

## SANAT YAPITINI ALGILAMA PRATİĞİ KONUSUNDA

Kaya ÖZSEZGİN \*

Günümüzde, sanat meraklısının ya da alıcısının önünde bekleyen tuzaklardan biri “sahtelik” (faux) ise, bir diğeri, sanatsal ölçütün saptanmasında karşılaşılan güçlükler ve hızlı toplumsal kültürel değişimlerin yarattığı bunalım ortamında, üst sıradan başlayarak değerler sıralamasının hangi faktörlere göre biçimleneceğini yeterince kestirememenin getirdiği kuşku ve kararsızlıktır. Sahte yapıt, bütünüyle günümüze özgü bir sorun olmasa bile en azından bu sorunun, sanat üretme teknolojilerindeki yeni ve pratik gelişmelerle, farklı boyutlar kazanmış olduğu gözlemlenebiliyor. Hatta daha ileri giderek, günümüzde sahte yapıt olgusunun, yüksek fiat endekslerine çözüm getirecek ve büyük müzayede salonlarında bayrak yarışına giremeyenlerin gönlüne su serpecek bir tür “meşruiyet” görüntüsüne büründüğü bile söylenebilir. Bu bağlamda sahtelik, sanat üretiminin ekonomik koşullardan kaynaklanan bir paradigması gibi ele alınıyor ve ileri düzeyde ünlenmiş ressamların tablolarından ayırdedilmeyecek, neredeyse onları aratmayacak bir sahtelik gösterisine dönüşüyor. “Meşru sahtelik” in pazarı bile oluşuyor, Batı’da bunun koleksiyonunu yapanlar çıkıyor ya da özgün örneğini duvarına asarak riske girmekten kaçınan zengin koleksiyon sahipleri, özel kasalarında sakladıkları bu yapıtların, asıllarına çok yakın kopyalarını –bir

---

\* Doç. H.Ü. Güzel Sanatlar Fak.Öğrt. Üyesi

ölçüde sahtelerini- yaptırarak, bu yoldan uzmanlaşmış kişilerin ekmeğine yağ sürüyorlar.

Komprador burjuvazi ile görüntüsel bir yarışın söz konusu olduğu ülkemize, bu tür gelişmeler henüz yansımış değil. Yansıması için de daha uzun bir sürenin geçmesi ve “özgün” yapıt olgusuyla tanışma deneyimimizin derin bir perspektif kazanması gerekiyor.

Sanatsal ölçütün saptanması konusuna gelince, kuşkusuz çok daha karmaşık bir sorundur bu. Sanat pazarlamasında, 1980’li yıllardan bu yana Türkiye’de yaşananlar, ileri düzeydeki değerlilikle, onu belli bir basamaklamaya göre izleyen değerlilik arasındaki ayrımları ve incelikleri kavramakta yeterli birikimler getirmedi. Türk aydını ve sanat meraklısı, iyisi ve kötüsüyle her şeyi kendi önünde biçimlenmiş olarak buldu.

Sanatın, bir “lüks” olduğu yolundaki yaygın inancın kırılmasıyla kendini gösteren açılımlar, henüz aydın kesimimizi bile kapsamış değilken, sanat yapıtına ilişkin değer ölçütleri konusunda sağlıklı gelişmelerin dünden bugüne oluşmasını beklemek yanıltıcı olurdu. Kuşku çağından yeni bir bunalım çağına gireceğimize dair görüşlerin yoğunlaştığı üçüncü bin yılın eşliğinde, geç kalmanın getirdiği sorunları çözmeye çalışırken, yeni sorunları göğüslemek zorunda kalacağı kuşku götürmeyen ülkemizde, kültür ve sanat ortamı da yeni bir yapılanma gereğini duyacaktır. Böyle bir yapılanmanın, sanat yapıtı karşısındaki konumumuz için de saptayıcı olacağını, böylece kültürleşme çabalarına yeni bir boyut katacağını söylemek bile fazla olur.

Bizde, sanat yapıtı için belirleyici öge, uzun bir zaman “doğa” olmuştur. Sanat yapıtını oluşturan elemanlarla, çıplak doğa arasındaki yapısal ve biçimsel ayrımı değil, dolaylı bağlantıyı abartanlar, sanat yapıtını bu bağlantı açısından değerlendirmişlerdir. Fotoğrafın bile, gerçekliğe “körü körüne” bakmadığı ve kendi etkinlik alanını sorgulandığı bir

dönemde, sanat yapıtını doğasal gerçekliğin bir değişkeni düzeyine indirgemek, her şeyden önce sanatın gerçek anlamını saptırmak olur. Fotoğraf, bir bakıma bu tür bir yanılığın içinde olanların gözünü açmış, gerçek yapıtla yapay (pseudo) yapıt arasındaki uzaklık genişletmiştir. Bu gerçeği, 1940'lı yılların sonunda verdiği bir konferansta, ilk görenlerden biri Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur ("Nakiş ve Resim", **Resme Başlarken**, Cem Y., 1977, s. 77–105). Bedri Rahmi, o konuşmasında "namuslu ressam" tanımı yapar ve bu ressamın en büyük kaygısının "hiçbir şey demeden, sözü doğrudan doğruya renklere ve biçimlere bırakmak, sözle–sazla anlatılabilecek olanı değil, yalnız renklerle ve biçimlerle yaşayabilecek olanı seçmek" olması gerektiğine değinir. Belki büyük bir "keşif" değildir bu, ama sanatı 1940'lı yıllarda doğanın yedeğinde görmeye alışmış olanlara yönelik, hiç de küçümsenmeyecek bir uyarıdır. Unutmayalım ki, sanatın gerçeğiyle yüzyüze gelme şansı o zaman için pek sınırlı olan ve yeni yetişen bir kuşağın karşısında söylenmiştir bu sözler. Bedri Rahmi, aynı zamanda resimle edebiyatı birbirine karşıtıranlara da çatar o konuşmasında ve kendine özgü bir anlatımla, eğer "haşmetli fotoğraf hazretleri" devreye girmemiş olsaydı, resimle edebiyatı birbirine karşıtıranların yarattığı bu "sıkıntı"yı, resim sanatının, daha uzun yıllar sırtında taşımak zorunda kalacağını öne sürüyordu.

