

## YORUMLAMA YÖNTEMLERİ\*

Michael BAXANDALL\*\*

Çeviri: Fırat ARAPOĞLU\*\*\*

### ÖZET :

Bu çalışmada, resim yorumlamada görsel algı ve yorumlamadaki temel yaklaşımlar tanımlanmış ve geçmişteki çalışmalardan bazıları örneklerle eleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Resim, Yorumlama, Algı

### PATTERNS OF INTENTION

### ABSTRACT :

In this study, it is implied that how perceive a picture and interpret in an explanation of a picture as basic principles and some of the older studies is criticized with some examples.

**Key Words:** Picture, Explanation, Perception

---

\* Bu yazı, İngiliz sanat tarihçisi Michael Baxandall'ın " Patterns of Intention " isimli kitabının I. ve II. bölümüdür.

(Baxandall, Michael; " Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures ", Yale University Press, New Haven – 1985)

\*\* 1933- İngiliz Sanat Tarihi

\*\*\* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Araştırma Görevlisi  
(firat.arapoglu@gmail.com, firatarapoglu@trakya.edu.tr )

## **Giriş: Dil ve Yorum**

### **1.Açıklama Yöntemleri: Tasvirler ışığında düşünülen resimler**

Bizler resimleri açıklamayız; bizler resimler hakkındaki gözlemleri açıklarız; veya daha doğrusu, resimleri sadece, harfi harfine tasvir ve tarif etme ışığında, onları elimizden geldiğince düşünebildiğimiz kadarı ile açıklarız. Örneğin, eğer ben Piero Della Francesca'nın İsa'nın Vaftizi [ 1 ] hakkında, ' bu resmin sağlam kompozisyonu, belli oranda Piero Della Francesca'nın geç dönemlerinde aldığı eğitime bağlanır' gibi oldukça primitif şeyler düşünür veya söylersem, öncelikli olarak,' sağlam kompozisyonu' İsa'nın Vaftizi'nin uyandırdığı ilginin bir görünümünün tasviri olarak ileri sürüyor olurum. Sonrasında ise, Floransa eğitimini, bu tarz bir önemin sebebi olarak ileri sürerim. İlk aşamadan oldukça zor kaçınılabılır. Eğer, basitçe ' Floransa eğitimini' resme uygularsam, açıklama için ileri sürüyor olduğum karışık olur; bu bel hizasının üzerinde kemerli bir elbise giyen meleklerle veya dokunsal değerlere veya dilediğiniz her şeye eklenebilmelidir.

Bir resmin her gelişkin yorumu, o resmin özenli bir tasvirini içerir veya anlatır. O zaman resmin bu açıklama şekli, resmin daha geniş tasvirlerinin bir parçası, onu diğer bir şekilde tanımlamanın zor olduğu bir yöntemin kolay bir yolu haline dönüşür. Fakat ' tasvir ' ve ' açıklama 'nın birbirleriyle iç içe olması, bizi tasvirin, açıklamanın bir unsuru olduğu olgusundan uzaklaştırmamalıdır. Tasvir, resimle bağlantılı bir şekilde ' sözcükleri ' ve ' kavramları ' içerir ve bu bağlantı komplike ve bazen de problematik bir görüntü arz eder. Ben kendimi, açıklayıcı sanat eleştirisinin karşılaşır görüldüğü üç problemi işaret ederek – bu konu benim yeteneğimin üstünde girift bir alan olduğu için, kendimi bayağı sert bir şekilde ikaz eder bir işaretle – sınırlandıracağım.

### **2.Görölmüş resimler hakkındaki düşünce sunumları olarak resimlerin tasvirleri**

Tasvirin tam olarak neleri kapsadığı hakkında bir problem bulunmaktadır. ' Tasvir ' bir şeyin harfi harfine hesaplanmasının çeşitli şekillerini kapsar ve ' sağlam kompozisyon', bir bakıma, bir tasvir iken – bu noktada, bir resim olarak- alışılmışın dışında analitik ve soyut düşünülebilir. Bir resmin tasvirinin daha açık ve daha zor bir türü şu şekilde görülebilir:

*Kırsal bir bölge ve köy halkına uygun evler bulunmaktaydı- bazıları büyük, bazıları küçük. Evlere yakın, dimdik uzanan servi ağaçları vardı. Yolu kestikleri için bütün ağaçları görmek mümkün değildi, fakat damların üzerinde yükselen zirveleri görülebilirdi. Bu ağaçlar, sanırım, dallarının gölgeleri ve onlarda neşeyle yuva kuran kuşların sesleri ile köylülere bir huzur ortamı sundu. Dört erkek evlerinden dışarı çıkıyorlardı, bir tanesi yakınında duran bir gence sesleniyor- sağ eli, sanki bir emir vermişçesine bir hareketi gösteriyordu. Diğer adam bir şefin sesine kulak verincesine, ona doğru döndü. Dördüncüsü, kapudan bir adım öne ilerleyerek, sağ elini uzatmış ve diğerinde bir baston tutmuş, diğer adamlara bir vagonun çekilmesi konusunda bir şeyler söylemek üzere seslenir görünüyordu. Zira o anda, saman veya onun gibi bir yükten hangisi ile dolu olduğunu söyleyemeyeceğim tamamen yüklü bir vagon, alanı geride bırakmış ve yolu yarılamıştı Yükin uygun şekilde bağlanmadığı görünüyordu. Fakat iki adam, biraz da özensizce, yükü yerinde tutmaya çalışıyorlardı- biri yükün bir yanında, öbürü diğer tarafında: ilki bel kısmını örten bir şey dışında çıplaktı ve bir sopa ile yükü destekliyordu; dışarıdan biri ikincisinin sadece kafası ve göğsünün bir kısmını görebilirdi, vücudunun geri kalanı yük arabası tarafından saklanmış olmasına rağmen, elleriyle yüke tutunuyormuşçasına bir durumda olduğunu yüzünden anlayabilirdi. Ve yük arabasına gelince, Homer'in anlattığı biçimde dört tekerlekli bir araba değildi, sadece iki tekerleğe sahipti: ve bu sebepten dolayı yük bir oraya bir buraya sallanıyordu ve iki koyu kırmızı, besili ve kalın boyunlu sığır, yardımcılarına ihtiyaç duyuyorlardı. Çobanın üzerinde kemer bağlanmış dizlerine kadar uzanan bir tunik vardı ve sağ eliyle dizginleri, onları çekerek, sıkıca tutmaktaydı, sol elinde ise bir çubuk veya değnek tutmaktaydı. Fakat sığırı yola getirmek için bunu kullanmasına hiç gerek yoktu. Onun yerine bir sığırın anlayabileceği bir şeyler, yani onu teşvik edecek bir şeyler söyleyerek sesini yükseltti. Çobanın, kendisinin rahatça uyuması için bir köpeği de bulunmaktaydı; yani hala bir nöbetçiye de sahipti. Ve orada köpek sığırların yanında koşuyordu. Bu yaklaşan vagon bir tapınağın yanındaydı: sütunlar bunu vurgulamaktaydı, ağaçların üzerinde civciv sesleri...*

Bu - Antakya'daki Konsül Toplantı Salonu'nda bulunan bir resmin 4.yy'dan Grek yazar Libanius tarafından yazılan tasvirin büyük bir kısmı- sanki gerçekmişçesine resmin sunduklarının konu edildiği yeniden anlatım yolu ile çalışır. Bu, görünüşte 'sağlam kompozisyon'dan daha az analitik ve soyut olan ve hala kullandığımız, temsili bir resmi tasvir etmenin doğal ve rahat bir yoludur. Resmi açık ve canlı bir şekilde gözümüzde canlandırabilmemiz için hesaplanmış gibi durmaktadır ki: bu tanımlamanın edebi şekli olan *ekphrasis*'in özelliğidir. Bu Ekphrasis'te yer alan ustalıklı bir denemedir. Fakat tasviri olarak düşünülecek betimleme gerçekten nedir?

Bu bize resmi yeniden üretme olanağı veremez. Libanius'un öyküsel unsurlarında derece derece sergilediği açıklığa rağmen, onun tasvirinden resmi tekrar oluşturamayız. Renk düzenleri, mekânsal ilişkiler, proporsiyonlar, genellikle sol ile sağ ve diğer şeyler eksiktir. Gerçekten bizim resimde okuduklarımız anılarımız, doğadan ve resimlerden edindiğimiz

geçmiş deneyimlerimizdir, biz beynimizden bir şey – ne olduğunu söylemek çok güç – inşa ederiz ve bu şey onun tasviri ile uyumlu olan bir resmi görmüşçesine üretme duygusunu uyarır. Eğer biz hepimiz şimdi Libanius'un tanımladıkları ile kendi görsel yaklaşımımızı kullanmaya çalışsaydık, – eğer o nesnelere ise -, bizim birbirimizden farklı geçmiş deneyimlerimize, hangi ressamın bizi düşünmeye ittiğine ve bizim bireysel yapıcı eğilimimize bağlı olarak, bu yaklaşımlarımız farklı olacaktı. Aslında, dil belli bir resmin işaretlerini sunmak için yeterli donanımda değildir. Dil genelleyici bir araçtır. Ayrıca, ustaca birbirlerinden ayrı kullanılmış ve düzenlenmiş biçimlerin ve renklerin bir tertibini ileten düz yüzeyi tasvirlemek noktasında, konseptler repertuarı oldukça yetersiz ve yabancıdır. Yine, dil gibi geçici çizgide seyreden bir ortamda, eşzamanlı bir saha – ki; bir resmin ne olduğu konusunda- ile ilgili olarak, en azından, bir uygunsuzluk bulunur: Örneğin, bir şeyi diğerinden önce belirtmek yolu ile basitçe bir resmin sübjektif bir yeniden düzenlenmesinden kaçınmak zordur.

