer, eleştirisinin başlarında olumlu yargısı için daha fazla gerekçe sunar: "Genesis'teki karakterlerin içsel bir yaşamları yoktur: Motivasyonları hakkında pek az fikir sahibi olarak konuştuklarını ve hareket ettiklerini görürüz." Tanrı konuştuğunda "sözcüklerin alımlanış biçimine ilişkin olarak sadece tahminde bulunabiliriz." Heer, Crumb'ın "tepki çekimleri" içeren büyük bir "yorumlayıcı eylem" içinde olduğunu düşünür. İncil karakterlerinin tepkileri konusunda sessizdir ve Crumb onlara tutku ve şefkat gösterir.

Bununla birlikte Heer yargısına bu yargılarda bulunmanın kriterlerini ya da genel standartlarını da ekler. Kutsal Kitabın ensest, homoseksüel tecavüz, baştan çıkarma, cinayet ve insan ve hayvanların katledilmesi gibi gibi şok edici eylemlerden arındırılmış olan diğer çizgi roman versiyonlarından farklı olarak, Crumb bütün Genesis metnine bağlıdır. Heer'ın kriteri doğruluktur. Kriterlerinden bir diğeri de sanatçının uyandırdığı "abartılı duygular"dır.

Bu bölümde sanat eserlerinin yargılanmasında yer verilen eleştirel eylemler gözlemlenir. Dördüncü bölüme benzer biçimde sanatın yorumlanması konusu üzerine gelişir, çünkü sonuçları farklı olsa da iki eylem dizisi birbirine çok benzer. Yorum yapmak ya da yargıda bulunmak; karar verme, bu karar için gerekçeler ve kanıtlar sunma ve varılan sonuçlarla ilgili argümanlar üretme eylemleridir. Eleştirmenler sanat eserlerini yorumladıklarında çalışmaların ne hakkında olduğunu belirlemeye çalışırlar. Bu eserleri yargıladıklarındaysa çalışmanın ne kadar iyi olduğunu ya da olmadığını ve bunun için hangi kriterlerin öne sürüldüğünü belirlemeye çalışırlar. Yorumlar gibi sanata ilişkin yargılar da ikna edici oldukları ya da olmadıkları kadar doğru ya da yanlış değildirler.

Bu bölümde Frida Kahlo, Martin Puryear ve Romare Bearden'ın yaptığı sanat eleştirmenlerin bu sanatı yargılama biçimi ışığında incelenmiştir. Herhangi bir sayıda sanatçı ve onların eleştirmenleri seçilebilirdi, bu üç sanatçının seçimi biraz tesadüfi. İlginç biçimde sanat yaptıkları için ve yaşların, ırkların, etnik kökenlerin ve cinsiyetlerin çeşitliliğini temsil ettikleri için seçildiler. Onlar beyaz olmayan bir etnik kökene sahip üç sanatçıdır: iki Afro-Amerikalı erkek ve bir Meksikalı kadın. Puryear profesyonel olarak genç; Kahlo öleli çok oldu ama çalışmaları yeniden ilgi görmeye başladı; Bearden yakın zamanda hayatını kaybetti ve çalışması retrospektif sergide. İlk İki sanatçının çalışmaları iki boyutlu, üçüncü sanatçınınkiler ise üç boyutludur. Önceki bölümlerle tutarlı biçimde, bu bölümde, hepsi birbiriyle aynı fikirde olmayan pek çok farklı eleştirmenin yargıları inceleniyor. Dolayısıyla bölümde sanatın yargılanması için gerekli kriterler ve bununla ilişkili konular tartışılıyor.

FRIDA KAHLO'NUN RESİMLERİNİN YARGILANMASI

Peter Plagens

Newseeek'te yer alan "Frida on Our Minds"ta Peter Plagens, sanatçının kim olduğu, elde ettiği başarılar ve bugün nasıl algılandığına ilişkin genel bir gözlemde bulunur.[5] Plagens'ın yazılarında tipik olarak görüldüğü gibi eleştirisi eğlendirici, kuşkucu, bazen iğneleyici ve zaman zaman da put kırıcıdır. Bu bölüm Plagens'ın eleştirisinin analiziyle ve sonrasında bunun Hayden Herrera'nın Kahlo hakkında yazdıklarıyla karşılaştırılmasıyla baş-

lar. Herrera, Kahlo hakkında bir biyografi ve pek çok makale yazmış ve Kahlo'nun çalışmasının bir sergisinin kuratörlüğünü yapmıştır. Herrera, Plagens'la iyi bir zıtlık oluşturur çünkü Plagens Kahlo'ya bağlılığı konusunda inatçıdır. Daha sonra diğer eleştirmenlerin görüşleri incelenir ve sonunda eleştirmenlerin Kahlo'nun sanatını yargılamalarına ilişkin bazı sonuçlara varılır.

Plagens'ın eleştirisinin bir alt başlığında "Christie's müzayede evinde rekor bir satış ve hala satmayı sürdüren bir biyografiyle son dönemin Meksikalı ressamı en büyüklerle yarışıyor. Şarkıcı Madonna'nın olduğu bir filme mi ihtiyacımız var?" yazar. Eleştiri iki sayfa uzunluğundadır, sekiz paragraftan oluşur ve yazıya, üzerinde "1939 yılında Rivera ve Kahlo, acı ve diğer sevgililer arasında bir sükunet anında" yazan Frida Kahlo ve Diego Rivera'nın siyah-beyaz bir fotoğrafı da eklenmiştir. Kahlo'nun *Two Nudes in a Forest* ve *Self-Portrait* (Ormanda İki Çıplak ve Kendi Portresi) başlıklı resimlerinin renkli röprodüksiyonları eleştiriye eşlik eder. İlki bir arazideki iki çıplak dişiyi betimler; bir kadın diğerini kucağına oturtmuş saçlarını okşamaktadır. İkinci resim için "1.65 milyonluk otoportre" başlığı atılmıştır. Haftalık haber dergisine bakan ve bu iki sayfayı gözden geçiren herkes şimdiden bu gazetecilere özgü didiklemelerden çok fazla bilgi edinmiştir: Sanatçı önemlidir, ölmüştür, Meksikalıdır, çalışması inanılmaz çok satmaktadır; yakın zamanda yayınlanan biyografisi oldukça popülerdir, Madonna bir filmde onun hayatını oynamak istemektedir; Kahlo ve Rivera iki sorunlu aşıktır.

Eleştirinin ilk paragrafında Plagens Kahlo'nun resimlerinin reddedilemez ekonomik değerini betimler. Resimlerinin müzayedelerdeki rekor fiyatlarının sanat piyasasında hissedilen bir durgunluk döneminde görüldükleri için özellikle etkili olduklarına işaret eder. Yanısıra, 1.65 milyon dolarlık rekor satış fiyatı Latin Amerikalı bir sanatçının yaptığı bir resim içindir. Otoportre "ulusal miras" ilan edildiği Meksika'da gösterilecektir, bu da ülkeden sürekli olarak ayrılamayacağı anlamına gelir.

Plagens ikinci paragrafında sanatçının kendisinin popülaritesini ayrıntılandırır: bir PBS televizyon belgeseli, yaşantısının konu alındığı Meksika yapımı uzun metrajlı bir film ve Robert de Niro ve Madonna'yla bir Hollywood filmi yapma olasılığı vardır; başrolünde Salma Hayek'in olduğu ve Julie Taymor'ın yönettiği bu film 2002 yılında *Frida* adıyla piyasaya sürülmüştür. Madonna, hakkında daha fazla şey öğrenmek amacıyla Kahlo'nun bir lise arkadaşını ziyaret etmiştir. Plagens, Madonna'nın Kahlo için söylediği "tutkum ve ilham kaynağım" sözlerini alıntılar. Plagens, Hayden Herrera'nın sanatçı için yazdığı 1983 yılına ait biyografinin yaklaşık 100.000 kopya sattığını yazar ve bunun için iğneleyici biçimde "süregelen kızkardeş dayanışmasının seçme özgürlüğü" ifadesini kullanır. Plagens bu paragrafta Kahlo'ya duyulan ilgi için "Elvis fenomeninin entellektüel versiyonu" ifadesini kulla-

nırken yine iğnelemeye başvurur ve güncel popularitesini ifade etmek için kısaca "Fridamania" terimini ortaya atar.

Plagens'in üçüncü paragrafı düşünce ve bilgilerin bir karışımıdır. Baştaki cümlede iyi sanat eserlerinin sıklıkla statü ya da yatırım gibi kötü nedenlerle, kötü sanat eserlerinin ise sıklıkla çalışmanın görünüşünün tadını çıkarmak gibi iyi bir niyetle alındığını belirtir. Bu gözlemleri Kahlo'nun çalışmasına ilişkin göndermeler ya da sonuçlarla sürdürmez ancak Kahlo'nun sanatının yargılanmasının yaşamının "destansı" niteliğinden ötürü özellikle zorlu olduğunu ifade eder. Yaşam öyküsü "güncel sanat dünyasında insani hassasiyetleri olan neredeyse herkesi etkiler": "İtiraf otoportreleri konusunda uzmanlaşmış, bir çocuk gözünden resimler yapan bir sürrealistti; babası Alman Yahudisi, annesi Meksikalıydı; yetişkinliğinde ünlü duvar ressamı Diego Rivera'nın gölgesinde yaşadı. Plagens, Rivera'nın "irikıyım (150 kilo)" olduğunu ve Kahlo'yu duygusal olarak sömürdüğünü, hatta küçük kız kardeşini baştan çıkardığını anlatır. Kahlo'nun biseksüel olduğunu ve Rivera'nın kadın sevgilileri ve Leon Trotsky ile olan ilişkileriyle misilleme yaptığını yazar.

Dördüncü paragrafın altbaşlığı "kısa kariyer"dir. Burada Plagens, Kahlo'nun genç kızken geçirdiği "korkunç kazayı" ayrıntılandırır. Yoldan geçen bir arabanın, içinde yolculuk ettiği otobüse çarptığını ve bir korkuluğun karnına girip vajinasından çıktığını yazar. Yarı sakat kalmış, pek çok operasyon geçirmiş, pek çok başarısız hamilelik yaşamış, sürekli acılar içinde olduğundan ilaçlar almış, içki içmiş ve Plagens'a göre muhtemelen alkolik olmuştur. Politik anlamda bir duruşu vardı, doğum gününü 1910 Meksika devriminin başına gelecek şekilde değiştirmişti ve tabutunun üzerine asılmış bir orak-çekiç bayrağı vardı. Plagens, Rivera'nın çıraklık-sevgilileri oldukları söylenebilecek Georgia O'Keeffe ya da Louise Nevelson'dan farklı olarak, Kahlo'nun yaşarken büyük resimli kitaplara girmediğini yazar. Ama bugün "Park Avenue'da görülebilecek şehitlerin mertebesine yakındır."

Beşinci paragrafta, eleştirinin neredeyse yarısında Plagens eleştirinin temel ve düzenleyici teması olan soruya döner: "Ama resimler *o kadar* iyi midir?" Pek coşkulu sayılamayacak yorumlarını sunmadan önce, kendini korumak ister gibi önce sanat dünyasında Kahlo'dan bir "dahi" ya da resimlerinden "başyapıtlar" olarak söz etmeyi reddeden "83 yaşındaki bir feministin" sözlerini alıntılar. Plagens, "genel anlamda Kahlo'nun resimleri Rivera'nınkilerden daha iyiydi" diye yazar, ancak burada Rivera'nın saygınlığına en çok katkıda bulunan duvar resimlerinden değil şövale resimlerinden söz etmektedir. Plagens'e göre, "en iyi Kahlo eserleri özgün görsel yaratı ve teknik beceriye kopmaz bağlarla bağlı olan ruhani bir derinlik ortaya koyarlar." Sonrasında "ama" gelir: Plagens'a göre sanatseverin Kahlo'ya "vurulması" büyük oranda resimlerindeki öykülerden ileri gelir; yani "ruhani

derinlikten" ve "özgün görsel yaratı ve teknik beceriden" değil. En iyilerinde "size yanında dünyanın ve Diego'nun kendisine yaptığı korkunç şeyleri resmetmesi için onu yönlendiren bir psikoloğun olduğunu düşündüren bir "sarsıcı bir cazibesi" vardır. Onu "Van Gogh'un dişi eşdeğeri" diye adlanırır; bu Van Gogh'un trajik yaşamının da resimlerinin "gereğinden fazla değer görmesine" yol açtığını söyleyene kadar harika bir komplimandır.

Plagens bir sonraki paragrafta neden "Frida ateşi" dediği şeyin ortasında olduğumuzu açıklar: Bugünün dünyası sanattan çok sanatçılarla ilgilidir; Kahlo yerli Meksika kostümleri giyen dramatik bir kadındı; bu, Plagens'ın alıntıladığı erkek bir sanat tarihçisine göre "bir fırçaya dokunan hemen her kadın üzerinde sistematik incelemenin yapıldığı" revizyonist bir tarihsel dönemdir ve çağdaş kadınların yaptığı sanat büyük oranda "Kahlo için her zaman geçerli olduğu gibi tartışmacı otobiyografinin malzemesi olmuştur." Yanı sıra Herrera'nın Kahlo biyografisini ve biyografi yazarının Kahlo'nun sürrealizme Avrupalı sürrealistler gibi yaşamdan kaçmak için girmediğini, daha çok sanatı aracılığıyla gerçeklikle yüzleştiğini yazar. Plagens iğneleyici biçimde, bunun "kültürel açıdan" yapmak zorunda kaldığı "doğru" bir şey olduğunu yazar.

Son iki paragrafı "çok tutkulu" alt başlığını taşır. İlkinde Kahlo'yu politik eylemciliğinden ötürü azarlar; Kahlo, Stalin'in bir portresini yapmış, günlüğünde Sovyetlerle dayanışmasını, kendisinin ve kocasının Komünist partinin üyeleri olduğunu ve suikast planının bir parçası olarak Troçki'yi Meksika'ya davet ettiklerini yazmıştır. Herrera bu son savı reddeder. Plagens ise "hayranlarını" bunları görmezden gelmekle suçlar: "Hey, burada kadın kahramana tapılmasından söz ediyoruz." Kahlo'ya duyulan ilgiyi "Warhol mania" ile karşılaştırarak bu güncel ilgiyle dalga geçen kadın bir küratörü alıntılar.

Son olarak Plagens, "Fridaphilia" dediği şeye ilişkin daha fazla ilgi uyandırır; daha fazla açıklama yapmaksızın Meksikalıların popülaritesine ilişkin olarak pek coşkulu davranmadıklarını çünkü Amerikalıların temelde içe dönük bir Meksikalı sanatçının yaptığı sanatı çarpıtmasından endişe ettiklerini yazar. Yazısını, "sergileme merakı ve sergi arasındaki çizgi bugünlerde çok çok ince" ve "öyle ya da böyle Frida Kahlo günün kadını" sözleriyle tamamlar.

Hayden Herrera

Hayden Herrera *The New York Times*'ın Pazar baskısının sanat bölümünün ilk sayfasında yer alan bir makalede "Frida Kahlo neden 90'lara değiniyor?"[6] sorusuna cevap verir. Makalesi Plagens'ın *Newsweek*'teki eleştirisinden yaklaşık sekiz ay önce çıkmıştır ve yaklaşık üç kat daha uzundur. Plagens'ın Herrera'nın makalesini kendisininkini hazırlarken okudu-

ğu da söylenebilir çünkü iki makale aynı gerçeklerin pek çoğunu paylaşır. Plagens, Herrera'nın Kahlo biyografisine gönderme yapar ve eleştirisinin önemli bir bölümünde sanatçının neden zamanı yansıttığı sorusunu sorar. Plagens'ınki şüpheci bir bakış açısıdır; Herrera'nınki ise bütünüyle olumlu. Açılış paragrafında Frida Kahlo'nun "tez yazan bilim insanlarından Chicano duvar ressamlarına, moda tasarımcılarına, feministlere, sanatçı ve homoseksüellere kadar herkesi büyülediğini" yazar. Genç kızlar için çıkarılan bir dergi olan *Sassy*'ye göre, Kahlo bu yüzyılda Amerikalı kızların en çok hayranlık duyduğu 20 kadından biridir." Herrera, Kahlo'nun kitaplara, filmlere, tiyatro oyunlarına ve dans gösterilerine konu olduğunu ve revizyonist tarihçilerin ve post-modernlerin onu üniversite müfredatına dahil ettiğini yazar. Plagens, Kahlo'nun popülerliğiyle dalga geçerken Herrera, Kahlo'nun "uluslararası camiada kült bir figür olması" ve Kahlo posterleri, kartpostalları, tişörtleri, çizgi romanları, mücevherleri hatta bir Kahlo maskesi ve içine kutsal gümüş bir kalbin koyulduğu çerçeveli bir otoportrenin yanısıra Kahlo düğmelerinin de olmasıyla övünür.

Herrera, Kahlo'nun yaşantısı boyunca sadece iki tek kişilik sergi açtığını açıklar; çalışmalarının güncel olarak uluslararası boyutta gösterildiği yerleri listeler ve müzayedelerdeki başarısından ve yolda olan üç farklı Hollywood projesinden söz eder, bunların en gösterişlisinde Kahlo'yu canlandırmak isteyen Madonna vardır. Madonna'nın Kahlo'nun biri (*My Birth*) çocuk doğumunun kanlı bir betimlemesini içeren iki Kahlo tablosu aldığını söyler. Herrera özellikle yapıldığı dönemde ve doğduğu yerde sarsıcı bir etkisinin olmuş olduğu kesin olan resmi över: "Marjinalleşmiş bir ses; bir kadın, bir yatalak, bir Meksikalı ve dünyadaki en ünlü ressamlardan birinin karısı olarak Kahlo'nun kuralları yıkma özgürlüğü vardı."

Herrera, Kahlo'nun eserlerinde işlediği ana konunun çektiği acılar olduğunu söyler; geçirdiği kazanın ve otuz beş cerrahi müdahalenin verdiği acı; çocuk doğuramamanın verdiği acı; ve "onu sık sık -en sevdiği kız kardeşiyle bile- aldatan" ve onu her yıl bir kez boşayan Rivera'yla yirmi beş yıllık çalkantılı evliliğinin acısı. Herrera, Kahlo'nun içerik olarak acıyı kullanmasını över: "Her kadın, aslında aşkta kaybı ya da reddedilmeyi yaşayan her kadın Frida'nın kırık kalpli oto-portrelerinde ifade ettiği hüzünle empati kurabilir." Dahası, Kahlo'nun resimdeki otobiyografisi örnek niteliğindedir...Psikolojik sağlığı önemseyen, AIDS'ten ve uyuşturucu kullanımından korkan insanlar için hastalığına cesurca direnmesi etkileyicidir. Resimlerinde yaşamındaki önemli anların kaydını tutmasına rağmen bu resimlere bakan herkes Frida'nın doğrudan kendisiyle konuştuğunu hisseder." Dolayısıyla Plagens, Kahlo'nun resimlerindeki "sarsıcı itirafları" onaylamasa da Herrera kendini keşfini ve ifşa edişini gösterdiği ve yaşantısının özel dönemlerini paylaştığı için onu över. Herrera'ya göre Kahlo'nun portreleri "bencilce kendi acılarını dillendirmenin ötesindedir...Yaralarını

gösterdiğinde bu yaraların acı çeken herkesi temsil ettiğini hemen anlarız. Dolayısıyla bir tür dünyevi azizdir. İnsanlar onun imgesine bakar ve gücünü görürler. Plagens eleştirisinde Kahlo için "şehit" ifadesini kullanarak onu tiye alır; Herrera ise kendi eleştirisinde Kahlo'yu bir "aziz" olarak över.

Herrera kendi kültürünün sınırlarını aştığı için Kahlo'ya değer verir: "Küçük, oldukça kişisel şövale resimleri yapan bir kadının pek fazla saygı görmediği tutucu, erkek egemen bir kültürde ve duvar resimlerinin altın çağında yaşamasına rağmen kişisel yeteneğine değer veriyordu." Şöyle devam eder, "Frida hiçbir zaman Rivera'yla boy ölçüşmedi ya da ona boyun eğmedi...Bir sanatçı olarak oldukça bağımsızdı ve resimleri onunkilerden farklı olamazdı."

Herrera, Kahlo kadın figürleri çizdiğinde bunu erkek sanatçıların kadınları çizdiklerinde yaptıklarından oldukça farklı biçimde sunduğunu yazar: "Kahlo kendisini çizdiğinde bunda bir adamın bakışının pasif belleğini görmüyordu; aktif bir alıcı, kendi varlığını dikkatle inceleyen kadın bir ressam görüyordu ve bu varlığa cinsel varlığı da dahildi." Herrera Kahlo'nun feminizmini destekleme amacıyla ressam Miriam Schapiro'yu alıntılar: "Frida gerçekliğin kabul edilen biçimlerinin erkeklerin gözünden görülen gerçeklikler olduğu bir tarihsel dönemde bize gerçeği bir kadının bakış açısıyla göstermesi bağlamında gerçek bir feminist sanatçıdır. Özellikle kadınların çektiği türden acıları resmetmiştir ve hem feminen olma hem de erkeklikle bağdaştırdığımız çelikten bir iradeyle işlev görme kapasitesine sahip olmuştur." Herrera ayrıca Kahlo'nun cinselliğe geleneksel olmayan yaklaşımını özgürleştirici bulur ve buna hayranlık duyar, onun biseksüelliğini gizlemediğini -Kahlo'nun Diego'nun harika göğüslerinden keyif aldığını söylediği bir konuşmasını alıntılar- ve Meksika'daki Katolik kilisenin baskıcılığını görmezden geldiğini ve "bir mariachi gibi yemin ettiğini" yazar. Herrera Kahlo'nun erkek kıyafetleri giymesinden ve resimlerinde bıyığını vurgulamasından hoşlanır.

Bununla birlikte Herrera, Kahlo'nun Meksikalı soyunu gururla kabul etmesi ve ırkçılığı reddetmesiyle zamanının ötesinde olduğunu düşünür. Kahlo ile tanınmış bir Yahudi aleyhtarı olan Ford arasında geçen konuşmayı alıntılar. Kahlo davet edildiği resmi bir yemekte ona dönmüş ve "Mr. Ford, siz Yahudi misiniz?" diye sormuştur. Dolayısıyla Plagens, Kahlo'nun "kültürel doğruculuğu" dediği şeyle dalga geçse de Herrera, Kahlo'nun ve yapıtının geçmişin ve bugünün bastırılmış ve baskılayan toplumlarında olumlu bir etkisi olduğunu savlar.

Plagens ve Herrera, Kahlo ve yaşantısına ilişkin pek çok konuda hemfikirdir, ancak bu gerçeklerin değeriyle ilgili fikir ayrılığına düşerler. Plagens, Kahlo'nun resimlerinden bazılarını ruhani yoğunlukları ve biçimleri için överken diğerlerini psikolojik öykülemeyle çok fazla ilişkili oldukları için yerer. Herrera resimlerin biyografik öykülemelerini çalışma için ge-

rekli görür ve yaşantısı ve acısı hakkında böyle çekincesiz biçimde açık olduğu için sanatçıya değer verdiğini açık biçimde ifade eder. Plagens bir sanatçının biyografisinin sanatçının çalışmasına ilişkin estetik yargılamayı etkilememesi gerektiği düşüncesindedir; ne var ki bu görüşle tutarlık içermeyen biçimde, sanatçıyı sürdürdüğü politikadan ötürü suçlar. Herrera, Kahlo'nun biyografisinin resimlerinden ayrılmasına izin vermez.

Hem Plagens hem de Herrera, Kahlo'nun zamanının ilerisinde olduğunu ve bugünü yakaladığını söyler ancak Plagens çağdaş sanat dünyasının "duygusal ve kültürel olarak doğru noktada" olduğunu düşünmesine, "süregelen kız kardeş dayanışması", gereğinden fazla değer biçilen sanat, feminist revizyonizmin varsayılan ölçüsüzlükleri ve "tartışmacı otobiyografi ile yoğrulan" kadın sanatından ötürü kuşkuyla bakar.

Herrera, Kahlo'nun ölümünden yaklaşık otuz yıl sonra elde ettiği popülariteden memnundur, ancak Plagens, Kahlo'nun hedef kitlesini eleştirel olmadan kadın kahramana tapınma halinden ötürü suçlar. Yanı sıra sanat piyasasını çalışmasına ekonomik olarak gereğinden fazla değer biçmekle suçlar. Herrera fiyatların hak edildiğini ve Kahlo'nun yaşamından ve bunu resimlerinde ifade etme biçiminden ötürü çalışmasının her türden güncel sanatsevere, özellikle kadınlara, AIDS'li insanlara ve toplumun uçlarında yer alan diğerlerine hitap ettiğini ve bu insanların bunu etkileyici bulduğunu ima eder. Plagens, bir çalışmanın insanların beğenisini kazanmasının onun iyi olduğu anlamına gelmeyeceğini söyler.

Plagens argümanlarında "Fridamania", "Van Gogh'un feminist eşdeğeri", "Frida ateşi" ve "Fridaphilia" gibi yaratıcı ve etkileyici biçimde iğneleyici kavramlar ve ifadeler kullanır. Başrolünde Madonna'nın oynadığı film gibi Kahlo'nun popülaritesinden örnekler verir ve sanatının ekonomik enflasyonu olarak gördüğü şeyle ilişkili olarak istatistiksel veriler sunar.

Görüşlerini destekleyenleri, özellikle bilgili ve otoriter kadınların, mesela "83 yaşında bir feministin" görüşlerini alıntılar. Herrera, Kahlo'nun popülaritesine ilişkin aynı gerçekleri büyüklüğünü haklı çıkaran bir kanıt olarak alıntılar. Herrera da diğerlerini sanatçıyı savunma amaçlı olarak alıntılar. Herrera insanların çalışmayla özdeşim kurmasının ve çalışmaya hayranlık duymasının gerekçelerini sunar. Plagens bundan hoşlanan insanların kandırıldığını ima eder.

Diğer Eleştirmenler ve Kahlo

1978 yılında *Art in America*'da yazan Joyce Kozloff, Plagens'ın değerlendirmelerinden bazılarıyla hemfikir gibi görünür: "Bu, çalışmanın bütünü bile değildir. Kahlo'nun ilk resimleri büyüleyicidir ancak alegorik sembolizm basit olabilir. Çoğunlukla çok hasta olduğu dönemde yaptığı durağan yaşam resimleri dokunuşun ve odaklanmanın azaldığını gösterir. Ancak

ortadaki dönemde yapılan çalışma zarif biçimde el emeği ürünü, yoğun ve görsel olarak tam kıvamındadır."[7] Ne var ki Plagens ve Herrera'dan farklı olarak Kozloff, Kahlo'nun acısını ve feminizmi kullanışını kucaklar: "Acı çekmesi kadınların baskılanmasının bir eğretilemesi olarak görülebilir ve hiçbir öncülün olmadığı bir zaman ve yerde tabu olan kadın konularıyla açık biçimde ilgilenmesi anlamında örnek teşkil eder."

Kay Larson, Kahlo'nun fark edilmesinin neden bu kadar uzun sürdüğünü merak eder. Bunu Kahlo'nun "ırkı, cinsiyeti, konuları ve Rivera'ya yakınlığı" ile açıklar ve "Kahlo gibi bir sanatçı bu kadar uzun süre görünmez kalıyorsa oralarda bir yerde başka kaç kişi olabilir?" sorusunu sorar. Larson, Kahlo'yu "hiçbir tarzı, Rivera'nın tarzını, halk sanatını, Meksika köylü sanatını ve elbette Sürrealizmi" kopyalamadığı için över.[8]

Micheal Newman, Kahlo'nun çalışmasını New York City galerisinde bir arada sergilendiği Tina Modotti fotoğraflarıyla kıyaslayarak eleştirir.[9] Her iki sanatçı da Meksikalı ve politiktir ve Kahlo gibi Modotti de önemli bir erkek sanatçı olan Edward Weston'la yakın ilişki içinde olmuştur. Newman, Kahlo'yu kendi döneminin sanatsal geleneğinden kopması dolayısıyla da över: "Her iki sanatçı da kadındı, her ikisi de Meksika'daki radikal eğilimlerden etkileniyordu ve politik anlamda aktiftiler; her ikisi de duygusal ilişkileri olan tanınmış bir erkek sanatçının gölgesi altında estetik etkilerini geliştiriyordu; ve her ikisi de yüksek sanatın baskın geleneğini marjinal bir konumdan zorluyordu."

Ayrıca Newman, Kahlo'nun ve Cindy Sherman'ın otoportrelerini karşılaştırır. Her iki kadının da belirli roller üstlendiğini, ancak Sherman'ın portrelerinin kitlesel medya stereotipleri –erkek bakışına hitap eden pasif, mazoşist imgeler– olduğunu söyler. Kahlo'nun portreleri belki biseksüelliğiyle –kendisi için kendi portresini yapmasıyla– ilgili olan bir otoerotizmi yansıtır.

Burada, Kahlo'nun Batı temsil geleneği içinde kadın bedeninin sunuluş biçimini bariz şekilde dönüştürdüğünü savlar. Yani Kahlo, bir adam için değil, baskıcı bir erkek bakışı için değil kendisi için kendi imgelerini üreten bir kadındır.

Kozloff, Kahlo'nun resimlerinin duygusal gücü hakkında yazar: "Kahlo'nun çalışmasına halihazırda aşina olsam da yine de yüzleşme anında bir şok geçirdim. Resimlerin aşırı küçüklüğü endişelendiriciydi, güçleri ve dışavurumculuklarıyla bir anlamda çelişiyor ve şiddet ve kırılganlık arasında endişe verici bir diyalog oluşturuyorlardı." Jeff Spurrier, Rivera'nın resimlerinden Kahlo'nun Meksika sanatını konu alan Dolores Olmedo koleksiyonuna geçerken bunun "Charles Dickens'tan Emily Dickinson'a geçmek, büyükten özele geçmek, popülerden kişisele geçmek" gibi olduğunu söyleyerek hissettiği karmaşık duyguları ifade eder. Rivera'nın *jazzy black-dancer* serisinden Kahlo'nun *The Broken Column*'una geçmek (bkz.

Renkli Görsel 14) sıcak bir tropikal yağmurdan insanın içine işleyen bir acı fırtınasına geçmek gibidir." [10]

Pek çok eleştirmen kişisel olarak Kahlo'nun resimleriyle özdeşim kurar. Örneğin Georgina Valverde *The Broken Column*'un ayrıntılı bir betimlemesini sunar: "Resim yüzeyini yöneten acı içinde bir Frida görüyoruz. Beyaz bir kumaşı kendisine bir şehit havası verecek şekilde zarifçe tutuyor. Vücudu çenesinin altından itibaren açılıyor ve omurga yerine ufalanan ikonik bir kolon görünüyor. Farklı boyutlarda keskin tırnaklar, yerlerinde kalacak kadar derine inerek ama işkenceyi ağırlaştırmaktan başka bir amaçları olmaksızın etini deliyor...Göz yaşları özgürce akıyor ama ifadesi değişmiyor. "Ben göçmekte olan bu bedenim. Çektiğim acı ufuk çizgisi kadar sınırsız. Ama ben bundan fazla bir şeyim, direnen ve güçlü bir şey." [11] der gibi görünüyor. Valverde'nin bu resme ve Kahlo'nun tüm çalışmalarına ilişkin vardığı sonuç şu: "Frida Kahlo'yu resim yaparken gördüğümde hayatta olmanın acı ya da tatlı, hafif ya da zorlu, keyifli ya da hüzünlü olsun tümü değerli olan pek çok tecrübe içerdiğini hatırlıyorum."

Kahlo'nun çalışmasının değerlendirilmesine ilişkin özellikle ilginç olan nokta bu yargılarla biyografik gerçeklerin karışmasıdır. Çalışmasının kalıcı bir sergisinde bile bu ikisi karıştırılır: Meksika'nın güneydoğu ucunda bulunan doğduğu yer ve evi olan Coyoacan şimdi resimlerinin bulunduğu bir müzedir.

Pek az eleştirmen resimleri hakkında yazarken biyografik bilgi vermeyi unutur. Kahlo'nun yaşantısını büyüleyici bulurlar. Örneğin Meyer Raphael Rubinstein, *Arts Magazine*'de çıkan bir makalede sanat camiası curcunasıyla birlikte Paris'te olmaktan söz eden bir Kahlo mektubunu alıntılar: "Bu insanların ne türden şıllıklar olduğunu bilemezsin. Beni kusturuyorlar...Saatlerce 'kafelerinde' oturuyor ve değerli popolarını ısıtıyorlar ve durmaksızın "kültür", "sanat", "devrim" hakkında konuşuyor, vıdı vıdı yapıp duruyor, dünyanın tanrıları olduklarını sanıyorlar...*bok*tan başka birşey değiller halbuki." [12]

Angela Carter "Frida Kahlo'nun yüzünü çizmeyi ne çok sevdiği" hakkında yazar. İlk kez ciddi olarak resim yapmaya başladığı on altı yaşından, yaklaşık otuz yıl sonraki ölümüne kadar sürekli olarak resim yapmıştır. Güzel kasları, kıllı üst dudağı ve ortada birleşen yarasa kaşlarıyla tekrar tekrar yüzü." [13] Carter, Kahlo'nun saçlarını da yaşantısında bir eğretileme olarak yorumlar. "Vahşi, dalgalanan saç kösnüllük ve terk etmeyle ilişkilendiriliyorsa Frida Kahlo'nun, tüm ressamların en kösnülü olan bu kadının, saçlarının nasıl yalnızca kendini büyük acı içindeyken ya da çocuk olarak betimlediğinde sırtına düştüğünü gözlemleyin." Carter, Kahlo'nun saçlarını 1940 yılında Rivera'dan boşandığında bir yıl için kestiğini, sonrasında yeniden uzattığını ve ördüğünü yazar. Carter da Herrera gibi Kahlo'nun resimlerinin doğrudan ve geri döndürülemez biçimde yaşan-

tısından doğduğunu idia eder: "Bir ressam olarak çalışması bu kazanın sonunda ortaya çıktı; hiç kimsenin iyileşmesini beklemediği uzun nekahat döneminde zaman geçsin diye resim yaptı...Kaza ve bunun fiziksel sonuçları sadece yeniden resim yapmasıyla sonuçlanmadı, aynı zamanda ona resmini yapacağı bir şey verdi: acısını." Carter da Herrera gibi Kahlo'yu konu olarak kendisini seçtiği, acının üstesinden sanat yoluyla geldiği, acılara katlandığı, kendini ortaya koyduğu, "kadın" olduğu için över.

Ne var ki Serge Fauchereau bu türden bir biyografik bilgi için "ekstraresimsel" [14] ifadesini kullanır. "Güçlerinden pek çoğu ekstraresimseldir; çalışması bizi etkiler, şaşırtır ama bir Tamayo'da hatta bir Merida'da bulunabilecek biçimde nitelikler için bakmayız ona." "Arkadaşlarının, sevgililerinin, düşüklerinin ve tutkularının neredeyse bütün resimlerinin konusunun bir parçası olduğunu" ve "normalde tüm bunların sanatçının çalışmasıyla mutlaka ilgili olmayacağını, ama Kahlo söz konusu olduğunda, onun sanatı açık biçimde otobiyografik olduğundan bunun görmezden gelinemeyeceğini" yazar.

Burada alıntılanan eleştirmenlerden Kahlo'nun çalışmasına değer verenlerin çoğu Kahlo'nun sanatı ve biyografisini bağdaştırmakta entellektüel bir güçlük yaşıyor gibi görünmezler ama Plagens ve belki diğerleri de bu türden bir birleşmeden rahatsızlık duyarlar. Bu ikinci grup biyografik bilginin estetik değerlendirmeyi etkilemesine izin vermemeyi tercih eder. Bu kesinlike okurlarının yalnızca çalışmanın kendisine, özellikle fiziksel özelliklerine odaklanmalarını ve estetik olmayan dolayısıyla sanatla ilgisiz unsurlarla dikkatlerini dağıtmamalarını isteyen formalistlerin eski tavrıydı. Ne var ki güncel eleştirmenler biyografi ve toplumsal bağlamın eleştirel yargılardan ayrılmasını görmezden gelmeye ya da buna karşı çıkmaya meyillidir. (Bu özel konu İkinci Bölümde, kuram üzerine yapılan tartışmada daha dikkatli biçimde incelenmiştir.) Dolayısıyla, özetle Plagens ve Herrera gibi eleştirmenler gerçeklerle ilgili olarak hemfikir olup bu gerçeklerin değeri konusunda hemfikir olmayabilirler. Plagens ve Herrera, Kahlo'nun çalışmasını benzer şekilde betimler ve yorumlarlar, ancak belki de farklı kriterleri olduğundan çalışmanın değeri konusunda hemfikir değildirler. Örneğin Plagens resimde biçimsel yenilikleri duygusal anlamda ilgi çekici öykülemelere tercih eder. Eleştirmenlerin aynı sanat türü hakkında fikir ayrılığına düşmeleri, eğer bu sanatseverleri ve okurları konular hakkında düşünmeye ve kendi sonuçlarını çıkarmaya yönlendiriyorsa sağlıklıdır. Farklı değerlendirmeler bize sanata bakabileceğimiz farklı lensler sunar.

Plagens'ın Kahlo'nun fazla heyecanlı "fan"larıyla dalga geçmesinden yaklaşık on yıl sonra Peter Schjeldahl kendisinin "neredeyse bir tarikatçi" olduğunu kabul eder. Walker Art Center'da 2007 yılında gerçekleşen retrospektifini gördükten sonra "içimde acıyan ve hayal kırıklığı yaşatan bir sürü şeyin onun sanatının büyüsüne kapıldığımda azaldığını hatta geç-

tiğini hissediyorum" diye yazar. Otoportreleri iki şeyden emin olmasını sağlar: "Birincisi, bazı şeyler tahmin ettiğimden de kötü, ikincisi hiçbir sorun yok." "Kahlo'nun çalışmaları ortadan kaybolmadığı sürece çalışmaları değerli olmayı sürdürecektir" der ve "Kahlo yirminci yüzyıl ressamları arasında gelecekteki sanatçıların zihinsel müzelerinden hiçbir zaman kalkmayacak seçkin bir azınlık arasında yer alır." [15]

MARTIN PURYEAR'İN HEYKELLERİ HAKKINDA YARGIDA BULUNMAK

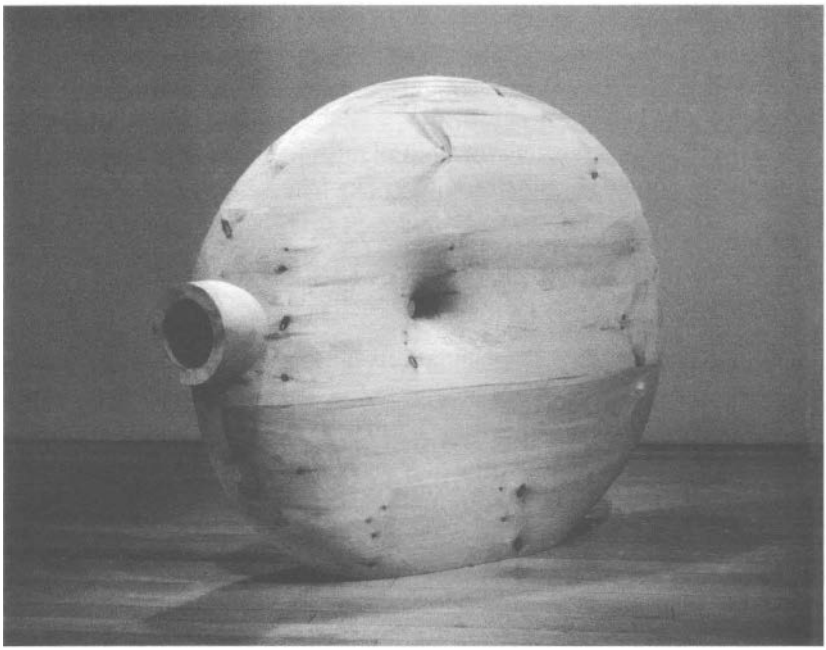
Robert Hughes *Time* dergisinde Puryear gibi bir sanatçı için "Klişesiz bir güzelliğin üstün bir hedef olduğunu ve muhtemelen bu geçişi heykeltraş Martin Puryear'dan daha iyi örnekleyebilecek birinin olmadığını" [16] yazar.

Martin Puryear'ın harika heykeller yaptığına ilişkin genel bir fikir birliği vardır. Neal Menzies şöyle yazar, "Orta Çağda olsaydık, ona Duygular Uyandıran Biçimlerin Efendisi" [17] denilebilirdi. Ann Lee Morgan "yirminci yüzyılın en iyi sanateserleri gibi, onunkilerin de sanatın olabileceği şeye dair coşkun bir düşünce olduğunu" [18] yazar. Kenneth Baker, Martin Puryear'ın sanatının "kendini başka hiçbir çağdaş sanatın konumlandırmadığı şekilde konumlandırdığını" [19] yazar. Nancy Princenthal, *Art in America*'da onun için "biçimin öncü güncel yorumcularından biri" [20] ifadesini kullanır. Carole Calo, Arts Magazine'de onun "günümüzde çalışmakta olan heykeltraşların en heyecan verici ve etkili olanlarından biri" [21] olduğunu iddia eder. Peter Schjeldahl şöyle yazar, "Martin Puryear'ın heykellerini görmek her zaman tutsak edici bir keyiftir." [22] Donald Kuspit, Puryear'ın çalışması için "sıradışı heykeller" [23] ifadesini kullanır. Bu eleştirmenler yargıları için ne tür gerekçeler sunarlar?

Hughes bundan yirmi yıl önce sanat dünyasında güzelliğe sadece bir dekorasyon olarak bakıldığını ama sanatta birşeylerin "gündemde olup gündemden düştüğünü" yazar. Heykeltraşlar zanaate değer verir, ancak pek çok heykeltraş, özellikle minimalistler imalatçılar tutmuşlardır. "Ancak özellikle Puryear'ın çalışmasının özel yoğunluğu her şeyi ağaçtan (zift, çamur ve tel repertuarında bulunsa da) ve kendisinin yapmasından kaynaklanır. Elin ağaç üzerindeki biçimlendirici etkisi yoluyla malzeme kullanımında şiirsel bir ustalık geliştirir." [24]

Suzanne Hudson Artforum'da "Puryear'ın çalışması neredeyse kusursuz. Ancak aynı zamanda "neredeyse"nin asıl önemli olan şey olduğunu da gösteriyor. Ona göre bu zanaatin kusursuz biçimde üretilmemiş olması önemli. Daha çok "el yapımını elde tutan", "mavi yaka" diye yazar.

"Bir "üretme etiği var, el emeğiyle, sınıfla ve zanaatle olduğu kadar halk teknolojisi (sepet örme, çadır ve yurt yapımı vb.) ile de ilgili. Tahtaları bile



Martin Puryear, *Deadeye, (Boğata)* 2002. Pine, 150 × 170 × 33 cm

işlevsel; çam, alaçam, baldıranotu ve dişbudak ağacı- ve görece barok olan gülağacı ya da ceviz ağacı değil."[25]

Menzies, Puryear'ın heykellerine oldukça fazla değer verir çünkü bu heykeller "kaygısız bir oyunbazlıktan tehlikeli ölçüde bir kötülük ve ciddiyete pek çok farklı duygusal durum" sunarlar. Morgan, Puryear'ın "her senteze kendi çağdaş ve tutkulu duyarlığıyla yatırım yaparak çokyönlülük ve zarafetle geçmişten gelen biçim ve anlamları yeniden biçimlendirdiğine-bilinmeyene, duyguya ve doğaya romantik bir bağlılıkla ilişkili içgözlemsel bir kendine yeterliğe" ilişkin olarak örneklediği gözlemleriyle övgüsünü haklı çıkarır. Calo, Puryear'ın çalışmasına hayranlık duyar çünkü kendi bireyselliğine değer veren, "moda" ve pazarlanabilir olarak görülen şeye uymayı reddeden bağımsız bir yetenektir. Artan ulusal farkındalığı, yeteneğin, becerinin, bütünlüğün ve vizyonun modaya baskın çıkmasına tanıklık eder."

Calo, incelikli ve coşkulu bir yazma biçimiyle çalışmasının etkisine ilişkin düşüncelerini şu şekilde özetler: "Martin Puryear'ın çağrışımcı objeleri bitkin düşmüş ruhlarımıza hitap ediyor. İkilikleri çözümleyen, ancak paradokslar da sunan heykellerde bize varlığın karmaşıklığını sürekli hatırlatan bir gerilim vardır. Puryear insan deneyimini, doğayı ve temel yaşamsal gücü yeniden bütünleştirdikçe modern hayatlarımızın yoksullaşmasının

farkına varırız. Sanat-tarihsel farkındalığı, ilkel anıştırmaları ve teknik çokyönlülüğü harmanlayan objelerde kronolojik, coğrafi ya da sosyoekonomik sınırları aşan evrensel bir bilinç ifade edilir. Martin Puryear sessiz bir inançla modern varoluşun apayrı bölümlerini varoluşun zamansız dokusuyla bir araya getirerek içimize bir bağdaşıklık ve bütünlük duygusuna duyulan özlemi yerleştirir."

Puryear'ın çalışmasının bu değerlendirmelerinin uygun ve heyecan verici olduğu açıktır, ancak bir anlamda belirsizdirler: örneğin Kuspit, Puryear'ın kapları için "ne kadar tanıdık olursa olsun eklentileri, delikleri ve çizgileriyle ilgili tuhaf bir şeyler olan şekillerinde (karanlığın yüreği gibi) bir tür gizem taşıdıklarını"[26] söyler. Bu yargılar Puryear'ın çalışmasının görsel anıları ya da yeniden üretimleri olmaksızın okunursa çalışmalarının neye benzediği muhtemelen hayal edilemeyecektir. Bu kısmen, çalışması diğer heykeltraşlarınkinden çok farklı olduğu ve onun hakkında yazan eleştirmenler daha önceki alıntılarda olduğu gibi bunu doğrudan kabul ettikleri ya da ima ettikleri içindir. Çalışması "sanatın ne olabileceğini" gösterir, olageldiği şeyi değil. "Bağımsız"dır ve "moda" kabul edilen şeye uymayı reddeder. Princenthal çalışmasının "şaşırtıcı bir çeşitliliği olduğunu söyler, bununla bu konuda kesin genelleştirmeler yazmanın güç olduğunu kabul etmiş olur. Schjeldahl "Tipik bir Puryear çalışması, tutulan bir nefes kadar gergin ve sessizdir. Biçimi yapımcısından çok malzemelerin fikri gibi görünebilir...Puryear dünyada bir şey ifade etmenin yolunu gösterir: ilgili olun ve dolayısıyla belki de yapabildiğiniz kadar sık ve uzun süreli olarak ilginç."[27] Herhangi bir yeni ve farklı çalışmayla ilgili bir şeyler yazmaya dair sorunlardan biri de eleştirmenin bu konuda yazmanın yollarını bulmasının gerekmesidir.

Heykeli (ve gösteri sanatını) yazıda temsil etmek belki güçtür, çünkü heykelin yeniden üretimleri, örneğin resimlerin ya da fotoğrafların bile yeniden üretimlerinden daha az yeterlidir. İkincisinin pek çok yeniden üretiminde, boyutu ve ölçeği kaybederiz ve renk sıklıkla zarar görür; ne var ki heykelin yeniden üretimlerinde aynı zamanda çok önemli olan üçüncü boyutu da kaybederiz.

Eleştirmenler Puryear'ın heykelciliğine ilişkin yargılarında da net olmayabilirler çünkü heykelciliğin güçlü ama gizemli olduğunu düşünürler. Bunu dile dökmek konusunda tereddüt ederler ya da bunu yapamazlar. Daha çok yaratıcı biçimde "duygular uyandıran biçimler" hakkında, heykellerin nasıl "pek çok farklı duygu durumu" oluşturduğu konusunda ve Puryear'ın "bilinmeyene, duyguya ve doğaya romantik bağlılığı" konusunda yazarlar. Calo, Puryear'ın "oldukça imalı olan biçimleri" ve sanatçının "modern varlığın apayrı bölümlerini nasıl yeniden birleştirdiği" hakkında yazar. Bu ifadeler gizemli sanat hakkında bir üstbelirleme yapmadan ya da bunu çok sınırlayıcı türden bir yazıyla boğmadan nasıl anlamlı biçimde yazılabileceğinin iyi örnekleridir.

Çalışması hakkında yazan her eleştirmen çalışmayı değerlendirdiği kadar betimler ve yorumlar da. Bir Puryear gösterisinin *Artforum* eleştirisinde Colin Westerbeck çalışmayı över ama öncelikli olarak betimleyici ve yorumlayıcıdır. Sanatçının kişiliğiyle ilgili gözlem sürecinde Puryear'ın kulübemsi parçalarının bazılarından yola çıkarak ilginç çıkarımlarda bulunur: "Röportajlardaki suskunluğundan ve sosyal ortamlardaki utangaçlığından Puryear'in oldukça özel bir insan olduğu anlaşılıyor. Pek çok parça onun kendisi için bir sığınak, bir saklanma yeri, tek bir insana yetebilecek kadar geniş bir iç alan yapma çabasının izleri gibi görünüyordu." [28]

Puryear'in çalışması hakkında yazan pek çok yazar üç ilham kaynağının bir veya ikisinden söz eder: başka sanatlar, başka kültürler ve doğa. Bu çalışmayı geçmişin minimalist heykelciliğiyle ilişkilendirirler ama hemen Puryear'ın çalışmasının minimalizmden nasıl ayrıldığına dikkat çekerler. Morgan Puryear'in minimalizmin dışavurumcu benliği reddetmesine karşı çıktığını yazar. Calo, Puryear'in heykellerinin minimalizmin farkındalığından etkilendiğini, ancak minimalizmden farklı olarak "içeride olma haliyle dolu olduklarını" ve minimalizm için olduğundan farklı olarak "bu çalışmada vurgulanan bir insan jesti duygusunun olduğunu" yazarlar. Princenthal çalışmasını heykeltraşlar Arp, Brancusi, Noguchi ve Bourgeois'le ilişkilendirir ancak aynı zamanda çalışmasının onu etkilemiş olabilecek sanatçılardan nasıl ayrıldığı hakkında konuşur: "Puryear'in başarısı bu türden kaynakları Batılı olmayan diğer referanslarla sürekli bir imalı oyun içinde tutması, bu arada kendi yüce kişisel heykelsi biçim duygusunu ortaya koymasıdır."