Bedri Rahmi'ye göre, bütün dünya ressamı, ilk fotoğrafın çekildiği günü saptamalı ve o gün "bayram" yapmalıdır. Çünkü resim sanatı, gene Bedri Rahmi'ye göre, "fotoğrafın bittiği yerde" başlıyordur.

Fotoğrafı bunca dışlayan görüş, kuşkusuz bu teknolojinin doğayı "yormusuz" yansıtma disiplininin kaynaklarıdır. Geçen yüzyılda izlenimciler de, bir anlamda fotoğrafa böyle bakıyorlardı, ama onu büsbütün dışlamak yerine, ondan yararlanmanın yollarını da bulmak istiyorlardı. Örneğin ışık sorununun çözümünde, fotoğrafı kendi eğilimlerine destek veren bir alan olarak değerlendiriyorlardı. Burada fotoğrafın, hem kendi özerkliği açısından, hem de kaba bir görüntü saptama aracı olması bakımından ikilemli (dualite) bir işlevi söz kenusudur. Resim sanatında, geçen yüzyılda

gerçekçiliği (realizm) savunanların –örneğin Zola'nın– edebiyatta doğalcılığı (natüralizm) öne çıkarmaları, resimle anlatı sanatı (edebiyat) arasındaki ayrımı vurgulama isteğinden kaynaklanır.

Fotoğrafın, çağımıza etkilerini incelediği bir yazısında (Cumhuriyet, 22 Eylül 1994) Yves Bonnefoy, ilk fotoğrafçıların, görüntünün madde tarafından istila edilmesine karşı mücadele etmeyi denediklerini, dış gerçeği fotoğraflarken, ondan bir “öykü” çıkarmaya çalıştıklarını, böylece “önemli bir kanıtı sergileme tutkusuna kapıldıklarını” belirtiyordu. Bonnefoy'e göre, bu akademik ressamların ya da tiyatro oyuncularının yaptıklarına benzer bir şeydi Fotoğrafa “anekdot havası” ekleme çabası da denebilirdi buna. Gerçek sanat –ve de gerçek fotoğraf ya da sanatsal fotoğraf– ise böyle sığ bir çabanın dışında kalır.

O halde, sanattaki değerler skalasına bakarken gerçekte pek basit olan, ama sıradan izleyici açısından önemini ve güncelliğini hiçbir zaman yitirmemiş olan bir sınırsallığın altını çizmek gerekiyor: Sanat, çıplak gözle kavranan sıradan gerçekliği yansıtmaz, o gerçekliği dönüştürür, o gerçekliğin “görsel” karşılığını bulmaya çalışır. Bu karşılık, çözümsel olarak sonsuz olanakları içerir. Çözümün özgün ve dönüştürümsel niteliği, yaptını içinden çıktığı ortamın ve dönemin değer göstergelerinden herhangi birine tekabül eder, ancak tekabül ettiği bu değerle sınırlı kalmaz, aynı zamanda onu aşmaya da çalışır.

İşte yapıtın özgünlük ve ayrıcalık niteliği, doğrudan doğruya bu aşkınlık (transcendance) gücüyle ilintilidir.

Ortalama izleyicinin, resimde, anlama değil, biçime dönük doğasal ayrıntı arama eğilimi, bu aşkınlık payını engelliyor. Oysa resim, bizim gündelik yaşamımıza eklenmiş sıradan bir değer göstergesi değil, işaret ettiği değerın sanatsal planda dışavurumudur. Bir resmin, sanat yapıtı olma özelliği, bizatihi onun “kendisinden” kaynaklanan bir özelliktir. Sanat

yapıtını, herhangi bir nesnenin, sanata özgü araç-gereçle biçimlenmiş görüntüsü olarak görmek yerine, doğrudan o sanat yapıtının “kendisi” (soi même) olarak algılamak, yapıtta –eğer varsa– aşkınlık payını saptamamızı kolaylaştırıcı bir etkinliktir. Daha doğrusu sanat yapıtı ile, izleyici-nesne planında kurulacak dialoğun ilk basamağı, bu etkinliğin gerçekleştirilmiş olmasına bağlıdır.

Sanat yapıtının, estetik bir nesne olarak temsil ettiği değerin kavranmasından sonradır ki, o yapı hakkındaki kuşku ve kararsızlık, bir başka yapıtlarla da kıyaslanmasına olanak verecek olan çözümlere dönüşür. Bu, sanat yapıtını algılama pratiği edinmenin de olmazsa olmaz ön-koşuludur.