Princenthal'ın gönderme yaptığı Batılı olmayan referanslardan biri Afrikalıdır. O ve Puryear hakkında yazan diğer eleştirmenler sıklıkla okura sanatçının bir Afro-Amerikalı olduğunu ve 1964'ten 1966'ya kadar Sierra Leone, Afrika'daki Peace Corps'ta çalıştığını söylerler. Princenthal kavim sanatına ilişkin birinci elden tecrübeleri hakkında da yazar ve bunları çalışmasından çıkan "esrarengiz, neredeyse şamanistik bir varoluş duygusu"ndan ötürü över. Princenthal sınırda yaşayan bir Afro-Amerikalı olan Jim Beckwourth'a ithaf edilen bir dizi kurgu yaptığını ve göçebe Moğolların kullandığı kubbemsi ve taşınabilir bir sığınaktan veya yurttan etkilenerek bir kurgu yaptığını yazar. Diğerleri daha genel hatlarıyla ritüel işleve yaptığı göndermeler hakkında konuşurlar. Örneğin Judith Russi Kirshner *Artforum*'da "ritüel işlevler çağrıştıran ancak elbette böyle işlevleri olmayan objeleri, yapılımlarındaki yoğunluk üzerinden iletişim kurarlar" diye yazar.[29] Calo "işlenmemiş temel objeleri," "ilkel anıştırmaları" ve "komünal ya da kavimsel ritüeller ve davranış kalıplarına olan ilgisi" hakkında yazar.

Eleştirmenler Puryear'ın Afrika ve İskandinavya'nın kültürel etkilerini şaşırtıcı biçimde birleştirmesine de dikkat çekerler. Sanatçı uzun süredir ormancılıkla ilgilenmiş ve hem mobilya hem gemi yapımında Afrika ve Kuzey Avrupa'da olduğu kadar Amerika'da da ağaç işçiliği üzerine çalış-

mıştır. Ann Morgan çalışmasını hem kültür hem de doğayla ilişkilendirir: "Her senteze kendi uygar ve tutkulu duyarlığını katarak geçmişten gelen biçim ve anlamları çokyönlülük ve zerafetle yeniden şekillendirir; bu bilinmeyenle, duyguyla ve doğaya romantik bir bağlılıkla içiçe geçen içgözlemsel bir özyeterliliktir."

Calo, Puryear'in çalışması için yaptığı yorumu ona övgüsüyle birleştirir. Temalarını "değişim, devinim, hayatta kalma, tutsaklık ve komünal ya da kavimsel ritüeller ve davranış kalıpları" olarak ifade eder. Ona göre biçimleri "oldukça çağrışımsal ve ayırt edilebilen" biçimlerdir. Çalışmasındaki biçimsel ve duygusal gerginliği, karşıtları anlamlı bütünlerle birleştirmesine bağlar: işlenmemiş temel objeler ve sofistike zanaatkarlık; açık ve kapalı olan arasında hep var olan bir diyalog; çizgisel ve büyük biçimler; aynı anda içeride ve dışarıda olma halini sorgulaması; tel örgü, katran, meşe, çelik ve tel gibi farklı materyallerin yeniden birleştirilmesi. Princenthal, Puryear'ın ayrı gibi görünenleri birleştirdiğini de gözlemler: "Puryear'ın çalışmasında üstü kapalı biçimde zarif ve arsızca tuhaf arasında bir gerilim süregelir." Menzies Puryear'ın "kaygısızca oyunbazlıktan tehlikeli ölçüde fesatlığa ve ciddiyete uzanan farklı duygusal durumlar uyandırdığını" yazar.

Bu eleştirmenler genellikle Puryear'ı, malzeme kullanımındaki yaratıcılığı, tuhaf biçimleri başarılı şekilde birleştirmesi, büyük yeteneğini gösteren ancak işi titizliğe vardırmayan ustalığı ve eserlerinin çağrışımcı oluşundan ötürü överler. Önemli ve kayda değer biçimde Puryear'in biçim duygusunu överler ama aynı zamanda çalışmaların yaşama ve diğer kültürlere göndermelerinden de keyif alırlar. Dolayısıyla onlar için Puryear'in sanatı biçimsel temellerde işlevseldir, ancak içeriği sanat hakkında sanatla sınırlı değildir.

Kahlo'nun sanatı oldukça belirli, Puryear'inki ise belirsizdir. Puryear'ın çalışmasını sevenler karmaşadan memnun olmaya meyillidir. Farklı sanat türleri farklı tepkilere yol açar ve farklı kriterleri devreye sokar.

ROMARE BEARDEN'IN KOLAJLARINA İLİŞKİN YARGIDA BULUNMAK

Afro-Amerikan edebiyatı üzerine çalışan bir bilim insanı ve yazar olan Joanne Gabbin, Romare Bearden tarafından 1970 yılında yapılmış ve yatakta yatan bir kadının gösterildiği *Patchwork Quilt* isimli kolaj çalışma üzerine güzel bir pasaj yazmıştır, (bkz. Renkli Görsel 15).

> Kadın, sürekliliği temsil eder. Çalışmadaki kadın figürü, kolajı koyu bir karanlıkla kaplar. Siyah, kahverengi, bronz ve kırmızı gölgeler soyundaki çeşitliliğe ve güzelliğine işaret eder. O, Mısır ve Etiyopya'nın ve-

> rimli topraklarında kök salmış Afrika'dır, ayakları büyük piramitlerin yer altı mezarlarına tekabül eder. Gövdesi sert ve Ganalı bir bereket bebeği gibi biçimlidir. Okyanus yolculuğuna, köleliğe ve baskıcı koşullara katlanan köle nesilleri emzirecek olgunluktaki memeleriyle Antiller'dir. Amerika'nın eğilen ama bükülmeyen, yoğun, maviye çalan zerafetidir. Yalnızca başını çevreleyen bir gül bandanasıyla yumuşayan yüzünün köşeliliği bir Afrika maskını hatırlatır. O, geçmişte ve bugündedir. [30]

Gabbin'in ifade ettiği görüşler oldukça betimleyici ve yorumlayıcıdır, ancak betimleyen seçimlerinde de açık olarak görülebileceği gibi kolaja büyük hayranlık duyar. Aslında bu alıntı sanat tarihi konulu bir kitaptaki Bearden ile ilgili iki sayfalık "teşekkür" yazısından alınmıştır. Ölümünden sonra Afro-Amerikalı bir yazarın yazdığı bir teşekkür yazısıdır bu. Bearden 12 Mart 1988'de 75 yaşında iken öldü. Gabbin sanatçı hakkında pek çok biyografik bilgi sunar. Okurlarını Bearden'ın 1914 yılında doğduğu ve Harlem Rönesansı döneminde Harlem'de büyüdüğü konusunda bilgilendirir. Caz müzisyenleri Duke Ellington, Fats Waller, Earl Hines, Count Basie, Ella Fitzgerald ve Cab Calloway'in Bearden'ın bu tanınmış müzisyenlerin hatırlanan performanslarından yaptığı kolajlardaki kendiliğindenliği ve ritmleri etkilediğini yazar. Yanı sıra çocukluğunda bir süre Charlotte, Kuzey Carolina'da kaldığı ve Mecklenburg çevresinde bağlantıları olduğu için köklerinin güney siyah kültüründe olduğu konusunda da bizi bilgilendirir. Bearden'in "ateşli özgünlüğünü" över ve George Grosz'la çalıştığını Constantin Brancusi ve Georges Braque'ı tanıdığını, ayrıca Fransız izlenimciliğini keşfettiği Paris, Sorbonne'da da çalışmalar yaptığını yazar. İç mekanı sunmayı öğrendiği geleneksel Çin resmini; on yedinci yüzyıl Flemenk resmini ve Afrika kabile yontuculuğunu, ilaveten kübizmi, sürrealizmi ve Diego Rivera'nın toplumcu gerçekçiliğini öğrendiğini yazar.

Ölümünden kısa süre sonra basılan Bearden'a başka bir övgü yazısında *The New York Times*'da yazan Micheel Brenson, Bearden hakkında "onun ellerinde su, macun ve kağıt bir orkestranın araçlarına, bir romandaki bağlara dönüşüyor" [31] diye yazmıştır. Buna ek olarak "Bearden'ın kişiselliğe büyük önem veren bir sanatçı, bütün kuralları bilen bir tuluatçı; kesmenin, yırtmanın, sıvamanın ve yapıştırmanın hem içsel bir yolculuk hem de öyküsel bir macera olduğu usta bir kolajcı olduğunu" yazar. Çalışması anlık ve aşırı biçimsel, özenli ve duyumsaldır." Ne var ki Brenson, Bearden'ın çalışmalarının bazılarını, özellikle daha büyük olan eserlerini hem boyut hem de konu bağlamında eleştirir; "Destansı açıklamalar yapmaya başladığında sonuçlar fıkra gibi olabilmekte." Ancak Bearden'ın daha küçük çapta ve kişisel tecrübeyle çalışırken bir usta olduğunu söylemeyi sürdürür: "Savaş sonrası sanatçılarından hiçbiri özel içerik ve ölçeğe daha fazla epik duygu yüklemedi." "Kolajların keyif veren bir dolaysızlığı olduğunu" da ekler. Brenson, Amerikan sanatında tarzların hızlı değişiminin ödül-

lendirildiği bir dönemde Bearden'ın çalışmasının sürekli büyümesini ve bütünlüklü gelişimini de över: "Savaş sonrası yenilik ve değişim talebinin sanatçıları, kişisel gelişimi, kendilerini sürekli sil baştan yaratma olarak tanımlamaya zorladığı Amerikan sanatında, nadir görülen biçimde, sanatı daha bağımsız, daha akılcı ve daha etkili hale geldi." Brenson, Bearden'ın kültürünün, sanat dünyasının öykülemeye, "hatıralara, mekana ve geleneklere meydan okuyan sanatın tercih edilmesine" düşman olduğu bir dönemde bile çalışması için her zaman önemli olduğunu yazar. Brenson, Bearden'ın çalışmasını son derece kişisel tutarak sanat dünyasına karşı durmasından hoşnuttur. "Görevi her zaman kendi adına konuşamayan insanlık komedisinin üyelerine ses vermek olan bir ozan" olan Bearden'ın New York caz klüplerini ve kırsal güney bölgesindeki aile toplantılarını betimlemeyi seçtiğini yazar. Bearden'ın sıklıkla betimlediği kadınlar hakkında Breson, "Kadınlar Bearden'ın çalışmasında hürmet edilen ve merak edilenlerdir" diye yazar.

Brenson, Bearden hakkında Gabbin'in söz etmediği bazı biyografik bilgiler verir: Bearden güneydeki kırsal bölgelerde doğdu. Beyzbol oynuyor, şarkılar yazıyor ve caz, edebiyat ve sanat üzerine çalışmalar yapıyordu. Elli yaşındayken kolajlar yapmaya başladı. İnsan hakları hareketine ve siyah sanatçılar hareketine katıldı. Kuzey Carolina, Mecklenburg'daki bir Cherokee bölgesine ait çocukluk tecrübelerinden ötürü Amerikan Yerlilerine sempati besliyordu. Brenson, Bearden'ın sanatının iyi bilinmesine ve 1960'larda yaptığı toplumsal konular ve siyahların tarihini konu alan kolajları geniş bir kitleye ulaşmaya başlamasına rağmen sanatçının sanat dünyasında bir yabancı olarak kaldığını iddia eder.

Peter Plagens, Bearden'ın Chicago, Los Angeles, Atlanta, Pittsburgh ve Washington'da sergilenen 140 çalışmasının kapsamlı bir retrospektifini incelemiştir. Plagens çalışmaları şu sözlerle över: Bearden "yalnızca kusursuz bir konu ve araç uyuşması yakalamamıştır. Aynı zamanda duyarlığı gerçek güzellikle birleştirebildiği bir çalışma yöntemi de keşfetmiştir. Bearden'ın en iyi çalışmasında renk duygusu her parçasıyla Josef Alber'inki kadar incelikli biçimde ayarlanmıştır (ve laboratuvara çok daha az benzer) ve kompozisyon Bearden'ın hayranlık duyduğu Stuart Davis'inki kadar sıkıdır." [32] Bearden'ın ustalıklı ölçüde tutarsız şekil parçaları" ve "cerrah makası izleri" taşıyan "alevli kırmızılar ve narin griler" kullandığını yazarak devam eder. Plagens, Bearden'ın "herkesin yapabileceğinden daha büyük boyutlardaki bir kolajı oluşturabileceği, bunun tek istisnasının muhtemelen son dönemlerindeki Matisse olduğunu" söyler. Dahası Bearden müzikte ve edebiyattaki destansılığa denk biçimde renk kırıklarıyla siyah Amerikalı deneyiminin görsel bir anlatısını oluşturmuştur." Plagens eleştirisini Bearden'ın kolajlarının "Amerikan sanatında önemli bir ifade" olduğunu yazarak tamamlar

Plagens, Bearden'ın hiçbir zaman Jackson Pollock ve Yves Kline gibi akranları gibi büyük tarih kitaplarına girmediğini kabul eder. Bearden'ın siyah oluşunun bunda "muhtemel bir etken" olduğu konusunda sergi kataloğunun yazarlarıyla hemfikirdir. Ancak temel gerekçe Bearden'ın tarzıdır: "Bearden devasa soyut resmin altın çağında kelimenin tam anlamıyla çizgi dışına çıkmıştı (yaptığı en büyük resim 150 x 140 cm boyutlarındaydı)."

Plagens başka biyografik gerçeklere de işaret eder. Bearden New York Üniversitesi'nde matematik eğitimi görmüştür, çünkü annesi Chicago Defender'ın editörüdür ve W.E.B. Du Bois, Paul Robeson ve Langston Hughes gibi önemli bazı insanları ağırlamıştır. Bearden bir caz müzisyeniydi ve Billy Eckstine Bearden'ın yazdığı "Sea Breeze"i kaydetmişti. Margaret Moorman'dan Bearden'ın bir müzisyen olmanın yanısıra iyi bir yazar da olduğunu öğreniyoruz. Moorman sanatçı hakkında yazdığı bir yazıda Bearden'ın arkadaşı Barrie Stavis'i alıntılayarak Stavis'in "Romie parlak bir yazardı. Yazmayı resim yapmaya tercih etmiş olsaydı da resimlerde ve kolajlarda bıraktığı kadar önemli ve evrensel bir mirası yazıda bırakırdı." [33] sözlerini aktarır. Plagens bizi Bearden'ın bir süre için toplumcu gerçekçi olduğu, bir süre "hoş kübist" resimler yaptığı ve soyut dışavurumculuk akımıyla birlikte Paris'e gittiği konusunda bilgilendirir. 1950'lerin başında Harlem'deki Apollo tiyatrosunun üst katında yaşamıştır ve Plagens'a göre "yumuşak, Zen-leştirilmiş" bir soyutlama biçimini benimsemiştir. 1960'ların başlarındaki sivil haklar hareketiyle durumun farkına varmış ve bir siyah sanatçılar grubu olan Spiral'i kurmuştur.

Elizabeth Alexander, Myron Schwartzman'ın Bearden biyografisinin bir eleştirisinde Bearden'ın konusunun tek cümlelik bir özetini sunar: "İkonografisi büyülü biçimde sıradandır: kapı aralıklarının, horozların, güvercinlerin, saksafonların, trompetlerin, leğenlerin, bulutların ardından görünen trenler." Yanı sıra bizi Bearden'ın karısının ailesinin St. Martin, Karayipler'de bir ev sahibi olduğu konusunda bilgilendirir ve Güney Carolina'nın Kaplan zambakları gibi peyzajın da onu etkilediğini savunur. Ayrıca "sanatçının analitik ve inanılmaz derecede kültürlü, kendini biraz olsun arka planda tutmadan alçakgönüllü" [34] olduğunu yazar.

Ninna French-Frazier düz parlak desenlerin ve kesişen sayısız yüzeyden oluşan gazete küpürlerinin "parıldayan Fars duvar kilimleri gibi canlı renkleri olan desenlere dönüştürüldüğünü" [35] yazar.

Schwartzman *Artforum*'da yayınlanan bir makalede Bearden'ın Matisse ve Mondrian gibi kübistlerin mirasını benimsediğini, ancak "bu mirası, kendisine evrensellik kazandıran Güney yaşamındaki gelenekselliği vurgulayarak bir Güneyli ifadeye dönüştürdüğü" [36] yorumunu yapar. Schwartzman Avrupalı sanatçıların etkisine ek olarak Bearden'ın "çalışmasının Hollandalı, Fransız, İtalyan, Meksikalı, Japon, Çinli ve Afrikalıları da içeren olağanüstü çeşitlilikteki öncüllerle yaratıcı bir çelişki içinde olmaktan

doğduğunu" yazar. Başka bir yorumlayıcı yargıda eleştirmen, Bearden'ın "düşünceli bir insan olarak kendi deneyiminin ve bunun uzantısı olarak Amerika'nın deneyiminin biricikliğini modern teknolojinin yıkımından ve onun dikte ettiği yaşam temposundan korumak istediğini" yazar. Schwartzman Bearden'in 1960'lı yıllarda kağıtlarını sert masonite yapıştırmadan önce çizdiğini ve 1970'lerde ürettiği iki sanat eseri dizisi, bir dizi kolaj olan "Of the Blues" ve bir dizi kağıt üzerine yağlı boya ya da mono baskı olan "Of the Blues/ Second Chorus"un öykusunu yazar. Eleştirmen bize romancı Albert Murray'in "Of the Blues"un katalog giriş yazısını ve her iki sergide de parçaların gerçek anlamda tüm başlıklarını yazdığını söyler. Schwartzman bu çalışmalara ilişkin olarak Bearden'ın "konusu olan blues doğaçlamasıyla tuvale daha özgür, daha açık bir yaklaşımı birleştirmesine imkan verecek biçimde kolajın olanaklarından faydalanmaya başladığını" yazar. Eleştirmen, Bearden'ı "geçmişteki bütün çalışmalarını üslubundaki her yeni değişimle yeniden sentezleyerek büyümeyi sürdürmesinden ötürü" överek sözlerini tamamlar. Ellen Lee Klein bu görüşü sanatçının yaşamının sonlarındaki bir sergiye ilişkin görüşüyle destekler: "Paletinde ve özgürce bütünleştirdiği ve kullandığı aracında yeni bir tür coşkunluk, yoğun bir zenginlik var gibi görünüyor. Bu tecrübeyle gelen ve yeni bir tür özgürleşmeyi ortaya koyan büyüleyici ve kişisel bir gösteri." [37]

1980'lerin ortalarında Detroit Sanat Enstitüsü, kuruluşunun yüzüncü yılı için Bearden'a devasa bir mozaik yapma görevi verdi. Bearden da *Quilting Time*'ı yaptı. Eleştirmen Davira Taragin mozaik aracıyla konunun iyi örtüştüğü gözleminde bulunur: Tessera denilen küçük kağıt parçalarından biçimlerin oluşturduğu kolaj tekniğini uygulamayı sürdürürken renkli kumaş parçalarını bir araya getirmeyi çağrıştırıyor bu. Renk ve çizginin bitiştirilmesi, müzik ve kadın temalarının yinelenmesi bu parçayı sanatçının geçtiğimiz kırk yıldaki çalışmasının bir sonucu haline getiriyor." [38] Taragin'in Bearden'ın büyük ve anıtsal çalışmalarından birine ilişkin olumlu yargısı Brenson ve Plagens'ın bu büyük çalışmalara ilişkin ifade ettiği çekincelerle zıtlık oluşturuyor. Ne var ki Bearden'ın kolajları en eleştirel ilgiyi üstünde topluyor. Nancy Princenthal bunlara ilişkin olarak Bearden'ın kolaj yapmadan önce otuz yıl boyunca resim yapmış olmasına rağmen "kolajı eline alış biçimindeki kıvraklığın bozulmamış olduğunu" yazar; "duyarlığa cesurca yaklaşımı gibi kesilen ve yırtılan kağıdı kontrolü de Matisse'i çağrıştırır. Doygun rengi akıcı biçimde kullanması da öyle." [39]

Kemper Güncel Sanat Müzesi'nde küratör olarak çalışan ve Bearden'ın çalışmalarından bazılarına sahip olan Mildred Lane, kolajın "günlük yaşamdaki farklılığa tepki vermenin ve günlük yaşamdaki farklılığın anlık oluşunu temsil etmenin özel biçimde uygun bir aracı olduğunu" yazar. Bearden'ın Amerika'daki yaşantısında "ırk ve kimlik gibi olguları yapısökümcü açıdan ele alma" stratejisi olarak kolajı kullandığını yazar. "Afro-

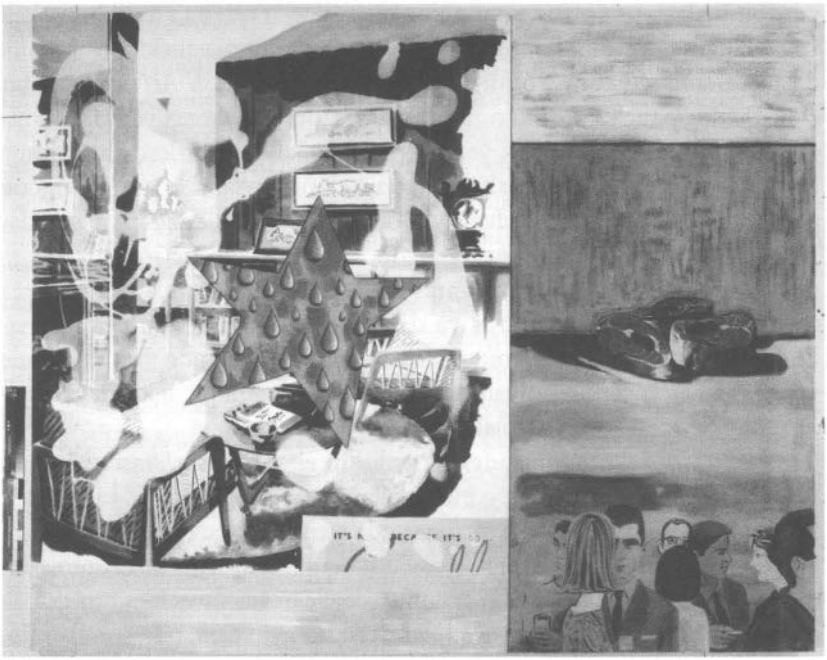
Amerikan yaşantısının apayrı unsurların bir karışımı olan muhtelif yönlerini" her zaman vurgulamış, ırksal kimliği fazla basitleştirerek asli ve sabit bir şeye indirgemeyi reddetmiştir. Bearden'ın kolaj kullanımı "büyük hayranlık duyduğu Batı sanat geleneği, Çağdaş popüler kültür ve içinde yaşadığı çok etnikli ve ırksal olarak bölünmüş Amerikan toplumunun politikası arasında arabuluculuk yapmasına" [40] olanak sağlamıştır.

Özetle bir sanatçının çalışmasını değerlendiren eleştirmenler bazen sanatçının bütün yapıtları arasında hangi özel çalışmaların en iyileri olduğuna karar vermeye çalışırlar. Bearden'ın çalışmalarını değerlendiren ve burada alıntılanan sanatçıların tümü Bearden'ın iyi sanat yaptığı konusunda hemfikirdir ve değerlendirmelerine ilişkin gerekçeler sunarlar; bazıları kolajlarının resimlerinden daha iyi olduğunu iddia etmeyi sürdürür. Bu eleştirmenlerden pek çoğu Bearden hakkında biyografik bilgi verir ve bazıları da onun başarılı bir müzisyen ve oyun yazarı olabileceğini söyler. Bazıları caz sanatı ve Bearden'ın kolaj sanatı arasında bağlantılar kurar. Eleştirmenler bunun yanında Bearden'ın şehir ve kasaba deneyimlerini ilişkilendirirler ve kendisinin çalışmalarında hem şehre hem kırsallığa ait yönleri nasıl bir araya getirdiğini tartışırlar. Bazıları 'siyahi güney' deneyimini ve onun kırsal kökenlerini, bazıları da 'siyahi şehirli' deneyiminin nabzını yakaladığı için överler onu. Bu eleştirmenler biyografik bilginin yardımıyla çalışmasının yorumlarını oluşturmuşlar ve anladıkları temelinde çalışmayı övmeyi sürdürmüşlerdir. Dolayısıyla betimleme, yorumlama hatta değerlendirme Bearden'a ilişkin bu eleştirel yazı örneklerinde bir araya getirilir.

Bazı eleştirmenler Bearden'ın tarzının gelişimini izlemiş ve onun belirli bir tarzda kalarak ve radikal tarz değişimi ayartmalarına direnerek vizyonunu yenilemeyi sürdürdüğü sonucuna varmışlardır, çünkü bu dönemde sanat dünyasında ekonomik olarak daha başarılı olan benzerleri böyle radikal biçemsel değişiklikler için ödüllendirilmiştir. Dolayısıyla bu tutarlılık, özellikle döneminin başka sanatçılarıyla karşılaştırıldığında övülür.

OLUMSUZ YARGI ÖRNEKLERİ

Bu bölümde incelenen pek çok eleştirmenin değerlendirmeleri genel olarak olumluydu veya sadece birkaç tereddüte içermekteydi. Aşağıdaki değerlendirmeler temelde olumsuzdur ve bize değerlendirilecek başka ilginç örnekler sunarlar. David Salle'ın resimlerini konu edinirler. Eleanor Heartney ressam hakkında *Art in America*'da çıkan bir yazısında, Salle'ın resimlerini onaylamadığını çünkü bu resimleri cinsiyetçi bulduğunu söyler: Salle'ın resimlerindeki erkek imgeleri "toplumsal sınırlılıkları olan kadınlar arasındaki faaliyet alanını ve karar verme sürecini kap-



David Salle, *Childhood, (Çocukluk)* 1998. Keten üzerine yağlı boya, 250 x 290 cm

sama eğilimindedir. Resimlerde matador imgeleri (cinsel anlam yüklü kılıçla üretilen vahşi hayvan gücünün üstünlüğü); Abraham Lincoln'un (sıklıkla imalı biçimde kadın bedeninin bölümleri üzerine, belki de kültürümüzün kamusal figürlerinin bir özel hayatı olmasından duyduğu rahatsızlığı yansıtacak biçimde) ikonik profilleri; yorgunluktan ölmüş çalışanlar ya da yumruk sallayan eylemciler; ve Noel Baba, Donald Duck ve Christoph Columb'un da aralarında olduğu popüler kültüre ait ya da klişe erkek karakterler yer alır." Bunlarla birlikte Heartney, Üçüncü Dünya kadınlarını National Geographic tarzında "Öteki" diye nitelendirdiği için onu yerer. [41]

Salle'nin tablolarını cinsiyetçi oldukları için reddeden Heartney bu konuda yalnız değildir ve diğer eleştirmenler itirazlarında daha da dobradır. David Rimanelli *Artforum*'da Salle'ın çalışmasına ilişkin yaptığı bir eleştiride "tanıdığım bir kadın bir David Salle sergisine yapılan ziyareti grup sekse benzetti" [42] diye yazmıştır. Rimanelli Salle'ın çalışmasını "alamet-i farikası olan açık saçık kadın görüntüleri" ve "beklediğimiz üzere aleni vajina fotoğrafları" diye niteler. Eleştirmen "onları (kadınları) kendi eğlencesi için bir araya gelmiş sirk göstericileri olarak göstererek tiye alır" diye devam eder. Rimanelli, Salle'ın çalışmasının "kadınları –ah,

pardon kızları– muhtaç ve umutsuz olarak göstererek çaresiz bir erkek yetersizliğinin üstesinden gelmek" ile ilgili olduğuna ilişkin psikolojik çıkarımı sunar. Laura Cottingham'ın daha önce *Flash Art*'ta çıkan bir eleştirisinde Salle'ın resimlerinin iki paragraflık bir yergisi yer alır. İlkinde resimleri biçimsel olarak yerer; ona gore Salle'ın "birleştirme tekniği kendini indirgeyicidir" ve çalışmasında "teknik ressamlık yönünden çok fazla eksiklik" [43] vardır. Dolayısıyla diğer eleştirmenler gibi çalışmadaki seksizmi de mahkum eder; ona göre Salle'ın "sado-mazoşit tuzaklara doğal bir eğilimi vardır. "Bacak arası odaklı" bir yaklaşım Salle'i oldukça empatik biçimde çeker; duruş ya da destekle fetişleştirilen gruplar halindeki dişi figürler baskın motifi oluşturur. Salle resimde farklı biçimde erkek bir heteroseksüel diyalog üzerinde durur gibidir: tekrarlayan saldırının gerekçesi başka ne olabilir ki?"

Ancak tam Salle'ın cinsiyetçiliğine ilişkin eleştirmenler arasında rahatlatıcı bir uzlaşı oluşmuş gibi görünürken Robert Storr bir şeye itiraz eder. Heartney ile aynı derginin aynı sayısında yazan Storr "David Salle'ın çalışmalarının gündeme getirdiği konuların, kadınların temsili sorununa indirgenemeyeceği" [44] iddiasında bulunur. "Salle'ın küçümsemesinin gerçek objesi tek başına kadınlar ve siyahiler değildir; aynı zamanda sunulan konunun bir şekilde temsillerinin kendilerine ait olduğunu ısrar eden ya da resimlere gösterge ve anlamın içsel kimliğine ilişkin herhangi bir kalıcı inanç yüklemeye teşebbüs edecek herkestir" der. Heartney, cevapları basit olan bir dizi retorik soruyla güçlü biçimde itiraz eder: "Açık anlamı benimsemeyi görünüşte reddetmek nihayetinde ahlaki bir sorun haline gelir mi? Kesinlikle cinsel içerikli olan konu yalnızca yargıda bulunmaktan değil herhangi bir örtük değerler sisteminden de bağımsız olarak betimlenebilir mi ya da betimlenmeli midir? Kadınları nesneleştiren betimlemenin yeniden üretimi ataerkil bir topulumda kadınlara boyun eğdirildiğini göstermeye mi yarar yoksa bunu istismara açık bir konuya mı dönüştürür? Konunun bir tür yeniden inşası olmaksızın yapılan bir yapısökümün yeterli midir?"

Storr diğer eleştirmenlerin Salle'ın resimlerini yorumlama biçimini eleştirir. Bu çalışmaların temsil ettikleri şeylerle ilgili olmadığını gözlemler. Eleştirmen, Salle'ın resimlerinin, temsil edilme biçimlerine ilişkin herhangi bir hakları olabileceğini düşünen insanları zorladığını iddia eder. Yanı sıra Salle'nin resimlerinin gösterge ve anlam arasında herhangi bir bağ olduğuna inanabilecek herkesi zorladığını iddia eder. Heartney, Storr'un argümanını ahlaki açıdan sorumsuzca bularak reddeder. Salle'ın resimlerine ilişkin estetikten çok ahlaki kriterler gündeme getirir; ahlaki açıdan sorumluluk taşıyan ve cinsiyetçiliği açık biçimde bir tür toplumsal şeytan olarak gösteren bir sanat biçimi talep eder. Kriterler hakkında ahlaki ve estetik boyutları olan bu türden çatışmalar bu bölümün ilerleyen aşamalarında daha kapsamlı olarak irdelenecektir.

AYNI ÇALIŞMAYA İLİŞKİN FARKLI YARGILAR

Jed Perl, Hilton Kramer'in sanat türlerine ilişkin tutucu yazılar yazmanın bir aracı olarak temellerini attığı ve editörlüğünü yaptığı bir dergi olan *The New Criterion*'da, görmediği, sadece hakkında okumalar yaptığı bir gösteriyi reddeder: "Vito Acconci'nin güncel çalışmaları –Barbara Gladstone Galerisi'nde sergilenen katlanarak tekli koltuklar olan büyük boy sütyenler– hakkında, bu mekanizmaların seçkin bir geleneğin parçasıymışçasına tartışıldığı makalelerde okuduklarım beni dehşete düşürdü. Bütün gelenekler aynı değildir."[45] Dolayısıyla Perl etkileyici ölçüde retorik bir tarzda Acconci'nin çalışması karşısında "dehşete düştüğünü" hatta çalışmanın eleştirmenlerce ciddi olarak dikkate alınmasını bile ürkütücü bulduğunu yazar. Bu onun ve sanatsal gelenek anlayışının seviyesinin altına düşer ve gösteriyi görmeye tenezzül bile etmese de sanata yaklaşımındaki ideolojiden ötürü yazdıklarıyla onu yermekten gocunmaz. Ne var ki A.M. Homes gösteriyi izlemiştir ve *Artforum*'da gösteriyle ilgili oldukça olumlu şeyler yazar: "Alçı, tuval ve çelik kabloyla desteklenmiş devasa yapılar, Vito Acconci'nin 1990-91 yılına ait dört *Adjustable Wall Bra* parçası, yarısı yerde, yarısı duvara yaslanmış, kıvrılmış, bükülmüş ve muhtemelen hala sıcak halde galeriyi bir giysinin duyumsal zerafetiyle dolduruyordu."[46] Işıklar, koltuklar, video ve müziğin ya da nefes alan bir kadının sesiyle uyum içinde olarak betimlediği yontulmuş sütyenlerin "histerik oranlarına" gönderme yapar. Acconci'yi kendisini, galeri alanlarının koşullarını ve çalışmasının takipçilerini her zaman zorladığı için över. Onun 'kişisel, cinsel ve tabu' olana dönmesi hoşuna gider." Sütyen toplumun kadınların bedenlerine yaklaşımlarındaki değişimlerle birlikte yeniden keşfedildiğinden sütyenin çağrışımlarını geliştirdiğini iddia eder. Beden için bir ev oluşturur. Yazmayı sürdürür, "Yakınlarda bir akşamüstü, birine sokuldum, monitörde çizgi filmleri izledim ve "İşte hayat bu" diye düşündüm. Kaselerde daha fazla dolgu malzemesi olsaydı yaşam bu olurdu. Ama bu rahatsızlık bile Acconci'nin diyalektiğiyle tutarlıdır. Elbette koltuklar rahatsızdır; neden rahat olsunlar ki? İçinde rahat ettiğiniz bir sütyeni, rahat bir evi rahat bir yaşamı kim kaybetmiş de biz bulalım?"

Perl'in yazısı başkalarını kendi bakış açısını benimsemeleri için cesaretlendirebildiği ve Acconci'nin bu çalışmasını ciddi olarak değerlendirmek konusunda diğerlerinin cesaretini kırdığı için etkili olabilir ama bu kabul edilebilir bir eleştiri değildir. Oldukça dışlayıcıdır. Argüman olmaktan çok beyandır. Söz konusu sanata ilişkin olarak okurları aydınlatmaz. Acconci'ni çalışmasının Perl tarafından gerekçeli olarak reddedilmesi daha iyi bir eleştiri olurdu. Belki Perl Homes'un sergi hakkında yaptığı yorumun avantajına sahip olsaydı bunu daha fazla kabul edebilirdi. Ama belki de etmezdi. Eleştirmenler bazen fikir ayrılığına düştükleri konusunda hemfikir olurlar, ama fikir ayrılıklarına ilişkin açıklamalar getirmeleri okurları için daha iyi olur.

ÖVGÜLER, GEREKÇELER VE KRİTERLER

Bütüncül eleştirel değerlendirmeler söz konusu eserin övgülerinden, bu övgünün gerekçelerinden ve övgülerin ve gerekçelerin üzerinde temellendiği kriterlerden oluşur. "Derecelendirmeler, gerekçeler ve kurallar" övgüler, gerekçeler ve kriterler hakkında düşünmenin başka bir yoludur. [47] Bir önceki bölümde Perl, Acconci'nin yeni heykelcilik tarzını açık biçimde derecelendirdiği değerlendirmeler yapar. Harcadığı zamana değmez bu. Makalesinin bütününü inceleyecek olsak, gerekçeleri ve kriterleri muhtemelen ortaya çıkacak olmasına rağmen bize bu övgünün gerekçelerini ya da kriterlerini (kurallarını) sunmaz. Yine daha önce alıntılandığı gibi Rimanelli, David Salle'ın resimlerini beğenmez; eleştirisinde net biçimde olumsuzdur. Olumsuz eleştirisinin gerekçeleri Salle'ın "açık saçık kadın imgelerini" ve "aleni vajina fotoğraflarını" resimlemesi ve kadınları "umutsuz ve yardıma muhtaç" olarak sunarak onları "tiye alması"dır. Rimanelli bu kriterleri açık biçimde ifade etmese de kadınları betimleyen sanatın onları aşağılamaması gerektiğine inandığını kolaylıkla çıkarsayabiliriz. Bölümde daha önce alıntılanan pek çok eleştirmen Martin Puryear'ın heykelciliğine ilişkin net ve bütüncül olumlu değerlendirmeler yazmıştır. Neal Menzies, Puryear'ın heykelciliğini, "kaygısızca oyunbazlık yapma durumundan tehlikeli ölçüde şeytani ve ciddi olana kadar, pek çok farklı duygu durumunu" gösterdikleri için över. Gerekçeleri nettir, kriterleri de öyle: Sanat duyguları ifade ettiğinde iyidir. Carole Calo, Puryear'ı "günümüzde çalışmakta olan en heyecan verici ve etkili heykeltraşlardan biri" olduğu iddiasıyla över. Gerekçeleri bağımsız olması, sanat piyasasına uyum sağlamayı reddetmesi ve modadan üstün olmasıdır; ima edilen gerekçeleri sanatçıların görme biçimlerinde bağımsız olmaları ve satacak ürünler ortaya çıkarma baskısına boyun eğmemeleridir.

Kriterler sanat yapımının kurallarıdır. Onlar "meli/ malı" dırlar. "Yap ve yapma"dırlar. Eleştirel yazıda eleştirmence açıkça dile getirilmekten çok ima edilirler. Ancak eleştirmen övgüleri için gerekçe sunduğu sürece kolaylıkla açığa çıkarılırlar. Belirgin, ifade edilen kriterler kuramsal yazılarda, estetikte ya da sanat felsefelerinde daha kolay görülür. Çoğumuzun sanatın ne olması gerektiğine ilişkin varsayımları vardır: Sanatın ne olup ne olmaması, ne yapıp ne yapmaması gerektiğine ilişkin net olmaya çalışmak herkes için iyi bir eleştiri pratiği olacaktır.

GELENEKSEL KRİTERLER

Sanat pek çok farklı kritere göre değerlendirilir ve bu kriterler fazla basitleştirilmiş olsa da dört sanat kategorisine ya da kuramına ayrılabilir: gerçekçilik, dışavurumculuk, biçimcilik ve araççılık. Bu kuramlar postmodernizmden daha erken bir tarihe tekabül eder. Gerçekçilik, dışavurum-

culuk ve araççılığın (instrumentalism) premodern olduğu düşünülebilir; biçimcilik ise modernizmle eşanlamlıdır. Bu kuramları geçmişten devralmamıza rağmen, güncel sanat üzerine düşünmemizde hala işlevsel olabilirler. Hem eleştirmenler hem de sanatçılar postmodern etkilere açık olsalar da güncel sanatçılar bu gelenekler dahilinde sanat yapmayı ve eleştirmenler de geleneksel sanat kuramları hakkında bilgilenmeyi sürdürürler.

Gerçekçilik

Gerçekçiliğin sanatın temel kriteri olduğunu savunan bir eleştirmen dünyanın ya da doğanın, gerçekliğin ve güzelliğin standardı olduğunu ve sanatçının evreni sonsuz çeşitliliği içinde tasvir etmeye çalışmaktan ötesini yapamayacağını söyleyecektir. Aristoteles'in otoritesi ve bilgisiyle desteklenen, Rönesans döneminde yenilenen ve sanat tarihi boyunca pek çok farklı dönemde ve yerde benimsenen gerçekçilik, Eski Yunan kadar yaşlıdır. Gerçekçiler dünyayı gördükleri gibi, olması gerektiği ya da olmaması gerektiği gibi gösterirler. Sıklıkla bir şeylerin nasıl olması gerektiğini gösteren realizm, idealizmle yakın ilişki içindedir.

New York'taki Museum of Modern Art'da eski ve etkili bir fotoğraf küratörü olarak çalışan John Szarkowski realizmin temel dayanağının "dünyanın insanın ilgisinden bağımsız olarak var olması, keşfedilebilir yapısal bilgi modelleri içermesi ve realistlerin bu modelleri kavrayarak ve kendi sanatlarının malzemeleriyle onlardan modeller ya da semboller üreterek daha geniş bir bakış açısına sahip olmaları"[48] olduğunu yazmıştır.

Linda Nochlin, Chuck Close'un Nancy Graves'in boyama portresi *Nancy* üzerinde düşünürken gerçekçi kriterler tanımlar ve ifade eder:

> Bu konunun "gerçek" dünyada resmin ötesinde var olduğuna ve aynı zamanda akriliğin tuval üzerindeki somut, maddesel varlığına tanıklık etmesi bağlamında gerçekçi bir imgedir: bu sanatçının sabırlı el işinin ustalıklı olmayan gösterimini oluşturan emeğe bir vasiyettir. Üretimin sadeliği, renkten yoksunluğu, imgeyi katıksız olarak sunması, ressamlara özgü vurdumduymazlığı ya da "kişisel duyarlığı" reddetmesi de gerçekçi etiğin bir parçasıdır. Yanı sıra eksiksizliği, saçların, kırışıklıkların, yan bakışın, düzgün dişlerdeki parıltının cesurca betimlenmesi bize portrenin büyü ve anıtsallığı içindeki özgünlüğünü hatırlatır.[49]

Nochlin'in realist kriter anlayışı Szarkowski'ninkiyle uyumludur. Nochlin'e göre realist çalışmanın şöyle özellikleri vardır: Dünyada kendi dışında bir şeylerin olduğunu kabul eder (ilgi alanları kişisel farkındalıkla sınırlı değildir ve pek çok formalist çalışmada olduğu gibi fazla özgönderimsel değildir.); maddelerin ele alınış biçiminde (anlatımcı çalışma için söz konusu olabileceği gibi) aşırı derecede kendine düşkünlük yok-

tur; sanatçının tekniği çalışmanın konusuna bağlı kalır; ve çalışma konunun betimlenmesi açısından eksiksizdir.

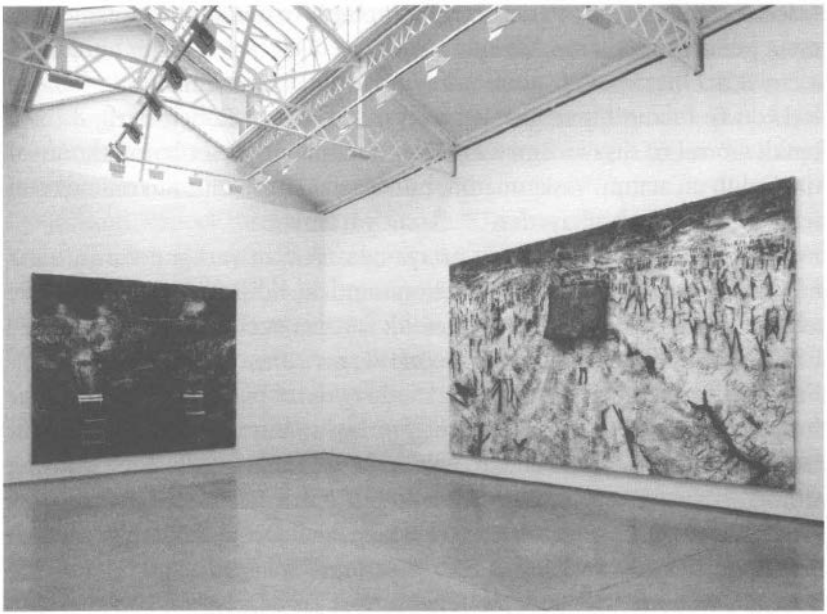
Janet Fish gerçekçi gelenek içinde çalışmalar yapan çağdaş bir ressamdır (bkz. Renkli Görsel 17) ve Robert Berlind *Art in America*'da Janet Fish'in gerçekçi sanatını hiçbir zaman teknik bir gerginlik göstermemesiyle över: "Janet Fish'in aşırı durağan yaşamı bir tür hedonist arınma sunuyor. Muhteşem tertipsizliklerinin bütün karmaşıklıklarına rağmen zorlu bir optik fenomeni resimsel bir biçime dönüşmeye zorlayacak herhangi bir teknik gerginlik ya da adımlamanın yavaşlatılması söz konusu değildir. Buruşuk pembe saten, sarı renkli cam bir kaseden görünür ve bu kaseden kıyafetin üzerine ışık yansır; hafif boyalı bir su testisinden desenli, mavi-okra bir madde görülür ve bu da sarı bir ambalaj kağıdını yansıtır. Sıklıkla gerçektekinden üç ya da dört misli büyük bir ölçekte çalışırken tüm bunları kolay gösteren akışkan, doğaçlama bir performansı içeren optik etki çeşitliliğine işaret eder." [50] Berlind yorumlarıyla Nochlin'in gerçekçi sanat tekniğinin aşırı kendine dönük olmaması ve konusuna boyun eğmesi gerektiğine ilişkin kriterini destekler. Çalışması zorlama olsaydı, doğrudan gönderme yaptığı dış dünyadan uzaklaşmış olurdu.

Fish'in gerçekçiliği, gösterdiği günlük yaşama ilişkin yönler bağlamında şenlikli olsa da, başka bir çağdaş gerçekçi olan Walton Ford, ondokuzuncu yüzyıl naturalist resmine bağlı kalarak resimler ve baskılar yapar ve yerküreyi hayvan türleri için arşınlayan "zengin beyaz erkeklere göndermede bulunur." Martha Schwendener'ın *Artforum*'da ifade ettiği "Ford muhteşem biçimde iki tarihin (doğa ve kültür) nasıl içiçe geçtiğini ve hayvanlara yaklaşımın ve pek çok türün soyunun tükenmesinin bizim için bir uyarı işlevi gördüğünü yazar." [51]

Dışavurumculuk

(İfadecilik de denilen) Dışavurumculuk, sanatçıların "duygusal tecrübelerden esinlenen ve aynı duyguyu seyircidede uyandırma düşüncesiyle duygularını bir sanat eserinde ortaya koymak için yeteneklerini kullanan insanlar olduğunu" öne süren popüler ve çekici bir sanat kuramıdır." [52] Romantik şair Wordsworth 1800 yılında sanatı "güçlü duyguların doğal akışı" [53] diye nitelendiriyordu.

Szarkowski gerçekçilik ve dışavurumculuğu karşılaştırır ve (*romantik* terimini kullanmakla beraber) dışavurumculuğa ilişkin şunları yazar: "Romantik dünya görüşü dünyanın anlamının kendi anlayışlarımıza bağlı olduğu yönündedir. Tarla faresi, tarla kuşu ve gökyüzü anlamlarını kendi evrimsel tarihlerinden almazlar, onlara atfettiğimiz insan merkezli eğretilemeler açısından anlamlıdırlar." Dışavurumculuk doğadan çok sanatçıların ve onların duyarlıklarının tarafındadır. Sanatçıların iç dünyaları etkilidir ve duyguları ve deneyimleri sanatlarının kaynağıdır. İç dünyalarını ifade



Anselm Kiefer, *Für Paul Celan (Paul Celan İçin)* Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, 2006.

etmek için malzeme, biçim ve konuyu kullanırlar. Sanatseverin benzer duygular deneyimleyebilmesi için kendilerini canlı biçimde ifade etmek onların görevidir. İfadenin gücü temsilin gerçekçiliğinden çok daha önemlidir. Elbette dışavurumcular biçime duyarlıdır, ancak biçimciler sanatın öncelikli olarak kendisi ve diğer sanat biçimleri hakkında olduğunu düşünürken, dışavurumcular yaşam üzerine kurulu olan sanatı benimserler.

Sanat eleştirmeni Barbara Rose, Anselm Kiefer'ın resimlerini "kavramsal ve teknik anlamda dahice" oldukları için över ve kriterlerinde dışavurumcudur. Kiefer'ın Nazi Almanyası'na odaklanmasına gönderme yapar: "Bu inşa eden adamı yıkıcı adamla eşitleyen tarih resmidir; epik yayılması ve kozmik enerjisi bireyin önemini inkar eder ve kahraman kavramını reddeder." Okurlarına Kiefer'ın kum ve çamuru akrilik ve gomalakla karıştırarak kullanma sürecinden söz eder ve malzemeyi canlı biçimde kullamasından yola çıkarak yorumsal çıkarımlarda bulunur: "Sahilde sayısız kum tanesi vardır. Milyonlar mı? Kaç milyon? Bu yüzyılın trajik ölü sayısı istatistiği unutturur."[54] Eleştirmen Ken Johnson, Kiefer resimlerinin farklı bir sergisi hakkındaki görüşlerinde dışavurumcular için önemli bir ölçü olan çalışmayı inceleme deneyimini vurgular: "Kiefer tartışmasız olarak mükemmel etkinin bir ustası. Çalışmalarının sayısının çokluğu, betimle-

melerinin geniş skalası, fil derisi yüzeyler, tarih ve mitolojiye yapılan muhteşem göndermeler, ölüm üzerine kara kara düşünmeler...tüm bunlar heyecan verici bir deneyim yaratmak üzere bir araya gelebilir."[55]

Leon Golub'un bir sergisini inceleyen eleştirmen Robert Berlind (bkz. Renkli Görsel 6) dışavurumcu kriterler de kullanır. Resimlerinin konusunu "Golub'un acının, yaşlanmanın, hürmetsizliğin ve ölümün önlenemezliğine ilişkin büyük şikayetleri"[56] olarak yorumlar.

Dışavurumculuk 1800'lerde ortaya çıkmıştır ve varlığını sürdürmektedir ancak yirminci yüzyıl sanat kuramındaki bilişselliğin eklenmesiyle yeni bir derinlik kazanmıştır. Bilişsellik sanatın özel ve güçlü biçimlerde dünyaya ilişkin bilgiler sunduğunu öne sürer. Sanat özel bir bilme biçimidir. Dünyayı duygular, duygusal zeka, duyguların biçimlendirdiği zeka ve düşüncenin biçimlendirdiği duygular yoluyla tanıyabiliriz. "Bazı eserleri derinlikleri, insanlık durumları hakkında yaptıkları gözlemler, dünyayı yeniden görmemizi sağlama biçimlerinden ötürü överiz; diğer bazı eserleri ise yüzeysellikleri ve insanları yanılsamalara sürüklediklerinden ötürü eleştiririz."[57] Bazı sanat eserleri bazı şeyleri bize anlaşılması güç biçimlerde öğretirler ve bunu yapma kapasiteleri estetik bir değerdir.

Biçimcilik

Biçimcilik bir "sanat için sanat" kuramıdır ve biçimcilik kavramı biçim kavramıyla karıştırılmamalıdır. Tüm sanatsal çalışmaların biçimi vardır. Ne var ki biçimcilik kuramı, çalışmayla ilgili yargıda bulunabilmek için tek kriterin biçim olduğunu savlar. Biçimciler estetik değerin özerk olduğunu ve diğer değerlerden bağımsız olduğunu savunurlar: Onlara göre sanatın ahlakla, dinlerle, politikayla ya da insan eyleminin başka herhangi bir alanıyla bir ilgisi yoktur. Bu görüşe göre sanat ve topluma ilişkin konular doğaları gereği farklıdır ve sanatçı topluma yabancılaşmış ya da toplumdan soyutlanmıştır.

Kuram, sanat dünyasına bu yüzyıl içinde, öncelikli olarak Clive Bell'in 1930'lardaki yazılarıyla girer. Bell'e göre bir çarmıha germenin İsa'yı ya da John Smith'i konu alıp almaması önemli değildir: Önemli olan konu değil biçimdir. Biçimciler için sanatta anlatısal içerik, estetikten bir uzaklaşmadır, görmezden gelinmelidir ve sanat içeriği olarak politika lanetlidir. Biçimcilik 1950'lerde ve 60'larda belirli türlerin, özellikle minimalizmin soyutlanmasını yücelten Clement Greenberg'in etkili eleştirisiyle yeni bir ivme kazanmıştı. Biçimci eleştiri, edebiyatta Yeni Eleştiri'yle birlikte ve temel ilgiyi sanat eserinden ya da edebi eserden uzaklaştırdığı düşünülen biyografik eleştiri, psikolojik eleştiri ve herhangi başka bir türde eleştirinin aşırılığına karşı bir tepki olarak doğmuştu. Geleceğin tarihçileri ve eleştirmenleri biçimcilik için yirminci yüzyılın esas katkısı yorumunu

yapabilirler. Örneğin *Interview* dergisi Jackson Pollock'un bir çağdaşı ve seçkin bir biçimci olan Ad Reinhardt'a övgüsünde onun minimalist ve yalın monokromatik soyutlamalarını övmüş ve şöyle yazmıştır: "Kariyerini gözden geçirdiğinizde Reinhardt'ın yalnızca etkili bir soyut sanatçı olarak hatırlanmayacağını fark edersiniz. O bir efsane gibidir- çalışması bu yüzyılın sanatının canlı bir işaretidir." [58]

Jackson Pollock üstün bir biçimcidir. Michael Fried sanatçının çalışmalarına elli yıllık aşinalığına rağmen Museum of Modern Art'ın Jackson Pollock resimlerinden oluşan retrospektifi gezerken hala şaşkın ve tedirgin durumdadır. İlk damlatma resimlerinden biri olan *Enchanted Forest*, Fried'in favorisidir ve bunun için gerekçeleri formalist kriterlerde temellendirilmiştir: "Siyah renkli eğrilerde, spirallerde, resmin yüzeyini boydan boya kateden damlalarda, kırmızı renk serpintisi ve beyaz renk lekeleriyle silinmiş yerlerde tanımlanamayacak ölçüde lirik, hatta alışılmadık ölçüde mutluluk verici bir şeyler vardır." Fried'in Pollock'ta en çok hayranlık duyduğu şey, sanatçının damlama resimlerde her milimetre karenin enerjiyle dolmasına yol açan, yüzeyin her zerresinin diğeriyle "var olmak için mücadele ettiği," sanatseverlere bütünü kabul etmekten ya da reddetmekten başka seçenek sunmayan resimsel yoğunluk arzusudur. Fried'e göre Pollock'un 1947-1950 yılları arasında yaptığı resimler, sadece Pollock'un sanatının uç noktası olmakla kalmayıp "yirminci yüzyılın aşılamayacak zirvelerinden biridir." [59]

Agnes Martin biçimciliğin sınırlılıkları dahilinde üretim yapan çağdaş bir ressamdır (bkz. Renkli Görsel 16) Çalışmaları için kriterlerini şu düşüncelerle ifade eder: "Resimlerimin ne objesi ne mekanı ne çizgisi ne herhangi bir şeyi var; hiçbir biçimleri yok. Onlar ışık, aydınlık, birleşme, biçimsizlik, biçimi bozma hakkında. Okyanus kıyısında biçimi düşünmezsiniz. Hiçbir şeyle karşılaşmazsanız içeri girebilirsiniz. Objesiz, bölünmesiz bir dünya, bölünmenin ya da engelin olmadığı bir çalışma ortaya çıkarır. Bu okyanusa bakmak için basit bir sahilden geçmek durumunda olmamız gibi vizyonların alanına doğrudan gitmenin de basit olduğunu kabul etmek gerekir." [60]

Gerrit Henry, Agnes Martin'in resimlerini aklında biçimcilikle tartışır; eleştirmen çalışmasını biçimle çok fazla ilgili olduğu ve duyguyu dışarda bıraktığı için eleştirir: "Martin'in çalışması her zaman olduğu gibi hoş bir seyirlik, hatta keyifli bir düşünme alanı sunuyordu, ama baskın yalınlığının yansıması...tatmin edici olmaktan uzak, hatta uyduruk. Minimal sanatın pek çok biçiminde olduğu gibi kutsal türden bir kusursuzluk arayışı, duyguyu dışarda bırakır ve biçimi yüceltir. Bir dönem popüler bir şarkıda söylendiği gibi, peki aşk nerede?" [61] Belki Henry dışavurumcu kriterlere sıkı sıkıya bağlı kaldığından bu türden şeyleri pek çok biçimci çalışma için söylerdi, ya da belki biçimciliği benimsemiştir ama bu çalışma onu tatmin etmemiştir.

Biçimcilik biçimle karıştırılmamalı: Biçimcilik bir sanat kuramıdır, ancak biçim tüm sanat eserlerinin bir özelliğidir. Gerçekçi, dışavurumcu ve biçimci tüm sanatçılar sanat eserlerinin biçimiyle ilgilidir ama biçimciler sadece biçimle ilgilenir. Kuramsal varsayımları ne olursa olsun tüm sanat eleştirmenleri sanat eserlerinin biçimini tartışırlar; ancak örneğin araççı (instrumentalist) bir eleştirmen bir eserin biçimine bakarak söz konusu biçimi, kişiyi politik farkındalığa ve eyleme yönlendirmesi bağlamında değerlendirirken biçimci eleştirmenler özellikle biçimle ilgilenir. Biçimci görüşleri olan eleştirmenler ağırlıklı olarak ya da bütünüyle biçimci eserler hakkında yazmayı seçer ya da pek çok çalışma hakkında yazabilir ama bunlar için çalışmanın amacından bağımsız olarak formalist kriterler uygulayabilirler. İkinci Bölümde gördüğümüz gibi, örneğin Hilton Kramer biçimci kriterlere bağlıdır; politik sanat üzerine yazmak istemez ve politik sanat üzerine yazdığında politik olduğu için onu yerer. Michael Fried biçimci bir eleştirmendir ve biçimci estetiğin sınırları içinde yapılmayan sanat, örneğin premodern sanat hakkında yazdığında en çok eserin biçimsel özellikleri ile ilgilenir.

Sanatın Araçsal Kullanımları

Tüm sanat biçimleri değerleri yüceltir ve ister gerçekçi ister dışavurumcu ister biçimci olsun her sanat eserine şu iki sorunun cevabını vermek üzere yaklaşılabilir: Hangi amaca hizmet ediyor? Neye karşı çıkıyor? Sanat estetikten daha büyük değerlerle ve sanattan daha geniş kapsamlı konularla ilgilidir. Batıda sanatın mantıksal ya da araçsal değerleri üzerine Eski Yunan'dan bu yana felsefi yorumlar yapılmıştır. Plato sanatın insan davranışını etkilemesi nedeniyle sanatçıyı ideal olan konumla sınırlamanın gerekli olduğunu savunmuştur. İstenmeyen davranışsal sonuçlar doğuran sanat dışarıda bırakılmalı ve iyi davranışsal sonuçlar veren sanat kamu yararı gözetilerek üretilmelidir. Rus roman yazarı ve kuramcı Leo Tolstoy da bu görüşü savunuyordu. Ona göre sanat en yüce etik davranışı ortaya çıkaran bir güçtü. Hem Tolstoy hem de Plato için etik ve dini idealler estetik değeri belirliyordu. Vladimir Lenin ortak bir amaca hizmet etmeyen her türlü sanat biçiminin lanetlenmesi gerektiğini söylüyordu. Ona göre sanat bir araç, politik tavırların bir biçimlendiricisiydi ve toplumsal bir işlevi vardı. Marksistler bir sanat eserinin gerçek değerinin toplumsal ortamdaki işlevine dayandığını iddia ederler. Sanatın etik değerlerden ve politik konulardan bağımsız olarak değerlendirilmesini isteyen katı biçimci Clement Greenberg bile biçimci sanatın insanlığı, tüketim arzularından, "kötü zevkten" ve zevksizlikten kurtararak bilinci maddesel varlığa ilişkin gündelik kaygılardan daha üst bir noktaya taşıyacağını söyler.[62]

Politik amaçlar günümüz sanatına ilişkin tartışmalarda önemli yer tutar ve toplumsal aktivist sanatın eleştirisinde açık biçimde görülebilir. Douglas Crimp toplum içindeki değişimi etkileyecek türde bir sanat yaparken sa-

natın alıcısını göz önünde bulundurmanın önemi hakkında yazar: "Sanat dünyasında başarı elde etmek AIDS aktivizmi bağlamında çalışan sanatçıların birincil hedefi değildir ve sadece sanatla ilgili bir kitleye hitap etmek sınırlı bir başarı sağlar. Bu kültürel aktivizm bir çalışmanın öneminin belirlenmesinde üretimin, dağıtımın ve seyircinin rolü kadar sanatçının kimliği üzerine de yeniden düşünmeyi içerir."[63] AIDS aktivizmi hakkında da yazan Ann Cvetcovich bir sanat eseri sadece doğruysa ve ikna edici değilse etkili olmayacağını iddia ederek sanatın ikna edici olmasının gerekliliğini vurgular. AIDS aktivisti sanatçılar "sadece daha güvenli seks hakkında bilgi vermeyip aynı zamanda bunu erotikleştirmeli, eğer sunum daha güvenli seksin cinsel zevki etkilediğine ilişkin korkuyu yok etmiyorsa insanlara prezervatif kullanmalarını söylemenin faydasız olabileceğini kabul etmelilerdir. Dolayısıyla AIDS aktivizmi yalnızca gerçekliğin temsil edilip edilmediğini değil nasıl temsil edildiğini de sorgular ve bilginin etkili olması için hem doğru olması hem de hitap ettiği kitleyi etkilemesi gerektiğini söyler."[64]

Eleştirmenler Afro-Amerikalı ve kadın sanatçılar gibi yeterince temsil edilmeyen sanatçılar hakkında yazdıklarında çoğunlukla sanatın sonuçlarını devreye sokarlar. "Çağdaş Afrikalı Sanatçılar" sergisi hakkında yazan Frances De Vuono "Bu oldukça gecikmiş bir gösteriydi. Kalan bütün sanat şovenistlerini çağdaş sanatın Batı'nın gelişmiş uluslarının tek özel alanı olduğu düşüncesinden koruyacak kadar büyük ve iyiydi."[65] der. Benzer şekilde Curtia James, *Artnews*'te "üç kurgulu bir gösteride Maren Hassinger, Beverley Buchanan ve Mel Edwards Afro-Amerikalı sanatçıların canlılığını başarılarından tamamen bihaber olan bir topluma göstermek gibi dikkate değer bir iş yaptılar"[66] diye yazar.

Küratörler bazı sergileri enstrümantalist amaçlarla tasarlar ve yapılandırırlar, tıpkı Guy McElroy'un Washington D.C.'deki Corcoran Galerisi için küratörlüğünü yaptığı "Facing History: The Black Image in American Art 1710–1940" gibi: "Siyahilerin tasvir edilmesi toplumun önyargılarını genel olarak nasıl etkiledi? Daha iyi olan sanatçılar stereotipleri dönüştürebiliyor muydu yoksa daha az tanınan akranları gibi sadece onları çoğaltıyorlar mıydı?" McElroy, sergi kataloğunda "İmgelerin olası sinsice işleme biçimlerine karşı daha duyarlı olmak herkes -ama özellikle siyahiler ve kadınlar- için önemlidir. Temel konu budur."[67] der.

Cape Town, Güney Afrika'da düzenlenen ve AIDS'i konu alan "Not Alone" başlıklı bir sergiyin tartışıldığı bir makalede çoğunlukla müzeler hakkında yazan Steven Dubin, sergi için "Bu piyasa ya da eşyalar hakkında değildi. Aktivizm hakkındaydı" diyen bir küratörü alıntılar. Sanatın büyük oranda sanat eserlerini ürünler olarak pazarlamak hakkında olduğunu ima ediyordu. Sergi altbaşlıklardan oluşur: "AIDS nedir?", "Kim yaşar, kim ölür?", "Prezervatif kullanımı neden tartışmalı bir konudur?", "Dokunmaya korkuyor musunuz?", "En son ne zaman ağladınız?", "Neden kırmızı

bir kurdele?" Dubin gösteriyi ve gösterideki pek çok sanat eserini betimledikten sonra şöyle sorar: "Günün sonunda bu türden sergiler bir farklılık yaratıyor mu?" Sözlerini, olumlu bir tavırla, insanların sergide gördükleri şeyin "hayatlarını uzatabileceğini" [68] söyleyerek bitirir. Benzer şekilde Üçüncü Bölümde tartışılan ve bir aktivist olarak tanınan Leon Golub, "Resimler savaşları değiştirmez. Savaşlar hakkındaki duyguları gösterirler" demiştir. [69] Duygulardaki bir değişimin eylemde bir değişiklik yaratacağına da inanmış olması muhtemeldir. Ne var ki bir aktivistin yararlılığını belirlemek güçtür ve sanat dünyasının pek çok üyesi ve daha büyük olan toplum sıklıkla aktivist sanatın değerini sorgular.

Bazı sanatçılar dünyada olumlu fiziksel değişiklikler oluşturan türde sanat yapmakla uğraşırlar. Mel Chin bu tür bir sanatçının seçkin bir örneğidir; Chin aktivist, ekolojik sanat eserleri yaratımı üzerine çalışmaktadır. 1990 yılında Minnesota'nın dışındaki toksik alanı sağlıklı bir yaşamı destekleyebilecek bir yeşil alana dönüştürmek için aktif olarak iyileştirilme çalışmalarının yapıldığı *Revival Field* sanat projesine başlamıştır. Chin, *Revival Field* oluşumuyla birlikte sanat yapımını gelişen bir çevrede uzun vadede canlılara özgü ve cansız olan maddeleri yeniden canlandırma üzerine kurar. *Revival Field,* bir arazi toprağından çinko ve kadmiyum gibi ağır metaller çıkarmak için tatlı mısır gibi seçilmiş bitkiler kullanır. Bitkiler büyüme döngüsü sırasında toksik unsurları emer ve depolarlar. Kirlenmiş yerkürenin üzeri, geniş bir kare içinde bir daire ile sınırlandırılmış bir X harfiyle çizilmiştir, X harfi, büyük temizliği saptayan eğretilemeli bir hedef olarak dünyayı bölgelere bölmüştür. Alan zehirden arındırılıncaya kadar ağaçlandırmalar *Revival Field*'e göre planlanır. Bu çağdaş sanat projesi sanatın bireysel bir uğraş olarak yaratımından kaçınarak doğa ve kültürü sanat, eğitim ve toplumsal katkılarla yeniden bir araya getirmek için çözüm önerileri sunar. Sanat eleştirmeni Jeffrey Kastner, Chin'in çabalarının eğretilemeli olmanın ötesine geçtiğine inanır: "Sanat, tarih ve bilimin sentezi, sadece eserlerini görenlerin dünya üzerindeki yaşam anlayışını değiştirmekle kalmaz, son tahlilde dünyanın kendisini de değiştirir." [70]

Chin üç milyon çocuğu eğitmenler, bilim insanları, sağlık alanında çalışan profesyoneller, tasarımcılar, şehir planlamacıları, mühendisler ve sanatçılarla bir araya getiren ortak bir sanat ve bilim projesi olan "Fundred Dollar Bill Project"i düzenlemektedir. Chin, Katrina kasırgasından sonra toprakta zararlı kurşun atığını bulan bilim insanlarıyla çalışmak üzere New Orleans'a gitmiştir. Üç milyon çizim toplandığında, bitkisel yağla çalışan zırhlı bir kamyon sanat eserlerini New York için 300 milyon dolarlık yardım amaçlı bir kongre yapılması için Washington D.C.'ye getirecektir.

Bir grup sanatçı "hareket estetiği" olarak nitelenen şeyle; yani sanatçıların yapılandırdığı ve insanların aktif olarak sanatı deneyimlemesini gerektiren sanat eserleri ya da durumlarla ilgilenmektedirler. Kamusal söylem,

çalışmalarının tamamlayıcı bir unsurudur. Örneğin Rirkit Tiravanija, "kurum ve kurum dışındakiler; sanat eserleri ve gündelik yaşam; sanatseverler ve aktif katılımcılar arasındaki sınırları yıkmak için tatlı dilli bir kararlılığın yanı sıra açık uçlu projeler ve enstalasyonlar" da kullanır. Geçtiğimiz yıllarda galerileri katılımcıların yemek yaptığı ve körili yemekler yediği mutfaklara dönüştürmüş ve bir İsveç müzesinin içinde küçük bir bakkal açmıştır. "Tiravanjia için yapılandırma süreci de nihai yapının kendisi kadar hayatidir ve her koşulda temel malzeme, katılımları olmaksızın çalışmanın tamamlanamayacağı "pek çok insan"dan oluşur."[71]

Diğer Kriterler

Bu dört ana kriter eleştirmenler için ulaşılabilir olan kriter çeşitliliğini tüketmez. Örneğin özgünlük yakın dönem sanatının revaçta bir kriteridir. Bir eleştirmen, örneğin Susan Rothenberg'in resimlerini över çünkü sanatçı oldukça fazla kullanılmış bir konuyla yeni ve farklı bir şey yapmayı başarmıştır: "At, Rothenberg 70'lerin ortasında yeniden gündeme getirene kadar resim için uygun konular arasındaki popüler yerini kaybetmişti. Çağrışımları 20'nci yüzyılın sonları için fazla klasik, anıtsal ve bütünüyle fazla mitseldi. Maddi değerleri ve ruhun asaletini sembolize etme başarısı hükümsüz hale gelmişti; estetik bir araç olarak, en iyi haliyle klişe görünüyordu. Ama Rothenberg'in at resimleri kabul görmüştü, aslında oldukça kabul görmüştü."[72]

Zanaatkarlık sıklıkla kullanılan başka bir kriterdir. Örneğin Bruce Nauman'ın çalışmaları hakkında yazan Michael Kimmelman, "Nauman'ın sanatında, yaratıcı biçimde ürettiği objeye verdiği değeri görürsünüz. Bu, üretim esnasında ortaya çıkan izleri yapım süreçlerini göstermek için bıraktığı enstalasyonlarda ve balmumu çalışmalarında, ahşap konusundaki ustalığında açıkça görülebilir. Çalışmasında bir sanat olarak iş duygusu, estetik mutlulukla değil bilim ve zanaatin güzellikleriyle ilişkili olduğu açık olan tuhaf bir Amerikan "kendin yapçılığı" vardır."[73] Nauman'ın çalışmayı yapma biçimi, çalışmanın ve çalışmanın anlamının önemli bir parçasıdır. Puryear'in çalışmasına ilişkin yazılanlarda, zanaatkarlığı ölçüsüz ve çok süslü olmadığı için aldığı övgüler de yer alıyordu. Zanaatkarlık pek çok eleştirmen için mutlak değil göreceli bir niteliktir; el yapımıyla uygun biçimde işlenmiş objeler ararlar ve uygunluk objelerin ifadesel hedeflerine bağlıdır.

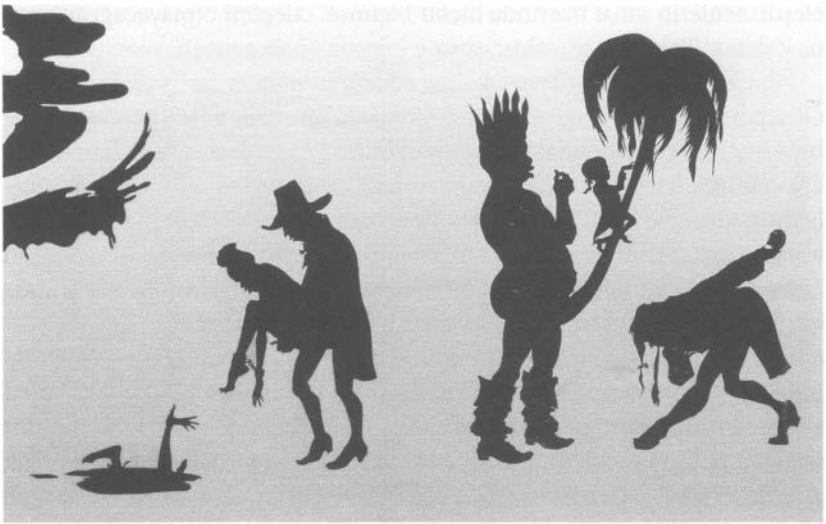
KRİTERLER ARASINDAN SEÇİM YAPMAK

Bu kitapta alıntılanan eleştirmenler sanat eserleri hakkında yargıda bulunmak konusunda tek bir ortak anlayışa sahip değildirler. Örneğin Peter Plagens "politik sanat sonunda dönüştürülmüş olana *vaaz verir* – ve vaaz vermek buradaki anahtar sözcüktür"[74] diye yazmıştır. Eleanor Hearney

politik sanat konusunda daha toleranslı görünür ama o da zorluklar yaşar. Martha Rosler'ın evsizler üzerine kurulu bir kurgusunun eleştirisinde Heartney şöyle sorar: "Örneğin toplumsal kaygıları olan bir sanatçı nasıl evsizliğin kurbanlarını estetize etmekten kaçınabilir?" [75] Heartney sonunda Rosler'ın asil amacını ve girişimini destekler ama yazısını şöyle tamamlar: "Bu tabloda önceden seçilen seyircisi ve toplumsal yalıtımıyla galerinin yeri sanat ve yaşam arasında süregelen uçurumun sürekli bir hatırlatıcısı olmayı sürdürmüştür. Gerçek sorunlar ve gerçek çözümler varlığını sürdürür ve orada dışarıda bir yerdediler; coğrafi olarak galeri kapısının birkaç adım ötesinde ama pratik anlamda farklı bir gezegende."

Donald Kuspit de toplumsal kaygıları olan sanatın kriterleriyle uğraşmıştır. Sue Coe'nun resimlerinin (bkz. Renkli Görsel 5) bir eleştirisinde şöyle yazar, "Tamam, dünya çürümüş, insani olmayan bir yer. Siyahlar baskılanıyor ve şiddet görüyor ve et endüstrisi bizi en az askeriye kadar yönlendiriyor, endüstriyel kompleks ve Amerika Birleşik Devletleri neofaşist bir saldırgan; ancak beni ilgilendiren Sue Coe'nun sanatındaki mesaj değil. Temelde takıntılı olduğu ızdırabı ikna edici biçimde aktaran görsel estetiği olmasaydı bütün karakteristik şikayetleri propaganda artıkları olurdu." [76] Dolayısıyla Kuspit, Coe'nun değer konumlarını ve dışavurumculuğunu kabul eder, ancak onu biçimi kullanış şekli konusunda över. Entellektüel kavrayışları yeterli değil, tutkusu da öyle; ancak kavrayışları, tutkusu ve estetik vizyonu bir araya geldiğinde Kuspit çalışmasına hayranlık duyuyor. "Sanırım Coe çarçabuk olabildiğince geniş bir kitleye hitap etme, dolayısıyla genel ve değişmez biçimde klişe bir dil kullanma arzusuyla "yüksek" sanat, yani görsel malzemeyle ve incelikli anlamla ilk bakışta tüketilemeyecek kadar yoğunlaştırılmış bir sanat yapma arzusu arasında bölünmüş durumda. Bu itkileri dengelemeyi başardığında anlatımcı ustalar arasındaki yerini alacaktır, ancak "amaç" için imgeler oluşturduğunda, çalışmaları Daumier'in zekasının koruyucu zerafetinden bile yoksun biçimde militan çizgi filmlere dönüşür."

Jan Zita Grover bir devlet sanatları konseyinde sanatçılara ödüllerini verirken kriterler konusunda yaşanan bir çekişme hakkında yazar. [77] Grover "altkültürel çalışma" dediği şeyi, Lynette Molnar'ın *Familiar Names and Not So Familiar Faces* başlıklı fotoğrafla ilgili çalışmasını savunuyordu. Bu, lezbiyen fotoğrafçının ve sevgilisinin kendilerini fotomontaj yoluyla Marlboro sigara reklamı görsellerine ve *Leave It to Beaver*'daki Ward and June Cleaver ailesi yerine yerleştirdikleri bir çalışmadır. Grover, Molnar'ın "montajının açıkça pek fazla ikna edici olmadığını yazar: iki figürün başka bir dünyadan alındığı ve bu ana-akım ortamlara pastişlerinin yapıldığı oldukça açıktır. Aynı figürlerin pek çok farklı ticari ortamda kucaklaşmasının ölçeği ve tekrarlanışı bunun bir başkaldırı eylemi, iki farklı evreni beceriksizce ve bütünüyle başarılı olmayan biçimde birleştirme eylemi



Kara Walker, *Grub for Sharks, (Köpek Balıkları İçin Yemek Vakti)* A Concession to the Negro Populace (detay), 2004. Duvar üzerine kağıt parçaları.

olduğu duygusunu yaratarak kurgunun suniliğini güçlendirir. Bilgili bir yabancının hayatını yaşayan herkes bunun ekonomik olarak olmasa da kültürel ve politik anlamda özellikle bizim işgal ettiğimiz bir alan olduğunu kabul edecektir. Molnar'ın çalışması odaya kapatılmamış lezbiyenin hem özleminin hem de gerçekliğinin zekice bir nesnelleştirmesi olarak beni etkiledi." Diğer iki jüri üyesi çerçeve içinde olan şeyden –yani teknik hatalar, biçimsel kusurlar olarak kabul ettikleri şeylerden– ötürü itiraz ettiler. Grover montajları savundu çünkü "lezbiyenleri betimleyen pek çok imgenin yetersizliği ve biçim bozuklukları göz önünde bulundurulduğunda görüntüdeki bu sınırlılıklar güçlük ve erdemlere dönüşüyordu." Başka bir jüri üyesi "biz fotoğrafları değerlendiriyoruz, toplumsal devrimleri değil" diye tepki verdi. Diğerleri zanaat gibi biçimsel kriterlere hitap ederken Grover toplumsal olanla alakalı bir referans çerçevesi içinde çalışıyordu.

Bu kadar fazla kriter varken aralarından nasıl seçim yapılacak? Seçimler zor ama yapılmalı. Eklektik bir konumu benimseyebilir ve tümünü kabul edebilirsiniz, ama kriterlerden bazıları çelişkili ya da birbirini dışarlayan kriterlerdir. Örneğin hem biçimciliği hem de Marksist estetiği benimsemek mantıksal açıdan mümkün olmayacaktır. Biçimcilik sanatın özerk olduğu, toplumsal dünyadan ve ahlaki parametrelerden bağımsız kendi içinde bir dünya olduğu görüşündedir. Ne var ki Marksistler ahlaki konuların sanat yapımıyla oldukça ilişkili olduğunda ısrar ederler. Bu Marksist

eleştirmenlerin sanat üzerinde hiçbir biçimsel talepleri olmayacağı anlamına gelmez. Talepleri olacaktır, ama tek başına biçim yeterli olmayacaktır.

Sanat için belirli kriterler kabul edildiğinde daha fazla seçenek kalır. Örneğin bir araççı, açıkça araççı doğrultuda bir sanat gördüğünde yine de bu sanatı araçsal dayanaklarla eleştirebilir. Kara Walker ve Michael Ray Charles gibi bazı sanatçılarca yapılan bazı sanat türleri için bu durum geçerlidir. Her iki sanatçı da Afro-Amerikalıdır ve her ikisi de ırkla ilgili konularda agresifleşir. Örneğin Walker korkunç savaş öncesi sahnelerinin "zenci çocuk ve fahişelerle kaplı" olduğunu söylediği duvar boyutunda silüetlerini yapar. Charles, içlerinden biri "NBA tantastik" sözleriyle basketbol topunu süren minstrelleri, Aunt Jemimaları ve Samboları çizer. Bu imgeleri yapan sanatçı için bunlar net biçimde hicivlidir. Pek çok sanat eleştirmeni bunları hicivli olarak algılar: örneğin *Artforum* için yazan Ronald Jones "canavarca biçimi ırkçılığı kendi elleriyle arkasından vuracak şekilde radikal biçimde yeniden icat ettiklerini" [78] yazar. Afro-Amerikalı bir toplum eleştirmeni olan Henry Louis Gates, Jr. çalışmaları, ırkçı özgün hallerinin açık postmodern eleştirileri olduklarını ve yalnızca görsel açıdan deneyimsiz olanların gerçekçi portreler oldukları yanılsamasına düşebileceklerini söyleyerek savunur. Ancak diğerleri de bu tür imgelerin stereotipleri yıkmaktan çok desteklemesinin tehlikesini görürler. Çalışması stereotipleri zorlayan Afro-Amerikalı bir sanatçı olan Betye Saar da, Walker'ın çalışmasını kınanacak bir çalışma olarak görür çünkü bunun siyahilerin kendilerini aşağıladıkları durumlardan biri olduğunu düşünür. Saar açıkça "Nazi soykırımı hakkında iğneleyici sanat yapan Yahudi bir sanatçı hayal edebiliyor musunuz?" [79] diye sorar. Dolayısıyla sanatseverler sanatın açıkça etkili olduğu ve toplumsal temellere dayanarak değerlendirilmesi gerektiği konusunda hemfikir olsalar da, argümanlar yine bu sanat biçiminin toplumsal etkilerinin sonucu olacaktır.

Kişi çoğulcu olmayı seçebilir ve bir sanat eserini kendi koşulları içinde kabul edebilir. Yani sanat eserinin, söz konusu eserin yargılanmasında hangi kriterler dizisinin kullanılacağını etkilemesine izin verilir. Feminist bir sanat eseri araçsal kriterlerle; biçimci bir eseri biçimcilik temelinde değerlendirilecektir vs. Bu konumun avantajı kişinin pek çok farklı sanat eserine karşı oldukça toleranslı olmasını sağlayacak olmasıdır. Pek çok naif sanatsever yalnızca gerçekçi kriterlere dayanır ve bu yüzyılda yapılan sanatın büyük bölümünü reddederler. Bu talihsiz bir durumdur. Daha geniş bir kriterler skalasının eğitimini almış olsalardı, daha büyük çeşitlilikte sanat eserlerinin tadını çıkarabilirlerdi.

Ne var ki bazı eleştirmenler sanatın değerlendirilmesine ilişkin pek çok kriter konusunda bilgilenmiş ve bunları göz önünde bulundurmuş olmakla birlikte hala belirli bir bakış açısına takılıp kalmışlardır ve yalnızca tek bir kriterler dizinini benimsemektedirler. Örneğin postmodern yazarla-



Michael Ray Charles, *Beware, (Dikkatli Olun)* 1994. Akrilik, 110 X 75 cm.

rın biçimciliğin sınırlılığını ortaya koymalarına rağmen, bazı eleştirmenler yine de biçimci olarak kalacaklardır. Tek bir eleştirel duruşu benimseyen her eleştirmen tek bir bakış açısının güvenliğine ve sanatı incelemenin tutarlı bir yoluna sahiptir. Ne var ki bu eleştirmenler için bir katılık tehlikesi vardır. Bir eleştiri öğrencisinin hangi kriteri benimseyeceği konusunda bir karar vermeden önce pek çok farklı kriter için deneme-yanılma yoluna gitmesi zekice ve yararlı olacaktır.

Seçim ve değer konusunda bir ayrıma gitmek özgürleştirici olabilir. Yani benim sevdiğim bir çalışma sevmediğim başka bir çalışma kadar iyi olmayabilir. Bir sanat eserinin diğerinden daha iyi olduğunu anlayabilir, ama yine de ilkini ikincisinden daha çok sevebilirim. Hoşlanmak istediğim şey neyse ondan hoşlanabilirim. Seçimlerimize güvenle bağlı olursak, toleransımızın sınırlarını aşan eserlere eleştirel biçimde ve değerlendirme amaçlı olarak yaklaşmamıza olanak sağlayacak daha iyi bir psikolojik durumda olabiliriz.

Seçimleri değerle karıştırmamak da önemlidir. Seçim beyanları sanatseverlerin hazırladığı kişisel, psikolojik raporlardır. Değer beyanları çok daha güçlüdür ve savunulmaları gerekir. Seçimleri savunmaya hiç gerek yoktur. Estetisyenler aşağıdaki ayrımları yaparlar: Beni dini olarak rencide eden bir eseri estetik açıdan beğenebilirim. Bir resmi alarak kötü bir yatırım yapabilir ya da tiksindiğim bir resimden çıkar elde edebilirim. Bir şeyi takdir edebilir, ancak estetik değerinin düşük olduğunu kabul edebilsem de başka bir şeye bakmayı tercih edebilirim. [80]

Tercihlerimizi gözlemlemek neye neden değer verildiğine ilişkin içgörüler oluşturacaktır. Eleştiri yazan insanların değer ve seçimlerini birbirine karıştırmamak için ikisi hakkında da ne yaptıklarını bilmeleri gerekir.

SANATI DEĞERLENDİRME PRENSİPLERİ

Sanatın değerlendirilmesine ilişkin prensipler bu bölümün önemli genel hususlarının bir özeti olarak aşağıda sunulmuştur. Bu prensipler bütününün açık uçlu olması ve dogmatik olmaması amaçlanır. Sanat eserlerine ilişkin bilinçli ve sorumlu değerlendirmelerde bulunulmasında bir rehber işlevi görebilir.

Bütüncül bir değerlendirme kriterler üzerinde temellenen, gerekçeleri olan bir değerlendirmeden oluşur. Bu bölümde daha önce Frida Kahlo'nun yağlı boya resmi *The Broken Column* hakkında net ve bütüncül bir yargı örneği okumuştuk. Yargı; bir övgü ve bu övgünün net kriterler üzerine kurulu gerekçelerinden oluşuyordu. "Yaratıcı" olduğu ve "çeşitli kişisel ve evrensel anlamlar" (gerekçeler) ilettiği için resim hakkında yirminci yüzyılın ilk yarısında yapılan en iyi resimlerden biri değerlendirmesi yapıldı (övgü) ve bu gerekçeler derinden hissedilen duyguları ve önemli

fikirleri (kriterleri) ifade eden bir sanatsal biçimi destekleyen dışavurumcu kriterler üzerine kuruldu.

Yargılar her zaman net kriterler içermez: "Walton Ford'un çalışmaları teknik açıdan dahice ve görsel olarak çarpıcı. Hayvanları suluboya ve guaj boyayla ayrıntılı biçimde gerçek hayatta oldukları boyutuyla betimlemeleri fantastik biçimde önceki yüzyıllardaki doğal tarih resimlerinden kalan bir şey..."[81] Bu yargı, gerekçeleri olan bir övgü içeriyor ancak (henüz) kriterleri tanımlamıyor; ancak bütün paragrafı okursak eleştirmenin kriterleri ortaya çıkacaktır.

Yargının nesneleri çeşitlidir. Sanatın pek çok yönüne ilişkin yargıda bulunabilirsiniz: Sergi ne kadar iyi? Sergideki en iyi sanatsal çalışma hangisi? Sanatçı ne kadar iyi ve en iyi eserleri ya da en iyi üretim yaptığı dönemler hangileri? Belirli bir hareket ya da tarz ne kadar değerli? Bir küratörün bir sergi oluşturmaya ilişkin fikri ne kadar iyi? On yıllık bir dönemin sanatı ne kadar iyi? Bu sanatın toplumsal ve ahlaki sonuçları neler? Herhangi bir sanat türü herhangi bir dönemde sansürlenmeli mi?

Yargılar tercihlerden farklıdır. Herkes "kötü" bir sanat eseri diye nitelendirdiği bir sanat eserini beğenebilir; kimsenin her "iyi" sanat eserini beğenmesi gerekmez. Biri bir şeyi beğendiğini söylediğinde mantıksal olarak seçimlerini savunmaları gerekmez. Ne var ki sanat eserlerinin değerlendirilmesi hususunda, biri bunun "iyi" şunun "kötü" bir sanat eseri olduğunu söyleyecek olursa bu tür yargılar için gerekçeler sunulması gerekir ve bunların yargıda bulunan kişi tarafından sunulması gerekir.

Yargıların da yorumlar gibi ikna edici argümanlardan oluşması gerekir. Sanat eserlerinin değeri hakkında yargılarda bulunmak çalışmanın neden eleştirel övgüye değer bulunduğuna (ya da bulunmadığına) ilişkin mantıklı bir sonuca varmak için bir dizi gerekçe bulma işidir. Çalışmalar hakkında yargılarda bulunan insanlar genellikle çalışmaları onların gördüğü gibi görmemizi ve değerlendirmemizi isterler. Argümanlarında etkililerse ikna edici olurlar: Objeleri onların gördüğü gibi görebilir hatta objelere ilişkin övgülerine katılabiliriz.

Yargılar, yorumlar ve betimlemeler karşılıklı olarak bağımlı ve birbirleriyle ilişkilidir. Kişinin bir sanat eserini nasıl anladığı onu nasıl yorumladığını etkileyecektir. Yorum hakkındaki bir önceki bölümde, bazı eleştirmenlerin Jenny Holzer'ın çalışmasını ilk kez yorumladıklarında çalışmanın sığ olduğunu düşündüklerini gördük; dolayısıyla çalışma hakkındaki yargıları olumsuzdu. Bazı eleştirmenleri çalışmayı sığ olarak nitelediğinden hiç yorumlama gereği duymadılar. Çalışmasına ilişkin yorumlarının olumludan ziyade olumsuz çağrışımları vardı.

Gerekçesiz olarak yapılan değerlendirmeler karşılıksız ve sorumsuz yargılardır. Bir yargı duyulduğunda bu yargıya ilişkin gerekçelerin de duyulması beklenir. Gerekçeler verilmiyorsa, yargı kabul edilmemelidir.

Gerekçesiz övgü beyanları çalışmayı dikkate almamıştır; bu tür değerlendirmeler betimleme ve yorumlama süreçlerini atlamışlardır ve sanat eserine karşı duyarlı değildirler. Yargılara ilişkin gerekçeler sunmadan sadece yargıda bulunmak sorumsuzcadır ve iyi eleştiri sayılmamalıdırlar.

Yayınlanan yargılar, haklarında yargıda bulunulan çalışmaları üreten sanatçılardan daha geniş bir sanatsever kitleye hitap eder. Profesyonel eleştirmenler sanat değerlendirmelerini, hakkında yargıda bulunulan sanat eserini üreten sanatçıdan kesinlikle daha geniş bir kitle için yaparlar. Eleştirmenler okurlarını sanat eserlerini kendi gerekçeleriyle kendileri gibi takdir etmeye (ya da etmemeye) ikna etmek isterler.

Bazı yargılar diğerlerinden daha fazla ciddiye alınmalıdır. Yargılar, övgülerden ve kriterler üzerine kurulu gerekçelerden oluştuğundan bazı yargıların diğerlerine göre daha iyi ifade edileceği kesindir. Bazı yargılar daha ikna edici olacaktır çünkü gerekçeleri daha iyi oluşturulmuştur. Bazı yargılar daha iyidir çünkü geçerli kriterler üzerine kuruludurlar. Gerekçeler ya da kriterlerin eşlik etmediği, yalnızca övgü beyanlarından oluşan yargılardan sakının; bu tür ifadelerin yeterli değerlendirmeler olduğu düşünülmemelidir. Kulağa yargı gibi gelen ama sadece kişisel tercih beyanları olan açıklamalardan sakının.

Bazı eleştiriler birleştirilebilir, bazıları ise karşılıklı olarak birbirlerini dışlar. Dışavurumculuk ve gerçekçilik gibi kriterler bir araya getirilebilir. Örneğin Sue Coe'nun hayvan haklarına ilişkin protesto sanatı dışavurumcudur ve az çok gerçekçi olan temsili figürlerle oluşturulmuştur. Ticari et endüstrisinde hayvanların durumunu düzeltmek gibi işlevsel bir amaca yönelik olarak çalışma yapar. Coe'nun ilüstrasyonlarının biçimi kesinlikle övülebilir, ama Coe bir biçimci değildir. Kuralcı bir Greenbergci, biçimci Coe'nun çalışmalarının konusunu ve mesajını göz ardı edecek ve yalnızca bileşimsel özelliklerine odaklanacaktır. Mantıksal olarak hem biçimci hem de politik kaygıları olan dışavurumcu bir sanatçı olunamaz. Biçimci kriterler sanatın ayrı bir estetik gerçeklik alanında olması gerektiğini ve toplumsal konularla ilgili olmaması gerektiğini savunur.

Net yargılar hatasız betimlemelere ve bilinçli yorumlara dayanır. Çıkara ya da yorumlayıcı kavrayışlara dayalı olmadan yapılan yargılar, değerlendirilen sanat eserine karşı tepkisiz ve sorumsuzca yapılmıştır. Bilinçli yorumlar da sonuç olarak eser hakkında doğru betimleyici bilgilere ve çalışmanın yapım ve sunumunun bağlamı üzerine kuruludur. Yanlış betimlemeler ve yanlış yorumlar kişinin yargılarını güçsüzleştiren unsurlar olarak görülmelidir.

Duygular yargılara rehberlik eder. Bir sanat eserinin yorumlanması gibi yargılanması da soğuk bir entellektüel çaba içinde yapılmamalıdır. Duygular düşünceleri, düşünceler duyguları besler ve her ikisi de yargıları şekillendirir. Dışavurumcu kriterlere göre duygular çalışmanın değerlen-

dirilmesi için gereklidir ve sanat eserlerine herhangi bir kritere göre tepki verilmesinde etkili olabilirler. İrdelenmeyen duygular zamansız ve yanlış yargılara da yol açabilir, özellikle bir nedenden duygusal olarak zorlu bir sanat türüyle karşı karşıyaysak. Güçlü bir duygusal tepkinin nedeni çalışmanın kendisinde midir yoksa tepkinin temelinde benim bireysel ve kişisel biyografim mi vardır? Çalışmaya mı yoksa çalışmanın bir parçası olmayan kendi geçmiş deneyimlerime mi tepki vermekteyim?

Yargıların nesneleri sanatçılar değil sanat eserleridir. Şu sanatçının şöyle şöyle olduğuna ilişkin yorumlar okusak ve duysak da, yargılanan sanatçıların ürettiği *eserler* olmalıdır, kendileri değil. Sanatçıya yöneltilen yargılar, yanlış biçimde çalışmadan çok insana yönlendirilen *ad hominem* argümanlardır. Bir sanatçının kendisinden hoşlanmayıp eserine değer vermek ya da bir eleştirmenden hoşlanmayıp eleştirel duruşlarını benimsemek mantıksal ve psikolojik olarak mümkündür.

Yargılar da yorumlar gibi toplumsal kararlardır ve toplum kendi kendini düzeltir. Bu prensip ortak ve agresif olan "İyi sanatın ne olduğuna kim karar veriyor?" sorusuna bir cevaptır. Elbette herhangi biri ve herkes sanat hakkında değerlendirmelerde bulunabilir. Ne var ki elbette bireyler toplulukları, topluluklar da bireyleri etkiler. İyi olanın yargılanmasına ilişkin farklı standartları olan pek çok farklı türde sanatsal topluluk vardır.Son tahlilde sanat kitaplarında ve sanat müzelerinde ne olacağına sanat dünyası karar verir; ancak sanat dünyasını besleyenler bireysel olarak sanatçılar, eleştirmenler, küratörler, tarihçiler, sanat öğretmenleri, koleksiyoncular ve hangi sanat eserlerinin toplanmaya, korunmaya, öğretilmeye ve gelecek nesiller için korunmaya değer olduğuyla yakından ilgilenen diğer kişilerdir. İyi olanın ne olduğuna ilişkin her zaman dolaysız bir fikir birliği yoktur ama sonunda toplum, bireyler bu meseleyi yeniden değerlendirip toplumu etkilemeden once, en azından bir süre için "doğruyu bulur".

Yargılar da yorumlar gibi toplumsal oldukları kadar kişisel de olmalıdırlar. Bizim için kişisel değerleri olan sanat eserleri ararız ve bu iyi bir şeydir. Gözlerimizi bağlayıp bize gelenek yoluyla harika sanat eserleri olarak iletilen eserleri kabul etmek istemeyiz, daha çok onları kendimiz incelemek ve onlara sanat ve yaşama ilişkin kendi kriterlerimize göre çok ya da az değer vermek isteriz. Hangi sanat eserlerinin başkaları için hangi nedenlerle değerli olduğunu anlamaya çalışırken aynı zamanda bizim için kişisel olarak ilham verici olan sanat eserlerini ararız.

Yargılar sanat eseri hakkında, değerlendirme yapan kişi hakkında olduğundan daha fazla şey söylemelidir. İnsanların yargıları, bizi değerlendirdikleri çalışmalar ve onları neden bu şekilde değerlendikleri konusunda bilgilendirdikleri ölçüde değerlidir. Sanat eserine açık biçimde uyarlanabilen ve bizi sanat eseri konusunda bilgilendiren gerekçeler

duymak isteriz. Sanat eserini inceleyen hakkında çok şey ve sanat eserinin kendisi hakında pek az şey söyleyen yargılar, yargıda bulunan insanı tanımak konusunda işlevsel olabilse de sanat eleştirisi için işlevsel değildir. Sanat eserini inceleyenlerin kişisel tarihlerinin bu şekilde paylaşılması eleştirel sanat tartışmalarından farklı tartışmalar için daha uygun olabilir.

Sanat değerlendirmeleri sıklıkla estetikten daha geniş kapsamlı olan dünya görüşleri üzerine kuruludur. Kuralcı biçimciler bu prensibi doğru kabul etmezler çünkü sanatın kendisiyle ilişkili olduğuna ve sadece estetik kriterlerle yargılanması gerektiğine inanırlar. Ne var ki eserleri inceleyen pek çok kişi sanatı estetikten daha geniş kapsamlı standartlarla değerlendirir. Estetikten farklı kriterler üzerine kurulu yargıların net ama uç bir örneği İngiliz yazar Salman Rushdie'nin yazdığı *Satanic Verses* romanı için İslama karşı inançsız bir tavrı olduğunu söyleyen İranlı Ayatollah Khomeini'nin yaptığı değerlendirmedir. Khomeini yazarı ölüme mahkum etmiştir. Ayatollah'ın değerlendirmesi estetikten çok dini kriterler üzerine kuruludur.

Yargıları etkileyen dünya görüşleriyle karşı karşıya olduğumuzda dört seçeneğimiz vardır : (1) Hem dünya görüşünü hem de bu görüşe bağlı değerlendirmeyi kabul edebiliriz (2) Hem dünya görüşünü hem de değerlendirmeyi reddedebiliriz. (3) Dünya görüşünü kabul edebilir ancak söz konusu esere uyarlanış biçimini reddedebiliriz. (4) Dünya görüşünü reddedebilir ve değerlendirmeyi kabul edebiliriz ama bunu dünya görüşünün sunduğundan farklı nedenlerle yaparız.

Yargıların deneysel ve değişikliğe açık olması gerekir. Pek çok eleştirmen akıllarında sonsuzluk düşüncesiyle değerlendirme yapmaz. Yargıları sıklıkla deneysel ve gözden geçirilmeye açıktır. Yeni sanat eserleri hakkında yazan eleştirmenler genellikle yazdıkları eleştirinin bir sanat eseri hakkında yayınlanan ilk sözcükler olabileceğinin farkındadır ve pek çoğu bu değerlendirmelerinde dogmatik ya da doktrinci olmayı göze alamayacağını fark eder.

Farklı yargılar yararlıdır çünkü sanat eserlerinin farklı bir durumda görmezden gelebileceğimiz farklı yönlerini vurgularlar. Aynı sanat eseri için farklı kriterler uygulayabilir ve bu eseri daha iyi anlamamıza ve değerlendirmemize yardımcı olacak farklı değerlendirmelere ulaşabiliriz. Herhangi bir sanat eserine ilişkin olarak şu soruları cevaplayabiliriz: Bir biçimci bu çalışmada neyi takdir edebilirdi? Bir dışavurumcu? Bir gerçekçi? Bu çalışmanın toplumsal sonuçları değerinin belirlenmesini ne şekilde etkiler? Bu kriterlerin tek bir bölümü bile kullanıldığında sanatı değerlendiren farklı kişiler eserin farklı yönlerini fark edecek ve takdir edecektir; bunları duymak aydınlatıcı olabilir ve söz konusu esere duyduğumuz beğeniyi arttırabilir.

Olumsuz yargılar kibarca ifade edilebilir. Bu prensip özellikle sanat sınıflarındaki stüdyo eleştirileri için uygundur. Olumsuz yargılar baş-

kalarına ve başkalarının bakış açısına saygılı biçimde ifade edilebilir. Bu prensip profesyonel eleştirel yazıma da uyarlanabilir. Eleştirmenler asılsız, kabaca ifade edilen eleştiriler yoluyla başkaları üzerinde güç sahibi olma itkisine karşı koymalıdır.

Yargılar da yorumlar gibi bizi kendimiz adına karar vermeye ve tek başımıza düşünmeye davet etmelidir. Son tahlilde kendi yargılarımızı oluşturmak isteriz. Ne var ki yargılarımız diğerlerinin sunduğu incelenmiş ve üzerinde düşünülmüş yargılardan etkileniyorsa başka türlü olacağından daha bilinçli ve daha net biçimde dile getirilen yargılar olabilir. Yeni dillendirdiğimiz yargılar sanat eserlerinin değerine ilişkin süregelen konuşmalara katkıda bulunabilir.

ALTINCI BÖLÜM: SANAT ÜZERİNE YAZMAK VE SANAT HAKKINDA KONUŞMAK

Bu son bölüm kitabın nihai amacını içeriyor: Sanat hakkında bunu okumadan önce yapabildiğinizden daha iyi yazıp konuşmanıza yardımcı olmak. Bu süreçte pek çok sanat eleştirmeninden alıntılar yapılmıştır; dolayısıyla göz önünde bulunduracağınız pek çok durum, okuyacağınız pek çok edebi biçem ve aralarından seçim yapacağınız farklı ideolojik duruşlar vardır. Artık kendi eleştirel sesinizi geliştirebileceğiniz bir konumda olmalısınız. Feminist eleştiriye katkıda bulunmak mı istiyorsunuz? Popüler medyada yayın yapmak ve geniş kitleleri mi etkilemek istiyorsunuz? Tutkunu olduğunuz ve okurlarınızın hakkında bilgi sahibi olmasını istediğiniz belli sanat türleri ya da estetik konular var mı?

Bu bölüm sizin öğrenme ve yazma konusunda ciddi olduğunuzu varsayıyor. Ciddi değilseniz zamanınızı ve yazdıklarınızı okumak durumunda olan herkesin zamanını çalıyorsunuz demektir. Annie Dillard yazan herkese "ölüyormuş gibi yazmaları, aynı zamanda sadece yolun sonuna gelmiş hastalardan oluşan bir seyirci kitlesi için yazdıklarını hayal etmelerini" salık verir ve aslolan da budur.[1]

Her bölümde pek çok gönderme yapılmıştır ve kitabın sonunda uzun bir biyografi bulunmaktadır. Bu referanslar, düşünceleri irdelenen tüm yazarların katkılarını ortaya koymak ve özellikle sizi daha fazla okumanız için teşvik etmek için sunulmuştur. Alıntılar kısa olmakla birlikte pek çok konuya değinme amaçlı örnekler olarak kullanılmıştır. Alıntılardan herhangi biri ilginizi çekiyorsa ve birinin yazma biçimi hoşunuza gidiyorsa kaynağı kütüphanede bulun ve eleştirinin tamamını okuyun. Bu profesyonel eleştirmenlerin kendi eleştirel düşünme ve yazma biçiminize ilham vermesine izin verin.

Sanat eleştirmenleri günümüz sanatı hakkında ciddi biçimde düşünmek ve yazmak isteyenler için iyi örneklerdir. Muhtemelen bazı eleştirmenlerle özdeşim kurdunuz, bazı yazı biçemlerini tercih ettiniz ve kendi-

nizi bazı eleştirel konumlara daha yakın hissettiniz. Şimdi de bunun nedenini sorabilirsiniz. Pek çok ses duyduğunuz için kendi sesinizi geliştirme şansınız daha yüksek.

SANAT ELEŞTİRİSİ YAZMAK

Hakkında Yazacağınız Şeyi Seçmek

Sanat eleştirisi alanında yazacaksanız elinizde yazacak bir şeylerin olması gerekir. İstediğiniz şeyi seçebilirsiniz ya da bu bir akademisyenin veya editörün size verdiği bir görev olabilir. Bu kitap içinde alıntılanan eleştirmenler iki yönlü çalışır: Bazıları hakkında yazdıkları şeyi seçer, diğerlerine ise görevler verilir ya da okurlarına karşı bir sorumluluk bilinciyle önemli sergiler düzenlerler. Seçtiğiniz bir şey hakkında yazmak çoğunlukla daha kolaydır, çünkü bilmediğiniz ya da ilgilenmediğiniz sanat türlerini hariç tutabilirsiniz. Seçme şansınız varsa tutkunu olduğunuz ya da en azından ilgilendiğiniz bir şeyi seçin. Sevdiğiniz ya da nefret ettiğiniz bir sanatsal biçimi seçebilirsiniz. Hakkında çok şey bildiğiniz ya da az şey bildiğiniz ama daha fazla şey öğrenmek istediğiniz bir sanatsal biçimi seçebilirsiniz.

Bir editör ya da akademisyen size hoş olmayan bir görev verirse daha ilginç başlık önerilerinde bulunarak değişiklik talep edin. Öğretmenleriniz düşündüğünüzden daha esnek olabilir. Öğretmenler, öğrencilerin öğrenmelerini isterler ve onları ikna edebilirseniz seçtiğiniz konu ile onların verdiği görevden öğrendiğinizden daha fazla şey öğrenebilirsiniz ve onlar da önerinizi kabul etmeye istekli olabilirler. Talebiniz reddedilirse kendinizi motive etmeniz gerekir. Çalışmanın bir öncülü olarak ilgi eksikliği bile gözlemleyebilirsiniz. Verilen konuyu araştırmaya başladığınızda ilk tepkileriniz değişebilir ve değişen duygularınız yazınızın düzenleyici bir teması olabilir. İşe baştaki ilgi eksikliğinizi betimleyerek başlayıp daha sonra duygularınızın nasıl ve hangi nedenlerle değiştiğini açıklayın. İlk tepkiniz değişmezse durumunuz için ikna edici argümanlar sunarak temelde olumsuz olan bir çalışma üretebilirsiniz. Konu duygusal ve entellektüel anlamda ifade ettiğiniz şeyle ilgilidir ve önemli olan ona bağlı olmak istemenizdir. Dürüstçe ve hedefe yönelik eleştiri yazabilmek amacıyla kendinizi motive edebilmeniz için neye ihtiyacınız varsa yapın.

TEK BAŞINA SANAT ESERLERİ Tek başına bir sanat eseri hakkında mı, bir sanatçının sergisi hakkında mı, yoksa pek çok sanatçının yaptığı bir grup gösterisi hakkında mı yazıyorsunuz? Bunların her biri kendi içlerinde güçlükler taşır. Göreviniz tek bir sanat eseri hakkında yazmaksa bu sanat eseri hakkında olabildiğince bilgi edinin. Tek bir sanat eseri çoğu zaman çok daha büyük bir çalışmanın bir parçasıdır ve her zaman kültürel bir bağlam içinde yer alır. Daha büyük bir çalışma ve çalışmanın içinde yapıldığı kültür sizi söz konusu eser hakkında bilgilendirecektir.

TEK KİŞİLİK SERGİLER Bu kitapta alıntılanan eleştirmenlerin çoğu sergiler hakkında yazıyor, sıklıkla bir sanatçı ya da sergi hakkındaki daha geniş tezlerini desteklemek için eserleri tek başına analiz ediyorlardı. Eleştirmenler sıklıkla sergiler ya da geniş çaplı çalışmalar hakkında yazarlar. Bir sanat eserini kimin ne zaman yaptığını ya da söz konusu eserin yaratılıp sergilendiği dönemde ve yerde onu gören insanlar için ne ifade etmiş olabileceğini saptamaya çalışan tarihçiler tek başına bir sanat eserine odaklanmaya daha meyillidir. Üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerde alıntılanan eleştirmenler Dale Chihuly, Deborah Butterfield, Romare Bearden, Frida Kahlo ve Martin Puryear gibi sanatçıların çalışmalarına odaklanmış, tek bir sanat eserinden daha fazlası hakkında yazma şansları olmuştur. Bu bir avantajdır çünkü ellerinde dikkate alacakları daha fazla şey vardır ve hangi eserleri seçip hangilerini hariç tutabileceklerini seçebilirler. Her eser hakkında yazmaları ya da yorumlarını tek bir sanat eseriyle sınırlamaları gerekmemiş, aynı sanatçının birçok farklı eserini karşılaştırıp aralarında tezat oluşturabilmişlerdir. Ne var ki sanatçıların yaşam boyu süren kariyerlerine ve yapıtlarının tümüne ilişkin yorumlayıcı ve değerlendirici beyanlarda bulunma güçlükleri de söz konusudur.

Tek bir sanatçının sergisi hakkında yazıyorsanız muhtemelen çalışmayı özel kılan eserler arasındaki biçemsel benzerliklere dikkat çekerek sanatçının başarılarını genel olarak gözden geçirmek isteyeceksiniz. Bunun yanı sıra serginin yaşayan ya da ölü bir sanatçının bir retrospektifi olup olmadığını ya da sanatçının yaşamında belirli bir dönemde yapılan çalışmaların bir sergisi olup olmadığını dikkate alabilirsiniz. Sanatçının tarzının zamanla değişip değişmediğini belirleyebilir, eğer değişiyorsa bu kariyerin nasıl geliştiğini betimleyebilirsiniz. Okurunuza çalışmanın profesyonel ölçüde genç bir sanatçıya mı yoksa deneyimli bir sanatçıya mı ait olduğunu söyleyin. Çalışmanın, sanatçının daha önceki yöneliminden farklı bir alana geçişi mi yoksa geçmişteki yöneliminin bir devamı mı olduğunu da dikkate alın.

GRUP SERGİLERİ Grup sergileri gösterideki sanatçıların sayısına bağlı olarak zorlayıcı olabilir. Bazı sergiler bir ya da iki çalışması sergilenen elli ya da daha fazla sanatçıya ev sahipliği yapar. Uzun bir makale ya da kitap yazmıyorsanız her sanatçı ya da her eser hakkında yazmak imkânsızdır. Elli sanatçının isimlerini geçirmek bile çok fazla yer kaplayacaktır. Bu durumda

hangi sanatçılara ve hangi eserlere odaklanacağınızı seçmeniz gerekecektir. İşte size yardımcı olabilecek bazı stratejiler: Tek başına çalışmaları birleştiren yorumlayıcı temalar arayın, en iyisi ve en kötüsü hakkında yazın, ayrıca sergideki anlatım çeşitliliğini betimleyin.

Grup sergisi az sayıda sanatçıyı kapsıyorsa belki de her birinin bir çalışması hakkında en önemli ya da en ilginç olduğunu hissettikleriniz

noktalara odaklanarak bir şeyler yazmak durumunda kalabilirsiniz. Sanatçıların sayısı ona kadar çıkıyorsa ve yazınız için ayrılan yer sınırlıysa muhtemelen yine tüm sanatçılardan bahsedecek, ama sadece birkaçına odaklanacaksınız. Sergide bu dönemde neden özellikle bu sanatçıların bir araya getirildiğini, nasıl ve kim tarafından seçildiklerini açıklayın. Ortak ve belirgin bir teması varsa serginin adını da belirtin. Belirgin hiçbir tema yok ise bu çalışmaların neden bir arada gösterildiğine ilişkin bir tahminde bulunun. Sergi küratörünün bir katalog yazıp yazmadığını ya da bir açıklamada bulunup bulunmadığını her zaman sorun. Sanatçıların kendisi çalışmalarını bir arada göstermeyi seçmişlerse çalışmaların birbiriyle nasıl ilişkileri olduğunu göz önünde bulundurabilirsiniz.

Uygun olduklarında küratörlerin ve sanatçıların yazılı görüşlerini dahil edin ve bu görüşlere ilişkin yorumlar yapın. Sanatçılarla ve küratörlerle söyleşi yapmayı düşünün. Ne var ki bir haber öyküsü yazmıyorsanız yazınız sanatçı ve küratörlerin çalışmaya ilişkin düşündüklerinden fazlasını içermelidir. Bağlamı oluşturmak için düşüncelerini kullanın, ama bunun söyledikleri ilginç ve önemli şeylere ilişkin kendi bakış açınız olduğunu da aklınızda tutun.

Betimleme

Üçüncü bölümden, betimlemenin yalnızca eleştirinin bir girişi değil kendisi olduğunu hatırlayın. Okurlarınız hakkında yazdığınız sanat eserini hiç görmeyebilirler ve betimlemeniz onlar için tek erişim yolu olabilir. Bir fotoğrafın çalışmanıza eşlik edeceğinden emin olamazsınız, ama sözcükleriniz her zaman sizinledir. Bir sanat eserinin betimlenmesindeki temel amaç neye benzediğini söylemektir. Net ve canlı betimlemeler yaparak eserin okurlarınızın gözünün önünde canlanmasını sağlayın ve onlara görebilecekleri sözsel bir imge verin. Derinlikli ve tutkulu betimlemeler yaparsanız betimleme, ihtiyacınız olan tek şey olabilir.

Üçüncü bölümde iki temel betimleyici veri tartışılır: İçsel ve dışsal. İçsel bilgi çalışmanın kendisinde görülebilen şeyler üzerine temellendirilmiştir ve bu üç kategoriye ayrılabilir: Konu malzemesi, araç ve biçim. Konu malzemesi bir çalışmada fark edilebilen insanlara, yerlere ya da olaylara, yani çalışmanın isimlerine işaret eder. Araç ise çalışmanın yapıldığı malzemedir. Biçim, sanatçının kullandığı malzeme yoluyla konuyu şekillendirme tarzıdır. Nesnel ve kavramsal olmayan bir çalışmada gereç ve biçim teşhis edilebilir bir konu olmaksızın baskın olabilir. Üçüncü bölümde pek çok eleştirmenin performans sanatından cam yapımına kadar pek çok farklı sanat türüne ilişkin iyi betimleyici yazı örnekleri yer alır. Bunlara gönderme yapmak isteyebilirsiniz.

Dışsal ve bağlamsal bilgi ise aynı sanatçının farklı çalışmaları ve aynı dönemden başka sanatçıların çalışmalarına ilişkin, çalışmanın yapıldığı

dönem –toplumsal ve entellektüel ortam– hakkında bilgi içerir. Okurlarınız için çalışmayı bir ortama da dahil edebilirsiniz. Galeriyi, serginin genel havasını, çalışmanın gösterildiği tarihleri ve sergideki eserlerin sayısını betimleyin. Başlıklar, boyutlar ve araçlara ilişkin doğru bilgiler verin. Sergiyi kimin düzenlediğini ve çalışmanın satış için olup olmadığını ve hangi fiyat aralığında satışa çıktığını açıklayın.

Sanatçı hakında verdiğiniz biyografik bilginin okurlarınıza ya da sizin çalışmaya ilişkin tezinizi savunmanıza bir yardımı olacaksa bu bilgiyi de bulundurun. Betimlemeye neyin dahil edilip neyin edilmeyeceğinin denenmesi bir bağıntılılık denemesidir. Bağıntılılık hem okurlarınızın bilmek istediği hem de sizin tezinizin bir anlam ifade etmesi için okurlarınıza söylemeniz gereken şeyleri ifade eder.

Bir öğretmeniniz size betimleyici bir yazı yazma görevi verdiyse sizden yalnızca betimleyici olmanızı isteyip istemediğini, ayrıca betimlemelerinizi seçimleriniz ve değerlerinizle renklendirmenize izin verilip verilmediğini bilin. Sadece betimleme yapacaksanız, yani değer yargılarınızı ortaya koymanız gerekmeyecekse olumlu ya da olumsuz değerlendirmelerde bulunmaktan kaçınmaya çalışın. Size tam yetki verilirse okurun, ele aldığınız eserden hoşlandığınızı ya da hoşlanmadığınızı bilmesine izin verin. Bunun yanı sıra dışsal bilgiyi dahil edip edemeyeceğiniz konusunda da bilgi edinin.

Yorumlama

Dördüncü bölümden bir sanat eserinin yorumlamasının iki tür bilgiye dayandırabileceğini hatırlayın: İçsel kanıt ve dışsal kanıt. İçsel kanıt çalışmanın içinde olan şeyi içerir ve çalışmanın bir betimlemesinden çıkarılır. Dışsal kanıt ise yalnızca çalışmanın içinde olmayan, ilintili bilgiler içerir: Sanatçının diğer çalışmaları, sanatçının cinsiyetinin, ırkının ve yaşının da dahil olduğu biyografisi ve çalışmanın yapıldığı zaman ile yerin toplumsal, politik ve dini ortamı. Yorumlayıcı bir yazı yazma göreviniz varsa yorumunuzun çalışmada olanın ötesine geçerek dışsal kaynaklar içerip içeremeyeceğini sorun.

Yorumun temel önermesi sanat eserlerinin bir şeyle ilgili olduğudur. Yorum yaptığınızda çalışmaya ilişkin anladıklarınızı hem yazma biçiminiz hem de sunduğunuz verilerle ikna edici biçimde sunarsınız ve çalışmayı okur için olabildiğince ilginç hale getirmek istersiniz. Bir sanat eserini her zaman en zayıf değil en güçlü yanıyla sunun.

Bir anlamda her sanat türü, diğer sanat türleriyle ilgilidir; yani diğer sanat türlerinden etkilenirler ve onlarla iletişim içindedirler. Ayrıca bütün sanat türleri sanatçının içinde yaşadığı kültürden etkilenir ve bunun karşılığında da içinde sergilendiği kültürü etkiler. Yorumlayıcı amaç, sanatı okurunuz için sanatın kendisi, sanatçının diğer çalışmaları, tüm sanat biçimleri ve kültür bağlamında anlamlı kılmaktır.

Yeni bir sanatçı hakkında yazıyorsanız avantajlarınız ve dezavantajlarınız olacaktır. Avantajlarınızdan biri yazdığınız her doğru şeyin bir katkı olmasıdır, çünkü siz bunu yazan ilk kişisinizdir. Dezavantajlardan biri söyleşiye sanatçı hakkında süregelen bir söyleşinin avantajı olmaksızın başlıyor olmanızdır. Tanınmış bir sanatçı hakkında şimdiden pek çok şey yazılmıştır ve bu durumda yaşayacağınız zorluk, tartışmaya bir şeyler ekleme güçlüğüdür.

Halihazırda hakkında birşeyler yazılmış olan bir sanatçıyı konu ediyorsanız diğer yazılanlara bakabilir ya da kendi yorumunuzu geliştirebilirsiniz. Her iki yaklaşımın da avantajları ve dezavantajları vardır. Kendi başınıza, diğerlerinin aynı konu hakkında düşüncelerini okumadan çalışmak belirli bir özgüveni ve risk almayı gerektirir. Kendinize ve içgörülerinizin değerli olduğuna inanıyorsanız muhtemelen çalışma hakkında süregelen düşüncelere katkı sağlayacaksınızdır. Diğer yazarlara danışırsanız, onların yazdıklarının ötesine geçerek söyleşiye katkıda bulunmanız gerekir. İkinci yaklaşımı benimsersiniz bu eleştirmenlerin bakış açılarına kendinizinkini ekleyebilir, dolayısıyla okurlarınıza yorumlar arasında seçenekler sunabilirsiniz. Bu rotayı seçecek olursanız diğer sanatçılara tamamen güvendiğinizden emin olun.

Bu kitapta pek çok yorumlayıcı ve ideolojik bakış açısını irdeledik: Psikanalitik, göstergebilimsel, feminist, neo-marksist, post-yapısalcılık, modernist, post-modernist ve kişiye özgü dünya görüşleri. Hakkında yazacağınız bir sanat türü seçtiğinizde sanat eserinin ideolojik temelini çözebilir ve eleştirinizi bu doğrultuda uyarlayabilirsiniz. Örneğin sanat açık biçimde post-modernse, onu bu bağlamda açıklayabilir ve okurlarınızı post-modernist kuram konusunda aydınlatabilirsiniz. Sanatın ideolojisi konusunda hemfikir değilseniz önce ne olduğunu açıklayın ve sonrasında ideolojiye mantıklı argümanlarla karşı koyun.

Yargıda bulunma

Sorumluluk duygusu taşıyan yargılar bir sanat eserinin kıymetinin net bir değerlendirmesini ve değerlendirmenin makul kriterlere dayanan gerekçelerini içerir. Eleştirmenler tam olarak hangi kriterlerin sanatın eleştirisi için uygun olduğu konusunda hemfikir değildir. Kriter türleri gerçekçilik, biçimcilik, dışavurumculuk ve bunların bileşimleri ve çeşitlemelerinden oluşur. Beşinci bölümde ifade edildiği gibi hangi kriteri ya da kriterleri kullanacağınız konusunda karar vermeniz gerekir. Eserin kendisinin de hangi kriterlerle değerlendirilmesi gerektiğine karar vermesine izin verebilirsiniz: Örneğin bu açık biçimde politik bir çalışmaysa kriterler araçsal kaygılarla uygulanacaktır. Biçimci bir çalışmaysa biçimci kriterler uygulayabilirsiniz. Bu pek çok farklı sanat türünü kabul etmenize olanak sağlayan cömert ve kabullenici bir yaklaşımdır.

Ne var ki daha sınırlayıcı olarak belirli bir dizi kritere bağlı kalıp amacı ne olursa olsun tüm sanat eserleri üzerinde bu kriterlere göre yargıda bulunmak isteyebilirsiniz. Örneğin dünyada yaşanan ciddi toplumsal sorunlar yüzünden bütün sanat türlerini araçsal hedefleri bağlamında değerlendirebilir, yalnızca dünyayı içinde yaşanılacak daha iyi bir yer yapma çabasında olan sanatı benimseyebilirsiniz. Dolayısıyla biçimci çalışmaları, toplumsal anlamda geçersiz oldukları ve insan enerjisiyle doğal kaynakların kaybına yol açtıkları için reddedebilirsiniz.

Bunlar zor seçimlerdir. Bu yüzden amaçsız ya da zıt bir eklektizm ya da sığ bir esnemezlik ile yanılgıya düşebilirsiniz. Buna rağmen belki barışçıl bir orta yol bulma şansınız da olur.

Esere ilişkin yargıda bulunduğunuzda sanatçılara önerilerde bulunmaz, daha çok okurlara bir şeyin neden iyi olup olmadığını düşündüğünüz ve bunu hangi temellere dayandırdığınıza ilişkin açıklamalar yaparsınız. Yargıda bulunmak, daha üstün olduğunuz bir role ya da tavra bürünerek sanatçı için alçaltıcı olma riskini göze almaktır. Bu tür bir yaklaşım muhtemelen düşmanca bir tavırla sizi sanatçıların, sanatçıları da sizin karşısında konumlandıracaktır. Düşmanlık iyi eleştirinin ruhunda yoktur. Eleştirinin sanata ilişkin söylemi bitirmek yerine ilerletmesi amaçlanır ve bu yüzden tartışmayı dışlamak yerine dahil etme yoluyla ilerletmek istersiniz. Eleştirmenlerin yargıları çoğunlukla olumludur. Onlar okura bir sanat eserinin neden anlamlı ve keyifli olduğunu söylerler. Sanat eserlerinde küçük hatalar bulmaya çalışmayın; hata bulmak ikinci plandadır. Bunun yerine daha geniş kapsamlı konulara odaklanın. Eserlerine ilişkin yaptığınız değerlendirmeler konusunda sanatçılara karşı cömert ve okurlarınıza karşı heyecanlı olun. Bu kitabın ruhunda merak vardır, çünkü eleştirinin amacı merak uyandırmak ve bazen de bu merakı gidermektir.

Varsayımları Dikkate Almak

Üzerinde durduğunuz eserin ideolojik temeli konusunda çıkarımlarda bulunun ve kendinizinkini bilip tanımlayın. Dikkate aldığınız sanatçı için iyi sanat ne demektir? Sizin için iyi sanatın anlamı nedir? İyi sanatın on emrini listeleyebilir misiniz? Peki listenizde çelişkiler var mı? Varsayımlarınız ve inançlarınız odaklandığınız eserle bağdaşıyor mu yoksa çelişiyor mu? Her ikisini de okurunuz için netleştirebilir misiniz?

İkinci bölümde kuramsal konuların kısa kısa gözden geçirilmesi ilginizi çektiyse bir felsefe bölümünde estetik dersleri almakla iyi edersiniz. Bununla birlikte sanat kuramını etkileyen güncel edebiyat kuramı ve eleştirisi, film kuramı ve eleştirisi, kadın çalışmaları alanlarında verilen dersleri inceleyebilirsiniz. Belirli sergilerin eleştirilerinden ziyade uzun kuramsal eleştiri yazıları yazma eğiliminde olabilirsiniz. İnsan eserleri üzerine kurulu toplumsal kuram yazıları yazmak isteyebilirsiniz. Bazı eleştirmenler

daha geniş kapsamlı konularla ilgilenir ve kuramlarına örnek olarak sanat eserlerini kullanırlar. Kimi de eleştiriden ziyade sanat gazeteciliği yapmaktan ya da sanatçılar hakkında haberler yazmaktan memnun olur. Yani pek çok yaklaşım bulunmaktadır. Bir çoğunu deneyip neyi yaparak rahat ettiğinizi bulun ve bunu elinizden geldiğince iyi biçimde yapın.

YAZMANIN TEKNİK DETAYLARI VE SÜREÇLERİ

Bir Biçem Kılavuzu Seçmek

Kütüphanelerde ve kitapçılarda biçem kılavuzları bulabilirsiniz. Biçem kılavuzları size nasıl not düşeceğinizi, kaynakçayı nasıl sunacağınızı ve yazınızı nasıl bölümlere ayıracağınızı söyler. Bütün gazete ve dergilerin benimsedikleri bir biçemsel tarz vardır. Öğretmeniniz sizden belirli bir tarzı seçmenizi isteyebilir. İstemezse kendiniz seçin ve bu şekilde yazmayı sürdürün. Seçiminiz keyfi olabilir, ama öncelikli olarak temel çalışma alanınızda genelde hangi biçemin tercih edildiğini bulabilirsiniz. Psikoloji alanında öğrenim görüyorsanız American Psychological Association'ın (APA) kullanmak isteyebileceğiniz bir biçem kılavuzu vardır. İngiliz edebiyatı alanında eğitim görüyorsanız profesörleriniz University of Chicago biçemini ya da Modern Language Association'ın biçemini seçebilir. Kendi biçeminizi icat etmeyin, çünkü halihazırda pek çok biçem bulunmaktadır. Son evrede lisans bitirme tezi, yüksek lisans tezi ya da doktora tezi gibi kapsamlı bir çalışma yapmayı düşünüyorsanız bölümünüzün ya da danışmanızın beklentisinin ne olduğunu öğrenin ve bu tarza aşina olabilmek için bunu daha kısa yazılarınızda kullanmayı deneyin.

Sözcük Sayısını Belirlemek

Projenize başlamadan önce ne uzunlukta bir yazı ya da makale yazmanızın beklendiğini öğrenin. Bunu bilmeden yazmaya başlamayın bile. Örneğin *New Art Examiner*, 450'den az sayıda sözcükten oluşan eleştiriler ister. Bu yalnızca üç ya da dört paragrafa denk gelmektedir. Ya da öğretmeniniz yirmi sayfalık bir dönem sonu ödevi isteyebilir. Talep edilen uzunluğu bilmeniz ve kararlarınızı buna göre almanız gerekir. Bazı yazarlar kısa ve öz yazarken, bazıları düşüncelerini birkaç sayfaya yaymakta güçlük çekerler.

Okuyucu Kitlenizi Belirlemek

Bir konu hakkında karar verir vermez bir okuyucu kitlesi hakkında karar vermeniz ya da yazdıklarınızı kimin için yazdığınızı dikkate almanız gerekir. Belirli bir yayın için yazıyorsanız söz konusu yayınevine ve yayın-

ladıkları şeylere aşina olun. Bütün dergi ve gazetelerin yazı kadrosu vardır ve editoryal ofislerinin adresleri yayının ön bölümlerinde listelenir.

Bazen bu ön bölümlerde, yayının talep edilmeyen yazılara açık olup olmadığına ilişkin yayın politikası ve prosedür bilgileri yer alır. Editoryal ofislere telefon ya da posta yoluyla ulaşabilir, yazarlar için basılı rehberleri olup olmadığını öğrenebilirsiniz. Hatta bir editörle buluşma ya da telefon konuşması talebinde de bulunabilirsiniz.Aynı makaleyi aynı anda birden fazla yayınevine göndermemelisiniz; bunu yaptığınızda da makaleyi değerlendirilmek üzere başka yayınevlerine gönderdiğinize dair her editörü bilgilendirmeniz gerekir.

Ne var ki kariyerinizin bu noktasında muhtemelen yazınıza not verecek bir öğretmenin dersinden geçmek için yazıyorsunuzdur. Durum buysa, başlamadan önce öğretmeninizin ne istediğini bilin ve beklentilerinden emin olmak için görev hakkında sorular sorun. Bazen öğretmenler verdikleri görev hakkında net olduklarını düşünürler ama değillerdir. Bu durumda sorularınız verilen görevi daha da netleştirmenize yardımcı olabilir. Öğretmenin iyi bir makaleden veya tam tersi, zayıf bir makaleden ne anladığını sorabilirsiniz. Öğretmeniniz için yazdığınızda notu veren kişi hitap ettiğiniz kitlenin en önemli parçasıdır, ama aldığınız dersteki sınıf arkadaşlarınız için yazdığınızı da hayal edebilirsiniz. Onlar muhtemelen öğretmeniniin sizi karşılaştıracağı okurlardır.

Bir sınıf arkadaşından ödevin ayrıntılarını öğrenmek riskli bir iştir ve bu sizi sınıf arkadaşınızın, öğretmenin istediği şeyden ne anladığına bağımlı kılar. Gidip doğrudan öğretmeninizle konuşmanız daha iyi olacaktır. Bir yayın için yazıyorsanız editörden önerilerde bulunmasını ve açıklamalar yapmasını bekleyin

Başlamak

Size bir görev verilir verilmez o işi yapmaya başlayın. Sanat eserini olabildiğince kısa süre içinde görün ve yazmaya başlamadan önceki günler ya da saatler içinde eserin içinize işlemesine izin verin. Bu tek bir sanat eseriyse bir fotoğrafını çekin, taslağını çizin ve yanınızda taşıyın. Bu konu hakkında sabah içtiğiniz kahvenin üzerine ya da başka ne zaman düşünebiliyorsanız düşünün. Pek çok sanat eseri hakkında yazacaksanız fotoğraflarını çekip eskizini çizin ve buna notlar ekleyin. Sanatçıları, çalışmaları, tarih ve fiyatları listeleyen bir "sergi kontrol listesi" varsa bunu galeri ya da müzeden edinin. Seçim şansınız varsa seçeneklerinizi değerlendirin ve sonrasında ne hakkında yazacağınıza olabildiğince erken karar verin. Birkaç sanat eseri ya da birkaç sergi hakkında yazabilirseniz sanat eserlerine ve sergilere göz gezdirin ve aralarında en çok ilginizi çekeni ya da hakkında söyleyecek en çok şeyinizin olduğu çalışmayı seçin. Yapabilirseniz konunuzu sınırlandırın ya da yaklaşımınızı belirleyin. Başlığınızı

seçebilirseniz, seçiminiz biraz tesadüfi olsa da bunu erkenden yapın. Konu başlığı sizin için ne kadar ilginçse bu konuda yazmaktan o kadar çok keyif alacaksınız. Kararsız kalmak muhtemelen size yardımı dokunmayacak bir sakınma tekniği olacaktır. Seçenekler arasında bir karar veremiyorsanız yazı tura atarak tesadüfi bir seçim yapın ve sonuçları kabul edin.

Eleştirinizin yalnızca kendi gözlemlerinize dayalı olup olmayacağını, dışsal bilgi kaynaklarını kullanıp kullanamayacağınızı belirleyin ya da bunu öğretmeninize veya editörünüze sorun. Başka bir deyişle hakkında yazdığınız şeyle ilgili araştırma yapmak istiyor musunuz ya da buna izniniz var mı? Çağdaş sanat üzerine yapılan bir araştırma pek çok yöne gidebilir. Eğer sanatçı biraz tanınmışsa, diğer eleştirmenler halihazırda çalışması hakkında yazmışlardır. Çalışmaya yapılan göndermelerle ilgili bilgilere dergilerden, kitaplardan ve internetten ulaşabilirsiniz. Sanatçı hakkında henüz bir şey yazılmamışsa, çalışma hakkında ne düşündüğünü, ne anlatmak istediğini ve nerede olduğunu öğrenmek istediğiniz sanatçıyla söyleşi yapmayı deneyebilirsiniz. Sanatçı söyleşi için uygun değilse sergiye eşlik edecek bir "sanatçı beyanı" kaleme almış olabilir. Sanatçının içgörüleri her zaman ilginçtir. Ancak dördüncü bölümde tartışılan kasıtlı yanıltmacalardan kaçının: Sanatçı çalışmanın anlamını her zaman bilmez ve onun da size çalışmanın ne anlama geldiğini söylemesine izin vermemelisiniz. Sanatçının çalışma hakkındaki bakış açısını, bilginiz ve sezgilerinizle değerlendirmeyi deneyin.

Sergi küratörleri, galeri sahipleri ya da yöneticileri de çalışmasını sergiledikleri sanatçılar hakkında bilgi sahibidir ve bir söyleşi için müsait olabilirler. Onların görüşlerinden yararlanırsanız bunu metin içinde ya da dipnotlarda belirtin. Ne var ki son tahlilde kaç kişi alıntılarsanız alıntılayın okurunuza kendi sanat anlayışınızı sunmanız gerekir.

Araştırma yapmamayı seçerseniz ya da bunu yapmanıza izin verilmezse çalışmaya ilişkin betimlemelerinizi, yorumlarınızı ve değerlendirmelerinizi sunmak için kendi gözlemlerinize güveneceksiniz. Bu durumda kanıtınız sanat ve yaşama ilişkin kendi gözlemleriniz ve bilginiz olacaktır.

Notlar Almak

Ne ve kim için yazıyor olursanız olun notlar alın. Yeni bir sanatçının yarattığı yeni bir sanat türü hakkında yazıyorsanız çalışmayı dikkatle gözlemleyip buna ilişkin sorular sorun ve bu konuda düşünüp düşünceleriniz gelişigüzel ve birbirleriyle ilgisiz de görünse bir kağıda not alın. İlk izlenimlerinizi ve bu izlenimleri tetikleyenin ne olduğunu yazın. Bir galeri ya da müzedeki sanat eserleri hakkında yazıyorsanız ihtiyacınız olandan çok daha fazla not alın. İlginç bulduğunuz ve daha sonra yazarken kullanabileceğiniz her şeyi not edin. İlk seferde yeterince not almazsanız çalışmanın asılı kaldığı yere dönmeniz gerekir. Son tarihler söz konusu olduğunda bu bir sorun

yaratabilir, çünkü müzelerin saatleri sınırlıdır ve pek çoğu pazartesi günleri açık değildir ya da siz sergi hakkında yazmayı bitirmeden gösterimden kalktığını öğrenebilirsiniz. Ayrıntılı not aldıysanız muhtemelen kullanabileceğinizden daha fazla notunuz olacaktır. Bunda bir sorun yoktur; ihtiyacınız olandan daha az bilgiye sahip olmaktansa daha çok şey bilmek daha iyidir.

Ürünü ortaya çıkaranlar oldukça önemli sanatçılarsa kütüphanede sanatçıların geçmişteki çalışmalarıyla ilgili bilgiler olabilir. Bu tür bilgilere erişebilirseniz yeni çalışmayı daha eski olan çalışmanın bağlamına dahil edebilirsiniz. Örneğin *Art Index* sanatçılar ve eleştirmenlerce yazılanları bulmak için iyi bir referanstır.

Aldığınız notların doğru olduğundan emin olun. Doğru değillerse sizi yanlış yorumlara götürecek olgusal hatalar ve doğru olmayan betimlemeler yapabilirsiniz. Sanatçıların isimlerini doğru telaffuz edin, çalışmaların başlıklarını doğru olarak alıp boyut ve tarihleri dikkatli biçimde yazın.

İntihalden Kaçınmak

Baştan savma not almak sizi farkında olmadan intihale götürebilir.İntihal birinin fikirlerini alıp kendi fikirlerinizmiş gibi sunmak ya da sözcüklerini alıp onları tırnak içine almamak ya da kimin yazdığından söz etmemektir. İntihal fikir ve sözcüklerin çalınması anlamına gelir ve çok ciddiye alınır. Bir öğrenci ve profesyonel olarak bunun kariyerinize ilişkin ciddi olumsuz sonuçları olabilir. Notlar aldığınızda doğrudan yapılan alıntıları tırnak işaretleriyle gösterdiğinizden emin olun, böylelikle sonrasında bunların başka bir yazarın sözleri olduğunu bilebilirsiniz. Onları kullanacak olursanız tırnak işaretleri içinde tutun. Başka birinin söylediklerini açımlıyorsanız tırnak işareti kullanmayıp bunun yerine yazar, basım ve basım tarihi; söz konusu olan bir kitapsa yayıncı ve yayının yeri ve sayfa numaralarını içeren doğru kaynakça bilgilerini verin. Kaynakça notlarını biçem kılavuzunuzda belirtildiği biçimde alıyorsanız onları daha sonra dipnotlarınızda ve kaynakçanızda kullandığınızda düzeltmeniz gerekmeyecektir.

Bir Taslak Oluşturmak

Yazınız için gerekli bütün bilgileri ve verileri topladığınızda düşüncelerinizi organize etmek ve argümanınızı oluşturmak için bir taslak oluşturun. Taslaklar uzun, ayrıntılı ve biçimsel olabilir ya da kısa olup biçimsel olmayabilir. Bu, sizin seçtiğiniz çalışma tarzına bağlıdır. Taslağın amacı eleştirel argümanınızı yapılandırmaktır. Taslağın üç temel bölümü olmalıdır: Temel savınızı açıkça ortaya koyan giriş bölümü, savınızı desteklemek için oluşturduğunuz metin ve argümanınızı güçlü biçimde bir araya getirdiğiniz, sonuçlandırdığınız ve özetlediğiniz sonuç bölümü.

Taslağınız mantıklı olmalıdır. Eleştiri yazmak argüman üretmektir ve argümanlar mantık ve kanıt üzerine kurulur. Taslağınız sadece bir adımlar dizisi değil, kanıtla desteklenen bir sonuca giden düzenli bir öncüller dizisidir. Bir harita size nereye gittiğinizi ve buraya nasıl varacağınızı gösterir. Bu türden bir harita olmaksızın siz ve okurunuz yönünüzü bulamadan öylece dolanıp durur ve doğru olma ihtimali olan, ancak öncüllere dayalı bir sonuca ulaşmayan pek çok bilgiyle başbaşa kalırsınız.

Net bir taslağınız olduğunda yazmaya taslakta herhangi bir yerden başlayabilirsiniz. En baştan başlamanız gerekmez; herhangi bir yerden, hatta sonuçtan bile başlayabilirsiniz. Güven ve devinirlik oluşturmak için en iyi bildiğiniz şeyden başlamak isteyebilirsiniz. Diğer bir strateji de en zor bölümden başlamaktır. Zor olanı yazdığınızda işin geri kalanı kolaylaşacaktır.

Yazmak

Taslağınızı oluşturduktan sonra hangi düzende yazarak rahat ediyorsanız o düzende ilk müsvettenizi yazın. Bunu yazarken istediğiniz sözdizimine ulaşamazsanız, bir şey hakkında daha uzun süre düşünmeye ihtiyacınız varsa ya da ihtiyaç duyulan araştırmayı kaçırıyorsanız bir boşluk bırakıp yolunuza devam edin. Daha sonra yetersiz sözcüklere ve boşluğa dönün ve değişikliklerle eklemeler yapıp tek bir noktaya bağlanıp kalmayın. İlerlemeye çalışmayı sürdürün. Yazınızı bölmeniz ya da durdurmanız gerekiyorsa tek bir cümle ya da paragrafı bile yarım bırakmış olsanız çalışmanızı geri döndüğünüzde ne yazacağınızı tam olarak bilerek bölün.

Bu şekilde hemen başlayabilir ve hızla ilerleyebilirsiniz, ayrıca yazınıza her döndüğünüzde yeniden başlamanız gerekmez.

Yazınızın başlarında, hatta belki ilk cümlesinde temel savınızı ya da yazınızın tezini belirtin. Her paragrafın düzenleyici bir fikrinin olması gerekir. Bir cümlenin bir sonrakini ve bir paragrafın kendisinden sonrakini izleyeceği biçimde mantıklı ve net olarak yazın. Okurunuzun dikkate aldığınız sanat türü hakkındaki bakış açınızı bilmesine izin verin. Yazdıklarınız temelde yorumlayıcıysa çalışmada gördüğünüz ana temayı belirtin. Yargıda bulunuyorsanız sağlam bir duruşunuz olsun.

Net ve özlü, ama aynı zamanda düşündürücü olan nitelikli bir iddiada bulunun. Tüm cümle ve paragraflarınız metnin sonunda net biçimde yer alacak sonuca hizmet etmelidir.

Yazınızın tonuna dikkat edin. Okuru, sanata ve fikirlerinize ilginç, çağrışımcı bir biçimde ifade ederek çekin. Dogmatik olmanız muhtemelen okuru sizden uzaklaştıracaktır. Yazınızın tonunun ve adımlamasının incelediğiniz sanat eserinin tonuna ve adımlamasına uygun olmasını isteyebilirsiniz. Bu kitapta alıntılanan pek çok eleştirmen, sözcüklerini çalışmaya şiirsel biçimde uydurmuştur; Chihuly'nin camı ve Golub'un resimleri ile ilgili bazı yazılara bakın.

Yeniden Yazım

İlk müsvettenizi tam olarak bu şekilde düşünün ve onu geliştirmeyi planlayın. Kendinize yazdıklarınız hakkında düşünmek ve yazdıklarınızı gözden geçirmek için sürekli zaman tanıyın. Bir süre yazdıklarınızdan uzaklaşın; böylelikle onlara yeni bir bakışla dönebilir ve bambaşka bir gözle bakabilirsiniz.

İlk cümlenizin okurun dikkatini çekip çekmediğine bakın. Yazınızı güçlü biçimde, ikna edici bir bitiş cümlesiyle tamamlayın. Fazlalıklardan kurtulun ve doğru olabilecek, ama geçersiz olan ve sizi temel savınızdan uzaklaştıran noktalar sunmaktan kaçının. Argümanınızın net olduğundan ve mantıklı bir akış içinde olduğundan emin olun. Yazınızın tonunun sonuna kadar tutarlı olduğundan ve bundan memnun olduğunuzdan emin olun. Bir eseri değerlendiriyorsanız onu iğnelemeden kaçının. Görüşlerinizi net olduğundan emin olun, ama aynı zamanda aldığınız tavırlara ilişkin gerekçeler sunun. Yazınızın tam istenildiği gibi olması için onu cilalayın. Öğretmeninize ya da editörünüze teslim ettiğiniz çalışmayla gurur duyacak kadar yaptığınız işin üzerinde durun.

Sık Görülen Yanlışlar ve Yazım Önerileri

Edilgen yapıdan kaçının ve etken cümleler kurun. Böylelikle yazınız daha güçlü olacaktır. Yazınızda şimdiki, geçmiş ve gelecek zaman kullanımlarının bir tutarlılığı olsun. Sanat eserlerine çoğunlukla şimdiki zamanda gönderme yapılır çünkü varlardır; sergiler çoğunlukla geçmiş zaman içinde tartışılır, çünkü geçicidirler.

Uzun cümleler kısalardan iyi olmak zorunda değildir. Uzun ya da kısa olsun, *cümlelerin net olduğundan ve okunuşlarının kolay olduğundan emin olun.*

Renkli bir tarzda yazın, ama abartılı bir dil kullanmaktan da kaçının. Bir şeyi bütünüyle anlamıyorsanız bunu söyleyin. Anlamadığınız şeyin üstünü aptalca bir laf kalabalığıyla örtmeye çalışmayın. Eleştirmenler sanatın gizemini korumasına izin verebilirler; onlardan hakkında yazdıkları yeni sanata ilişkin her şeyi bilmeleri beklenemez. Okurunuzu çalışmada karşılaştığınız sorunu çözmeye yardımcı olmaya davet edin.

Niteleyiciler kullanmaktan kaçının, ya da bunları kullanmadan önce dikkatle gözden geçirin. "Çok" ve "son derece" gibi gibi niteleyiciler yazınızı güçlendirecekleri yerde zayıflatabilir. Bir şeyin "güçlü" olduğunu söylüyorsanız onun "çok güçlü" olduğunu söylemenize gerek yoktur.

Çok fazla niteleyici kullanımı yazınızı geveze gösterecek ve inandırıcılığınızı azaltacaktır. Ayrıca ifadelerinizi fazla güvenilir ya da fazla zayıf kılan niteleyiciler kullanmaktan da kaçının.

Yazınızda ya da makalenizde (renkli ya da siyah beyaz) eserin görsellerini kullanabiliyorsanız kullanın. Sanatçının adını, çalışmanın italik harf-

lerle yazılmış ismini, eserin aracı, boyutları ve sergileme tarihini bu sırayla verdiğinizden emin olun.

Başlıklarınızın argümanınızı okurunuz için netleştirip netleştirmeyeceğine dikkat edin. Başlıkların türleri ve düzeyleriyle ilgili olarak seçtiğiniz biçem rehberine başvurun.

Metni Düzenlemek

İyi bir yazar olmak aynı zamanda kendi yazınızın iyi bir editörü olmak anlamına gelir. Bir editor, okurun rolünü üstlenir. Yazdığınız şeyi konuya yabancıymışsınız gibi okuyun.

Onu önce sizinle hemfikir olan birinin bakış açısıyla okuyun. Böyle düşünebilecek insanları, örneğin en iyi arkadaşınızı, erkek kardeşinizi ya da kız kardeşinizi hayal edin. Onlara sanat eserini gözlerinde canlandırmalarına yetecek kadar bilgi verdiniz mi? Tutkunuzu onlara da yansıttınız mı?

Öyleyse bunu muhtemelen sizinle hemfikir olmayacak birinin bakış açısıyla okuyun. En ikna edici argümanınızı bakış açınız için yeterli düzeyde kanıtla sundunuz mu? Entellektüel rakipleriniz vardığınız sonucu kabul etmeseler de en azından iyi bir argüman sunduğunuzu kabul etmek durumunda kalacaklar mı?

Yazınızın düzeltisini yapıp bundan gurur duyduğunuzda onu bir başkasının da okuyup geliştirici önerilerde bulunmasını isteyin. Basılan her yazı ediyoryal bir süreçten geçmiştir. Örneğin bu kitap, siz onu elinize almadan önce kayda değer bir düzelti sürecinden geçmiştir. Editöre bu kitaba ilişkin fikrimi sundum. O ve yayıncısı yazmamı salık vermeden önce önerimi ülke çapında böyle bir kitap basıldığında bundan yararlanabilecek birkaç profesöre gönderdiler. Profesörler kitabın yazılmasını önermekle beraber öğrenciler için iyi olacağını düşündükleri bazı önerilerde bulundu.

Kitabı yazarken kitaptan bölümleri, eleştiri kurslarımdaki öğrencilerime verdim ve onlar da net bulmadıkları bölümleri işaretleyerek ve dizgisel hataları belirleyerek her bölüme ilişkin yorumlar yaptılar. Önerdikleri değişiklikleri yaptım ve bunun yanı sıra güvenilir bir çalışma arkadaşımdan yazının bütününü, diğerlerindense bazı bölümleri okumalarını istedim ve onlar da yaptığım değişikliklere ilişkin değerli önerilerde bulundular. Sonrasında müsveddeyi editörüme gönderdim ve o da öğrencilerinin böyle bir kitabı okumak isteyip istemeyeceğini sormak için bunu birkaç farklı profesöre gönderdi. Profesörler çalışmayı onayladılar, ama değişiklikler önerdiler. Bu düzeltmeleri de yaptım. Müsvedde daha sonra çalışmanın netliğini arttıracak, fazlalıkları atacak ve edebi biçemini geliştirecek değişiklikler için daha ayrıntılı öneriler sunan profesyonel bir redaktöre verildi. Sonrasında bir tasarımcı, kitabı gördüğünüz harf karakterine dönüş-

türdü. Bu noktada yayıncı benden bütün metnin prova baskısını yapmamı ve metinde herhangi bir hata olup olmadığına bakmamı istedi ve yayıncı aynı şeyi yapması için bir düzeltmen de görevlendirdi. Tüm bunlardan sonra bile muhtemelen kitapta hâlâ hatalar var; şimdiden bazı hatalar bulmuş olabilirsiniz de.

Bu yorucu yazma ve düzelti süreci ortaktır. Yazarların yardımlarına ilişkin olarak isim verdiği ve teşekkür ettiği insanların çeşitliliğini görmek için kitaplığınızdaki kitapların teşekkür bölümlerini okuyun. Konu, düzeltinin önemli oluşu ve bunu geliştirmek için sizin de kendi yazınıza ilişkin bir süreçten geçmenizin gerekmesidir. Önce kendi çalışmanızı okuyun. Bunu yüksek sesle okumak tuhaf kalıplar ve tamamlanmamış cümleler bulmanıza yardım edecektir. Daha sonra çalışmayı teslim etmeden önce onu bir başkasına okutun. Sınıftan konuyu ve ödevi bilen birini seçin ve ondan metni anafikri çıkarmak için okumasını rica edip bu kişiden yazınızın netliğini, argümanınızın mantığını ve vardığınız sonucu destekleyecek kanıtları değerlendirmesini isteyin. Sonrasında bir oda arkadaşınızdan ya da sınıf arkadaşınızdan çalışmayı imla hataları, kötü dilbilgisi ve dizgisel hataları bulmak için okumasını isteyin. Bu hataların tümü güvenilirliğinize zarar verecektir çünkü okurunuz ve kendi çalışmanızı değerlendirme biçiminiz bağlamında saygı, özen ve ilgi yoksunluğunu gösterirler.

Eğer yazmak sizin için bir sorunsa ve bir arkadaşın yapabileceğinden daha fazla yardım gerektiriyorsa İngilizce bölümünden bir eğitmen bulmayı deneyin. Pek çok üniversitenin yazarken zorluk çeken öğrencileri için ücretsiz yardım hizmeti sunan görevlilerle dolu yazım laboratuvarları vardır. Bir editör görevlendirmeyi dahi düşünebilirsiniz.

Profesörlerinize yazınızın müsvedde hallerini kabul edip bunlar hakkında yorum yapıp yapmayacaklarını sorun. Kabul ederlerse siz son çalışmanızı teslim edip onlar da bunu notlandırmadan önce görüşlerini almış olmanın avantajından yararlanabilirsiniz.

Son Tarihlere Sadık Kalmak

Düzelti ve değişiklikler yapmak zaman aldığından yazınızı son teslim tarihinde dersinizin olduğu saatten bir saat önce yazmaya başlayamazsınız. İyi ödevler yazmak isteyen ciddi bir öğrenciyseniz kendinize yeterince gözden geçirme zamanı verebilmek için önceden plan yapmalısınız. Teslim ettiğiniz her ödev üçüncü versiyon değilse de en azından ikinci versiyon olmalıdır.

Ödevleri geç teslim etmek muhtemelen notunuzu düşürecektir. Editörünüzün verdiği son tarihleri kaçırmak profesyonel anlamda sorumsuzluktur ve uzun vadede sizin için iyi olmayacaktır.

YAZIM ÖRNEKLERİ

Aşağıda hem sanat eleştirisi sınıflarında hem de sanat yapımı sınıflarında verilen ödevlere karşılık yazılan yazılardan örnekler yer almaktadır. Biri (Kerry James Marshall'ın sanatçı beyanı) hariç tüm yazılar lisans ya da lisansüstü öğrencileri tarafından yazılmıştır.

Kişisel Cevap Yazıları Yazmak

Aşağıda bir kolejde okuyan öğrencilerin 2008'de, Fort Worth Çağdaş Sanat Müzesi'nde yer alan retrospektif sergi "Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love"a cevap olarak güncel sanata ilişkin yazdıkları üç kısa yazı vardır. Öğrenciler sergiyi sınıfın dışında kendileri için uygun olan bir zamanda görmüş ve sergiye ilişkin kişisel görüşlerinin yer aldığı kısa bir ödev yazmışlardır. İlk yazı sanat alanında öğrenim gören lisans düzeyinde bir son sınıf öğrencisinin, ikinci ve üçüncü yazılar sanat eğitiminde lisans son sınıf öğrencilerinin, dördüncü yazı ise North Teksas Üniversitesi'nde sanat ve müze eğitimi alan bir yüksek lisans öğrencisinin yazısıdır.

Kara Walker Sergisi ..... ***Alanna Ezell***

Sergiye önyargısız olarak, bu kadar çok insanı rahatsız eden şeyin ne olduğunu anlama düşüncesiyle gittim. Rencide edilmemek için elimden geleni yaptım. Sadece rencide edilmemiş, aynı zamanda iğrenmiştim de. Irkçılıkla mücadeleyi, insanların deneyimledikleri şeyleri ifade etmelerini anlayabilirim. Bana aptal diyebilirsiniz ama bunu anlamıyorum. İsterseniz iffet düşkünü deyin, ama sergiden çıktıktan sonra kendimi kötü hissediyorum. Birbirlerine oral seks yapan iki adamın silüetlerini göstermek neden gerekli olsun ki? Dürüstçe söyleyebilirim ki anlamak istedim. Göçüp gitmiş atalarının görüp geçirdiği şeyleri onlar adına anlatmaya çalıştığını hissettim. Ben bunların hepsiyim. Güney'deki romantik idealin gerçekte olmadığını biliyorum. Benim atalarım "Florida Crackerları"ydı ve Ürettikleri şeyle kıt kanaat geçinen insanlardı. Benim bu insanları birbirlerine oral yaparken göstermediğimi görüyorsunuz değil mi? Sergi hakkında başka herkesin sevdiği, etkileyici olan şey neydi? Ben iyi sanatı gördüğünde algılayamayan korunmuş bir taşralı mıyım?

Tamamlayıcım, Düşmanım, Zalimim, Aşkım ..... ***Kristi Rucker***

Bu sergi kölelerin iç savaş döneminde baskı görmesini örnekliyor. Amaç siyahilerin ürün olarak görüldüğünü ve kullanıldığını göstermek. Afro-Amerikan kadınlar toplu üretim halinde çocuk sahibi oluyorlardı ve

bedenleri araziler için işçiler üretmek amacıyla fabrika olarak kullanılıyordu. Sanatçının rahimden kırlık alanlara atılan çocukları gösteren bir kukla gösterisi bulunuyor.

En büyüleyici odalardan biri de sadece Teksas için olan bir eklemeydi. Bu odada duvarda asma projektörlerle gösterilen resimler vardı. Bu izleyenleri duvardaki silüetlere bürünmeye zorluyordu. Odaya girdim ve donup kaldım. Ne şekilde bu serginin ya da dönemin bir parçası olmuştum? Amacın farkına vardığımda atalarımın tarihte bu dönemin ne şekilde parçası oldukları ve baskının nasıl bugün de sürdüğü üzerine düşündüm.

Bu sergiyi gezerken duygulanıp sarsılmıştım. Konular ve anlamlar vahşice ve cinsel içerikliydi. Bu serginin bir parçası gibi hissetmekten alamıyorum kendimi. Bu yaşananlar için hayal kırıklığı yaşıyor ve öfke duyuyorum. Kadınların baskı görmesiyle kişisel bir bağım olduğunu hissediyorum. Beyazım; dolayısıyla benim gibi olamayanların yaşadıklarıyla hiç gerçek anlamda yüzleşmek durumunda kalmadım, ama sadece işçi üretmenin bir yolu olarak izlendiğimi hissediyorum.

Siyah Üzerine Beyaz - Kara Walker Sergisi ..... *Lacy Blue*

Orta sınıf mensubu Güneyli bir kızım. İç savaş sonunda ailem Teksas'a geldiğinde Müttefik Ordu'dan 17 yaşında atılan Moses Henry Blue, Alabama'daki ailesinin ve evinin yok edildiğini görmüştü. Teksas'a doğru yürüyerek yolculuk yapmaya başladı; böylelikle cepheden arkadaşlarıyla yeniden bir araya gelebilecekti. The Blues o zamandan bu yana burada. Ben temelleri Güneyli Vaftiz geleneğinde olan bir aileden geliyorum. Daha sonra kilisenin bir stereotipi olduğunu öğrendiğim pek çok cehennem ateşi ve lanetlenme seremonisi fırsatını kaçırdım. Bir yetişkin olduğumda kendimi bunun agresif protestan tutuculuğundan ve muhafazakarlığından ayrı tuttum.

Walker'ın silüetleriyle dolu bir odaya girmek büyüleyici ve bunaltıcıydı. Öykülemelerini yavaş yavaş okurken küçüldüğümü, utandığımı ve zorlandığımı hissettim. Öfke, hatta nefret ifadeleri doğrudan bana ve ailemin geçmişime yöneltilmişti. Yine de bileşimlerinin güzelliğine, çizgilerinin keskinliğine, siyahı beyazdan bariz biçimde ayıran biçimlendirilmiş gölgelerine hayranlık duymaktan alamıyordum kendimi. Siyah ve beyazın bir arada var olmadığı bir zamana geçtiğimi hissettim ve duvardaki gölgelerin benimkiler olabileceğini anladım. Walker'ın çalışması öyle zorlu, dehşet verici ve açık ki Walker ırkçılıkla ilgili şeylerin geçmişe ait olduğunu kabul etmiyor.

Kara Walker benden Alabama'daki atalarının çektiklerinin bedelini ödememi istiyor gibiydi. Gölgemi duvara yansıttı; böylelikle Afro-Amerikan kölelerin, başka bir kadının bebeğine bakan annenin, cinsellik kölesi olan kadının çektiği acıyı çekebilecek, hissettiği aşağılanmayı ya-

şayabilecektim. Kendimi aynı anda hem şişman ve beyaz arazi sahibi, hem oğlancı hem de buruşuk bir bebek olarak görmem gerekiyordu. Gölgelere yönelttiği nefreti hissetmediğimi açıklamak istedim.

Sanatının sadece siyahları ve beyazları ayırmayı sürdürmeye hizmet edip etmediğini merak ettim. Ne de olsa Kara Walker bunların karşıtlığını kendi yararına kullanıyor. Sergiyi gezen herkesin kendi gölgelerini biçimlendirdiğini fark ettim. Walker'ın çalışması ırkları birleştiriyor. Her şeyin ötesinde birbirimizi bütünleyebilir miyiz?

Kara Walker, Tamamlayıcım, Düşmanın, Zalimim, Aşkım — *Megan DiRenzo*

Kara Walker'ın eserini Afro-Amerikan arkadaşım ve meslektaşımla birlikte inceledim. Biraz önce yazdığım "Afro-Amerikan" ifadesi, Walker'ın sergisini gezdiğimde hissettiğimle aynı olan o tuhaf "ben çok beyazım" duygusunu uyandırıyor. Arkadaşımla birlikte orada olmaya ilişkin duygularım Walker'ın silüetleri kadar karmaşık, utanç verici ve gülünçtü. Arkadaşıma önümüzdeki düz, talepkar biçimlerle ilgili ne düşündüğünü sormak istedim, ama yapamadım. Özür mü dilemeliyim? Onunla birlikte gülmeye mi çalışmalıyım?

Ön kapılardan çıkıp sadece hep tanıdığım siyah insanların televizyonda göründüğü Pennsylvania'daki memleketime mi gitmeliyim? Kendimden ve arkadaşımı önümdeki çalışmayla nasıl ilişkilendireceğimi bilmemekten utanıyordum.

"Tamamlayıcım, Düşmanım, Zalimim, Aşkım" doğrudan beni işaret ediyor, "Hey, beyaz kız! Amerikalılar olarak tarihlerimizin nasıl içiçe geçtiğini düşün, ama bu kadar farklıyken arkadaşının gözlerinin içine bile bakamazsın. Şu eski numarayı kullanmaya da kalkma: Büyükannem ve büyükbabam 19. yüzyılın sonlarında göç etmişlerdi, dolayısıyla köleliğin benimle hiçbir ilgisi yok. Hayır, büyükbaban gemiden indiğinde Jim Crow sıkı çalışıyordu ve dolayısıyla ilgin var, şimdi bizimle yüzleş!" diye bağırıyordu.

Darkytwon Rebellion'la yüzleştim. Bir gemi direğinin kıçıma ve başımın üstüne dikilmesinin ve bunu hak etmiş olabileceğimi düşünmenin bana kendimi ne kadar kötü hissettireceğini hayal ederek kendi kendime endişe içinde güldüm.

Insurrection! Our Tools Were Rudimentary, Yet We Pressed On'daki silüetler beni beyazlığımla suçlayarak duvara çivilemişti. Walker'ın çalışması beyaz ırkı zor durumda bırakıyor ve eski kafalı iyi beyaz insanları tehdit ederek, aydınlatarak ve zorlayarak kendilerinde ve tarihlerinde unutmayı, itiraz etmeyi ya da üstünü örtmeyi tercih edecekleri bir yönü görmeye zorluyor.

Kendime Walker'ın çalışmasıyla ilgim olamayacağını söyleyip durdum. Atalarımın hiçbiri böyle korkunç hunharlıklara ve ayrımcılıklara katılanmamışlardı, dolayısıyla beyaz bir kız için net zıtlık ve kabusumsu

peri masalı betimlemesi siyahi bir kız için olduğundan çok daha farklı biçimde korkutucu ve gülünçtü. Bunun nasıl olduğunu soramam, çünkü soracak kadar cesur değildim. Bir sonraki adım sormaktır. Olabilecek en kötü şey nedir? Kara Walker şimdiden bana en kötüsünü gösterdi, dolayısıyla artık iş arkadaşıma bizim Amerikan tarihimiz hakkında ne düşündüğünü sormak için duvardan uzaklaşmaya kaldı.

Bu yazıların tümü dürüstçe ve tutkuyla yazıldı. Yazarlar yazdıklarını sınıfta yüksek sesle okudular ve yazıların burada basılmasına izin verdiler. Okullar insanların kendilerini ifade edebilecekleri ve başkalarıyla saygı çerçevesi içinde hemfikir olabilecekleri ve olmayabilecekleri güvenli yerler olmalıdır. Konuşmadan önce yazmak öneden düşünmeyi garantiler ve çoğunlukla sanat ve yaşam üzerine daha bilinçli konuşmalar yapılmasını sağlar.

Aşağıdaki metin kütüphane araştırılmasıyla birleştirilmiş kişisel bir tepki üzerine kurulu. David Guion bu metni yazdığında sanat politikası ve idarecilik alanında öğrenim gören, sanat eleştirisi kursuna yazılmış bir lisansüstü öğrencisiydi. [2]

Pittsburgh'a Yolculuk — *David Guion*

Arkadaşım Jim ve ben Pittsburgh'a bir yolculuk yapmak üzere cumartesi sabahı Columbus'tan ayrıldık. Ben *James Turrell: Into the Light* başlıklı sergiyle ilgileniyordum ve Jim de şehri turlayıp mimariyi anlamak için şehri gezmek istiyordu. Pittsburgh hakkında rehber kitaplar getirdim ve şehir hakkında daha çok bilgi sahibi olabilmemiz için bunu arabada yüksek sesle okudum. Ayrıca Turrell'in çalışmasını aydınlatan oldukça kuramsal bazı tarih kitapları da getirdim. Yolculuk yaklaşık üç saat olduğundan fazlasıyla zamanımız vardı; ben de bu kitaplardan da bazı bölümler okudum ve fotoğrafları gözden geçirdim. Görmek üzere olduğumuz kitaplarla ilgili bir referans noktasına ihtiyacım vardı. Bu zaman geçirmenin kolay bir yoluydu. Turrell'in çalışmasının fotoğrafları öyle etkileyiciydi ki Jim bile bu sergiyi görmeyi bekliyordu. Jim'in sınırlı çağdaş sanat bilgisiyle onu bu çalışmaya dahil etmenin zorlayıcı olabileceğini biliyordum. Korkum sıkılması ya da basit biçimde kavramsal çatıyı anlamamasıydı. Kendim için de aynı korkuyu taşıyordum.

Yatak Fabrikası, Turrell'in Çalışması için bir Bağlam Yaratmak

Gece şehir merkezindeki Hilton'da, Monongahela ve Allegheny nehirlerine bakan "Golden Triangle" adında bir yerde kalmaya karar verdik. Genişleyerek yayılan bu iki su kütlesi şehrin hemen güneyindeki Ohio Nehri'ni oluşturuyor. Haritayı okuduktan sonra serginin olduğu çağdaş sanat alanının otelden yirmi dakikalık bir uzaklıkta olduğunu belirledik. Eşyalarımızı bıraktık ve gözümüzü karartıp "Köprüler Şehri"nin merkezi-

ne doğru yola çıktık. Harita ve farklı caddelerin yerini belirlemek üzerine tartıştıktan sonra kendimizi görece sağlıksız bir ortamda bulduk. Şimdiye kadar yirmi dakika geçmişti ve biz hala 19'uncu ve 20'nci yüzyıllardan kalma tuğlalarla çevrelenen evlerin ve mağaza önlerinin olduğu caddelerden geçiyorduk. Beklenmedik biçimde Yatak Fabrikası'na geldik.

Okumayı sürdürdükçe Yatak Fabrikası'nın 1977'de Pittsburgh'un kuzey bölgesinde yer alan boş bir Stearns and Foster ambarında kurulduğunu öğrendik. Sanatçılar altı katlı endüstriyel binayı onarıp stüdyo ve yaşam alanı, bir ortak restoran, deneysel bir tiyatro ve galeri haline getirdiler. Müze 1982 yılında bölgenin mimarisine ilişkin, topluluk ve bölgeyi içine alan kurgu çalışmaları yapmaya başladı. Turrell müze için kalıcı kurgular üreten ilk kişiydi.

İmlenmemiş ve dikkat çekmeyen bir girişe giden kalker, çakıl taşlı bir ağaçlı otomobil yolunun yanındaki yenilenmiş ambara yaklaştık. Yatak Fabrikası kısmen yapı iskelesi içine yerleştirilmişti. Yapı malzemeleri alanı çöple dolduruyordu. Batıya doğru kuru park yeri içinde geçici bir bina gibi görünen şeyin dalgalı aliminyum dış kaplaması olan uzun kare bir yapı olduğunu fark ettik. Yatak Fabrikası bir onarım projesinin ortasında gibi göründüğünden inşaat işçilerinin mimarların buluşacağı ve planlarını yapacağı geçici bir yapı oluşturmuş olduğu sonucuna vardık. Bina hakkında çok fazla düşünmeden Turrell'in çalışmasına bakmak için içeri girdik. Bu sanat eserinin bazen ilişkilendirildiği minimalist etiketin ötesine geçmesini ve bunun Jim için fazla monoton olmadığını umuyordum.

Yatak Fabrikası ve Turrell bu çalışmayı hem deneysel hem de daha az anaakıma ait olan alternatif bir ortamda sunmak yönünde bilinçli bir tercih yapıyorlardı. Bu Jim ve benim kataloglarda incelediğimiz, Turrell'in çalışmasına ışık tutan pek çok çalışmayla tutarlıydı. Sanatı çoğunlukla geleneksel müze ortamının dışında; evlerde, alternatif alanlarda, Houston, Teksas'taki Friend's Meeting House gibi yerlerde ve Batı Hollywood, Kaliforniya'daki Mondrian Oteli gibi çeşitli lobi alanlarında yer alıyor. *Turrell farkındalığımızın, ilgimizin ve algılama biçimimizin altını çizmek amacıyla, çalışmasını galerinin sınırlılıkları dışında sunarak risk alıyor.*

"James Turrell: Into the Light" altı katlı binanın dört katını Turrell'in özgün yansıtma çalışmaları, kurgular, çizimler ve sürdürdüğü Roden Crater projesinin modelleri ile doldurmuş. Roden Carter Flagstaff, Arizona'nın kuzeyinde yer alan bir volkanik lav yüzeyinin altına inşa edilen bir dizi gözlem binasından oluşan monolitik bir girişimdir.

Sergi kalıcı kurgulardan, özel olarak sergi için üretilen yeni kurgulardan, koridor alanlarındaki daha küçük çalışmalardan, çizimlerden, baskılardan ve müzenin zemin katındaki *Roden Crater* modellerinde oluşan yirmiden fazla çalışma içeriyordu. Her çalışma Turrell'in galeri alanının duvarına ya da köşesine bir renk modeli yansıtılmasıyla üretilen ve Projection Pieces adlı bir dizi çalışmayla başlayan ilk araştırmaları üzerine kuruluydu.

Zihnin üç boyutlu olarak tamamladığı net, tutarlı bir geometrik biçim imgesi yaratmak için 1200 watt ampüllü özel bir ksenon projektörü

kullanılmış. Turrell bu ilk çalışmalarda sanat eserini inceleyen kişinin kendisini görmesi düşüncesini kurmaya başlar. Görme ve algılama eylemi ayrılmaz biçimde birbirlerine bağlıdır.

Galeri alanına girdiğinizde galerinin uç noktasındaki parıldayan menekşe rengi dikdörtgen katıymış gibi görünür. Esere uzaktan bakıldığında bu dikdörtgen parıldayan bir televizyon monitörü ya da beyazperde görünümündedir. Dikdörtgene daha yakından bakıldığında bölünen alanın arkasından yayılan floresan ultraviyole ışıkla dikdörtgenin aslında galeri duvarında bölünmüş bir alan olduğu görülür. Bölünen dikdörtgenin arkasındaki duvarlar titanyum beyazına boyanmıştır ve bu, metal içeren ve ultraviyole ışığı bir sis ya da bulanıklığın yaratıldığı dereceye kadar yansıtan bir boyadır. Galeri alanındaki göz kamaştırıcı ışık zihninizde duvarın somut bir biçim ya da ekran olduğu imgesini yaratır.

2002 yılında yayınlanan *Rise*, Turrell'in Derinliksiz Yüzey Yapıları dediği zaman unsurunu getirir. Turrell bu bir dizi çalışmada eseri inceleyen kişinin doldurduğu alanın mimarisini uyarlar. Galerinin sonundaki yalancı bir duvar bir ışık tarlasında yüzüyormuş gibi görünür. Suni ışıkla (neon ve florasan) doğal ışığı karıştıran çalışma sürekli değişmektedir. Jim ve ben oradayken odanın rengi ve duygusu sisli bir maviden daha parlak bir pembeye dönüşmüştü. Değişim neredeyse hissedilemez ölçüdeydi ve tanık olduğunuz değişimlerle mücadele etmeniz gerektiği için zaman içinde değişim düşüncesi basit biçimde geliştirilmişti.

Turrell, neon tüpüne pek çok farklı gaz doldurarak (kırmızı üretmek için neon, mor üretmek için hidrojen ve mavi üretmek için civa) asla aynı olmayan bir kurgu yaratır.

En sarsıcı kurgulardan biri 2002 yılına ait *Big Red*'di. Bu çalışma sanat eserini inceleyenleri ışığın kesintisiz bir görsel alan olarak deneyimlendiği *Ganzfeld* etkisiyle tanıştırır. Normal atmosfer koşullarında ışık pek çok farklı yüzeyden yayılır, yansıtılır ve kırılır ve bu bizim atmosferimizin doğasıdır. Bu etki dışsal ve çevresel bir ışıkta dikkatle kontrol edilen bir alanda yok edilebilir. Bu kurguda galerinin gömme neon ışıklı yumuşak yüzeyleri tavanın tepesinden ve yerin altından yayılan yoğun bir kırmızı ışık üretir. Sadece yapılandırmayla, çevresel ışığın alana girmesi bütünüyle engellenir. Bu türden bir yoğun renk canlılığıyla yöneliminizi kaybetmeniz mümkündür. Alandaki ışık havada asılı bir pus, kırmızı bir sis gibi neredeyse hissedilebilir görünür. Galeri alanının beyaz yüzeyindeki anıştırmaya olanak sağlayan birkaç sürtme izi ve bir eğlence evindeki çıkış kapısı gibi Jim ve benim kaçabileceğimiz siyah kapı aralığı olmasaydı, bu kesinlikle kayda geçen en kafa bulandırıcı müze deneyimlerinden biri olurdu.

İkinci maceramız bizi gün ışığına geri taşıdı ve resmi galeri deneyiminden uzaklaştırdı. Bu noktada Turrell'in galeri alanının ve müzenin sınırlarının ötesine geçmekle yaptığı radikal ayrılma biçimini anlamaya başladım. Turrell, Dünya Sanat Hareketi'yle bağlantılı olarak *Skyspaces* başlığını taşıyan kurgularıyla geleneksel müze deneyimlerine yeni bir yaklaşım getiriyor. Sanatın ticarileştirilmesinin ötesine geçerek sa-

nat eserlerinin ve bu dünya çapında çok az ve türünün tek örneği olan çevrelerde bulunan galeri sisteminin nesneleştirilmesine ilişkin olarak düşünmeye, tefekküre ve gözleme ara verilmesini öneren toplumsal bir beyanda bulunuyor. Turrell'in Yatak Fabrikası için yarattığı *Skyspace*, *Unseen Blue* başlığını taşıyor ve bu 2002 yılına ait, Yatak Fabrikasının park yerinde tek başına duran bir bina. Jim ve benim ilk düşündüğümüz şey yapılandırılacak geçici bir binanın sergiye eşlik eden bir kurgu parçası olduğuydu.

Skyspaces

1975 yılında ilk *Skyspace*, İtalya'daki Villa Panza'da *Skyspace I* başlığıyla gerçekleştirildi. Turrell, Kaliforniya'daki stüdyosunda yarattığı modellerden başlayarak New York'tan, İrlanda West Cork'a kadat dünya çapında *Skyspace*'ler yapmayı sürdürdü. Turrell, *Skyspace*'in oluşturulmasının ardındaki fikrin gökyüzü alanını tavan düzlemine getirmek olduğunu açıklar (Noever, 1999). Alan çevrelenmiş gibi görünse de, literatürde açıklık diye nitelenen çatıdaki delik, gökyüzünü bütünüyle kucaklamaktadır. Fırtınalı havalarda yağmur ve kar yağar ve yapının zemininde yığılır. *Unseen Blue*'yu ziyaret ettiğimizde açık parlak bir bahar havası vardı, ama kar tanelerinin ya da yağmurun içeri girdiğini hayal etmek ve doğanın uzayla birleştiğini izlemek cezbediciydi. Turrell, *Skyspace* ile açıklık ve tavan arasındaki kesişme noktasındaki kapanma duygusunun, bu şeffaflığın ötesinde gökyüzünün durumlarıyla ve güneş açılarıyla değişen ve tanımlanamayan bir alanı olan girişe gerilmiş camsı bir film gibi göründüğünü açıklar (Noever, 1999). Açılış oldukça ince bir bıçak ucuyla yapılır ve eseri inceleyenin açıklıktan göreceği tek şeyin gökyüzünün kendisi olacağı şekilde ufkun üzerine yerleştirilir.

Unseen Blue'yu Deneyimlemek

2002 yılına ait *Unseen Blue*, binanın dış yüzeyini kaplayan dalgalı alüminyum dış kaplamayla park yerinde tek başına duran tahtadan oluşmuş bir yapıdır. Yaklaşık yedi metre uzunluğunda ve iki buçuk metrekaredir. Binaya onu çevreleyen bir rampa yoluyla yaklaşırsınız. Açık biçimde fiziksel olarak zorlanan ziyaretçiler düşünülerek tasarlanan ramoa bir tür gezi yeri, genişletilmiş bir geçit ya da sizi yapının girişine taşıyan bir geçit oluşturur. Bu eser, yapıya doğrudan giriş kapısından girmektense heyecanı arttıran ve oldukça gösterişsiz bir bina gibi görünen şeyin yanıltıcı niteliğine katkıda bulunan geleceğe dönük bir unsur sunar.

Jim'le birlikte kapıdan girer girmez tavandaki yoğun maviyi neredeyse anında fark ettik. Bu yoğun maviyi yapının dışındaki gökyüzünden çok daha net ve tanımlanmış biçimde oluşturan açıklık yaklaşık bir metrekare. Yapının geri kalanı öyle minimal ki dört duvarı kaplayan banklar gösterişsiz ve hiçbir özellikleri yok. Ancak boynunuz yukarıya, alanın ortasında duran açıklığa bakmaktan yorulduğunda oturup açıklığı daha rahat biçimde ve oda çevresindeki farklı gözetleme noktalarından

gözlemleyebileceğinizi fark edersiniz. Duvarlar ve tavan mat bir beyaza boyanmıştır ve banklar vitray meşeler gibi görünür. Yaklaşık iki metre uzunluğundaki banklar arkanıza yaslanıp başınızı tahtaya dayayarak gökyüzüne bakmanıza olanak sağlayan bir arkalığı vardır.

Unseen Blue'da gökyüzünün yoğun ya da güçlendirilmiş bir etkisi vardır. Tavandaki oyuk, odak noktası haline gelir. Sonunda sistemli bakışa teslim olup banklardan birine oturursunuz. Sadece gökyüzünün mavisine bakabilir ve yoğunluğu tavanın mavisiyle karşıt konuma getirilme biçimiyle fark edebilirsiniz. Gökyüzünde süzülen bulutları fark etmeye başlarsınız. Bir noktada bir kuş uçup gitti ve bu da beni sarstı.

Turrell çalışmasına gökyüzünün, bilim ve sanatın dizelerinin dahil edilişini ve bunların çalışmasında nasıl ayrılmaz biçimde bir araya getirilmiş gibi göründüklerini söylemiştir:

> Aslında gökyüzü yaşadığımız çevrenin ve görsel sınır algımızın bir parçasıdır ve bu harika bir şeydir. Küçük bir uydu olan Ay'a gitmek ve sonra "Şimdi uzaydayız!" demek durumunda olmamız benim için tuhaftı. Demek istediğim, şimdi uzaydayız. Ama işin gerçeği şu anda uzayda olduğumuzu hissetmiyoruz ve bu büyük bir etki. Karanlıktan duyulan korkudan ötürü gecenin gökyüzünü aydınlatıyoruz ve bu büyük alanda oturma ve yaşamaya erişimimizi kesiyoruz. Bu büyük bir psikolojik kapsama biçimi. (Giannini, 2002, p. 43)

Turrell ve Sanat Dünyası

Lennox'la söyleşisinde açık biçimde görülebileceği gibi Turrell bilgelikle yazar ve çalışmasında mekân ve ışığın rolünü açıklamak konusunda oldukça akıllıca davranır. Eleştirmenler sıklıkla Turrell'in sanatında aracın algı, malzemeninse ışık olduğunu söyler. Algı fikrini bir araç olarak benimsemek güç olduğundan sanat dünyası bu fikirle mücadele etme eğilimindedir, çünkü aracın ışık olduğunu düşünmek çok daha kolay olurdu. Sanatçılar ve eleştirmenler çalışmasına bir bilim insanının yapacağından daha farklı biçimde yaklaşma eğilimindedirler.

Bir evdeki tavan penceresini de aynı etkiye sahip olup olmayacağını merak ettim ve sonra bunun sanatçıların kendilerine özgü nitelikleriyle biçimlenen özgün bir yapı olduğunu fark ettim. Bu yapı 25 yıldan uzun bir tarihi olan bir dizi *Skyspace* yapısı üzerinde karışık olarak yapılandırılmıştı. Ustalıklı biçimde gökyüzü algısını ve farkındalığını ve gökyüzünden gelen ışığı arttırmak için şekillendirilmiş, bir evde doğal ışık sağlamaya hizmet eden ek bir açıklık değil sadece.

Işık ve Algı

Yolculuğun bu kesişme noktasında *Unseen Blue*'yu ve serginin bütününü yorumlamakla ne elde ettiğimi merak ediyorum. James Turrell'in ışığı yeniden gözden geçirmeme izin verdiğini düşünüyorum ve şimdi ışığın yanan bir şeyin sonucu olduğunu anlıyorum. Güneş, parlak bir

ampül, bir florasan tüpü, bir tungsten ampülü, bir neon gazının kırmızısı, hidrojen gazının moru ya da civa gazının mavisi. Benim algım ışığın sadece dışsal olmayıp içsel de olduğu yönünde. Beynim rengi, ışığın yoğunluğunu ve ışınların gözlerimle buluşarak önümdeki ve çevremdeki yüzeyleri aydınlatma derecesini işletiyor. Işıkla çalışmak ve ışığı gözlemlemek karmaşık ve temelleri sağlam olmayan bir süreç.

Turnell sadece dünya görüşümüzde biricik olanı sorgulamamıza olanak sağlayarak bizi içsel olarak algımızın sınırlarının ötesine taşımaz, aynı zamanda algımızın ötesindeki geniş alanı dikkate almamızı sağlar. Turrell *Roden Crater* ve onun *Skyspace*'i ile birlikte bizi gezegenimizin sınırlı dünyasından dünyamızı aydınlatan göksel bedenlerin ışığına taşır. Kendi algılarımızın, atmosferimizin sınırlarını aşarız ve sadece güneşin ve yıldızların ışığını gözlemlememiz değil onları yeni biçimlerde değerlendirmemiz de beklenir bizden. Bizden günlük algı düzeyimizin ötesinde uzayın genişliği içinde büyük bir topun üzerinde fırıl fırıl döndüğümüzü düşünmemiz istenir.

Zaman

Turrell'in çalışması ışık, algı ve uzayı konu almaz. Zaman belirleyici bir konudur. Turrell çalışmasının "zamanın açılışı" (Giannini, 2002) kavramını içerdiğini açıklar ve zamanı üç farklı biçimde açtığını söyler. Bunlardan biri gözlerin farklı ışık düzeylerine adapte olurken açılma biçimini kullanmaktır. Zamanın bu şekilde kullanımı en çok projeksiyon çalışmasında ve full room kurgularında net olarak görülür. İkincisi Turrell'in camlı göz bakışı ya da kapsamlı benzerlik dediği şeydir. Bu *Big Red* yapılarında ya da onun Wedgework serileri dediği şeyde açık biçimde görülür. Wedgework'ün bir örneği, farklı açılarda konumlandırılan ışığın bir duvarın arkasından geldiği ve duvardaki ışığın yayıldığı açıklık incelenmediğinde çözülmesi güç olan bir resim sathı oluşturduğu, 2002 yılına ait *Milk Run III* kurgusudur. Turrell'in zamanı üçüncü açma biçimi ise değişimdir. Bu değişim *Unseen Blue*'da net olarak görülür, çünkü bankların ardında yer alan boşluktaki suni ışık aynı olup dış mekandaki ışık gün doğumu ve batımında dramatik bir etki yaratarak değişir.

James Turrell Kimdir: Etkileri ve İlgi Alanları Nelerdir?

Turrell'in çalışmasındaki zaman, yer, ışık ve algı fikirleri nereden kaynaklanır? Pittsburgh yolunda Turrell ve özgeçmişi, ilgi alanları ve yaşamındaki diğer etkilerle kurduğu bağlantılar üzerine okumalar yaparken bu konular ve çalışması hakkında daha fazla fikir sahibi olma şansım oldu. 1943 yılında Los Angeles, Kaliforniya'da dünyaya geldi. Pilot lisansını onaltı yaşındayken aldı ve uçuş, uzayın keşfi ve dünyanın atmosferinin değişen doğası onu her zaman büyüledi. Pamona Koleji'nde matematik, jeoloji ve astronomi gibi diğer bilimsel alanlarda dersler alarak algısal psikoloji üzerine çalıştı. 1973 yılında Claremont Graduate School'dan yüksek lisans derecesini aldı. Tüm bu ilgi alanları ve çalış-

malar sanatsal süreçlerinde ve yaratıcı çabalarında önemli rol oynadı.

Altı yaşından itibaren büyükannesi yaşama ve sanata yaklaşımını yoğun biçimde etkiledi ve her ikisi de Kuveykır* toplantılarına katıldı. Ebeveynleri de Kuveykır idi. Büyükannesi "içerideki ışığa" odaklanmasını ve "ışığı selamlamak için içeri girmesini" önermişti.(Herbert, 1998). Vaazların verilmediği, ama cemaatteki insanların konuşma ruhuyla yönlendirildiği sessiz Kuveykır toplantılarında, büyük oranda içgözlem ve sessiz tefekkür beraberinde esinlenme ve aydınlanmayı da getirdi. Turrell 2001'de Houston, Teksas'taki Live Oaks Friends Meeting House için bir *Skyspace* yarattığında yaşamının bu unsurunun uzamını bütünüyle kabul etti.

Yeniden Otel Odasında

Gezip görmeyle geçen uzun bir günden sonra Yatak Fabrikası'nda aldığım kitapları çantadan çıkardım. Jim televizyon izliyordu. Oturdum ve yatmadan önce otel camından dışarıdaki nehirleri izleyerek Turrell hakkında biraz daha okuma yaptım. Serginin kataloğu, çalışmanın fotoğraflarıyla daha da güzelleşmişti ve Yatak Fabrikası'nın yönetmeni Barbara Luserowski'nin çalışma hakkında benim dikkate almadığım önemli düşünceleri vardı:

> Roden Crater'a gittiğinizde ve burada Turrell'in oluşturduğu alanlara girdiğinizde dehşete düşersiniz. Dünyanın gerçeklerini perspektife yerleştirmenize yardımcı olan bir kendinizin dışında olma durumu söz konusudur. Fransız katedrali gibi bir alana girdiğinizde ya da arkanıza yaslanıp yıldızlara baktığınızda yaşadıklarınız gibi, ruhsal anlamda içsel bir yeniden düzenlemeye gidersiniz.
>
> Işık sanattı. Ne var ki bu çalışma minimalist kategorisine de sokulamaz. Minimalist çalışma önünüzde olan şeyden başka bir şey değildir. Ama Turrell'in çalışması size daha fazla bilgi verir ve sizi farklı yerlere götürür. (Giannini, 2002, s. 5)

Taşınma Macerası

Turrell'in çalışmaları, farklı yorumcuların görüşleri ve Turrell'in yaratıcı çabalarına ilişkin kışkırtıcı açıklamaları hakkında daha fazla şey okumak Jim ve benim o bahar gününde Pittsburg'da bir sergi turundan fazlasını yaptığımızı görmeme olanak sağladı. Bu konuda yazıp Turrell'in çalışmasının nüanslarını sorguladıkça bunun daha çok çalışmanın dönüştürücü niteliği ile ilgili olduğunu düşünüyorum. Turrell bizi başka bir yere götürdü Karanlık ve ışık, gizemli, kafa karıştırıcı ve cazip olma hali çalışmanın doğasında vardır.Jim ve ben bazen Pittsburgh'daki maceralarımızdan söz ediyoruz. Bu maceranın, algı dünyasındaki bu tutulmanın çözülmemiş pek çok anı var. Sanırım tecrübe ikimiz için de farklı, ancak eşit ölçüde büyüktü. Durup bir şeyi düşündüğünüzde ya da bir şeye bakarak dalıp gittiğinizde ve gördüğünüz şeyin ne olduğunu gerçekte bil-

* Bir Hıristiyan mezhebi (ç. n.)

mediğinizde büyüyen içsel bir farkındalık hali vardır. Belki de bu tanıdık olmayan ve tuhaf olan bir şeyi yorumlamanın doğasında vardır.

O gün birşeyler olduğunu düşünüyorum; bir genişleme, bir özgürleşme, kapladığımız alanın sınırlarının ötesinde bir duygu. Sanat bizi değiştirebilir mi? Bizi çevreleyen dünyanın farkındalığını değiştirmemize izin verir mi? Turrell'in çalışmasını inceledikten sonra, "Evet yapabilir, evet, empatik bir evet" diye cevaplayabiliyorum bu soruyu.

Kaynakça

Giannini, C. (Ed.). (2002). ***James Turrell: Into the light.*** Pittsburgh, PA: Mattress Factory.

Herbert, L. M. (1998). Spirit and light and the immensity within. In Contemporary Arts Museum, Houston, ***James Turrell: Spirit and light*** (pp. 11–21). Houston, TX: Contemporary Arts Museum, Houston.

Noever, P. (Ed.). (1999). ***James Turrell: The other horizon.*** Vienna, Austria: Cantz.

Sanat Eserlerine Kısa Cevaplar Yazmak

Öğrenciler John Currin'in resimlerinin bir dizi slaytını sessizce izledikten sonra sınıftan ayrılıp çalışmaya kısa cevaplar yazdı ve sınıf arkadaşlarının okuması için bunları sınıfın internet sitesine postaladı. [3] Tek paragraflık spontane cevaplar yazmak kişinin düşünme ve yazma biçimini özgürleştirmesi için iyi bir yoldur. Aynı sanat eserleri için yazılan farklı cevapları okumak kişinin bireysel bakış açısını geliştirir.

Zamanda yolculuk eden Botticelli benzeri nü resimler John Currin'in tuvalinde yeni ortamlarına uyum sağlarken biraz ayarı kaçırarak yeniden cisimleştirilir. Kadınları *Birth of Venus*'ten (1484-86) ya da *Primavera*'dan (1482) çekilip alınmış ve yolculuktan sonra rahatsız olmuş gibi görünür. Currin bedenlerinin biçimini bozar; kadınlar tuhaf biçimde hayal edilen arka planlardan boş boş bakarak ve daha kolay anlaşacakları bir ev sahibine duydukları özlemle koyun gibi gülümserler. Kolay fark edilmeyen sinsi bir dip akıntısı beni kendine daha da yaklaştırmaya başlar. Eğrisel, ancak açısal olan nüler tuhaf biçimde konumlandırılarak birşeylerin pek doğru gitmediğine ilişkin genel kanıyı güçlendirir. Kocaman gözlü, çekici yüzler ergenlik sonrası bedenleri üzerinde oturur ve yalancı masumiyet iyi kullanılmış ete karışır. Currin zevkle idealleştirilmiş Batı güzelliğine zarar verip beni rahatsızlık içinde ve kadınlara eve güvenli yolculuk dileklerimle başbaşa bırakır. - Shari Savage

John Currin'in 1999 yılına ait *The Pink Tree* gibi dişi nü resimlerinin görünürde iyicil fırça darbelerinin altında kadınların nesneleştirmesine karşı sert bir tepki vardır. Yumuşak ışık ve gülümseyen yüzler güçlü biçimde Botticelli'nin *Birth of Venus*'ünü (c.1485) ya da *La Primavera*'yı (c. 1482) çağrıştırır, ama tombullaşan göbekler ve büyük göğüsler suni

erkek bakışını yakalamaya kararlı gibidir. Bakanların gözleri centerfold niteliklerin ötesine geçtiğinde daha provokatif ve hicivli bir öykü ortaya çıkar. Belki de abartılı bir üslubu yansıtan uzatılmış, biçimsiz dudaklar Kate Moss'un gösteriş düşkünü, evsiz barksız özelliklerine daha çağdaş bir anıştırma içerir. Rönesansın klasik güzelliği hızla çarpıtılmış bir gerçekliğe dönüştürülür. – Ross Schlemmer

John Currin'in çalışması psikoterapi için harika bir adaydır. Resimlerine baktığımda hiçbir şey yerine oturmaz ve bu da benim onu psikoterapi için aday göstermemle, onlara bakmaktan kendimi alamamamla sonuçlanır. Currin portre resimleri yapar ve bunu oldukça ustalıklı bir teknikle, (Rönesansa belirgin biçimde selam göndererek) çalışmasını zanaatkarlık ve konu bağlamında bugünün post-modern bağlamının zıttı bir noktada konumlandırarak yapar. Ancak yaptığı nü kadın portrelerini gördüğümde ilk düşündüğüm şey, onun hayatını idealleştirilmiş kusursuzluğun ustalıkla yapılandırılmış bir maskesiyle yaşaması ve bunun ya da herhangi bir kadının bedensel gerçekliğiyle uyuşmaması bağlamında, kızıl saçlı Umutsuz Ev Kadını'na benzerliği oldu. Currin'in kadınları hep aynı şeyleri yapar: Kadınların bedenlerinin temel yapısı; hassas ayak bileklerinin üzerindeki çırpı gibi bacaklar, kalem kadar ince kollar, ince beller, uzatılmış boyunlar Khajuraho'yu andıran soğanımsı göğüsleri inandırıcı biçimde destekleyemez. Bu kadınlar gerçekten de (değneklerin ve bastonların yardımı olmaksızın) hayata aktif biçimde katılmaya çalışsalardı bir yığına çarpıp onu devirirlerdi. Yüzleri derin gözlerini çevreleyen geniş alınları, geniş bir gülümsemeyle aralanan dudakları onaylanması ve ona başkalarının bakışıyla yansıtılması durumu dışında dişiliğinden şüphelenen gizlenmiş bir kadının anlamsız, boş ifadesini sunar. Örneğin *Pink Tree*'deki kadınların her biri ortada kalmış görünür. Bu, duruşlarının başkalarının bakışlarına açık olan dondurulmuş bir çerçevesidir. Çırpı gibi bacakları bunları sabitleyemez ve kolları yalnızca kadınları bakışlarının ifade ettikleri dışında ortak olarak dişiliklerini reddedişleriyle bir araya getirir. Apaçık biçimde bitkinin büyümesini kontrol etmek amacıyla yapılan bahçe temizliğini hatırlatacak biçimde kesilmiş dalları olan pembe bir ağacı ön plana çıkarırlar. Bu kadınlar nesneleştirildiklerinin farkında mıdır? Yoksa hassasiyetlerini fark ettikleri için imgelerini kendileri mi oluşturmaktadır? –Loring Reslerti

Eleştirmenler Currin hakkında ne diyor? *Shari Savage*

John Currin'in resimleri beni rahatsız ediyor. Çalışmalarına, en azından çalışmalarının çoğuna sinsi bir hayaletin yanıbaşımda dolandığı duygusundan bağımsız olarak bakamıyorum. Endişeleniyorum ve daha yakın döneme ait pornografinin ilham verdiği diziyi düşünüp rahatsız oluyorum. Fakat çalışması iyi sanat mı? Hatta sanat mı? Her iki soru da tartışmalı bir cinselleştirilmiş galeri ortamında sunulduğunda soruluyor. Sally Mann'in, Robert Mapplethrope'un ve Lisa Yuskavage'nin çalışma-



John Currin, *The Pink Tree, (Pembe Ağaç)* 1999.

larıyla ilgili de bu sorular soruldu. Sanat eserlerini inceleyenler Currin'in çalışmasını tartışırken ikiye bölünüyor. Bir iç çatışma yaşıyorum; resimleri yetenekli biçimde kotarılmış tarihsel göndermeler içeriyor. Ne var ki konusu dikkat dağıtmaya meyilli ve bu da beni endişelendiriyor ve kafamı karıştırıyor. O ya da bu biçimde arama yapmak benim için güç, dolayısıyla anlayışımı geliştirmek için diğerlerinin yorumlarını ve yargılarını aramak istiyorum. Profesyonel eleştirmenler ne düşünüyor?

Üç sanat eleştirmeni Currin'in resimlerinin eleştirisi söz konusu olduğunda benzer konularla uğraştıklarını anlatıyor. *The New York Times*'dan Michael Kimmelman Currin'in çalışmasının "aynı anda sizi hem bezdirip hem de ilginizi çekebileceğini" (2003) yazıyor. Ann Lauterbach geçmişteki bir sergide Currin'in çalışmasıyla yakın ilişki kurduktan sonra kadınları betimleyişinde "sempatik bir bakışı" olduğuna inanma arzusuyla ona geçiş izni verdi; ne var ki zaman içinde resimleri okuma biçimi değişti. Şimdi Currin'in "bir yol kenarı kazası ya da tabloid manşeti gibi bizi kendine çektiği kadar ittiğini de" (2005) söylüyor. David Rappolt *ArtReview*'de "Bu seks konusu da neyin nesi?" diye soruyor. *The Village Voice*'un Currin'in sergisini boykota çağırdığını ve (büyük göğüsleri fetişleştirmeye çalışan bir erkek dergisi olan) *Juggs* dergisinde Currin'in, belki yüzsüzce, okuduğu en derinlikli yazı olduğunu ifade ettiği olağanüstü bir eleştiri yazısı yazıldığını söylüyor. (2008)

Currin'in resimleri aracılığıyla kadınlar ya da kadınlarla ilişkileri bağlamında söylemek istedikleri bazıları için önemlidir. Feministler ya kadın tasvirlerinden rahatsız olur ya da Currin'in konularında bir vurgu görür. Bazı eleştirmenler sanatçının amacının tartışmayla ilgisi olmadığını düşünür. Ancak Rappolt amaçla ya da bağlamla ilgilidir ve Currin'le stüdyoda söyleşi yaparken ondan son çalışmalarındaki pornografik dönüm noktasından söz etmesini ister. Ressamın cevapları azgınlığın kabulü ya da bastırıldığı okul çocuğu günlerine dönme eğiliminden "çirkin ya da normal görünümlü insanların bunu yapmasına hâlâ izin verilen 1970'lerin ortasındaki pornonun altın çağına" duyduğu saplantıya kadar çeşitlilik gösterir. Ancak amatör görünümlü porno için hissettiği bütün o nostaljik duygulara rağmen Currin'in de kafası karışıktır. Rappolt şöyle yazar:

> John Currin utanıyor. Çocukları resimlerine bakmak için stüdyoya gelemiyor ve ebeveynleri sergi açılışlarına geldiğinde son çalışmalarından birkaçı hakkında yorum yapmak ya da bu konuda tartışmak istemiyorlar. Bu tuhaf bir durum. Yine de, utandığını söylemesine rağmen tüm bunlara ilişkin olarak özellikle utanmış görünmüyor.
>
> Hiçbir şekilde kızarmıyor, kıpırdanmıyor, terlemiyor ya da eğilip bükülmüyor. Bir sandalyede Tribeca stüdyosunun ortasında biraz rahat biçimde oturuyor ve balık etli, kızılımsı dalgalı saçları olan bir kadının ereksiyon olmuş bir adamın penisini sıvazlayışının betimlendiği büyük bir resme bakarken suyunu yudumluyor (bu sırada

o, Currin değil, resimdeki adam aynen karşılık veriyor). Bunun ve benzer konulu başka çalışmaların Londra'da Sadi Coles HQ'da tek başına yaptığı bir sonraki gösterisini nasıl şekillendireceğine ilişkin sükunetle konuşuyor.

Rappolt Currin'in utancının finansal başarısına yansımadığını belirtiyor. Oldukça fazla talep gören resimleri, 1970'lerin ilham verdiği pornoları açıkça görülen tuğla duvarlara asmaktan utanmayan *Loft Crowd* tarafından havada kapılıyor. Rappolt bu durum için tüketiciliğin uygun bir ifade olduğunu söylüyor, çünkü Currin'in çalışması damıtıldığında geri dönüşümü sağlanan kültürel bir imgeden, seksin sattığı fikrini destekleyen bir popüler kültür öncüsünden başka bir şey değil. Currin'in pop kültür esinlerinin kanıtları, stüdyosundaki masaların üstünü *Cosmopolitan* dergileriyle birlikte dolduran 1970'lerin videoloarından alınmış hareketsiz çekimler içeriyor. Daha da anlamlı olan konu sanatçının yeni serisi, Rappolt'un muhtemelen hesaplanmış olduğunu söylediği söz ediminde *sanat* ve *porno* sözcüklerini birbirlerinin yerine kullanması.

Hesaplanmış, Kimmelman'ın, Currin hakkında tartışırken kullanabileceği bir söz. Currin'i hem kendini pazarlaması hem şok etkisi bağlamında "modern bir Jeff Koons"a eşdeğer görüyor ve insanların resimlerine verdiği tepkide ayrıldıkları düşüncesinin, ilgisinin bir kanıtı olduğunu düşünüyor. Rappolt gibi o da Currin'in resimlerindeki kültürel öykülemeler arasındaki bağlantılara ve "bu boş, geleneksel görüntülerdeki dergi reklamlarında ve pornografide de olan ucuz dokunaklılığa" işaret ediyor. Ama sahte duyarlılıkları çoğu kişiden daha başarılı biçimde ortaya çıkarıyor." Kimmelman, Rappolt'un ima ettiği geri dönüşümü yapılan görüntüleri "sanat tarihine ilişkin alıntılarla karışan fotoğraflardan kesilen ikinci el imgeler" diye betimliyor ve yaptığı alıntıları listeliyor: Goya, Lucian Freud, Dürer, Pontormo, Vermeer, Mantegna, Picabia ve Norman Rockwell. Rockwell karşılaştırması aykırı bir gözlem değil; pek çok eleştirmen adını Currin'in çalışmasını, özellikle tarihsel olarak pornografi çağrışımlı resimlerinden önce gelen çalışmasını etkileyen sanatsal çorbaya karıştırıyor.

Rockwell gibi Currin'in de bir ressam olarak yeteneği, yeteneğinin konusundan ötürü sıklıkla görmezden gelinmesi hakkında eleştirmenler için bir tartışma konusu. Çok şekerli ya da fazla müstehcen olsun, her iki eleştirmen de çalışmaları maddi değer kazanıp müzayedelerde yüksek meblalara satıldıkça zaman içinde fayda sağlıyor. *New England Review*'de yazan Lauterbach, Currin'in kendi kendini destekleyen kötü çocuk imgesinin ilgi çektiğinden, dolayısıyla çalışmalarının değerini gereğinden fazla abarttığından şüpheleniyor:

> Currin'in gözümüze soka soka reddettiği ideoloji ve kuram kaynaklı sanat tecrübesi modelleri bence (*The New Yorker*'dan) Peter Schjeldahl gibi estetikçilerin sarhoşluk içinde bir keyifle tepki vermelerine

yol açan şey. Schjeldahl'ın olmazsa olmazı keyif, yani sonraları dilin ve onun kavramsal taleplerinin doğduğu duyumsal bir zirvenin hezeyanı. Hala özünde bir şair olan Schjeldahl aşık olmak ve bunu coşkulu bir düz yazıyla ifade etmek istiyor. Dolayısıyla Currin'in (Schjeldahl ve ekürisinin kendilerini gösterebileceği) sanatsal-tarihsel idrakının, resim yeteneğinin ve yıkıcı yerelliğinin karışımı bir hezeyanla sonuçlanmaktadır. Dünyanın bütün eleştirmenleri birleşin!

Lauterbach, eleştirmenlerin Currin'in ünlü personasına, kokoş yaşam tarzına ve "piyasa çekiciliğine" çok fazla değer vererek yorumlamayı ve aydınlatmayı bir kenara bıraktığına inanır. "Dikkatimizi çekebilirama ne pahasına?" der. Lauerbach, "çalışmasında anlam bulmanın hiçbir eleştirmenin kılı kırk yarmadan yapmanın bir yolunu bulamayacağı bir şey olduğunu," yazar. Kimmelman gibi o da ressamın Avrupa'ya özgü yüksek düzeyde teknikler, tarihsel alıntılar ve banal Amerikan illüstrasyon yeteneğine gönderme yapar, ama konu Currin'i hayalgücünü kuvvetli ya da "fırsatçı" olarak ilan etmeye geldiğinde bu özelliklerle yollarını ayırır.

Rappolt bunun için "kısaltılmış tarih" diyerek Currin'in Avrupalı ustalardan yaptığı, hiçbiri pek incelikli olmayan alıntılara da gönderme yapar.

Üç eleştirmen de Currin'in resimlerini betimlerken benzer bir dil kullanır. Lauterbach'ın kullandığı terimler arasında "ürpertici," "amaçsız," "anlamsız," "çocukça" ve "intikamcı" kavramları yer alır. Kimmelman ise Currin'in resimlerini "ürpertici," "fetişist," "hoş ve kötücül," "adi ve alçaltıcı" diye betimler. Ayrıca Rappolt da "ölü," "karikatürümsü," ve "düzmece" kavramlarını kullanır.

Eleştirmenler Currin'in çalışmasını değerlendirirken hiçbiri aşırı kibar olmasa da farklı sonuçlara ulaşırlar. Lauterbach'a göre Currin'in dişi bedenine yaklaşımı parodiden çok "pop pornocu" diye adlandırır: "Keyifsiz, iğneleyici ve cerbezeli." Rappolt Currin'in resimlerinin "bütünüyle teşhirle ilgili olduğunu gerçek anlamda pek bir şey gösteriyormuş gibi görünmediklerini ve tuhaf biçimde boş göründüklerini" yazar. Onun bir tür hayranı olan Kimmelman "son kararın...bugünlerde insanlara tuhaf görünen resimler yapmanın kolay olmadığını söylüyor. Şimdiye kadar neredeyse her şeyi gördüğümüzü hissediyoruz. Neredeyse. Mr. Currin'in son çalışmasını henüz görmedik."

Bu sorgulanan bir nokta olarak kalsa da her eleştirmen Currin'in sanat dünyasında hem kişilik hem de ressam olarak artan değerinden söz eder. Currin basit biçimde ailesinin ekonomik konumunu korumaya çalışan bir aile babası mıdır? Sanat oyununun karmaşıklıklarını anlayan bilgili bir pazarlamacı mıdır? Konusu bazılarını bağlayan ve başkalarını çileden çıkaran gerçekten yetenekli bir ressam mıdır? Kimmelman, Currin'in ünlü olmayı hak ettiğine çünkü çalışmasının "resmin keyfi" ile ilgili olduğuna inanıyor.

Rappolt, Currin'in çalışmalarının bir mesajdan yoksun olduğunu, daha çok "sadece resimle ilgili olduğunu" iddia ediyor ama bunun ya-

nında onları "en temel düzeyde sanat" olarak betimliyor. Bir sanat eserinin örnek teşkil eden tekniğe sahip olması onu iyi sanat olarak nitelendirmeye yeter mi? Kimmelman'a göre bu mümkündür. Rappolt'a gore ise bütünüyle bu mümkün olamaz. Lauterbach, "John Currin kadar bilgili birinin hayal gücünün usta bir aktarıcısı olduğuna inanmak istemeyiz. Bir kültür hak ettiği sanatçıyı, sanatı alır. Kartal yokluk içinde ve sinik bir arazi üzerinde uçar," diye yazarken Currin'in çalışmasına ilişkin somut bir karar ortaya koyan tek kişidir.

Farklı eleştirmenlerle kurduğum bağlantılardan sonra, sanattan çok sanatçı hakkında birşeyler bildiğimi görüyorum, gerçek hikaye oymuş gibi. Kimmelman, Lauterbach ve Rappolt'ı doğru biçimde anlarsam bu muhtemelen elde ettiğim tek şey olacak çünkü Currin'in resimleri resimden başka hiçbir şeyle ilgili değil. Resimleri mesajdan yoksun olmasına rağmen insanları konuşturuyor, zorluyor, eğlendiriyor, rahatsız ediyor ve ayartıyorlar. Bunun bir anlamı var.

Kaynakça

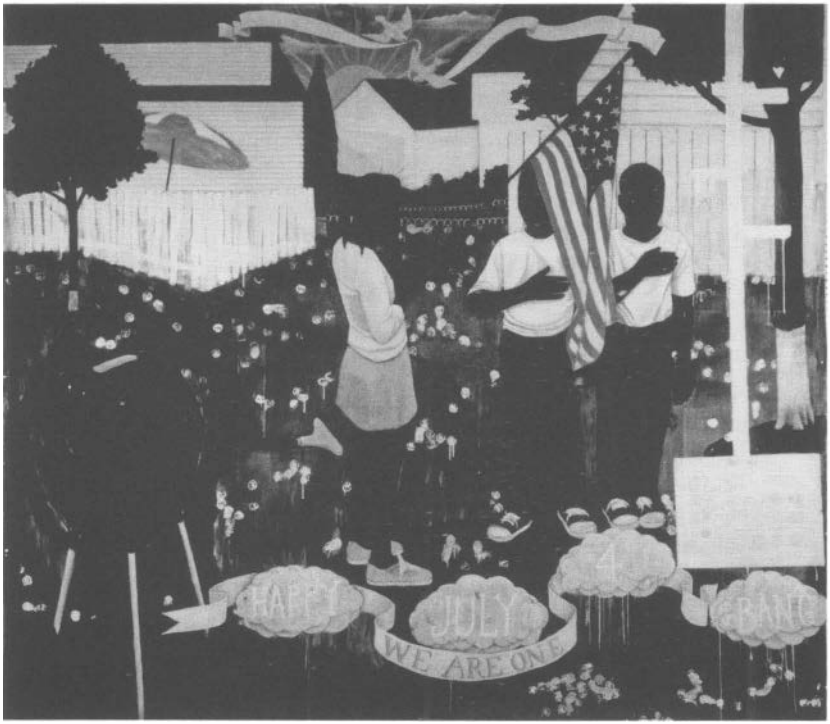
Kimmelman, M. (2003, November 21). With barbed wit aforethought. *The New York Times,* p. E31.
Lauterbach, A. (2005). John Currin, pressing buttons. *New England Review, 26*(1), 146–150.
Rappolt, D. (2008, April). Once more with feeling. *ArtReview, 21,* 50–59.

Sanatçı İfadesi Yazmak

Sanatçılardan, özellikle akademide olanlardan bir süre sonra kendi çalışmaları hakkında yazmaları beklenir. Bunlara ortak olarak "sanatçının ifadesi" denir ve genellikle bir sergi açmaları zorunludur. İyi kotarıldıklarında, çalışmalarını inceleyen sanatseverler için yeni bir kapı açar, onu çalışmanın ne olduğuna ilişkin aklında bir fikirle yürümeye davet eder, ama gezinip merak edecekleri bir alan da bırakırlar. *Aşağıda bir sanatçının örnek beyanı vardır. Bu tanınmış bir sanatçı olan Kerry James Marshall'ın Bang adındaki resmi* hakkında yaptığı *açıklamadır.*

Kerry James Marshall ..... ***Chicago, 2000***

Bang benim *The Lost Boys* ve *De Style*'la başladığım yönelimi sürdürüyor. Tarih resimleri her zaman önemli konular ve büyük olaylarla ilgilidir. Amerika'da yaşayan siyahilerin yaşamları kölelik, özgürlük, haklarından mahrum etme, eşitlik için politik mücadele gibi büyük konularla parantez içine alınır. Bunlar siyahilere ilişkin harika kültürel, toplumsal ve politik konulardır. Seçilebilecek daha kolay konular



Kerry James Marshall, *Bang*, 1994.

vardır ama temsil edilmesi gereken farklı, daha az şaşırtıcı, daha az dramatik bir konu daha vardır: Amerikan rüyasında bütünüyle yer alan siyahilerin günden güne yaşadığı duygu ikileminden söz ediyorum. Bu öykü günbegün, her yıl, sessizce ülke genelindeki arka bahçelerde ve evlerde oynanıyor.

Yani *Bang* Bağımsızlık Günü'nü kutlamakla ilgili ve Afrikalı Amerika'nın çelişkilerinden birini ortaya koyuyor. Siyahiler Amerikan tatillerini herkesten daha coşkulu kutluyorlar; en fakirleri bile dışarıda barbekü yapmanız gereken zamanda bunu dini kurallara uygun biçimde yapıyorlar. Dört Temmuz, İşçi Bayramı, Amerikan İç Savaşı'nda Ölenleri Anma Günü. Eserin başlığı resme yazılmış: DÖRT TEMMUZ KUTLU OLSUN- GÜM! İki genç erkek çocuk ve bir kız bağlılık yemini eder gibi bayrağa selam duruyorlar. Orta sınıf bir banliyö semtindeler. Kızın bir halesi var ve bu Özgürlük Anıtı'na yapılan küçük bir gönderme. Başlarının üstündeki bir çift güvercin, Devrim Savaşı posterinden alınan pankartı taşıyor: TİRANLIĞA DİRENMEK TANRIYA İTAAT ETMEKTİR. Ayaklarının altındaki başka bir pankart dolar banknotunun arkasındaki sloganı tekrarlıyor: BİRİZ BİZ. Bu ifadeler Amerikan ide-

alizminin iki yönünü temsil etmekte: Direniş ve bütünleşme. Devrim savaşı İngiliz krallığının acımasız hakimiyetinden bağımsız olmak için verilmişti. Göçmenlerin tecrübe ettiği baskıyla haklarından mahrum edilmeye karşı çıkmaları Tanrı'ya bir tür itaatse Amerika'daki insanların deneyimlediği bener bir baskı ve ayrımcılık da aynı türden bir direnişi gerektiriyordu. Yurttaşlık hakları hareketi sürecinde bu mücadele, ülkeye dahil olma veriliyordu. Bu siyahilerin kültür devriminin iki kutbu vardır: Direnişe karşı bütünleşme.

1960'larda yurttaşlık hakları hareketi ve siyahilerin özgürleşme mücadelesi sürecinde insanların dertlerini doğrudan aktarabilen bir protest sanat geliştirme ihtiyacı söz konusuydu. Ama yapılan çalışmalar sıklıkla lafta bol, estetik albenide zayıf oluyordu. Bunlar oldukça önemli politik konularla ilgili oluyordu, ancak bakıldığında pek ilginç değillerdi. Ya da estetiğin bütünüyle içinde görünüp biraz anlamsızlardı. Ama bunların her ikisini de yapmanın bir yolu var. Aimé Cesaire'in şiiri *Notebook of a Return to the Native Land* bana aynı anda hem politik hem şiirsel olunabileceğini gösterdi. Bir resimde de aynı politika ve şiir kombinasyonunu yakalamanın bir yolu olduğunu biliyordum. *Bang*'i yaparken işte bunun peşindeydim. [4]

Marshall resmi yaptıktan altı yıl sonra bu açıklamayı yazdı. İlk paragrafta geniş kapsamlı temasını ortaya koyuyor ve bunu izleyen iki paragrafta genelden özele doğru giderek ve çalışmaya vereceğimiz tepkileri bastırmadan bizi her ikisi konusunda da bilgilendirip bu kapsamlı temayı bir çalışmaya uyarlıyor. Birinci tekil şahısla, net ve doğrudan yazıyor. Ayrıca çalışmasının tarihsel resimden ne kadar farklı olduğunu söyleyerek çalışmanın tarihsel bağlamını oturtuyor ve ABD'deki ırksal ilişkilerin toplumsal bağlamını sunuyor.Çalışmayı entellektüel bir belirsizlik stratosferine çıkarmıyor. Bizi bilgisiyle etkilemeye çalışmaktansa, alıcıyı çalışma konusunda aydınlatıyor.

Marshall'in beyanı dört paragraf uzunluğunda ve bu konuda genel bir kural olmasa da ortalama uzunlukta sayılabilir. Peopon Osorio, birlikte çalıştığı aynı muhitten insanlarla etkileşimlerden doğan geniş kapsamlı kurgularıyla tanınan bir sanatçı. Ayrıca Osorio Temple Üniversitesi, Tyler Sanat Okulu'nda sanat eğitmenliği yapıyor. Osorio, lisans seviyesindeki öğrencilerle birlikte onların bir galeri sergisinde çalışmalarının yanında asılmasını sağlayacağı sanatçı beyanlarına yardımcı olmak üzere bir strateji geliştirmiş. Önce öğrencilerden çalışmaları hakkında altı sayfalık bir yazı yazmalarını, daha sonra bu altı sayfayı üç sayfaya indirmelerini, son olarak da bu üç sayfayı bir sayfalık nihai bir beyan şeklinde yeniden yazmalarını istiyor. Bu teknik, öğrencilerin eserlerini geniş kapsamlı ve derinlikli olarak değerlendirmesi ve beyanlarını, özünü algılanacak biçimde daha da kısaltmaları açısından etkili oluyor.



Lynn Fleming, The Here + Now, (Burada + Şimdi) 2009.

Yazım ve Stüdyo Eleştirileri

Multi-medya çalışan bir sanatçı olan ve Cranbrook Sanat Akademisi'nde 2D Tasarım Birimi'nin misafir tasarımcısı ve başkanı olarak görev yapan Elliott Earles, programdaki lisansüstü tasarım öğrencileri üzerinde olumlu etkileri olan bir stüdyo eleştiri metodolojisi geliştirmiştir. Earl, onlardan kampüse gelmeden önce yaz *mevsiminde Sanatı Eleştirmek* kitabını okumalarını ister. Bir öğrenci sene içinde eleştiri için bir çalışma sunduğunda çarşamba akşamı tartışmayı galeriye asar ve daha sonra kullanılması için kısa bir sanatçı beyanı yazar. İki farklı öğrenci de gösterimi yapılan çalışmanın eleştirilerini yazar ve eleştirdikleri çalışmayla ilişkili olduğunu düşündükleri küçük resimlerle eleştirilerini örnekler. Herkes çalışmaya bakar ve iki yazar eleştirilerini yüksek sesle okur. Sanatçı bir sanatçının beyanını okur. *Sanatı Eleştirmek* kitabının, iki eleştirinin, sanat eserinin ve sanatçının beyanının biçimlendirdiği bir tartışma doğar. Bunu bir öğrencinin (Nicole), başka bir öğrencinin çalışması (Lynne) hakkında yazdığı bir eleştiri yazısı izler.

It's My Prerogative:
Lynn Fleming *Nicole Killian'ın düzeltisiyle*

Çirkin. Güzel. Güzel. Çirkin.

Lynn bazı şeylerin çirkin olmasına rağmen üretilmesi ve bunlara hayranlık duyulmasıyla ilgileniyor. Algı sürecinde nesnenin sürekli olarak

güzel ve çirkin, doğru ve yanlış arasında bocaladığı bir an var. Bu ikisi arasındaki karmaşanın ise apaçık bir estetiği bulunuyor.

İşte şimdi burada, *The Here+Now*'a bakıyoruz. Lynn bir parça kontrplak üzerinde vinil bantla kriptik bir ifade oluşturdu. Uzaktan yazıyı titizlikle plağın üzerine yazmış gibi görünüyor. Ancak yaklaştıkça bunun oldukça özenli biçimde yazılan bir vinil yazısından ibaret olduğunu görebiliyorsunuz. Bant kesildi ve neredeyse hesaplayıcı bir fütürist yazı tipi oluşturacak kadar 90'a 45 derecelik kusursuz açılarla yerleştirildi. Yazı minimalist ve dijital, ancak el yapımı. Kusurlara bakmaya başladığınızda bilgisayarda yapılmadığı görülebiliyor. Ama bunu daha sonra tartışacağız. Arka plan/ön plan, olumlu/olumsuz nitelikleriyle oynamak, plak düz olsa da yazının plaktan fırlamasına neden oluyor ve karakterler küpten çıkıyor. Bant koyu mavi, kahve, beyaz ve bordo renklerinde. Hepsi bir araya geldiğinde size belki 2009 yılında olmadığınız, ama ergen bir genç olarak arkadaşınızın bodrum katında dart atıyor ya da film izliyor olabileceğiniz duygusunu veriyor. Rahatlayabilirsiniz ama ayaklarınızı kahve masasının üzerine koymayın. Bu rahatsızlık veriyor ama tanıdık bir duygu da yaratıyor. Kontrplağın güzel bir deseni var; vanilya ve krem gibi sıcak renkleri birleştiriyor. Bu harika birleşim bana mühendislikten gelen kökenlerini unutturuyor.

Bu minimalist çalışmada üç bileşene bakıyoruz. Bant, tahta ve mesaj. Tahtayla başlayalım. İnsan yapımı bir dönüşümün öyküsü olan kontrplak teknolojiyle doğa arasındaki boşluğu dolduruyor ve bizi modern bir evin hayaline kavuşturuyor[a] Kontrplak, Eames için yeterince iyi olduysa illa ki Lynn için de yeterince iyi olacaktır. Bütünüyle orta sınıf işi, ucuz, kolay edinilebilir ve muhtemelen herkesin garajında bir parça bulunuyor. Bant günlük kullanımı olan başka bir faydacı madde, bir birleştirici ve yardımcıdır. Onunla birçok şey yapabilirsiniz. Burada bant mükemmel eşi kontrplakla bir araya gelmiş. Bantın ve kontrplağın dilinde bir benzerlik var. Her ikisi de hırdavat dükkanında alabileceğiniz ev eşyaları. Bir basitlikleri var, ama çok daha büyük şeyler yaratmak için de projelerde bir araya gelirler. Kontrplak, bant mesajı için iyi bir zemin oluşturur. Bu yüzden bu iki madde birlikte çalışır. Her ikisi de günlük hayatta sıkça kullanılan maddelerdir.

Bir parça tahta ortak bilinçdışının en derin katmanlarıyla bir bağlantıyı temsil eder. Yeterince ilginç biçimde, yazının soyutlandığı kare, bedenin ve gerçekliğin bir sembolüdür.Yaşamın sembolize ettikleri, temel unsurları bilince taşıma arzusunu yansıtır.[b]Artık yazıyla başbaşayız. Bu ilerici (fütürist) nitelik Hollandalı tasarımcı Wim Crouwel'ın pek çok çalışmasıyla paralellik taşıyor. Hem Crouwel'in çalışmasının hem de Lynn'in eserinin harfleri oluşturan köşeli biçimleri var. Harf biçimlerinin parçaları üç boyutlu bir nitelik yaratacak şekilde gizlenmiş. *The Here + Now. (Burada + Şimdi) Önce "burada" sözcüğünün anlamını aramak için sözlüğe bakıyorum. Bir isim olarak "bu mekân, bu dünya, bu yaşam, şimdiki zaman" anlamına geliyor. Aşağıya indikçe deyimlere bir göz atıyorum. Burada ve Şimdi. Yani şu anda, gecikmesiz olarak, hemen, hemen şimdi. Bu*

her şeye biraz daha odaklanmamı sağlıyor. Belki bu sürekli bir sonraki en iyi şeye doğru ilerleyen kültür hakkında bir konuşma başlatmaya çalışmaktır. Belki sürekli ilerlememiz ilerlememiz ilerlememiz ve bir an için bile durmamıza izin verilmeyişi *anlatır*. Ben küçük bir çocukken babam bana hep durup gülleri koklamamı söylerdi.

Lynn'in mesajı ilk okunduğunda sonlu görünüyor. *The Here +Now*. Burada oturmuş çalışmasını incelemeye çalışıyorum. Bana buradan başka hiçbir yere gidemeyeceğimi söylüyor. Kaçış yok... Ya da belki sadece devam etmeye devam etmemi söylüyor. Hemen şu anın içindeyseniz, sözlükte de ifade edildiği gibi tekerlek, erteleme olmaksızın dönecek ve siz atlamayacaksınızdır. Bu kulağa doğru gibi gelir. Metin maddeleriyle tam anlamıyla uyum içinde çalışır. Hem kontraplak hem de bant tıpkı metnin yaptığı gibi hareket ve süreç fikrini taklit eder. Harflerin modernist estetiği metnin kendi adına konuşmasına izin verme bağlamında kontraplak kadar yansız görünür. Metin bu eserin özüdür. Sonuç olarak siz sözcüklerden anlam çıkarmaya çalıştıkça kontraplak ve bant git gide daha zararsız hale gelmeyi sürdürür.

Lynn bizim bir şeyleri evirip çevirme eğilimimizle oynar ve para için bizi çok fazla çalıştırır. Ne görürüz? Bundan ne çıkarırız? Ah aforizma! Yeni bir oyun değil, ama Tracey Emin, Jenny Holzer, Mike Mills ve Ed Ruscha gibi çağdaş sanatçılar tarafından değerlendirilen iyi bir oyun. Tüm bu sanatçılar insanları kabul etmeye ve yansıtmaya teşvik etmek için dilin gücünü kullanıyor. Mesajın gücü aynı zamanda onun zayıflığı. İfade, sanat eserini inceleyen kişinin hayal gücüne çok fazla şey bırakıyor. Bir bakışta çok belirsiz olarak yorumlanabilir. İnsanlar cevaplar isterler, ama bu çalışma hiçbir cevap vermez. Metin yalnızca bir rehberdir.

> Gerçekten de gerçeklik ve canlılık taşıyan şey sadece bir adamın kendi temel düşünceleridir. Çünkü gerçek anlamda ve bütünüyle anladığı şeyler bunlardır. Başkalarının düşüncelerini okumak başka birinin yemeğinden kalanları almak, bir yabancının atılmış giysilerini üzerinize giymek gibidir. –Arthur Schopenhauer[c]

Schopenhauer bütün insanların yaşamlarının bir anlamı olduğunu düşünmelerini istediği ve bizi yönlendirenin kendi özgür irademiz olduğu sonucuna vardı.[d] Bu anlamı *The Here + Now*'dan çıkarıp çıkarmamak ise bize kalmış. Bu mesaj ne olmasını istiyorsan o olabilir bebek. Ne var ki bu, bizi bir sonraki şeye taşıyacak olan *bir zeitgeist* gibi hareket eder. [e]Lynn'in bu çalışmayla ne demek istediğini anlamak için kendi motivasyonumuza sahip olmalıyız. Hiçbir şey söylenmemektedir. Talep edilmiş, tarafsız ve yüksek ihtimalle dürüstçedir. Mesajı gümüş bir tabakta, ya da Kristal bir kürede sunar. Sade ve basit. Yoksa gerçekten o kadar sade ve basit değil midir?

Aforizmalar dilin önemli bir bölümünü oluşturur. İfadeler her iki türlü de taraf tutmaz. Bir şarkının size bir çözüm önermemesi gibi, bir

aforizma da bunu yapmaz. Fredric Jameson post-modern kültür için "şizofren" ifadesini kullanır.[Çağdaş bir anlamda bu insanların gitgide daha çok pasifleşmesi ve hiçbir şey adına söz söylemek istememeleriyle ilgilidir. Sınırsız bir anlam kayması vardır. Dolayısıyla arzulanacak çok fazla şey bırakmak daha kolaydır. Başkalarının görüşlerini izlemektense aforizmalar yoluyla kendi düşüncenizi kullanmalısınızdır. Bu eserde Lynn yalnızca birşeyler sunmakta, ama bilgilendirmemektedir. Bilgilendiren sadece sanat eserini inceleyen kişidir.

Cranbrook Eğilimi

The Here + Now kendi sonuçlarımızı ortaya çıkarmamızı istiyor. Sanırım bu eserde ya da kendi kafamda olan bir anlama takılıp düştüm. Geçmişle bir ilişkinin belirginleştiğini görüyorum. Daha önce Eames, kontrplak ve Lynn hakkında bir şaka yaptım. Lynn uyanık ve sanırım bu eser Cranbrook'un tarihi ve bugününe gönderme yapma ve yorum olabilir. Şimdiye kadar Cranbrook zamanı üzerine yorum yaptı. Bu bana buradaki hayaletlerden kaçmanın ne kadar zor olduğunu düşündürüyor. Buraya kendi istediklerimizi yapmaya geliyoruz, ama bunu bizden önce yapmış insanları düşünmemek zor. "Şimdi ve burada" ne anlama geliyor? Bu eser özgün olmanın mümkün olmayışıyla ve bunun kabullenilişiyle mi mücadele ediyor? Kontrplak ve bantın tipografik fütürist nostaljiyle maddesel ilişkisi beni bu mecraya yöneltiyor. Fütürist bir şeyden söz etmek ve eski bir tasarımcıya gönderme yapmak çelişkili görünebilir; ne var ki ürün tasarlarken Crouwel gibi tasarımcıların aklında gelecek vardı. Bugünlerde Lynn gibi tasarımcılar çalışmalarında geleceğin geçmişe bakışını dikkate alırken Modernist tasarımcılar (tuhaf olmakla beraber) geleceğe gönderme yapıyordu.

The Here + Now burada, Cranbrook'ta daha önce yapılan çalışmaya bir tepki midir? Bu Cranbrook 2D'nin uzun süre önce 80'lerde ve 90'larda reddetyiği modernist/ minimalist mantraya geri dönmektir. Geleneksel sanat dünyasında kasıtlı olarak sade biçimde ucuza üretilen çalışma da elitizmin bir reddidir, bu aynı zamanda son derece geleneksel olduğu için ironiktir.

Lynn modernist ve minimalist araçlar kullanarak oldukça belirgin biçimlerde tasarlanan demiryolu hatları ve uçaklar gibi temel unsurların kullanımıyla ifade edilen bir mesaj vermeye çalışıyor. Mimar Ludwig Mies van der Rohe'nin söylediği gibi "Az çoktur." g Maddelerin iyi seçildiğini düşünmekle beraber zanaatkarlık üzerinde çalışılması gerektiğini düşünüyorum. Uzaktan her şey harika görünüyor. Ne var ki esere doğru yaklaştıkça bantın bir bölümünün köşelerinin kumlanmaya bağlı olarak yüzüldüğünü görebiliyorsunuz. Bu kusursuz amaç için zararlı. Yanısıra kalan kalem izleri de dikkati dağıtıyor. Bantı mekanik biçimde yerleştirmek için kullanılan sistemi görebilirsiniz. Bu tür bir çalışma hassasiyet gerektirir. Ve eğer faint grid in bir amaca hizmet etmesi gerekiyorsa daha çok böyle görünmesi gerekir. Ne var ki şu an bir engel konumunda.

Lynn fiziksel zanaatinin yanı sıra izleyenlerin oturup düşünmesi için

kendi aforizmasını yaratmıştır. *The Here +Now* pek özgün bir düşünce olarak değil ama iyi tasarlanmış biçimde zaman geçerken gerçekte neye baktığınızı bulmanız için orada öylece bırakabilir. İlk başta bunun sadece bir tahta parçası üzerine yazılmış birkaç sözcük olduğunu düşünmüşsünüzdür. Ama çalışmaya ilişkin iyi olan şey de budur. Aynı anda hem kafa karıştırıcı hem de net oluşu. Bu size durdurur. Düşündürür. Diğer ucuna vardığınızda da daha iyi durumdasınızdır. Ya da belki değilsinizdir.

a Ngo, Dung. Bent Ply. 2003.
b Jung, Carl. Man and His Symbols. 1968.
c Schopenhauer, Arthur. Essays of Schopenhauer. 2006.
d Robinson, Dave & Groves, Jude. Introducing Philosophy. 1998.
e Santayana, George. The Letters of George Santayana. 1955.
f Kul-Want, Christopher & Piero. Introducing Aesthetics. 2007.
g van der Rohe, Mies. The Presence of Mies. 1994.

Sanatçının İfadesi, ***Lynn Fleming***

Geçen yaz evinde oturduğum İsveçli sanatçı Jacob Dahlgren'in gölge hayatını yaşadım. Yatağında yattım, yemeklerini yedim, köpeğini gezdirdim, kitaplarını okudum, yazlık evine gittim, komşularıyla dedikodu yaptım, ...çalışmalarımı sürdürmek için bisikletiyle stüdyosuna gittim. Jacob çizgilere, geometrik soyutlamaya ve sıradan maddelere takıntılıdır.

Kısa süre önce Home Depot'taydım ve renkli bir elektronik teybin sergilendiğini gördüğümde bunun sanatsal bir madde olarak potansiyelini fark ettim. Eminim ki bu Jacob'ın etki manifestosudur. Yazının maddelerle nasıl konuşabileceğini keşfetmekle ilgileniyorum; biçim ve madde, gösteren ve gösterilen arasında uyuşmazlık alanları yaratmak istiyorum.

Kendi Sanatını Araştırmak

Aşağıda yer alan son yazı, aynı zamanda öğrenci olan bir sanatçının sanat eserlerini ortaya koyarken onlar hakkında düşündüklerini ifade ettiği bilimsel bir yazı örneği. Öğrenci bu yazıyı iki yıllık bir güzel sanatlar yüksek lisans programının ilk yılının sonunda yazdı. Hem çalışmasına ilişkin düşünceleri hem de çalışmasının kendisi oluşum aşamasındaydı. Çalışma bize kişinin bu kitapta tanımlanan eleştirel stratejileri kullanarak kendi çalışması hakkında yazmasının bir örneğini göstermesi bağlamında yardımcı olmaktadır. Yazı, yaptığı şeyi kavramsallaştırması ve ifade etmesi açısından da işlevseldir. Böylelikle kuram, uygulamayla birleştirip düşünme ve eyleme sürecine ilham veren pek çok yazar ve kaynağı alıntılar. Yazı, ikinci yılında mezuniyetinin gerekliliklerini yerine getirecek final sınavını desteklemesi konusunda MFA tezi için güçlü bir temel oluşturuyordu.



Janet Macpherson, St. Lucies, 2009.

Seramik Çalışması [5] *Janet Macpherson*

Hamurla çalışmaya başladığımdan beri Katolik yetiştirilme tarzıma kişisel tepkimi yansıtan bir çalışma yapmak istedim. Tüm yaşantım boyunca Katolik okullarına gittim. Babam kilisemizde org çalardı ve oldukça dindar olan büyükannem, ben çocukken benimle ve ailemle yaşardı. Büyükannem ve büyükbabamın evlerine yaptığım ziyaretlerde büyük bir İsa portresinin önünde oturdukları, dingin, şarkılı sesleriyle beni hem korkutan hem de zorlayan dualar okudukları anlara ilişkin canlı anılarım var. Ne var ki bu anıları aklımdan çıkarmam gerekiyor.

Son on yıldır hamurdan öykülemeler yaratmak için Hıristiyan ve Orta Çağ ikonografisini kullanıyorum. Viktorya dönemine ait anatomik çizimlerden, ikonalardan, Orta Çağ canavarlarını konu alan yazılardan, aydınlatılmış el yazmalarından ve Hıristiyan azizlerinin yaşamlarından esinleniyorum. Geçen yıl seramik alanında lisansüstü çalışmalarına başladığımdan beri ilgi alanım işlevsel kaplar değil figürler olmaya başladı ve kalıplar yapacağım objeleri hem topluyor hem de şekillendiriyorum.

İkinci el eşyaların satıldığı bir mağazada St. Lucy'nin 30 cm'lik alçı bir heykelini gördüm ve ondan kapsamlı yirmi bölümlü bir kalıp yaptım. Alttan kesmeleri anlamaya çalışırken dikiş yerlerini nereye denk getirdiğime çok dikkat ettim ve ilk dökümü kaldırdığımda oldukça görünür olan tesadüfi yerlerde dikiş çizgilerimin olduğunu fark ettim.

Hıristiyan şehitlerine olan ilgim kısmen şehitlerinin deforme olmuş ve parçalanmış bedenleri çağrıştırmasından kaynaklanıyor ve görünür bırakılan bu dikiş izlerinin azizin parçalanmış bedenini çağrıştırdığını farkettim. Azizlerin bedenleri parçalanıyor ve bedenin ayrılan parçası çoğunlukla azizin sembolü haline geliyor. Örneğin Aziz Lucy'nin gözleri oyularak çıkarılmıştır ve o da gözlerini özverisinin ve diğerkamlığının bir anısı olarak bir tabakta taşır. Benzer şekilde Aziz Agatha saldırganları tarafından vahşice alınan göğüslerini bir tabakta taşırken gösterilir Tanrı son kertede hem Aziz Lucy'nin gözlerini hem de Aziz Agatha'nın göğüslerini yerine koyar ve bunlar sanatta bütünlüklü bedenler olarak tasvir edilirler, ancak bu kadınların parçalanmalarının kanıtını taşıyışlarının güçlü bir görüntüsü vardır ve bunlar Hristiyan ikonografisinde oldukça etkili olan parçalanma fikrini çağrıştırır.

Madeline Caviness, kitabı *Visualizing Women in the Middle Ages*'de kadın şehitleri erkeğin gözüne hitap etmek üzere yapılan sado-erotik gösteriler bağlamında tartışır. Kadın bedenleri soyulur, işkence görür ve sıklıkla cinsel anlamda sakatlanır. Caviness'in ifade ettiği gibi kadın şehitlerin, kızların "politik gücü olan bir adamın arzu nesnesi olduklarında genç, ya Hristiyan ya pagan ebeveynleriyle birlikte yaşıyor oluşu... evlenmeyi reddetmenin kayda değer ilk olay oluşu ve süregelen işkencelerin, metinlerin büyük bölümünü oluşturarak bir dizi ilüstrasyonu davet etmesi" bağlamında tematik benzerliklerinin oluşu benim için çok ilginç. (Caviness 89) Katolik Kilisesi'nin kadınların anatomisine ve özellikle üreme haklarına karşı düşmanca tavırlarına ilişkin aklımda pek çok olumsuz çağrışım olduğundan, kadın bedeninin tartışmaya açılması bir feminist olarak benim için dikkat çekici. Bunun bir bölümünü, kadın şehitlerin kullanımı ile seramik çalışmama aktarıyorum.Azizin bedenine işkence yapılması ve bedenin bölünmesi beni özellikle Orta Çağ'ın kadın şehitlerine ve sanatta "aşağı" konumda olanın işlevine yönlendirdi. Caviness, örneğin koparılmış göğüsleri ya da çıkarılmış gözleri taşıyan azizin simgesel imgeleriyle gösterilen parçalanmış bedenin, artık bütünüyle incelenmeye açık bir kadın bedeni olmayıp basit biçimde ayrılmış parçaların bütünü olduğundan bahseder ve erotikliğinin kalmadığı görüşüyle kadın şehitlerin sado-erotik betimlenmesine ilişkin tartışmasını sürdürür. Caviness, Julia Kristeva'yı ve onun aşağılanma felsefesini korkulan ve reddedilen vücut sıvıları ve çöpler gibi iğrenç objelerin içinde olma haliyle alıntılar. "Bu tür şeyler insanı bedenin kırılgan ve istikrarsız sınırlarına karşı duyarlı kılar...ölümde benlik ve öteki arasındaki sınırlar yok olur." (Caviness 41) Kristeva, çöplerin en mide bulandırıcısı olan cesedin her şeye tecavüz eden bir sınır olduğunu belirtir. Bu uç noktadaki gasptan duyulan korku ve buna hayranlık duyma hali, zirve ve geri tepmelerin girdabı bizi aşağılanmış olanı din ve sanatla bütünleştiren katartik bir söyleme dahil eder. (Caviness 41)

Kristeva *Powers of Horror*'da Meryem Ana tartışmasında anne bedenini aşağılanmış olanla ilişkilendirir ve "anneye ait olanla yüzleşmeyi tüm dinlerin temelinde gördüğü isimlendirilemeyenle, aşağılanmış olanla yüz

yüze gelme hali olarak görür." (Jonte-Pace 10) Alçı kalıbın kendisini oyarak dekonstrüksiyonunu yaptığım bir dizi küçük Meryem kalıbı yapmaya başladım. Hamurun girintili alanları heykelin yüzeyindeki "tümörler" haline geliyor. Çocuk, bir annenin içinde olan ama ondan ayrılan ve aynı anda bağlanan şeyi temsil ettiğinden Kristeva çocuğun anne ile ilişkisini ve bedenin içinde ve dışında olanın ilişkisini tartışıyor. Parçalarına ayrılmış beden, bedenin özsel içeriği ve insan deneyiminin gerekli bir yönü olarak aşağılanma durumu seramik çalışmamın malzemesini oluşturuyor.

Parçalanan bedenlere ilgim canavarları, özellikle "uygar" batı dünyasının çevresinde yer alan Pliny'nin canavarca yarışlar kataloğunu içeriyor. Bu varlıklar insanlığın Orta Çağ'a ait ontolojik bir anlayışı içinde canavarca sayılır, çünkü birşeyleri çok fazla, (abartılı bir kol gibi) ya da baş ve göz gibi önemli bir unsurdan yoksunlar. Köpek kafalı insanlar ya da *manticore* (bir aslanın bedeni neve insan kafasına sahip varlık) gibi melez varlıklar da insan ve hayvanın ne olduğuna ilişkin doğal tanımı bozduklarından canavar olarak görülür.

Hıristiyanlık üzerine yazdıkları, Hıristiyanlık öncesi Platonik felsefi red geleneğinden gelen Sahte-Dionysius Areopagite'e göre canavarlar Tanrı'nın daha iyi anlaşılmasında bir araç olarak gerekli. Bu entelektüel inkar sistemi gösteren ve gösterilenin bir bulanıklığı üzerine kurulu. David Williams'ın, kitabı *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*'da ifade ettiği gibi "gösterge ne kadar alışılmamış ve tuhaf olursa, gösterenin bunu temsil ettiği gerçeklikle eşit kılma ihtimali de o kadar azalıyordu...Doğal olarak antropomorfik olan insan zihninin arındırılması, Tanrı hakkında mümkün olan her doğrulamanın reddedilmesi ile gerçekleşebilirdi." 7 Bu durumda beden "inkarın ve kabulün ötesinde, olmayan, nihayetinde Tanrı'yı bir paradoks olarak gören" bir gerçeklikle karşılaşır. (Williams 4)

Canavarca imgeler Tanrı'nın doğasını anlamak için ihtiyaç duyduğumuz rasyonel bilginin bariyerlerini aşmamıza olanak sağlar ve "grotesk olan tüm doğrulayıcı isimlerin inkarını başlatarak insan zekasının ilahlaştırılmasına olanak sağlar." (Williams 5) Melez hayvan/insan kimlikleri yaratırken insan ve insan olmayan arasındaki bu simbiyotik ilişki fikrini algılamaya çalışıyorum ve bu ikisi arasındaki gerilimin gözle görülür olmasını istiyorum.

Canavarca olanın Tanrı'yla ve insanlıkla ilişkisinin bu ortaçağa özgü yorumu beni ötekinin post-modern bir tartışmasına yönlendiriyor. Işık ve karanlık, iyi ve kötü, insan olan ve olmayan, erkek ve dişinin zıt kutupluluğunun dekonstrüksiyonist bir okuması, görünürde ikiye bölünmüş olan bu kavramlar arasındaki sınırların bulanık ve karmaşık olduğu fikrine götürüyor bizi. Bir kavram diğeri olmadan var olamaz ve çelişki içinde görünmelerine rağmen aslında birbirlerine bağlılar ve birbirlerinin anlamını biçimlendirmede etkili oluyorlar. Lacan bu öteki fikrini Ayna Evresi'ne ilişkin yazısında tartışıyor ve bu fikriyle yalnızca "öteki"nin farkındalığıyla yapılandırılan psikolojinin uyuşmazlığı ve bölünmesi fikrini kabul ediyor.

Çalışmam post-modern sisteme uyuyor, çünkü mutlaka birleşmiş olmayan pek çok kaynaktan alıntı yapıyorum ve Orta Çağ'a özgü dini seramik yontmacılığı ve Alman dışavurumcu ağaç kütüğü yazıları gibi pek çok kaynak arasından metin ve imgeler seçebiliyorum. Bulanık sınırlar ve ikili karşıtlıklara yapısökümcü bir yaklaşımla ilgileniyorum. Lisans döneminde varoluşçu felsefe üzerine yaptığım çalışmalar önemini koruyor. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* çalışmasındaki Apollonian ve Dionysian keşfiyle ve bir kavramın diğeri olmadan var olamayacak olmasıyla sarsılıyorum. Nietzsche bunu insanlık durumunu anlamanın bir temeli olarak kullandı ve ben de buna bir yakınlık hissettim. Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* kitabında ortaya koyduğu teleolojik erteleme sorunu Abraham ve Isaac'ın İncil öyküsünü ve bu durumda ortaya çıkan inanç paradoksunu açımlıyor. Kierkegaard, İbrahim temelde etik olanın evrensel alanından Tanrı'nın arzusunu gerçekleştirmek için, yani Isaac'ı öldürmek için ayrıldığından öyküde bireyin evrensel olandan daha önemli olması gerektiğini açıklıyor. Kierkegaard'a göre, etik hiyerarşinin bozulmasına neden olan absürdlük; ve absürd olduğu için de paradoksal ve yönlendirilmesi mümkün değil. (Hong 56) Nietzsche ve Kierkegaard aracılığıyla varoluşçu felsefeyle tanışmak kadere ilişkin kavramlarla ilgili düşünüş biçimimi, anlamı ve absürdlüğü nasıl oluşturduğumuzu belirledi ve bence bu son tahlilde sanatçı olmak istememenin nedenlerini ve sanat eserlerimi etkiledi.

Çalışmamı sanat üretiminin dışavurumcu ve bilişsel bir çerçevesi içinde görüyorum. R.G. Collingwood'ın sanatçının "işlenmemiş, gelişmemiş duygularını iletişimsel ifadelere dönüştürmek" zorunda oluşuna ilişkin talebiyle ilgileniyorum. Sanat yapımı ve duygulara fiziksel olarak biçim verme sürecinde sanatçılar kendilerini daha iyi tanımaya başlarlar." (Barrett 61) Sanatseverin işbirlikçi çabasının yanında bu da Collingwood'un bir sanat eserini oluşturduğunu duyumsadığı şeydir. Kişisel tecrübeden doğan ve hayal gücü, görsel kaynaklar, Nelson'ın 'adlandırma ve örnekleme' olarak açıklayacağı biçimde dünyaya gönderme yapan bir şey olma süreciyle çalışmalar yapmaya duyduğum ilgiye bağlı olarak bu bakış açısıyla uyuşuyorum. (Barrett, 64) Sembollerin görsel sanatta eşit zamanlı olarak gönderme yapma biçimi konusunda meraklıyım ve bu yine kişisel ifade ve sanatseverlerin işbirliği alanı içerisinde gerçekleşiyor. Benim için belki de en zorlayıcı, ama yine de cazip olan konu psikanalitik alana girme ve seramik sanatının yapımında oldukça kişisel olan tecrübelerimi açığa çıkarma arzum. Tereddüt etmeme rağmen önümüzdeki yıl çalışmamın gireceği yolun bu olduğuna inanıyorum ve görmülen imgelerin fiziksel dünyada kendilerini nasıl gösterdiklerini görmek için sabırsızlanıyorum.

Kaynakça

Barrett, Terry. ***Why Is That Art?: Aesthetics and Criticism of Contemporary Art***. Oxford University Press, 2008.

Bynum, Caroline Walker. ***Fragmentation and Redemption: Es-***

says on Gender and the Human Body in Medieval Religion. Zone Books, 1991.
Caviness, Madeline. ***Visualizing Women in the Middle Ages.*** University of Pennsylvania Press, 2001.
Jonte-Pace, Diane. "Situating Kristeva Differently: Psychoanalytic Readings of Women and Religion." ***Body/Text in Julia Kristeva: Religion Women and Psychoanalysis.*** Ed. David Crownfield. State University of New York Press, 1992.
Kierkegaard, Soren. ***Fear and Trembling.*** Ed. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton University Press, 1983.
Williams, David. ***Deformed Discourse: The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature.*** McGill-Queen's University Press, 1996



Joel-Peter Witkin, Leda, 1986.

Eleştiriyi Eleştirmek

Aşağıdaki metin eleştiri kursunun dördüncü ödevine cevap olarak yazılmıştır: Bir çağdaş sanatçı seçin, bu sanatçı hakkında yazmış üç eleştirmen bulun ve yazılarını metakritik anlamda analiz edin. Kendra Hovey bu yazıyı yazdığında hobi amacıyla dersler alan, yarı zamanlı eğitim süreci devam eden (yüksek lisans birinci sınıf düzeyinde) bir öğrenciydi. Lisans derecesi felsefe alanındadır. Daha önce hiç eleştiri ya da sanat dersleri almamış, ama bazı fotoğrafçılık kurslarına katılmıştı. Düşünme ve yazma biçiminin netliğinin ve karmaşıklığının pek fazla yorum gerektirmediğini düşünüyorum.

Eleştiriyi Okumak: Joal-Peter Witkin'in Fotoğraf Çalışmasının Üç Eleştirel Değerlendirmesi Üzerine bir Çalışma

Kendra Hovey

Kuramsal olarak dünyadaki göz sayısı kadar bir sanat eserine bakma biçimi vardır. Bir resim, bir fotoğraf, bir sanat eseri tek bir biçimde yorumlanmaz. Sanat eleştirmenleri aynı esere farklı bakış açıları getirerek bunu defalarca kanıtlarlar. Kişinin, kişisel fikir alanının dışında önem bulabilmesi için eleştirmenlerin bakış açılarının yalnızca beyanlar değil kanıtlarla desteklenen açıklamalar olması gerekir; tartışılan konu içinde kanıtlar bulunmalıdır. Bir tavır alan eleştirmenin "olan şey kadar" bunun "neden olduğuna" da gönderme yapması gerekir.

Bir eleştiri okuru olarak sadece "iyi" ya da "kötü"nün değerlendirmesine ya da "bu şu anlama gelir" açıklamasına değil "neden"lere ve "çünkü"lere de aynı ilgiyi göstermek önemlidir. Aşağıda üç eleştirmenin bir fotoğrafçının çalışması üzerine yaptığı tartışma yer almaktadır. Bu üç eleştirmen, Joel-Peter Witkin'in fotoğraf çalışmasını değerlendirirken bazıları oldukça farklı, bazıları benzer yorumlar getirir ve bazıları oldukça olumsuz, diğerleriyse olumlu değerlendirmelerde bulunur. Her birinin bir duyarlığı, görmelerine ve değerlendirmelerine aracı olan bir dizi kriteri vardır. Bu üç ikna edici bakış açısıyla yüzleşildiğinde bir okur olarak hem bir argümanın başarısını gözlemlemenin hem de eleştirmenin kriterinin farkına varmanın önemli olduğu açığa çıkar.

Witkin'in çalışması üzerine yapılan değerlendirmenin açılış cümlesinde eleştirmen Susan Kandel aynı anda hem ilgisini hem de iğneleyici yorumunu ifade eder: "Oldukça kötü olan bir gösteride derin bir sarhoşluk yaratan bir şeyler vardır." Eleştiri *Arts Magazine*'in Kasım 1989 sayısında yer almış ve gösteri Los Angeles'taki Fahey/Klein galerisinde yapılmıştır. Sanat eserini inceleyen kişi çalışmasının cinsel sapıklık ve "gerçek anlamda berbat" olmaya duyulan hayranlık bağlamında "oldukça tatmin edici" olduğunu yazar, ancak bunun çalışmanın tek amacı olduğu gerçeğine de açıklık getirir.

Başka bir değişle sirk Fahey/Klein'da beklenmeyen bir şekilde durmuştur, ama görmek istediğiniz şey sanat ise size başka bir yere gitmenizi önerir.

> Biri galeriye girdi ve yanında Witkin'in Meksika'daki adresinin üzerinde "Joel-Peter Witkin patologlarla, anatomistlerle ve fotoğrafının çekilmesini isteyen ya da böyle insanları tanıyan biricik insanlarla çalışmakla ilgileniyor" yazan belirgin biçimde yerleştirilmiş bir duvar levhasıyla karşılaştı; o andan itibaren Witkin için oyunun adının sanat olmadığı, en ucuzundan sömürü olduğu açığa çıkmış oldu. Sömürü yalnızca kendisine tabi olanların, çift cinsiyetlilerin, pedofillerin, zarar görmüş bireylerin, ceninlerin, kadavra ve hayvanlarınsömürüsü değil medyanın keyfi sekse ve şiddete yönelttiği ve bunu sanat galerisinin yüce ortamında bulmaktan büyük heyecan duyan röntgenci izleyicisinin de sömürüsüydü.

Kandel'in çalışmayı sapkın olanın bir geçit töreni olarak yorumlaması çalışmanın betimlenmesinde gösterilmiştir. Kandel Yorgun düşmüş bir sirk madrabazı gibi bizi bir ucube gösterisi turuna çıkarır: "Burada göğüs uçlarına iki tavuk ayağı takılı üstsüz bir kadınla, köşe başında gecelikleri olan maskeli Siyam ikizleriyle ve testislerinden baş aşağı asılmış bir adamla karşılaşıyoruz. Ayrıca odanın diğer tarafında iki kafatasının tepesine yerleştirilip bölünmüş erkeklik organları var." Kandel, Witkin'in "negatifi tırnaklama ve bunu kumaş ve tonerlerle basma tekniğini" "imgelerini klasik 19. yy. fotoğraflarının müzenin onayladığı görüntüleriyle süsleme" konusunda başarısız bir girişim olarak betimliyor. Kandel'in değerlendirmesinin olumsuz olduğu açık. O, bunu çalışmanın isabetsiz biçimde konumlandırılmasıyla gerekçelendiriyor ve sanat dünyasının aldatıldığını ima ederek Witkin için "güzel sanatlar alanında yüksek lisans derecesi olan bir P.T. Barnum" tanımlamasını yapıyor. Witkin'in çalışmaları sanat değil; bunlar kendini "sanat dünyasının ağırsıkletlerine yapılan zekice göndermeler değilmiyiz" savıyla haklı çıkaran "ırksal hiçlikler". Kandel için bu bir işe yaramamakla birlikte büyük bir problem.Kandel eleştirisinde, değerlendirmesi için iki gerekçe sunuyor. Bahsettiğimiz ilki, konunun kendisi. Kandel için bu "sanat" sömürü olarak hemen yeniden tanımlanıyor. Bunun, bu konunun herhangi bir betimlemesine ilişkin özünde sömürücü olan bir şey olduğu için mi yoksa sanatçının konuyu inceleme yönteminde mi olduğu net değil. Bunun sadece sömürmeye yönelik olmasına ilişkin olarak sunduğu bir başka gerekçe de çalışmanın *yalnızca* sanat eserini inceleyenin röntgenci arzularına hitap etme çabası içinde olduğudur: "Witkin'in imgeleri tüm önerilerden sakınan zavallı bir maddeselliğin, Witkin'ın arzuladığı ama hiçbir zaman elde edemediği sürrealist niteliğin temel özelliklerin en temelinde yer alır." Witkin'in çalışması yalnızca bedensel bir içeriğe sahip olduğundan, bu bir sanat eseri olarak başarısızdır. Kandel'e göre bu çalışma yalnızca "dehşetli olanın gitgide büyüyen gösterimleriyle saldırıya uğrayan" merak duygumuza hitap eder. "Sömürü" tanımı net olmayan bir ifade olmakla beraber Kandel sanatın sömüremeyeceği, ama yine de sanat diye adlandırılacağı yorumunu yapar. Bu fotoğrafları sanatın derecelendirmelerinin dışına çıkaran kriterler Kandel'in sanatı tanımlayanın

ne olduğuna ilişkin kendi kuramları üzerine kurulmuştur. Okur eleştirmenin yorumunu değerlendirirken hem yorumunu hem de kriterlerini göz önünde bulundurmalıdır. Sanat tanımı kesinlikle pek çok soruyu cevapsız bırakır. Örneğin Witkin'in karakter dökümünün herhangi bir betimlemesi sanat olarak tanımlanabilir mi yoksa bu tür bir betimleme kendi içinde sömürgeci midir? Sadece duyulara ve "maddeselliğe" hitap eden herhangi bir çalışma sanat değil midir? Ayrıca dehşet verici olanın değil *sadece* hoş olanın betimlenmesi de sanat değil midir?

Flash Art'ın 1986 yılının Nisan ayına ait bir eleştirisinde eleştirmen Alfred Jan, Kandel'in Witkin'in imgelerinin sapkın olana doğru uzandığı savına katılır: "(Witkin) beğeninin geleneksel standartlarına karşı koyan aşırılık estetiğiyle ilgilenir." Jan, Kandel'ın yazısındaki "Tüm bu Grand Guignol'u teatral olarak nefsine düşkün duyumcu sömürü olarak resmetmek kışkırtıcı olurdu" sözleriyle ifade ettiği değerlendirmesini kabul eder. Hatta Jan'ın Witkin'in "öteki olana yönelik röntgenci merakımızla oynadığı" savına bile katılır. Ne var ki Jan tüm bunlar için "sanatsal değeri olan" ifadesini kullanırken Kandel'la hemfikir değildir.

Kandel'in "ırksal hiçlikler" diye ifade ettiği şey için Jan "güçlü imgeler" diyor. Jan'a göre "Witkin bilinçaltımızdaki korku ve tutkuları def ederek (modellerinin ortaklıkçı fikir birlikleriyle) insan durumuna ilişkin farkındalığı arttırıyor. Jan seçimlerinin içeriğini yine "günahkar kabuslarla ilişkili olan" diğer tanınmış sanatçılarla ilişkilendirerek ve Witkin'in yönteminin "daha da etkili" olduğunu ekleyerek bir yıl içinde gerçekleşen sanat olayları arasında Witkin'e bir yer açıyor. Kandel'den farklı olarak o Witkin'in tekniğini başarılı buluyor ve bunun "nihai sonuca geçkin bir antic nitelik verdiğini" söylüyor. Jan'ın önemli bir içerik bulduğu bu çalışmalarda Kandel hiçbir şey bulmuyor. Jan, Witkin'e bir amaç, "ölmeden hemen önceki görüş ya da düşünceye eşdeğer bir gücü harekete geçirme" amacını atfederek bu çalışmaya salt maddenin ötesinde olan içeriği ayırt eden bir yorum atfediyor.

Jan çalışmayı olumlu olarak değerlendiriyor çünkü çalışma ima edilen iki kriteriyle örtüşüyor. İlki "farkındalığı arttıran" bir psikolojik içeriği olduğu, ikincisi ise kişisel vizyonla dolu olduğu. Jan'a göre bu fotoğraflar sanatçının duyarlığını ifade ediyor ve "tuhaf olmanın yanında kişisel de olan bir dünya görüşü inşa ediyorlar." Her iki eleştirmenin de yazıları göz önünde bulundurulduğunda, (Jan, Kandel'in ifade etmediği dışavurumcu kriterler getirmesine rağmen) bireysel kriterleri mutlaka çelişmiyor ama her biri oldukça farklı değerlendirmeler yapıyor. Kandel olumsuz; Jan ise olumlu. Bu farklılığın temelinde çalışmayı çok farklı biçimde yorumlamaları yatıyor. Kandel'e göre bu sadece bir ucube gösterisi. Jan'a göre ucube gösterisi gibi görünüyor, ama aynı zamanda bu rasyonel olmayana ve bilinmeyene doğru yapılan değerli bir farkındalık yolculuğu.

Üçüncü bir eleştirmen de sömürü konusunu gündeme getiriyor, ama Susan Kandel'ın eleştirisinden çıkarabileceğimizden farklı bir tanımla. Cynthia Chris, Witkin'in çalışmasının sanat olup olmadığı ko-

nusuyla ilgilenmiyor. Chris, *Exposure*'ın 1988 sayısındaki "Witkin's Others" makalesinde sömürü fikrine daha güçlü bir anlam katıyor ve bunun toplumdaki işlevinin sanata dahil edilmesi ya da sanatın dışında tutulmasından daha önemli olduğunu savunuyor. Chris iyi geliştirilmiş bir argümanda (kuşkusuz 10 sayfayla Kandel ve Jan'ınkiyle kıyaslandığında platformda daha fazla zaman kazanıyor) Witkin'in çalışmalarının toplumsal olarak tehlikeli olduğunu ve bu şekilde görülmesi gerektiğini ifade ediyor, çünkü bu çalışma Öteki olanı farklı olarak gösteriyor ve "sapkın" olarak değerlendiriyor.

Chris'e göre bu imgeler temelde sunumla ve özelde Öteki olma durumunun nasıl sunulduğu ile ilgili. "Witkin'in fotoğrafları belli kimlik ve pratik arayışlarını belgeliyor: Transeksüel, androjen, fetişist, oğlancı, mastürbasyoncu, homoseksüel, mazoşist ve cinsellikleri "normal" heteroseksüellikle kuşatılmayan diğerleri. Chris, nihayetinde soruşturmanın amacının listelenen davranışları anormal sınıfına sokmak ve kontrollerinin doğrulanmasına izin vermek olduğunu söylüyor. Witkin'in modelleri, onların özelliklerine sahip olanları hem sesten hem de bakış açısından yoksun kılarak nesneleştiren betimleme biçimleriyle elde ediyor.

Chris Witkin'in konu arayışını bir tür antropolojik uğraşı diye betimliyor ve onu öznelerin özelliklerini bir "alışveriş listesi"ne indirgemekle suçluyor. Witkin'in bu insanların yalnızca "alışılmadık biçimde büyük cinsel organlardan İsa'nın yaralarına kadar çeşitlilik gösteren... fiziksel özellikleriyle...özel ilgi alanları ve koleksiyonlarıyla" işlevsel olduklarını söylüyor ve daha sonra bu imgelemde onları pasif kılıyor. Witkin'in bunu yapmasının bir yolu onları "metinsel katmanlara" gömerek Witkin'in sanat tarihi öykülemelerinin kendi yeniden yorumlarının biricik aktörleri yapmak. Körlük sembolünü Oedipus'un öyküsünde bulunan "eğretilemeli bir hadımlaştırma" olarak işlevselleştiren Chris, öznelerin gözlerini örten maskelerin ve yüzlerini saklayan olumsuz çizgilemelerin de bu nesnelleştirme amacına hizmet ettiğini söylüyor.

> Aslında Witkin öznelerini hadım ediyor; yüzlerindeki çizikler de eşit ölçüde şiddet eylemleri. Öznenin gözleri olduğu gibi duruyor, ama maske ya da işaretler görmenin gücüne erişimi engelliyor. Artık dönüp fotoğrafçıya bakamayan model, fotoğrafçının bakışının nesnesi olarak etkili biçimde etkisizleşiyor. *Hermes*'in yüzü izleyiciye dönüktür, am açizilen işaretlerden ötürü reddedilir. Tam anlamıyla bakış açısından yoksun kalmıştır.

Maske yalnızca "modeli soymaz" aynı zamanda "sanatseveri korur"; kameranın özneden uzaklığı gibi, maske de betimlenen kişiyle bakan kişi arasındaki ayrımı onaylar: "İzleyici ona dahil olma yanılsaması yaşamadan modele bakabilir." Son tahlilde bu imgeler Chris'e göre yalnızca transeksüellik ya da bununla bağlantılı davranışlarla ilişkili değil; bunlar "Öteki olarak transeksüelle ilişkimizle ilgili." İnsanları bu şekilde sınıflandırmak bir baskı kurma biçimi ve bu baskı "davranışlarında anor-

mallik görülen insanların yönetiminde" etkin olmayı amaçlıyor. Chris sözlerini şöyle tamamlar:

> Witkin'in hovardalar sürüsü...düzeltilecek ya da kontrol edilecek, sessizleştirilecek, etkili biçimde hadım edilecek, sapkınlıklarına göre teşhis edilecek ve akıl hastanesine, hapishaneye, geneleve, ucube gösterisine, pornografi endüstrisine, eşcinsel gettosuna, klozete, sanat objesine ve kısaca, baskı gören herkesin sevk edildiği kültürün hudutlarına, Öteki'nin alanına yönlendirecektir.

Chris'in kanıtlanan ve dikkatle savlanan konumu büyük oranda fotoğrafın çalışma yöntemine, özel durumuna ve baskı kuramlarına dayalıdır. Chris öncelikle özne arayışından ötürü, ikinci olarak da dışarıdan baktığı için fotoğraf sanatçısına karşı çıkar. "Siyah maskeli beyaz bir aktör gibi" geçici olarak modellerinin kalıcı yaşamlarını oynar ve "Witkin ozan gösterisinin sonundaki beyaz aktör gibi Öteki'yi yıkayarak çıkarır. Witkin gibi benzer bir konu açan başka fotoğrafçıları da kişisel olarak "fotoğrafı Öteki olana bakmak ve güvenli bir mesafedeki bir örnek gibi tutup havaya kaldırmakla" suçlar. Hiçbiri bizimle öteki olarak konuşmaz ama her zaman Öteki *hakkında* konuşur.

Argümanının temelinde temsil ve baskı kurma arasındaki ilişki hakkında bir kuram yatar. Okur gerekçelerinin kaynağını da gerekçelerin kendileri ölçüsünde değerlendirmelidir.

Hem baskı konusundaki kuramı hem sanatın bu tür bir değerlendirmeye duyarsız olmadığına ilişkin tavrıyla hemfikir olunup, hem de bu imgelerin nesnelere değil öznelere ait olduğunu savlayan farklı bir yorumunu talep ederek Witkin'i olumsuz olarak değerlendirmesine karşı gelinebilir.

Bu üç eleştirmenin yazıları aynı çalışmanın bir dizi farklı yorumunu ve değerlendirmesini içerir. Bu farklılıkların temelinde eleştirmenlerin görmek ve yargılamak için kullandığı farklı kriter grupları vardır. Susan Kandel'in gerçek bir içerik bulamadığı noktada hem Alfred Jan hem de Cynthia Chris cinsellik ve dine ilişkin yorumlar (ve Jan'ın durumunda bilinçdışının karanlık tarafının bir gözlemini) bulurlar. Jan'a göre çalışmaya bir 19. yüzyıl havası katan kazıma ve tonlama tekniği Kandel'e oynanan bir oyundan başka bir şey değildir. Cynthia'ya göreyse bu Öteki'ni körleştirmek ve iğdiş etmek için kullanılan bir araçtır. Alfred Jan modellere verilen izni kabul ederek temelde sömürü konusunu reddeder; Kandel'e ilişkin olarak çalışmada daha derin ve kapsamlı bir içerik bulsaydı sömürünün affedileceğini varsaymaya yönlendirilmemize rağmen Kandel ve Chris için bu öncelikli bir konu olmayı sürdürür. Öte yandan Chris açık biçimde nesnelleştirmeyi affetmeyi reddeder. Bakış açısı öncelikli olarak sanatın toplumdaki işleviyle ve bunun sonuçlarıyla ilgili olduğundan Chris'in fikirleri bir işlevselcinin bakış açısıdır.

Burada bir sanat eserinin irdelenebileceği pek çok farklı yolu gösteren küçük bir kanıt koleksiyonumuz var. Her eleştirmen bizi kendi taraflarına geçmeye ikna etmeyi ya da tartışmaya dahil etmeyi umuyor.

SANAT ESERLERİ HAKKINDA KONUŞMAK

Sanat Eserlerine İlişkin Günlük Konuşma

Sanata ilişkin konuşmalarımızın çoğu bir arkadaşımızla ya da yakın olduğumuz biriyle yaptığımız sıradan konuşmalar içinde geçer. Bu konuşmalar aslında aydınlatıcı olabilir. Bir sanat eserine ilişkin hissettiklerinizi ifade edebilir ve gördüğünüz ya da söylediğiniz şeyi doğrulatabilirsiniz. Konuştuğunuz kişiye güvenirseniz, gülünç duruma düşme korkusu olmadan fikirlerinizin geçerliliğini sorgulayabilirsiniz. Gördüğünüz sanat eseri hakkında bir başkasının söylemek istediği şeyi duyabilirsiniz. İlginç ve keyifli bir diyalog oluşturmaya çalışın ve tartışmayı sürdürün. İyi bir konuşmacı olabilmek, dikkatli bir dinleyici olmak ve birinin söylemek istediği şeye ilgi göstererek onu daha fazla şey söylemesi için cesaretlendirmektir.

Sanata ilişkin sıradan konuşmalar büyük oranda yargılayıcı ve dışlayıcıdır: "Bundan hoşlanmadım. Ya sen?" Görüşleriniz için gerekçeler sunarak konuşmayı uzatmaya çalışın ve konuştuğunuz kişiden gerekçeler talep edin. Baskı altına girdiğinizi ya da dinlenmediğinizi hissediyorsanız muhtemelen tartışmayı bitireceksiniz. Benzer şekilde arkadaşınızın söylediği şeyi önemsemiyorsanız yine muhtemelen bu konuşmayı sonlandıracak ya da en azından arkadaşça ve hoşgörülü bir anlaşmazlıktan çok rahatsız edici bir argümana dönüştüreceksinizdir. Anlaşmazlıklar, karşılıklı saygı çerçevesinde olduğu, her iki tarafın dinlediği ve fikir ayrılıklarının gerekçelerinin açıklandığı koşullarda aydınlatıcı ve keyifli olabilir.

Sanat Üzerine Yapılan Planlanmış Konuşmalar

Sanat hakkında resmi konuşmalar sıklıkla sanat derslerinde yapılır ve bu tür bir konuşmaya çoğunlukla eleştiri denir. Stüdyo dersleri veren hocalar sıklıkla sanat öğrencilerinden oluşan bir sınıfta, çalışmaları hem yapım aşamasındayken hem de sonlandıktan sonra eleştiriler yaparlar. Bir eleştirinin amacı çoğunlukla yapılan sanatı geliştirmektir. Sanatçılara eleştiriler sırasında çoğunlukla bunu isteyip istemediklerine, çalışmalarını nasıl değiştirip geliştirebileceklerine ilişkin pek çok öneride bulunulur. Eleştirmenler, hakkında yazdıkları sanat eserini geliştirmeye çalışmazlar. Ne var ki eleştiriler özellikle daha önceki bölümlerde sunulan prensiplerden bazılarını benimsiyorlarsa bu eleştiriler, sanatçılar ve izleyiciler için faydalı olabilecek bir sözlü eleştiri biçimi sunarlar.

Eleştiri sırasında sanat eseri nadiren betimlenir. Çoğunlukla bunun altında yatan ve dile getirilmeyen neden, eleştirilen eseri betimlemenin gerekli olmadığı çünkü eserin orada herkesin önünde olduğu ve herkesin onu görebileceği varsayımıdır. Fakat bu yanlış bir varsayımdır. Herkes algı biçimlerine ve bireysel biyografilerine bağlı olarak olayları farklı biçimlerde görür. Kapsamlı bir sanat eserini betimlemenin hiçbir şekilde tek bir

yolu yoktur. Betimleme belirli bir oranda yoruma ve yorum da betimlemeye dayanır. Bu yüzden aynı sanat eseri hakkında farklı izleyicilerin farklı betimlemelerini öğrenmek zenginleştirici bir deneyim olabilir. Pek çok izleyici bireysel betimlemelerini seçtikleri sözcüklere yüklediğinde, grubun çalışmayı algılayış biçimini geliştirebilir. Sanatçılar çalışmalarının pek çok betimlemesini dikkatle dinlerlerse yaptıkları şeye ve bunun başkaları tarafından algılanış biçimine ilişkin fikir edinebilirler.

Ayrıca çalışma nadiren eleştiriler sırasında yorumlanır. Çoğunlukla herkes neyle ilgili olabileceğine bile dikkat etmeden sanatın geliştirilmesine ilişkin öneriler sunma, betimleme ve yorumlama hakkını savunur. Eleştirilerde yorumlar sıklıkla çalışması tartışılan sanatçılar tarafından yapılır. Sonrasında eleştiri maksatçılık ve özellikle sanatçının amacı üzerine kurulur. Ne var ki bir sanat eseri her zaman bir sanatçının demek istediğini söylemek istemez; daha fazla, daha az ya da daha farklı bir şey demek isteyebilir. Sanatçılar eserlerininin yalnızca ifade etmesini istedikleri şeyi ifade ettiği konusunda ısrar ediyorlarsa, çalışmalarının anlamını ciddi ölçüde sınırlandırıyorlar demektir. Eğer eleştiri grubu, sanatçıların kendi çalışmalarının anlamını belirlemesine izin veriyorsa bu, sanatçıların içgörüsüne katkıda bulunma yetisini reddediyor demektir.

Eleştirilerin odağında sıklıkla ve ağırlıklı olarak çalışmanın ne kadar iyi ya da kötü olduğunun ve nasıl iyileştirebileceğinin değerlendirmesi vardır. Değerlendirmeler çoğunlukla sanatçının ifade ettiği amacı üzerine kuruludur: "Bunu yapmaya çalıştım; ne kadar iyi yaptım?" Bazen de değerlendirme eleştirmenin amacı üzerine kurulmuştur: "Bunu yapmanı istedim; ne kadar iyi yapabildin? Ne var ki amaca dayanan değerlendirmeler amacın kendisinin değerlendirilmesini önler. Bir sanatçının amacı öncelikle sınırdan yoksunsa, bunu elde ettiğinde sanatçı yine iyi bir sanat eseri elde etmiş olmuyor. Amaca dayalı olan değerlendirmeler oldukça özel olmaya ve daha geniş kapsamlı eleştiri unsurlarını görmezden gelmeye meyillidir. Bütüncül bir değerlendirmenin açık bir övgü ve bu övgünün eleştirilere dayalı net bir değerlendirmesini içermesi gerekir. Beşinci bölümde pek çok eleştiri değerlendirilmiştir.

Öğretmeninizin iyi sanat eserlerine ilişkin kriterlerinin ne olduğunu biliyor musunuz? Bilmiyorsanız bunları öğrenmek ve sonra bunlardan farklı bir şey yapmanın mı yoksa bu süreçte bunlara bağlı kalmanın mı sizin için iyi olacağını sorabilirsiniz. Eleştirilerin entelektüel niteliğini geliştirmenin ve tartışmayı daha fazla insanı ve daha geniş kapsamlı konuları dahil edecek şekilde geliştirmenin kolay yollarından biri de sanatçıya sessiz bir dinleyici olarak kalmak için kimin çalışmasının değerlendirildiğini sormaktır. Bu, tartışmanın yükünü muhtemelen yükü taşıyor olması gereken sanatçıdan çok izleyicilere yükleyerek sıradan eleştiriyi değiştirir. Ayrıca zor durumda bırakıldığını hisseden savunmacı ve bazen de engelleyici

beyanlarını hariç tutar. Sanatçılar arka planda kalabilir ve sanat eserlerine ilişkin algılanan şeyi alabilir. Amaçlarını, grubun kavrayışlarına karşıt konumda yoklayabilirler. Bu her sanatçı için değerli bir tecrübe olabilir.

Eserleri Kamu Alanında Eleştirmek

Bir sanat eserini bir grup izleyiciyle birlikte bir müzede, galeride ya da başka bir ortak alanda tartışmanın, genel ve yargıda bulunan eleştiriden farklı bir odak noktası olmalıdır. Sanatçı yoktur ve siz sanatçıya eserini nasıl iyileştireceğini söylüyor değilsinizdir. Muhtemelen sanatı deneyimlemek, takdir etmek ve tecrübeleriniz hakkında konuşmak için orada bulunmaktasınız. Bu durumda betimleme ve yorumlama motivasyonunun daha yüksek olması gerekir, çünkü yargılama direktifi daha zayıf olacaktır.

Müze ya da galeri ortamı muhtemelen aynı ya da farklı sanatçıların ürettiği pek çok eser sunar; dolayısıyla buralarda gördüğünüz şeyleri kıyaslamaya ve karşılaştırmaya yönelik bir ima vardır. Çalışmaların üretildiği tarihlerin çeşitliliğine bir bakın. Ayrıca eserlerin ne şekilde asıldığına, hangilerinin yanyana olduğuna ve nasıl bir etki yarattıklarına da göz gezdirin. Bu seçimlerin neden yapıldığı üzerine yorum yapın. Serginin başlığını arayın ve konusunu dikkate alın. Küratörün özellikle bu eserleri seçme kriterlerinin nedenini anlamaya çalışın. Kurumların seçtikleri ve onayladıkları şeyler konusunda çok sınırlayıcı olduğunu düşünen eğitimcilerin ikinci Bölümde sordukları soruları da hatırlayın: Bu kimin için üretilmişti? Kim için var? Kim temsil ediliyor? Anlatan kim? Duyan kim?

Başarılı Grup Tartışmaları için Genel Öneriler

Bu öneriler hem sizin ve arkadaşlarınızın stüdyo eleştirileri hem de sitelerdeki grup tartışmalarına uyarlanabilir.

Çalışmayı özgün bakış açınızla anlamaya çalışın ve sonrasında anladıklarınızı başkalarıyla paylaşın. Kendinizi sansürlemeyin. Tartışmayı yönetmek öğretmeninizin görevi; sizin kendinizi kontrol etmeye ihtiyacınız yok. Öğretmenler öğrencilerinin konuşmayacağını ve sonunda rahatsız edici bir duruma düşeceklerini ya da spontane bir ders vermek durumunda kalacaklarını düşündüklerinden çoğunlukla herhangi bir türde eleştiri ya da grup tartışması yönetmekten korkarlar.[6] Profesörleriniz ya da belki bir sanat müzesindeki tur rehberleriniz ne düşündüğünüzü sorduğunda muhtemelen bunu bilmek istiyorlardır ve sizden konuşmanızı isterler. Eğer sadece retorik bir soru soruyorlarsa ve aslında kendileri konuşmak istiyorsa bunu kısa sürede anlarsınız. Bu arada tartışmaya katılmanın yaratacağı güçlüğü de kabul edin.

Kendinizi bir konuşmada iki ya da üç noktadan ziyade tek bir noktayla sınırlamaya çalışın. "Değinmek istediğim üç konu var: İlki..." demekten

kaçının. Tek bir seferde birden fazla noktayı izlemek herkes için güçtür. Tek bir noktayı ve sonra başka bir zamanda bir başkasını gündeme getirin.

Birbirinize karşı dürüst ve kibar olun; aksi takdirde sert bir eleştiri alma korkusundan kimse konuşmak istemeyecektir. Birinin konumuna ilişkin hemfikir olmadığınızda bunu söyleyin, ama saygı çerçevesinde yapın bunu. Önce başkasının söylediğini kabul edin, yapabiliyorsanız bazı bölümleriyle hemfikir olun ve sonrasında da konuşmayı ilerletin. Bir konuşmayı sonlandırmaktansa her zaman ilerletmeye çalışın. "Son sözü" söylemek istemektense konuşmayı ilerletecek bir söz bulmaya çalışın.

Haklı olma eğilimlerinden kaçının; gruptaki diğer kişiler tarafından yönlendirilme eğilimlerinden kaçının. Toplum içinde konuştuğunuzda gruptaki diğer kişilerin incinebilirlik duygunuzu paylaştığını bilin. İyi bir tartışma için güvenilir bir ortamın kurulması gerekir; gruptaki insanlar güvende olduklarını hissetmiyorsa konuşmaktan çok saklanmak isteyeceklerdir. Böyle bir durumda onların bakış açısını öğrenmekten mahrum kalır, düşüncelerine uyguladıkları sansüre katkıda bulunursunuz.

Merak duygusu sanat için sürekli bir eleştiri eğiliminden daha iyidir. Hem yazılı hem de sözlü sanat eleştirisini yöneten temel prensip eleştirinin süregelen bir tartışma olduğudur: Ona katkıda bulunabilirsiniz. Siz ilgili sanat gözlemcilerinden oluşan bir topluluğun parçasısınız. Yardımınızla bu topluluk (bir bardaki arkadaş grubu, kolejde bir sınıf ya da yayın yapan birkaç yazar olsun) kendini düzeltebilir. Yani hiçbirimizin herhangi bir sanat eseri için tek ve bütüncül bir doğru cevabı yoktur, ama grup olarak nihayetinde fikirlerimizi düzeltebilir ve bir arada karmaşık sanat sorunlarına herhangi birinin bireysel olarak elde edebileceğinden daha yeterli cevaplar verebiliriz.

Etkileşimli Grup Eleştirileri İçin Öneriler

Aşağıdaki öneriler katılımcılar tarafından üretilen sanat eserleri ya da basit biçimde "grup eleştirileri" ya da daha basit biçimde "eleştiriler" hakkında yürütülen grup tartışmalarına dahil olan herkese sunulmuştur. Öneriler eleştirilerin etkileşim içinde yapıldığını, hem öğrenciler hem de okutmanlar tarafından yürütülebileceğini, öğrencilerin ve okutmanların ortak amaçlarla aktif olarak katılımda bulunduğunu varsayar. Öneriler açıkça grup eleştirileri içindir. Bitmiş ya da henüz tamamlanmamış çalışmanın tartışılmasında faydalı olabilirler. Çalışmayı tartışmak için herhangi bir grup sanatçı bir araya gelebilir. Tartışma için bir moderatör belirleyin

- Moderatör tartışmanın tonunu ve yönelimini belirlemeli, konunun dağılmamasını sağlamalı ve tartışmanın ilerletilmesine yardımcı olmalıdır.
- Moderatör tartışmaya dahil olan katılımcıların eseri tartışabilmesi için olabildiğince arka planda kalır; yani moderatör bir grup dinleyici karşısında sıradan bir konuşmacı olmamalıdır.

- İyi yönetilen bir tartışmanın ölçüsü moderatörün görece görünmezliği ve katılımcıların üstünlüğüdür.
- Psikolojik açıdan güvenli bir ortam yaratmaya çalışın.
- İnsanlar konuşmadan önce kendilerini güvende hissetmek isterler.
- İğnelemeye başvurmayın.
- Dikkatli ve duyarlı bir dinleyici olun.
- Cevabını bildiğiniz ya da aslında açıklayıcı beyanlar olma özelliği taşıyan sorular sormayın. Bunun yerine basit biçimde bir fikir ortaya atın.
- Cevaplayan insanlara teşekkür edin.
- Cevapları eleştirmeyin; bunu yaparsanız sonrasında gelecek cevapları engellemiş olursunuz.
- Eleştirinin amacını önceden belirleyin:
- Amacınız bir ödevin hedeflerini desteklemek mi? Böyleyse eleştirinin amacını alenileştirin; yani eleştirinin derste verilen ödevi desteklemek amacıyla kullanılacağını belirtin. Ödevin amaç ve hedeflerini listeleyin. Başarıyla bitirilen ödevleri, iddiaları destekleyen gerekçelerle belirtin. Başarısız biçimde tamamlanan ödevlerin hangileri olduğu belirtilebilir, ama değerlendirmeler için gerekçeler gerektiğini hatırlayın.
- Eleştirinin amacı tembelleri uyarmak mı? Bütün bir grubun mu, yoksa sadece birkaç bireyin mi uyarıya ihtiyacı var? Buna birkaç kişinin ihtiyacı varsa onlarla kişisel olarak konuşun. Ayrım gözetmeden herkesle doğrudan ve net biçimde iletişim kurun. Herkesin gruptan beklenen standartları bilmesini sağlayın.
- Bütün grubu motive etmek mi istiyorsunuz yoksa tek bir bireyi mi? Bir bireye ulaşmak istiyorsanız bunu özel olarak yapın. Hiç kimse bir grubun önünde utanmak istemez.
- Eleştiriniz otoritenizi ilan etmek için mi yoksa tavırları yeniden yönlendirmek için mi? Bunun içinse belki de katılımcılara doğrudan grubu daha fazla etkilemek istediğinizi söylemelisiniz. Onlara belirli düzeyde bir içeriğin öğrenilmesi konusunda sorumluluk hissettiğinizi söyleyin. Beklenen ve beklenmeyen sanatsal sonuçlar konusunda açık olun.
- Notları belirlemek için mi eleştiriyorsunuz? Notlar üstü kapalı ya da açık biçimde eleştirilerle ilişkilendiriliyorsa katılımcıların kendi notlarını ve başkalarının notlarını düşürme korkusuyla yeterince açık davranmaması muhtemeldir. İyi not alma isteği ve arkadaş baskısı açık iletişime baskın çıkacaktır. Notlandırmayı eleştirilerden ayırın.
- Öğrencilere yaptıkları çalışma için teşekkür etmek mi istiyorsunuz? Öyleyse bütün olumsuz yorumları başka bir zamana erteleyin. Neşeli olun! Siz ve başkalarının yalnızca olumlu yorumlar yapmasına izin verin. Her türlü olumsuz yorumu başka bir zaman ve yerde kullanmak üzere erteleyin.

- Eleştiriniz grup için mi yoksa sanatçı için mi? Bazı eleştiriler grup üyelerinin sanat konusunda daha net olmasına yardımcı olmak için kolaylaştırılabilir. Diğer eleştirilerin, çalışması tartışılan sanatçıya fayda sağlaması beklenir. İki hedef birbirini dışlamaz ama birbirlerinden ayrı olarak değerlendirilmeleri gerekir.
- Eleştiri, eleştirmenin daha iyi çalışmalar yapmasına yardımcı olmak için mi yapılıyor? Bir sanatçıya öneride bulunmanın uygun olup olmayacağını belirleyin. Belki de öneri asılsızdır. Belki sanatçıların sanatlarını daha iyi hale getirmek için ne yapmaları "gerektiğine" karar vermelerine izin vermek en iyisidir. Ne de olsa bu moderatörün ya da gruptan başka herhangi birinin değil, sanatçının kendi çalışmasıdır.
- Eleştiri sanatçının kendi eserini daha iyi ifade etmesi için mi yapılır? Böyleyse sanatçı, konuşmacı ve muhtemelen kendi çalışmasının olağandışı savunucusu haline gelir. Tartışma, grubun tartışılan çalışmadan ne anladığı ile olarak, sanatçının hedeflerinin netliği çevresinde gelişecektir.Sanatçının, eleştiri sırasında konuşmasının gerekli olup olmadığını ve ne kadar konuşması gerektiğini dikkate alın. Bu sorunun cevabı büyük oranda eleştirinin amacına dayanır. Eleştiriyi eseri ortaya koyanın çalışma hakkında daha fazla şey söyleyebilmesi için mi kullanmak istiyorsunuz? Öyleyse sanatçının konuşmasına izin verin. Bütün sanatçıların tüm betimlemelerin daha iyi eleştirmenleri olmasına yardımcı olmak istiyorsanız çalışması tartışılan sanatçının rolünü sınırlayın.
- Sanatsal amacın eleştiri sırasında edineceği rolü belirleyin.
- Eleştirinin parametrelerini çalışmayı yapan sanatçının amacı mı belirleyecek?
- Eleştirinin parametrelerini çalışma için verilen ödevin amacı mı belirleyecek?
- Bir eleştirinin hedefi daha iyi eleştirmenler yetiştirmekse, katılımcıların konuşmayı dikkate almak için sanatçının amacına güvenmesine izin vermeyin. Sanatçı çalışmayı zaten yapmıştır ve sanatsal çabanın sonuçlarını zaten ortaya koymuştur. Şimdi bırakın yorumcular sanatçının yaptıklarını yorumlasın.
- Hedef, tartışmanın temeliyse şu sorular varlığını sürdürür: Amacın beyanının kendi içinde bir anlamı var mıdır? Hedef kovalanmaya değer mi? Çalışmada hedefe ulaşılır mı?
- Sanatçının hedeflediği şey sanat eserinde görülen şey değilse, bu durum yapılanın iyi sanat olmadığı anlamına mı gelir?
- Eleştiri moderatörünün tartışmayı kendisinin yönetip yönetmediğini kontrol etmesi gerekir.
- Konuşma yapmakla ilgili bir sorun yoktur, ama konuşmaların etkileşimli tartışmalarla karıştırılmaması gerekir.

- Tartışma ağırlaştığında yeniden hareketlendirmek için yeni bir soru sorun ya da farklı bir strateji geliştirin.
- İstediğinizden fazla konuşup konuşmadığınıza dikkat edin ve buna yönelik uyarlamalar yapın.
- Bir soru sorarsanız bunu cevaplamayın ve katılımcıların cevaplamasını bekleyin. Ne kadar uzun sürüyorsa o kadar bekleyin. Sorularınızı kendi kendinize cevaplamaya kalkışmayın.
- Eleştirilebilecek bütün çalışmaların eleştiriye dahil edilip edilemeyeceğine önceden karar verin.
- Her eleştirideki çalışma hakkında konuşmanız gerekmez. Bunu yaparsanız eleştiriler ya çok uzun ya da çok yüzeysel olacaktır. Belki de her seferinde herkesin çalışması hakkında konuşmaya çalışmaktansa herkesin çalışmasının belirli bir süre içinde değerlendirildiğinden emin olmalısınız.
- Tüm çalışmaların tek seferde tartışılmasının olası olmadığını önceden belirtin. Katılımcıların o gün hangi çalışmaların tartışılacağına karar vermesine izin verin. Çalışmalarının incelenmesini isteyecek birini bulmak için vakit yoksa birebir yapılan tartışmalara olanak sağlayın.
- Eleştirmenler grubunun, sanatçıyı çalışmasını değiştirmesi için ikna etmeye mi çalışacaklarına yoksa onu olduğu gibi kabul mü edeceklerine karar verin. Sanat eserlerini basit biçimde oldukları gibi kabul etmeyi ve sanatçılardan onları "geliştirmelerini" istememeyi seçebilirsiniz. Ara sıra eleştiriyi betimleyici ve yorumlayıcı haliyle bırakın ve sanatçının sadece dinlemesine izin verin. Sonrasında sanatçı eleştiride duyulan şey temelinde çalışmanın değiştirilmesi gerektiğini düşünüp düşünmediğine karar verebilir.
- Eleştirinin temelde betimleyici mi, yorumlayıcı mı, değerlendirici mi, kuramsal mı yoksa tüm bunların bir karışımı mı olacağına karar verin.
- Betimlemenin kendisi, eleştiriyi oluşturur. Sanatsal öğrenmenin hedeflerinden biri katılımcıların görmesine yardımcı olmaksa, betimleme bunu elde etmenin iyi bir yoludur.
- Eleştirmenlerin yargılayıcı olması gerekmez; betimleyici ya da yorumlayıcı içgörülerle sınırlanabilirler.
- Katılımcıların, sundukları çalışma üzerine temellendirir göründüğü sanata ilişkin varsayımları tanımlayarak bir eleştirmenin sanat kuramlarını değerlendirmesini sağlayabilirsiniz.
- Her eleştiride sürekli betimleme, yorumlamayı, değerlendirme ve kuramsallaştırma yapmak muhtemelen herkes için çok zorlayıcıdır.
- Eleştirilerde gösterilen çalışmanın sürpriz olması gerekmez. Çalışması tartışılacak olan katılımcının eleştiri sürecinden önce çalışmayı teslim etmesini sağlayın; böylelikle katılımcıların tartışılacak en iyi konunun ne olduğunu, hangi soruların sorulacağını ve hangi konuların ele

alınacağını göz önünde bulundurma zamanı olur.

- Yeni yollar deneyin ve işe yaramayan şeyden vazgeçip farklı bir şeye yönelin. Kendinizin ve başkalarının motivasyonunu yüksek tutun. Siz işe tutunursanız muhtemelen başka katılımcılar da tutunacaktır.
- Tartışma ağırlaşırken nasıl bir havaya bürünür? Katılımcıların hevesini yeni bir çalışma yapmaları için yüksek tutan bir eleştirmen, muhtemelen başarılı bir eleştirmendir. Böyle bir eleştiri süreci yaşanmıyorsa, tartışma bitmeden onu yeniden yönlendirmeyi deneyin. [7]

NOTLAR

Giriş

1. Bu ilk iki fikir, eğitim felsefecisi R.S Peters'in eğitim hedeflerine benzemektedir.
2. Deborah Ambush, Robert Arnold, Nancy Bless, Lee Brown, Malcolm Cochran, Alan Crockett, Susan Dallas-Swann, Arthur Efland, Ron Green, Sally Hagaman, Richard Harned, Bill Harris, Georg Heimdal, James Hutchens, K. B. Jones, Marcus Kruse, Peter Metzler, Lynette Molnar, Susan Myers, A. J. Olson, Stephen Pentak, Sarah Rogers, Richard Roth, Larry Shineman, Amy Snider, Robert Stearns, Patricia Stuhr, Sydney Walker, Pheoris West.
3. Morris Weitz, ***Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*** (Chicago: University of Chicago Press, 1964).

Birinci Bölüm Sanat Eleştirisi Üzerine

1. Robert Rosenblum, quoted by Deborah Drier, "Critics and the Marketplace," ***Art & Auction,*** March 1990, 172.
2. Rene Ricard, "Not about Julian Schnabel," ***Artforum,*** 1981, 74.
3. Rosalind Krauss, alıntılayan Janet Malcolm, "A Girl of the Zeitgeist—I," ***New Yorker,*** October 20, 1986, 49.
4. Lucy Lippard, "Headlines, Heartlines, Hardlines: Advocacy Criticism as Activism," in ***Cultures in Contention,*** ed. Douglas Kahn and Diane Neumaier (Seattle: Real Comet Press, 1985), 242.
5. Ricard, "Not about Julian Schnabel," 74.
6. Saul Ostrow, "Dave Hickey," in ***Speak Art!*** ed. Betsy Sussler (New York: New Art Publications, 1997), 42.
7. Rosenblum, quoted in Drier, "Critics and the Marketplace," 73.
8. Jeremy Gilbert-Rolfe, "Seriousness and Difficulty in Criticism," ***Art Papers,*** November–December 1990, 9.
9. Malcolm, "Girl of the Zeitgeist—I," 49.
10. Peter Plagens, "Peter and the Pressure Cooker," in ***Moonlight Blues: An Artist's Art Criticism*** (Ann Arbor: UMI Press, 1986), 119.
11. age., 126.
12. age., 129.
13. age.
14. Dave Hickey, "Air Guitar," in ***Air Guitar: Essays on Art and Democracy*** (Los Angeles: Art Issues Press, 1997), 163.
15. Patricia C. Phillips, "Collecting Culture: Paradoxes and Curiosities," in ***Breakthroughs: Avant-Garde Artists in Europe and America, 1950–1990,*** Wexner Center for the Arts (New York: Rizzoli, 1991), 182.
16. A. D. Coleman, "Because It Feels So Good When I Stop: Concerning a Continuing Personal Encounter with Photography Criticism," in ***Light Readings: A Photography Critic's Writings 1968–1978*** (New York: Oxford University Press, 1979), 254.
17. Gilbert-Rolfe, "Seriousness and Difficulty," 8.

18. Linda Burnham, "What Is a Critic Now?" ***Art Papers,*** November–December 1990, 7.
19. Hickey, ***Speak Art! The Best of BOMB Magazine's Interviews with Artists*** , çalışmasından alıntılandı ed. Betsy Sussler (New York: New Art Publications, 1997), 42–43.
20. Plagens, "Peter and the Pressure Cooker," 129.
21. Malcolm, "Girl of the Zeitgeist—I," 49.
22. Plagens, "Peter and the Pressure Cooker," 126.
23. Gilbert-Rolfe, "Seriousness and Difficulty," 9.
24. George Steiner, quoted by Gilbert-Rolfe, "Seriousness and Difficulty," 10.
25. Pat Steir, alıntılayan Paul Gardner, "What Artists Like about Art They Like When They Don't Know Why," ***Artnews,*** October 1991, 119.
26. Steven Durland, "Notes from the Editor," ***High Performance,*** Summer 1991, 5.
27. age.
28. Lucy Lippard, "Some Propaganda for Propaganda," in ***Visibly Female: Feminism and Art Today,*** ed. Hilary Robinson (New York: Universe, 1988), 184–94.
29. Bob Shay, alıntılayan Ann Burkhart, "A Study of Studio Art Professors' Beliefs and Attitudes about Professional Art Criticism" (Master's thesis, The Ohio State University, 1992).
30. age.
31. Pheoris West, alıntılayan Burkhart.
32. Tim Miller, "Critical Wishes," ***Artweek,*** September 5, 1991, 18.
33. Georg Heimdal, alıntılayan Burkhart, "A Study of Studio Art."
34. Susan Dallas-Swann, alıntılayan Burkhart.
35. Richard Roth, alıntılayan Burkhart.
36. Kay Willens, alıntılayan Burkhart.
37. Robert Moskowitz, alıntılayan Gardner, "What Artists Like," 120.
38. Claes Oldenburg, alıntılayan Gardner, 121.
39. Tony Labat, "Two Hundred Words or So I've Heard Artists Say about Critics and Criticism," ***Artweek,*** September 5, 1991, 18.
40. Lippard, "Headlines," 184–94.
41. Patrice Koelsch, "The Criticism of Quality and the Quality of Criticism," ***Art Papers,*** November–December 1990, 14.
42. Roberta Smith, Drier, "Critics and the Marketplace," çalışmasında alıntılanmıştır. 172.
43. Rosenblum, Drier'den alıntılandı, 172.
44. Wendy Beckett, ***Contemporary Women Artists*** (New York: Universe, 1988).
45. David Halpern, ed., ***Writers on Art*** (San Francisco: North Point Press, 1988).
46. Charles Simic, ***Dime-Store Alchemy*** (New York: Ecco Press, 1992).
47. Ann Beattie, ***Alex Katz by Ann Beattie*** (New York: Abrams, 1987).
48. Gerrit Henry, "Psyching Out Katz," ***Artnews,*** Summer 1987, 23.
49. Rosenblum, quoted in Drier, "Critics and the Marketplace," 173.

50. ***Newsweek,*** October 21, 1991.
51. Sanat eleştirisinde ideolojinin rolü tartışmasının daha geniş hali için bkz. Elizabeth Garber, "Art Criticism as Ideology," ***Journal of Social Theory in Art Education*** 11 (1991), 50–67.
52. ***Mutandas: Between the Frames: The Forum,*** serge kataloğu (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Visual Arts, 1994), 60.
53. Suzi Gablik, ***Conversations before the End of Time*** (London: Thames and Hudson, 1995), 283–86.
54. Hilton Kramer, in Gablik, ***Conversations before the End of Time,*** 127.
55. John Coplans, ***A Self-Portrait*** (New York: DAP, 1997), 134.
56. Hickey, 110.
57. age., 112.
58. age., 111.
59. age., 112–13.
60. Peter Plagens on the New York Lineup, ***Artforum,*** Ocak 1999 **<http://www.artforum.com/preview.html>**.
61. James Elkins, "Art Criticism," in ***Dictionary of Art,*** Vol. 2, ed. Jane Turner (New York: Grove Dictionaries, 1966), 517–19.
62. L. Grassi and M. Pepe, ***Dictionary Della Critica D'Arte,*** alıntılayan Elkins, "Art Criticism," 517–19; Lionello Venturi, ***History of Art Criticism*** (New York: Dutton, 1964; 1. baskı 1936).
63. Vasari hakkındaki bu bilgi Julian Kliemann'dan derlenmiştir, "Vasari," ***Dictionary of Art,*** Vol. 32, 10–24.
64. Kliemann, 21.
65. Alıntılayan Kliemann, 18.
66. Angelica Goodden, "Diderot. Denis," in ***Dictionary of Art,*** Vol. 8, 864–67.
67. Denis Diderot, ***Salons (1759–81),*** 4 vols., ed. J. Adhémar and J. Seznec (Oxford: Oxford University Press, 1957–67; rev. 1983).
68. Baudelaire, alıntılayan Elkins, "Art Criticism," 517.
69. Baudelaire, alıntılayan Venturi, 247.
70. Baudelaire, alıntılayan Venturi, 248.
71. Nicole Savy, "Baudelaire," in ***Dictionary of Art,*** Vol. 3, 392–93.
72. Deborah Solomon, "Catching Up with the High Priest of Criticism," ***The New York Times,*** Arts and Leisure, June 23, 1991, 31–32.
73. Garber, "Art Criticism as Ideology," 54–55.
74. Solomon, "Catching Up," 32.
75. Adam Gopnik, "The Power Critic," ***New Yorker,*** March 16, 1998, 74.
76. age.
77. Clement Greenberg, alıntılayan Peter G. Ziv, "Clement Greenberg," ***Art & Antiques,*** September 1987, 57.
78. Ziv, "Greenberg," 57.
79. Tom Wolfe, ***The Painted Word*** (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1975).
80. Solomon, "Catching Up," 31.
81. Kenneth Noland, quoted in Ziv, "Greenberg," 57–58.
82. Ziv, "Greenberg," 57.
83. age.
84. Greenberg, Ziv'den alıntı, "Greenberg," 58.
85. age., 87.
86. Florence Rubenfeld, ***Clement Greenberg: A Life*** (New York: Scribner's, 1998).

87. Lawrence Alloway hakkındaki bu bilgi Sun-Young Lee'nin, "A Metacritical Examination of Contemporary Art Critics' Practices: Lawrence Alloway, Donald Kuspit and Robert-Pincus Wittin for Developing a Unit for Teaching Art Criticism" (Doktora tezi, The Ohio State University, 1988) isimli çalışmasından alındı.
88. Lawrence Alloway, "The Expanding and Disappearing Work of Art," ***Auction,*** October 1967, 34–37; Alloway, "The Uses and Limits of Art Criticism," in ***Topics of American Art since 1945*** (New York: W. W. Norton, 1975); Alloway, "Women's Art in the Seventies," in ***Network: Art and the Complex Present*** (Ann Arbor: UMI Press, 1984); Alloway, "Women's Art and the Failure of Art Criticism," in ***Network: Art and the Complex Present*** (Ann Arbor: UMI Press, 1984).
89. Alloway, alıntılayan Lee, "A Metacritical Examination."
90. age.
91. Hilton Kramer, ***The Triumph of Modernism: The Art World 1987–2005*** (New York: Ivan R. Dee, 2006).
92. Anthony Lewis, "Minister of Culture," ***The New York Times Book Review,*** Sunday, December 31, 2006, p. 16.
93. Suzi Gablik, ***Conversations before the End of Time,*** 107–8.
94. David Ross, alıntılayan Gablik, 108.
95. Edgar Allen Beem, ***Maine Art Now*** (Gardiner, ME: The Dog Ear Press, 1990), 209.
96. age.
97. Hilton Kramer, ***The Twilight of the Intellectuals: Culture and Politics in the Era of the Cold War*** (Chicago: Ivan R. Dee, 1999); Hilton Kramer, ***Abstract Art: A Cultural History*** (New York: Free Press, 1994); Hilton Kramer, ***The Age of the Avant-Garde: An Art Chronicle of 1956–1972*** (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1973); Hilton Kramer, ***The Revenge of the Philistines: Art and Culture 1972–1982*** (New York: Free Press, 1984).
98. age.
99. Lucy Lippard, ***Mixed Blessings*** (New York: Pantheon Books, 1991); ***On the Beaten Track: Tourism, Art, and Place*** (New York: New Press, 1999).
100. Meyer Raphael Rubinstein, "Books," ***Arts Magazine,*** Eylül 1991, 95.
101. Hilton Kramer, "Headlines," s. 242'de alıntılayan Lippard
102. Lippard, "Some Propaganda," 186.
103. age., 194.
104. Lippard, "Headlines," 243.
105. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin Buchloh, ***Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*** (New York: Thames & Hudson, 2004).
106. Arlene Raven, ***Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern*** (Ann Arbor: UMI, 1988).
107. age., xvii.
108. age., xiv.
109. age., xviii.
110. Donald Kuspit, Raven'dan alıntı, ***Crossing Over,*** xv.
111. Raven, ***Crossing Over,*** 165.
112. age., 167.
113. Coleman, "Because It Feels So Good," 204.

114. Kuspit, alıntılayan Mark Van Proyen, "A Conversation with Donald Kuspit," ***Artweek,*** 5 Eylûl, 1991, 19.
115. Mutandas, 62.
116. Hickey, 166.
117. Smith, Drier'den alıntı, "Critics and the Marketplace," 172.
118. Alloway, alıntılayan Lee, "A Metacritical Examination," 46.
119. age., 48.
120. Robert Pincus-Witten, Lee'den alıntı, "A Metacritical Examination," 96.
121. age., 97.
122. age., 105.
123. Ziv, "Greenberg," 58.
124. Smith, alıntılayan Drier, "Critics and the Marketplace," 172.
125. Joanna Frueh, "Towards a Feminist Theory of Art Criticism," in ***Feminist Art Criticism: An Anthology,*** ed. Arlene Raven, Cassandra Langer, and Joanna Frueh (Ann Arbor: UMI Press, 1988), 58.
126. age., 60–61.
127. Arthur Danto, alıntılayan Elizabeth Frank, "Art's Off-the-Wall Critic," ***New York Times Magazine,*** 19 Kasım, 1989, 73.
128. Peter Plagens, "Max's Dinner with André," ***Newsweek,*** 12 Ağustos, 1991, 61.
129. Edmund Feldman, "The Teacher as Model Critic," ***The Journal of Aesthetic Education 7,*** no. 1 (1973), 50–57.
130. Marcia Eaton, ***Basic Issues in Aesthetics*** (Belmont, CA: Wadsworth, 1988), 113–20.
131. Harry Broudy, ***Enlightened Cherishing*** (Champaign-Urbana: University of Illinois Press, 1972).
132. Morris Weitz, ***Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*** (Chicago: University of Chicago Press, 1964), vii.
133. Andy Grundberg, "Toward Critical Pluralism," in ***Reading into Photography: Selected Essays, 1959–1982,*** ed. Thomas Barrow et al. (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1982), 247–53.
134. John Coplans, quoted in Malcolm, "A Girl of the Zeitgeist—I," 52.
135. age., 49.
136. age., part II, 51.
137. age., 52.
138. Marina Vaizey, "Art Is More Than Just Art," ***New York Times Book Review,*** August 5, 1990, 9.
139. Eaton, ***Basic Issues,*** 122.
140. Kay Larson, alıntılayan Amy Newman, "Who Needs Art Critics?" ***Artnews,*** September 1982, 60.
141. Mark Stevens, alıntılayan Newman, "Who Needs Art Critics?" 57.
142. Harry Broudy, "Some Duties of a Theory of Educational Aesthetics," ***Educational Theory*** 1, no. 3 (1951), 198–99.
143. Chuck Close, alıntılayan Gardner, "What Artists Like," 119.
144. Marcia Siegel, alıntılayan Irene Ruth Meltzer, "The Critical Eye: An Analysis of the Process of Dance Criticism as Practiced by Clive Barnes, Arlene Croce, Deborah Jowitt, Elizabeth Kendall, Marcia Siegel, and David Vaughn" (Master's thesis, The Ohio State University, 1979), 55.

İKİNCİ BÖLÜM
Kuram ve Sanat Eleştirisi

1. Steven Best and Douglas Keller, ***Postmodern Theory: Critical Interrogations*** (New York: Guilford Press, 1991), 3.
2. Chika Okeke-Agulu, "Questionnaire," Ekim 1, 30, 2009, 45.
3. Best and Keller, ***Postmodern Theory,*** 24.
4. Robert Atkins, ***Art Spoke: A Guide to Modern Ideas, Movements, and Buzzwords, 1848–1944*** (New York: Abbeville Press, 1993), 139.
5. Atkins, ***Art Spoke,*** 176.
6. Karen Hamblen, "Beyond Universalism in Art Criticism," in ***Pluralistic Approaches to Art Criticism,*** ed. Doug Blandy and Kristin Congdon (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1991), 9.
7. Robert Atkins, ***Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*** (New York: Abbeville Press, 1990), 81.
8. Philip Yenawine, ***How to Look at Modern Art*** (New York: Abrams, 1991), 20.
9. Harold Rosenberg, quoted by Howard Singerman, "In the Text," in ***A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation,*** ed. Catherine Gudis (Cambridge: MIT Press, 1989), 156.
10. Barnett Newman, quoted by Singerman, "In the Text," 156.
11. Frank Stella, alıntılayan Singerman, 157.
12. Atkins, ***Art Speak,*** 99.
13. Tom Wolfe, ***The Painted Word*** (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1975).
14. Tom Wolfe, ***From Bauhaus to Our House*** (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1982).
15. Charles Jencks, ***The Language of Post-modern Architecture*** (New York: Pantheon, 1977).
16. Arthur Danto, ***Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*** (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1992).
17. Atkins, ***Art Speak,*** 65.
18. Danto, ***Beyond the Brillo Box,*** 9.
19. Eleanor Heartney, "A Consecrated Critic," ***Art in America,*** July 1998, 45–47.
20. Yenawine, ***How to Look,*** 124.
21. age.
22. Mario Cutajar, "Goodbye to All That," ***Artspace,*** July–August 1992, 61.
23. Cornel West, quoted by Thelma Golden in "What's White?" in ***1993 Biennial Exhibition*** catalog, Whitney Museum of American Art, New York City, 27.
24. Hamblen, "Beyond Universalism," 7–14.
25. Wanda May, "Philosopher as Researcher and/or Begging the Question(s)," ***Studies in Art Education*** 33, no. 4 (1992), 226–43.
26. Craig Owens, "Amplifications: Laurie Anderson," ***Art in America,*** March 1981, 121.
27. Lucy Lippard, "Some Propaganda for Propaganda," in ***Visibly Female: Feminism and Art Today,*** ed. Hilary Robinson (New York: Universe, 1988), 184–94.
28. Barbara Kruger, "What's High, What's Low—and Who Cares?" ***The New York Times,*** September 9, 1990, 43.
29. Robert Storr, "Shape Shifter," ***Art in America,*** April 1989, 213.

30. Harold Pearse, "Beyond Paradigms: Art Education Theory and Practice in a Postparadigmatic World," ***Studies in Art Education*** 33, no. 4 (1992), 249.
31. Barrett, ***Why Is That Art?*** (New York: Oxford, 2008), 56.
32. Diarmuid, ed., ***Art: Key Contemporary Thinkers*** (Oxford, England: Berg, 2007).
33. Michael Hatt and Charlotte Klonk, ***Art History: A Critical Introduction to Its Methods*** (Manchester, England: Manchester University Press, 2006), 175.
34. Lacan hakkındaki bu bilgilerin çoğu Barrett'in, ***Why?***, çalışmasından derlenmiştir. age., 156–157.
35. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, **http://musac.es/index_en.php?ref=23300**, retrieved February 6, 2010.
36. Guerrilla Girls, **http://www.guerrillagirls.com/interview/faq.shtml**, retrieved January 15, 2010.
37. Hilde Hein, "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory," ***The Journal of Aesthetics and Art Criticism*** 48, no. 4 (1990), 281–91.
38. Anita Silvers, "Feminism," ***The Oxford Encyclopedia of Aesthetics,*** p. 163 .....
39. Kristin Congdon, "Feminist Approaches to Art Criticism," in ***Pluralistic Approaches to Art Criticism,*** ed. Blandy and Congdon, 15–31.
40. Elizabeth Garber, "Feminism, Aesthetics, and Art Education," ***Studies in Art Education*** 33, no. 4 (1992), 210–25.
41. Simone de Beauvoir, Hein'den alıntı, "The Role of Feminist Aesthetics," 282.
42. Hilton Kramer, alıntılayan Edward M. Gomez, "Quarreling over Quality," ***Time,*** Special Issue, Fall 1990, 61.
43. age., 61–62.
44. Rosalind Coward, alıntılayan Jan Zita Grover, "Dykes in Context: Some Problems in Minority Representations," in ***The Contest of Meaning,*** ed. Richard Bolton (Cambridge: MIT Press, 1989), 169.
45. Georgia Collins and Renee Sandell, "Women's Achievements in Art: An Issues Approach for the Classroom, ***Art Education,*** May 1987, 13.
46. Lucy Lippard, "No Regrets," ***Art in America,*** June/July 2007, 76.
47. John Berger, ***Ways of Seeing*** (London: Penguin Books, 1972).
48. Jean-Paul Sartre, Hein'den alıntı, "The Role of Feminist Aesthetics," 290.
49. Griselda Pollock, "Missing Women," in ***The Critical Image,*** ed. Carol Squiers (Seattle: Bay Press, 1990), 202–19.
50. Jan Zita Grover, "Dykes in Context: Some Problems in Minority Representations," in ***The Context of Meaning,*** ed. Richard Bolton (Cambridge: MIT Press, 1989), 163–202.
51. Yazarla kişisel yazışma, Şubat 1993.
52. Lippard, age., 75.
53. Michael Kimmelman, "An Improbable Marriage of Artist and Museum," ***The New York Times,*** 2 Ağustos, 1992, 27.
54. Museum for Contemporary Arts, Baltimore, 1992.
55. Karen Hamblen, "Qualifications and Contradictions of Art Museum Education in a Pluralistic Democracy," in ***Art in a Democ-***

racy, ed. Doug Blandy and Kristin Congdon (New York: Teachers College Press, 1987), 13–25.

56. Mason Riddle, "Hachivi Edgar Heap of Birds," ***New Art Examiner,*** Eylül 1990, 52.
57. Meyer Raphael Rubinstein, "Hachivi Edgar Heap of Birds," ***Flash Art,*** November–December 1990, 155.
58. Lydia Matthews, "Fighting Language with Language," ***Artweek,*** 6 Aralık, 1990, 1.
59. Daina Augaitis, "Prototypes for New Understandings," ***Brian Jungen*** (Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2010), 5.
60. David Bailey, "Re-thinking Black Representations: From Positive Images to Cultural Photographic Practices," ***Exposure*** 27, no. 4 (1990), 37–46.
61. Postkolonyalizm ile ilgili bu bilgi T. Barrett'ın, ***Why Is That Art?*** (New York: Oxford University Press, 2008) eseriyle pekiştirilmiştir.
62. Michael Hatt and Charlotte Klonk, ***Art History: A Critical Introduction to Its Methods*** (Manchester, England: Manchester University Press, 2006), 221.
63. May, "Philosopher as Researcher," 231–32.
64. Lisa Duggan, "Making It Perfectly Queer," ***Art Papers*** 16, no. 4 (1992), 10–16.
65. Louise Sloan, quoted in Duggan, "Making It Perfectly Queer," 14.
66. Douglas Crimp with Adam Rolston, ***AIDS Demo Graphics*** (Seattle: Bay Press, 1990).
67. Walter Robinson, "Artpark Squelches Bible Burning," ***Art in America,*** October 1990, 45.
68. Ralph Smith, "Problems for a Philosophy of Art Education," ***Studies in Art Education*** 33, no. 4 (1992), 253–66.
69. Michael Brenson, "Is 'Quality' an Idea Whose Time Has Gone?" ***The New York Times,*** July 22, 1990, 1, 27.

ÜÇÜNCÜ **BÖLÜM**
Sanatı Betimlemek

1. Astrid Mania, "Mona Hatoum," in Hans Werner Holzwarth, ed., ***100 Contemporary Artists*** (Los Angeles: Taschen, 2010), 268.
2. Laura Steward Heon, "Grist for the Mill," ***Mona Hatoum: Domestic Disturbance*** (North Adams, MA: MASS MoCA, 2001), 13.
3. Doug Harvey, ***LA Weekly,*** 10 Ocak, 2002, **http://www.markryden.com/press/laweekly.html**, retrieved December 20, 2009.
4. Gary Faigin, "Review of Mark Ryden at the Frye Museum," broadcast Aralık 2004, KUOW FM Seattle, **http://www.garyfaigin.com/reviews/2004/2004-12.html**, erişim tarihi 20 Aralık, 2009.
5. Holly Myers, "Mark Ryden's Return to Nature," in Mark Ryden, ***The Tree Show*** (Los Angeles: Michael Kohn Gallery, 2007), 13–14.
6. Peter Schjeldahl, "Uncluttered: An Olafur Eliasson Retrospective," ***The New Yorker,*** **http://www.newyorker.com/arts/critics/-artworld/2008/04/28/080428craw_artworld_schjeldahl**, retrieved January 20, 2010.
7. Lucy Lippard, "No Regrets," ***Art in America,*** June/July 2007, 78.

8. David Cateforis, "Anselm Kiefer," in ***Compassion and Protest: Recent Social and Political Art from the Eli Broad Family Foundation Collection,*** ed. Patricia Draker and John Pierce, exhibition catalog (New York: Cross River Press, 1991), 46.

9. Waldemar Januszczak, "Is Anselm Kiefer the New Genius of Painting? Not Quite!" ***Connoisseur,*** May 1988, 130.

10. Frances Colpitt, "Kiefer as Occult Poet," ***Art in America,*** March 2006, 109.

11. Gary Keller, Mary Erickson, and Pat Villeneuve, ***Chicano Art for Our Millennium*** (Bilingual Press: Tempe, AZ, 2004), 97.

12. Galerie St. Etienne, "Elephants We Must Never Forget, Essay," 2008, **http://www.gseart.com/exhibitions.asp?ExhID=508**, retrieved January 4, 2010.

13. Gerald Marzorati, "Night Watchman," ***Artforum*** XLIII, no. 3 (November 2004), 23.

14. Holland Cotter, "Leon Golub, Painter on a Heroic Scale, Is Dead at 82," ***The New York Times,*** August 12, 2004, C14.

15. Raphael Rubinstein, "Leon Golub (1922–2004)," ***Art in America,*** October 2004, 41.

16. David Cateforis, "Leon Golub," in ***Compassion and Protest,*** 32–35.

17. Ed Hill and Suzanne Bloom, "Leon Golub," ***Artforum,*** Şubat 1989, 126.

18. Rosetta Brooks, "Leon Golub: Undercover Agent," ***Artforum,*** Ocak 1990, 116.

19. Robert Berlind, "Leon Golub at Fawbush," ***Art in America,*** April 1988, 210–11.

20. Pamela Hammond, "Leon Golub," ***Artnews,*** March 1990, 193

21. Ben Marks, "Memories of Bad Dreams," ***Artweek,*** December 21, 1989, 9.

22. Robert Storr, "Riddled Sphinxes," ***Art in America,*** March 1989, 126.

23. Margaret Moorman, "Leon Golub," ***Artnews,*** February 1989, 135.

24. Robert Berlind, "Leon Golub at Ronald Feldman," ***Art in America,*** February 1999, 107.

25. Joshua Decter, "Leon Golub," ***Arts Magazine,*** March 1989, 135–36.

26. Deborah Yellin, "Deborah Butterfield," ***Artnews,*** April 1991, 154.

27. Donna Brookman, "Beyond the Equestrian," ***Artweek,*** February 25, 1989, 6.

28. Richard Martin, "A Horse Perceived by Sighted Persons: New Sculptures by Deborah Butterfield," ***Arts Magazine,*** January 1987, 73–75.

29. Kathryn Hixson, "Chicago in Review," ***Arts Magazine,*** January 1990, 106.

30. Marcia Tucker, "Equestrian Mysteries: An Interview with Deborah Butterfield," ***Art in America,*** June 1989, 203.

31. "Ceramics and Glass Acquisitions at the V. & A.," ***Burlington Magazine,*** May 1990, 388.

32. Andrea DiNoto, "New Masters of Glass," ***Connoisseur,*** August 1982, 22–24.

33. Robert Silberman, "Americans in Glass: A Requiem?" ***Art in America,*** March 1985, 47–53.

34. Gene Baro, "Dale Chihuly," ***Art International,*** August–September 1981, 125–26.

35. Ron Glowen, "Glass on the Cutting Edge," ***Artweek,*** December 6, 1990.

36. Linda Norden, "Dale Chihuly: Shell Forms," ***Arts Magazine,*** June 1981, 150–51.

37. David Bourdon, "Chihuly: Climbing the Wall," ***Art in America,*** June 1990, 164.

38. Marilyn Iinkl, "James Carpenter–Dale Chihuly," ***Craft Horizons,*** June 1977, 59.

39. Penelope Hunter-Stiebel, "Contemporary Art Glass: An Old Medium Gets a New Look," ***Artnews,*** Summer 1981, 132.

40. Peggy Moorman, "Dale Chihuly," ***Artnews,*** Mart 1984, 212.

41. Barbara Rose, "The Earthly Delights of the Garden of Glass," in ***Chihuly Gardens & Glass*** (Portland, OR: Portland Press, 2002), **http://www.chihuly.com/essays/rosegarden.html**, June 24, 2007.

42. John Howell, "Laurie Anderson," ***Artforum,*** Yaz 1986, 127.

43. Ann-Sargeant Wooster, "Laurie Anderson," ***High Performance,*** Spring 1990, 65.

44. "Laurie Anderson," ***The New Yorker,*** May 21, 2007, 10.

45. Deborah Solomon, "Post-Lunarism," ***The New York Times Magazine,*** January 30, 2005, p. 21.

46. Bill Viola, ***Bill Viola: The Passions,*** retrieved from ***Emergence,*** The Getty, **http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=201607**, 3 Ocak, 2010.

47. Michael Duncan, "Bill Viola: Altered Perceptions," ***Art in America,*** Mart 1998, 63–67.

48. Dierdre Boyle, "Post-Traumatic Shock: Bill Viola's Recent Work," ***Afterimage,*** Eylûl/Ekim 1996, 9–11.

49. Annette Grant, "Art, Let 7 Million Sheets of Paper Fall," ***The New York Times,*** April 11, 2004, **http://www.nytimes.com/2004/04/11/arts/art-let-7-million-sheets-of-paper-fall.html**, Erişim: 9 Ocak, 2010.

50. Joseph Thompson, in "Ann Hamilton Work to Open in MASS MoCA's Massive Building 5 Gallery on Aralık 13," MASS MoCA Web site, **http://www.massmoca.org/event_details.php?id=42**, erişim tarihi 9 Ocak, 2010.

51. MASS MoCA, "Ann Hamilton, ***corpus,***" age.

52. MASS MoCA, Press Release, **http://www.massmoca.org/press_releases/11_2003/11_13_03.html**, Erişim: 10 Ocak, 2010.

53. Sarah Rogers-Lafferty, "Ann Hamilton," in ***Breakthroughs: Avant-Garde Artists in Europe and America, 1950–1990,*** Wexner Center for the Visual Arts, The Ohio State University (New York: Rizzoli, 1991), 208–13.

54. Kirsty Bell, "Charles Ray," in Hans Werner Holzwarth, ed., ***100 Contemporary Artists*** (Los Angeles: Taschen, 2010), 502.

55. Holgar Lund, "Chris Ofili," in Hans Werner Holzwarth, ed., ***100 Contemporary Artists*** (Los Angeles: Taschen, 2010), 442.

56. Cecelia Alemani, "Kehinde Wiley," in Hans Werner Holzwarth, ed., ***100 Contemporary Artists*** (Los Angeles: Taschen, 2010), 648.

57. Astrid Mania, "Wangechi Mutu," in Hans Werner Holzwarth, ed., ***100 Contemporary Artists*** (Los Angeles: Taschen, 2010), 404.

Dördüncü Bölüm
Sanatı Yorumlamak

1. Roni Feinstein, "Dogged Persistence," ***Art in America,*** 2007 Mayıs, s. 179.
2. Kim Hubbard, "Sit, Beg . . . Now Smile!" ***People,*** 9 Eylül, 1991, 105–8; Elaine Louie, "A Photographer and His Dogs Speak as One," ***The New York Times,*** 14 Şubat, 1991, B4.
3. Michael Gross, "Pop Art," ***New York,*** March 30, 1992, 44–49; Louie, "Photographer and His Dogs"; Brooks Adams, "Wegman Unleashed," ***Artnews,*** Ocak 1990, 150–55.
4. William Wegman, ***Man's Best Friend*** (New York: Abrams, 1982); girişi yazan Laurance Wieder.
5. Martin Kunz, "Giriş," ***William Wegman,*** ed. Martin Kunz (New York: Abrams, 1990), 9.
6. Peter Weiermair, "Photographs: Subversion through the Camera," in ***William Wegman,*** ed. Kunz, 45.
7. Craig Owens, "William Wegman's Psychoanalytic Vaudeville," ***Art in America,*** Mart 1983, 101–8.
8. Robert Fleck, "William Wegman, Centre Pompidou," ***Flash Art,*** Yaz 1991, 140.
9. D. A. Robbins, "William Wegman's Pop Gun," ***Arts Magazine,*** Mart 1984, 116–21.
10. Kevin Costello, "The World of William Wegman—The Artist and the Visual Pun," ***West Coast Woman,*** Aralık 1991, 16.
11. Owens, "William Wegman's Psychoanalytic Vaudeville "
12. Jean-Michel Roy, "His Master's Muse: William Wegman, Man Ray, and the Dog-Biscuit Dialectic," ***The Journal of Art,*** Kasım 1991, 20–21.
13. Roberta Smith, "Beyond Dogs: Wegman Unleashed," ***The New York Times,*** March 10, 2006, Arts and Design, 1.
14. Jerry Saltz, "A Blessing in Disguise: William Wegman's Blessing of the Field, 1986," ***Arts Magazine,*** Yaz 1988, 15–16.
15. Jeremy Gilbert-Rolfe, "Seriousness and Difficulty in Criticism," ***Art Papers,*** November–December 1990, 8.
16. Nick Obourn, "Jenny Holzer, Whitney Museum of American Art," ***Art in America,*** May 2009, 149.
17. Museum of Contemporary Art, Chicago, "Jenny Holzer: Protect Protect," **http://www.mcachicago.org/exhibitions/exh_detail.php?id=179#_self**, accessed December 5, 2009.
18. Gilbert-Rolfe, "Seriousness and Difficulty," 10.
19. Robert Hughes, "A Sampler of Witless Truisms," ***Time,*** July 30, 1990, 66.
20. Peter Plagens, "The Venetian Carnival," ***Newsweek,*** June 11, 1990, 60–61.
21. Michael Brenson, "Jenny Holzer: The Message Is the Message," ***The New York Times,*** August 7, 1988, 29.
22. Candace Mathews Bridgewater, "Jenny Holzer at Home and Abroad," ***Columbus Dispatch,*** August 5, 1990, sec. F, 1–2.
23. Grace Glueck, "And Now a Word from Jenny Holzer," ***The New York Times Magazine,*** May 26, 1991, 42.
24. Diane Waldman, ***Jenny Holzer,*** (New York: Abrams, 1989); exhibition catalog, Guggenheim Museum, New York.

25. Jenny Holzer, "Truisms," in ***Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists,*** ed. Brian Wallis (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987), 107.
26. Waldman, ***Jenny Holzer,*** 10.
27. Ann Goldstein, "Baim-Williams," in ***A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation,*** ed. Catherine Gudis (Cambridge: MIT Press, 1989).
28. Hal Foster, "Subversive Signs," ***Art in America,*** Kasım 1982, 88–92.
29. Holland Cotter, "Jenny Holzer at Barbara Gladstone," ***Art in America,*** Aralık 1986, 137–38.
30. Joan Simon, "Voices, Other Formats," ***Jenny Holzer*** (Chicago: Museum of Contemporary Art, 2009), 11.
31. Obourn, "Jenny Holzer."
32. Francine Prose, ***Elizabeth Murray Paintings 1999–2003*** (New York: PaceWildenstein), 11.
33. Roberta Smith, "Elizabeth Murray, 66, Artist of Vivid Forms, Dies," ***The New York Times,*** August 13, 2007, Art and Design, 13.
34. Deborah Solomon, "Celebrating Painting," ***The New York Times Magazine,*** Mart 31, 1991, 21–25.
35. Robert Hughes, ***Nothing If Not Critical,*** (New York: Knopf, 1990).
36. Jude Schwendenwien, "Elizabeth Murray," ***New Art Examiner,*** October 1988, 55.
37. Robert Storr, "Shape Shifter," ***Art in America,*** April 1989, 210–20.
38. Ken Johnson, "Elizabeth Murray's New Paintings," ***Arts Magazine,*** Eylûl 1987, 67–69.
39. Nancy Grimes, "Elizabeth Murray," ***Artnews,*** Eylûl 1988, 151.
40. Janet Kutner, "Elizabeth Murray," ***Artnews,*** May 1987, 45–46.
41. Gregory Galligan, "Elizabeth Murray's New Paintings," ***Arts Magazine,*** September 1987, 62–66.
42. Nelson Goodman, ***Languages of Art,*** (Indianapolis: Hackett, 1976); Arthur Danto, ***Transfiguration of the Commonplace,*** (Cambridge: Harvard, 1981).
43. Thomas McEvilley, ***Art & Discontent: Theory at the Millennium*** (Kingston, NY: McPherson, 1991).
44. Diana C. Stoll, "Interview of Adrian Piper," ***Afterimage*** 166 (Spring 2002), 43.
45. Richard Marshall and Robert Mapplethorpe, ***50 New York Artists,*** (San Francisco: Chronicle Books, 1986), 94.
46. Curtia James, "New History," ***Artnews,*** October 1990, 203.
47. Mark Van Proyen, "A Conversation with Donald Kuspit," ***Artweek,*** 5 Eylûl, 1991, 19.
48. Pamela Hammond, "A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors," ***Artnews,*** Ekim 1990, 201–2.
49. Marcia Eaton, ***Basic Issues in Aesthetics,*** (Belmont, Calif.: Wadsworth, 1988), 120.

BEŞİNCİ BÖLÜM
Sanatı Değerlendirmek

1. Jens Astoff, "Walton Ford," in Hans Werner Holzwarth, ed., ***100 Contemporary Artists*** (Los Angeles: Taschen, 2010), 194.
2. Roberta Smith, "Kristin Baker," ***Surge and Shadow,*** 14 Nisan, 2007, B29.
3. Peter Schjeldahl, "Man of the

World: A Gabriel Orozco Retrospective," ***The New Yorker,*** 21 Aralık, 28, 2009, 146.

4. Jeet Heer, "Word Made Fresh," ***Bookforum,*** Eylül/Ekim/Kasım 2009, 35.
5. Peter Plagens, "Frida on Our Minds," ***Newsweek,*** 27 Mayıs, 1991, 54–55.
6. Hayden Herrera, "Why Frida Kahlo Speaks to the 90's," ***The New York Times,*** 28 Ekim, 1990, 1, 41.
7. Joyce Kozloff, "Frida Kahlo," ***Art in America,*** May/June 1979, 148–49.
8. Kay Larson, "A Mexican Georgia O'Keeffe," ***New York Magazine,*** Mart 28, 1983, 82–83.
9. Michael Newman, "The Ribbon around the Bomb," ***Art in America,*** Nisan 1983, 160–69.
10. Jeff Spurrier, "The High Priestess of Mexican Art," ***Connoisseur,*** Ağustos 1990, 67–71.
11. Georgina Valverde, quoted in Robert Bersson, ***Worlds of Art,*** (Mountain View, Calif.: Mayfield, 1991), 433.
12. Meyer Raphael Rubinstein offers another story in "A Hemisphere of Decentered Mexican Art Comes North," ***Arts Magazine,*** Nisan 1991, 70.
13. Angela Carter, ***Frida Kahlo,*** (London: Redstone Press, 1989), Giriş.
14. Serge Fauchereau, "Surrealism in Mexico," ***Artforum,*** Yaz 1986, 88.
15. Peter Schjeldalh, "All Souls: The Frida Kahlo Cult," ***The New Yorker,*** Kasım 5, 2007, 92–94.
16. Robert Hughes, "Martin Puryear," ***Time,*** Temmuz 9, 2001.
17. Neal Menzies, "Unembellished Strength of Form," ***Artweek,*** Şubat 2, 1985, 4.
18. Ann Lee Morgan, "Martin Puryear: Sculptures as Elemental Expression," ***New Art Examiner,*** 1987 Mayıs, 27–29.
19. Kenneth Baker, "Art Review: Martin Puryear Sculptures at SFMOMA," ***San Francisco Chronicle,*** 8 Kasım, 2008, E1.
20. Nancy Princenthal, "Intuition's Disciplinarian," ***Art in America,*** Ocak 1990, 131–36.
21. Carole Gold Calo, "Martin Puryear: Private Objects, Evocative Visions," ***Arts Magazine,*** Şubat 1988, 90–93.
22. Peter Schjeldahl, "Seeing Things," ***The New Yorker,*** 12 Kasım, 2007, 94.
23. Donald Kuspit, "Martin Puryear," ***Artforum,*** 2002.
24. Hughes, "Martin Puryear."
25. Suzanne Hudson, "Martin Puryear," ***Artforum,*** May 2008, 374.
26. Kuspit, "Martin Puryear."
27. Schjeldahl, "Seeing Things," 95.
28. Colin Westerbeck, "Chicago, Martin Puryear," ***Artforum,*** May 1987, 154.
29. Judith Russi Kirshner, "Martin Puryear, Margo Leavin Gallery," ***Artforum,*** Summer 1985, 115.
30. Joanne Gabbin, "Appreciation 26: Romare Bearden, ***Patchwork Quilt,***" in ***Worlds of Art,*** by Robert Bersson (Mountain View, CA: Mayfield, 1991), 450–51.
31. Michael Brenson, "Romare Bearden: Epic Emotion, Intimate Scale," ***The New York Times,*** March 27, 1988, 41, 43.
32. Peter Plagens, "Unsentimental Journey," ***Newsweek,*** April 29, 1991, 58–59.
33. Barrie Stavis, alıntılayan Margaret Moorman, "Intimations of Immortality," ***Artnews,*** Yaz 1988, 40–41.

34. Elizabeth Alexander, ***Romare Bearden: His Art and Life,*** by Myron Schwartzman, ***The New York Times Book Review,*** Mart 24, 1991, 36.
35. Nina ffrench-frazier, "Romare Bearden," ***Artnews,*** Ekim 1977, 141–42.
36. Myron Schwartzman, "Romare Bearden Sees in a Memory," ***Artforum,*** Mayıs 1984, 64–70.
37. Ellen Lee Klein, "Romare Bearden," ***Arts Magazine,*** Aralık 1986, 119–20.
38. Davira S. Taragin, "From Vienna to the Studio Craft Movement," ***Apollo,*** Aralık 1986, 544.
39. Nancy Princenthal, "Romare Bearden at Cordier & Ekstrom," ***Art in America,*** February 1987, 149.
40. Mildred Lane, "Spotlight Essay, Romare Bearden ***Black Venus,***" Kemper Museum of Contemporary Art, February 2007, **http://www.kemperart.org/**, erişim: 3 Ocak, 2010.
41. Eleanor Heartney, "David Salle: Impersonal Effects," ***Art in America,*** Haziran 1988, 121–29.
42. David Rimanelli, "David Salle," ***Artforum,*** Yaz 1991, 110.
43. Laura Cottingham, "David Salle," ***Flash Art,*** Mayıs-Haziran 1988, 104.
44. Robert Storr, "Salle's Gender Machine," ***Art in America,*** Haziran 1988, 24–25.
45. Jed Perl, "Tradition-Conscious," ***The New Criterion,*** Mayıs 1991, 55–59.
46. A. M. Homes, "Vito Acconci," ***Artforum,*** Yaz 1991, 107.
47. Mary Jane Aschner, "Teaching the Anatomy of Criticism," ***The School Review*** 64, no. 7 (1956), 317–22.
48. John Szarkowski, ***Mirrors and Windows: American Photography since 1960,*** (New York: Museum of Modern Art, 1978), 9.
49. Linda Nochlin, "Four Close-Ups (and One Nude)," ***Art in America,*** Şubat 1999, 66.
50. Robert Berlind, "Janet Fish at Borgenicht," ***Art in America,*** Aralık 1995, **http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n12_v83/ai_17860710/**, Erişim 24 Ocak, 2010.
51. Martha Schwendener, "Walton Ford," ***Artforum,*** Ocak 2003.
52. Gordon Graham in Terry Barrett, ***Why Is That Art?*** (New York: Oxford University Press), s. 57.
53. age.
54. Barbara Rose, "Kiefer's Cosmos," ***Art in America,*** Aralık 1998, 70–73.
55. Ken Johnson, "Anselm Kiefer at Marian Goodman," ***Art in America,*** Kasım 1990, 198–99.
56. Robert Berlind, "Leon Golub at Ronald Feldman," ***Art in America,*** Şubat 1999, 107.
57. Berys Gault in Barrett, ***Why Is That Not?,*** 57.
58. "Ad Reinhardt," ***Interview,*** Haziran 1991, 28.
59. Michael Fried, "Optical Illusions," ***Artforum,*** Nisan 1999, 97–101.
60. Agnes Martin, ***Writings,*** (New York: DAP, 1991), 7.
61. Gerrit Henry, "Agnes Martin," ***Artnews,*** Mart 1983, 159.
62. Terry Barrett, ***Why Is That Art?*** (New York: Oxford University Press, 2008), 139.
63. Douglas Crimp, ***AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism,*** (Cambridge: MIT Press, 1988), 18.
64. Ann Cvetcovich, "Video, AIDS, and Activism," ***Afterimage,*** Eylül 1991, 8–11.

65. Frances DeVuono, "Contemporary African Artists," ***Artnews,*** Yaz 1990, 174.

66. Curtia James, "New History," ***Artnews,*** Ekim 1990, 203.

67. Guy McElroy for the Corcoran Gallery in Washington, D.C.

68. Steven Dubin, "Art and Activism: Do Not Go Gentle," ***Art in America,*** Aralık 2009, 66.

69. Leon Golub, Wall text, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ocak 2009.

70. Satorimedia, **http://www.satorimedia.com/fmraWeb/chin.htm**, erişim 5 Şubat, 2010.

71. Kirsty Bell, "Rirkrit Tiravanija," in Hans Werner Holzwarth, ed., ***100 Contemporary Artists*** (Los Angeles: Taschen, 2010), 584.

72. Janet Bell, "Susan Rothenberg," ***Artnews,*** Mayıs 1987, 147.

73. Michael Kimmelman, ***Portraits: Talking with Artists at the Met, the Modern, the Louvre, and Elsewhere,*** (New York: Random House, 1998), 110.

74. Peter Plagens, "Max's Dinner with André," ***Newsweek,*** Ağustos 12, 1991, 60–61.

75. Eleanor Heartney, "Martha Rosler at DIA," ***Art in America,*** Kasım 1989, 184.

76. Donald Kuspit, "Sue Coe," ***Artforum,*** Yaz 1991, 111.

77. Jan Zita Grover, "Dykes in Context: Some Problems in Minority Representations," in ***The Contest of Meaning,*** ed. Richard Bolton (Cambridge: MIT Press, 1989), 163–202.

78. Ronald Jones, "Crimson Herring," ***Artforum,*** Yaz 1998, 17–18.

79. Pamela Newkirk, "Pride or Prejudice," ***Artnews,*** Mart 1999, 115–17.

80. Margaret Battin, John Fisher, Ronald Moore, and Anita Silvers, ***Puzzles about Art: An Aesthetics Casebook,*** (New York: St. Martin's Press, 1989).

81. Jens Astoff, "Walton Ford," in Holzwarth, ed., ***100 Contemporary Artists,*** 194.

ALTINCI BÖLÜM
Sanat Üzerine Yazmak ve Konuşmak

1. Annie Dillard, ***The New York Times Book Review,*** Mayıs 28, 1989, 1.

2. Department of Art Education, The Ohio State University, Professor Terry Barrett.

3. Art Education 795, Art Writing, Spring Quarter, 2008, Department of Art Education, The Ohio State University, Professor Terry Barrett.

4. Kerry James Marshall, ***Kerry James Marshall*** (New York: Abrams, 2000), 119.

5. Janet Macpherson, "Janet Macpherson: Ceramic Work," course paper for Art Education 840, Professor Terry Barrett, The Ohio State University, 2009.

6. Terry Barrett, "A Comparison of the Goals of Studio Professors Conducting Critiques and Art Education Goals for Teaching Criticism," ***Studies in Art Education*** 30, no. 1 (1988), 22–27.

7. Adapted from Terry Barrett, "Tentative Tips for Better Crits" (Boston: College Art Association, November 19, 2003).



Renkli Görsel 1
Paul Pfeiffer, *Four Horsemen of the Apocalypse (28) (Mahşerin Dört Atlısı)*, 2007. 120 X 150 cm



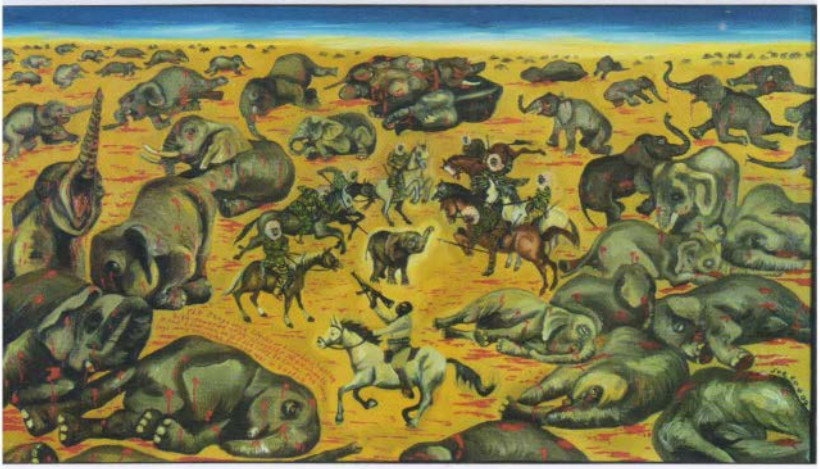
Renkli Görsel 2
Wangechi Mutu, *In Killing Fields Sweet Butterfly Ascend (Ölüm Tarlalarında Güzel Kelebekler Doğar),* **2003. Mürekkep, kolaj.**



Renkli Görsel 3
Mark Ryden, *Allegory of the Four Elements (Dört Unsurun Alegorisi),* 2006.



Renkli Görsel 4
David Anthony Garcia, *Requiem - In Memory of Anthony Martinez,* 2004.



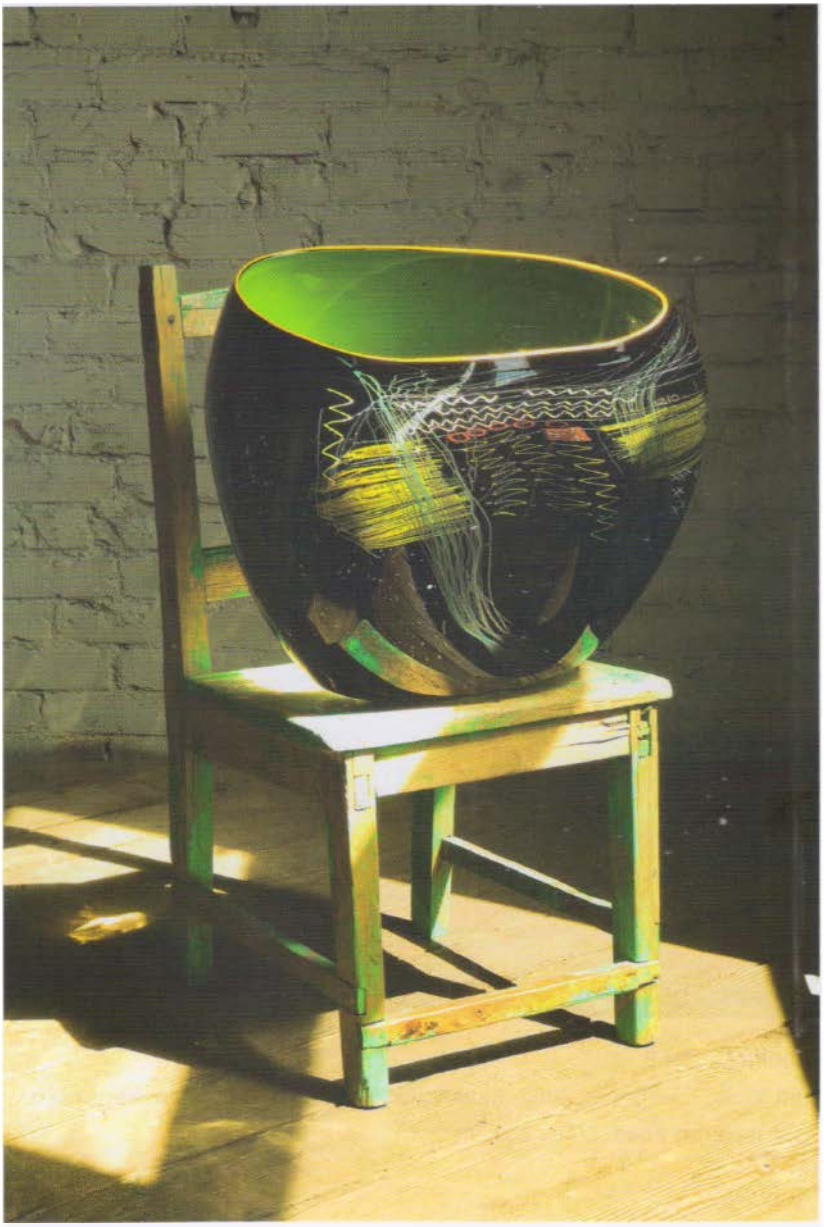
Renkli Görsel 5
Sue Coe, *The Jangaweed,* 2008.



Renkli Görsel 6
Leon Golub, *Bite Your Tongue (Dilini Isır),* 2001.



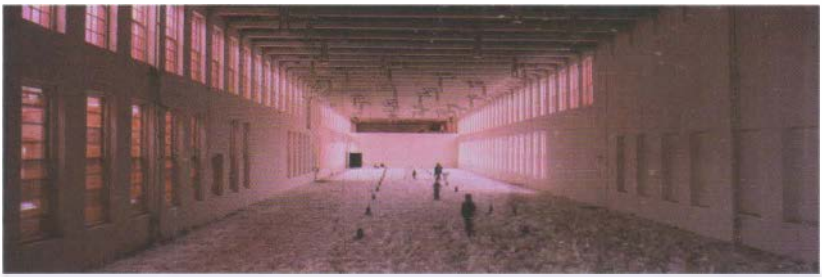
Renkli Görsel 7
Deborah Butterfield, *Untitled (red),* 2008.



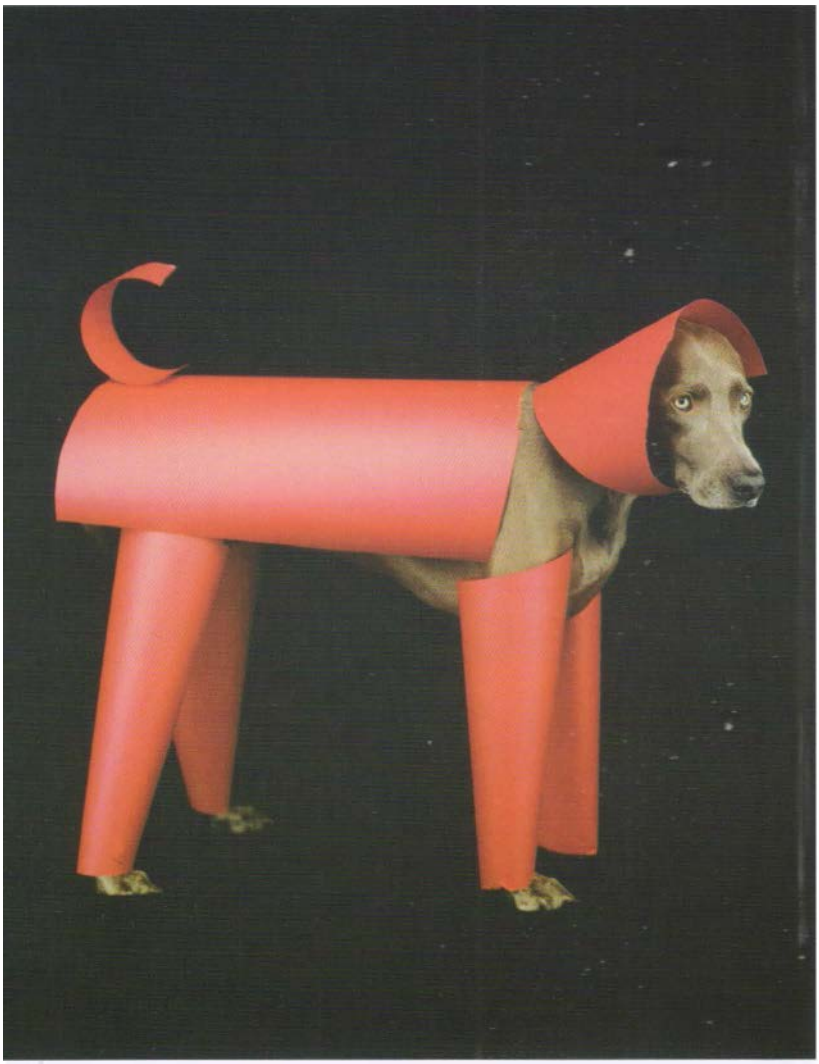
Renkli Görsel 8
Dale Chihuly, *Black Lime Soft Cylinder with Golden Lip Wrap*, 2006. Cam, 45 x 58 x 45 cm.



Renkli Görsel 9
Bill Viola, *Emergence*, 2002. Renkli yüksek çözünürlük video. Yansıtılan görüntünün ebadı 200 x 200 cm.



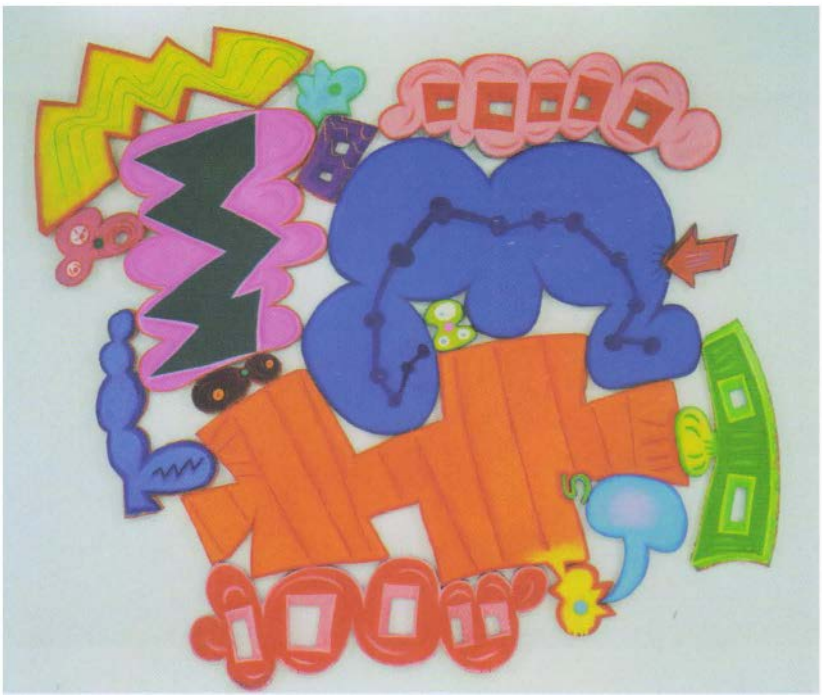
Renkli Görsel 10
Ann Hamilton, *corpus*, 2003.



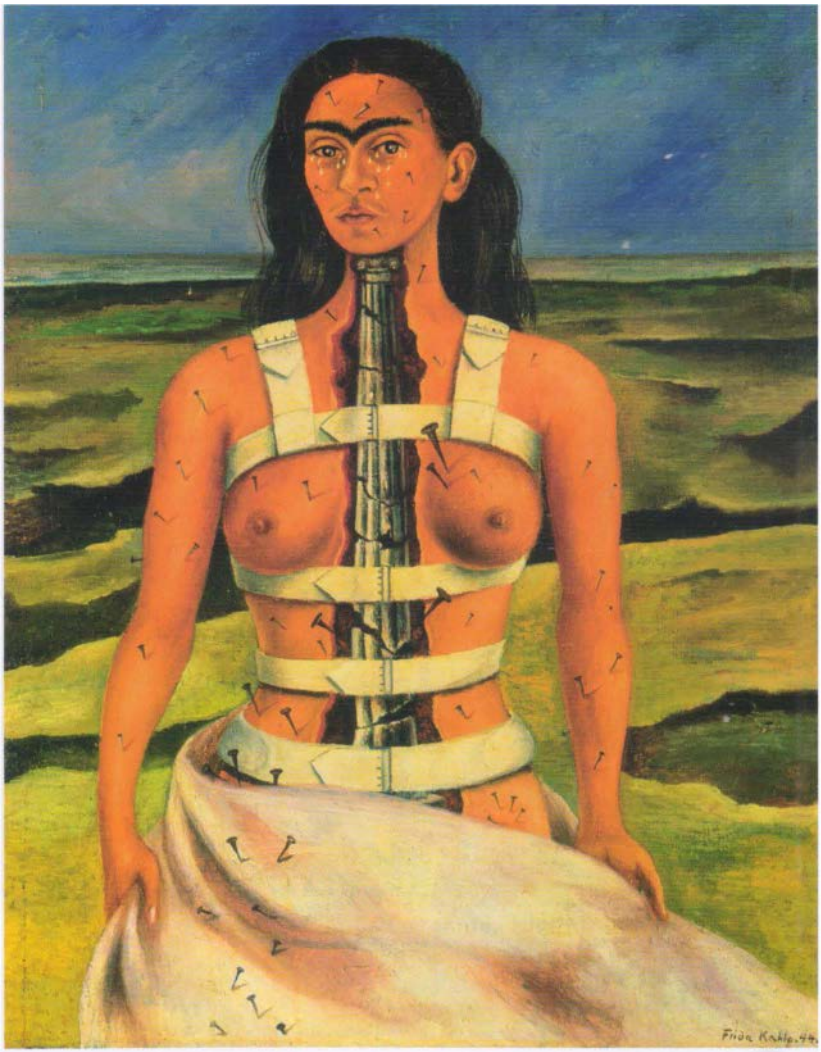
Renkli Görsel 11
William Wegman, *Red Toy (Kırmızı Oyuncak)*, 2006.



Renkli Görsel 12
Jenny Holzer, *Purple (Mor)*, 2009.



Renkli Görsel 13
Elizabeth Murray, *Bop,* 2002–2003. Tuval üzerine yağlı boya
23 x 25 x 26 cm

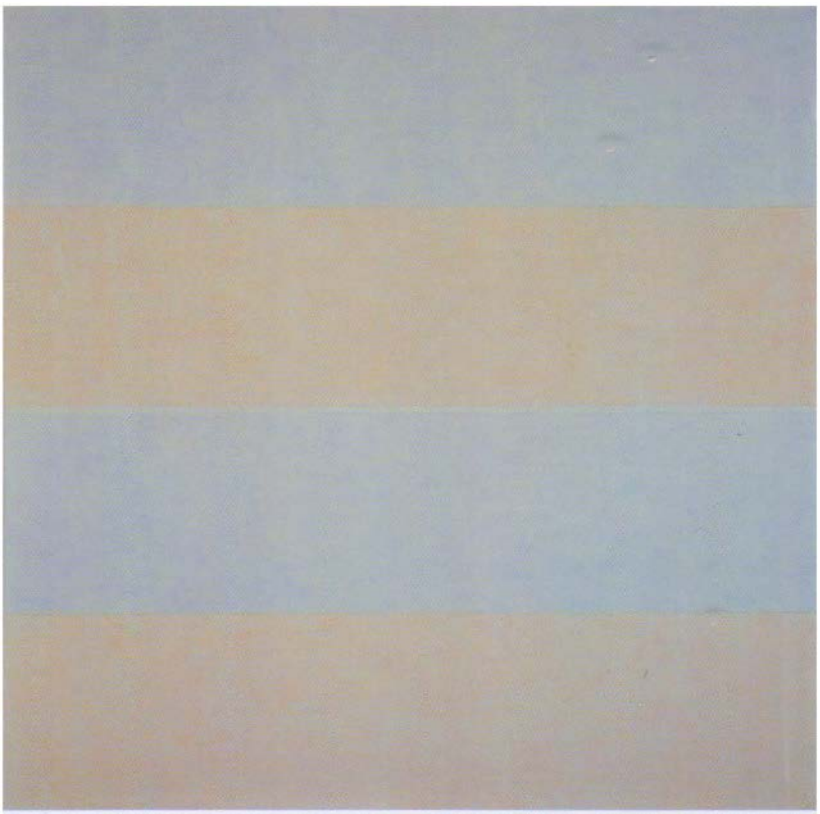


Renkli Görsel 14
Frida Kahlo, *The Broken Column (Kırık Omurga),* 1944.



Renkli Görsel 15

Romare Bearden, *Patchwork Quilt (Karmaşık Desenli Yorgan),* 1970. Tahta üzerine kesilip yapıştırılmış kumaş ve kağıt 88 x 120 cm.



Renkli Görsel 16
Agnes Martin, *Untitled #18,* 1995. Tuval üzerine akrilik ve grafit
152.4 x 152.4 cm.



Renkli Görsel 17
Janet Fish, *Nan's Kitchen (Nan'in Mutfağı),* 2004.Tuval üzerine yağlı boya, 150 x 150 cm