Fakat eğer bir resim bütünü ile eşzamanlı olarak mevcut ise, bir resme *bakmak* da dil kadar geçici bir çizgiselliklidir. Bir resmin tasviri, bir resme bakma eylemini yeniden üretir mi ya da üretebilir mi? Buradaki uyum eksikliği, bir resmi gözden geçirme hızı ve kullanılacak sözcükler ve bağlamların hızı arasında olan uyumsuzluk, biçimsel olarak aşikârdır. ( Bizim optik eylemimizin nasıl bir hızda çalıştığı hakkında, kısa bir açıklama, anlaşılır olmak için yardımcı olabilir. Bir resme yöneldiğimiz zaman, ilk olarak çok hızlı bir şekilde bir bütünüün genel duyumunu hissederiz, fakat bu tam ve doğru olmaz ve görüntü, görüntünün foveal eksenini üzerinde en açık ve net olduğu için, hızlı sabitlemeler sırasıyla ile resmi iyice gözden geçirerek, resim üzerinde gözlerimizi hareket ettiririz. Gözün hızı, aslında, bir nesneyi inceleme hususunda değişir. Öncelikle, biz kendi çıkarımlarımızı düşünürken, gözümüz sadece hızlı değil aynı zamanda oldukça da geniş hareket eder; hâlihazırda, saniyede dört veya beş gibi bir oranda ve üç dereceden beş dereceye gibi yön değiştirmelerle hareket eder – bu tutarlı kayda izin veren etkili görüntünün örtüşümünü göstermektedir.) Antakya'daki resmi göz önünde canlandırmak Libanius bize kendi ekphrasis'ini gönderdiği şekli ile sunuldu, peki, tasvir ve bizim optik eylemimiz nasıl bir arada hareket edebilir? Tasvir, bir hecede, bir göz hareketinden daha düşük seviyede ağır hareket ederek, bizim ilk birkaç saniyede zorlukla kaydettiğimiz ve bundan dolayı daha fazla sayıda, özenli ziyaretler yaptığımız şeylerden önce gelerek veya otuz saniye sonra gelerek, kesinlikle bir filin sıkıntı verici hareketleri gibi olurdu. Açıkçası bir şeyi dikkatlice incelemedeki optik hareket, kesinlikle bakmak değildir:

biz, beynimizi kullanırız ve beynimizde konseptleri kullanır. Fakat bir resmin algısında devamlılığı sağlayan olgu, Libanius'un harfi harfine tasvirindeki gelişim gibi değildir. Bakma eylemindeki ilk saniye veya devamı içerisinde, biz resmin tamamına dair bir tür izlenime sahip oluruz. Bunu izleyen süreç, detayların netliği, bağıntı işaretleri, düzen algısı vesaire şeylerdir ve optik inceleme düzeni, genel inceleme alışkanlıkları ve resimdeki dikkatimizi çeken belirli işaretler tarafından etki altında bulunmaktadır.

Daha şimdiden sizlere göstermeye çalıştığım, tasvirin sunum olarak en iyisi olduğu düşüncesi ileride anlaşılacağı için, bu kılı kırk yaran şekli ile tasvirin asla anlatamayacağı şeylere devam etmek sıkıcı olur. Aslında, duyarlı bir biçimde unutmadığım Libanius'un ekphrasis'inde iki temel özellik bulunur. İlki geçmiş zamanda yazılmasıdır- duyarlı-eleştirel bir tarz olarak maalesef kullanılmamaktadır. İkincisi ise, Libanius'un düşüncelerini kullanmaktaki özgürlüğü ve açıklığıdır: 'Bu ağaçlar, *sanırım*, sundu...'; 'Yükün uygun bir şekilde yerleştirilmediği *görünüyordu*...'; 'sadece iki tekerlek: ve *bu sebepten*...'; 'biri sadece kafa ve göğsünün bir kısmını görebilirdi, fakat yüzünden *görünen o yormuşçasına*...'; 'sütunlar şunu işaret *etti*, ağaçların üzerinde civciv sesleri...' Geçmiş zaman ve beynin çalışması: öyle bir tanımlama ki; en iyiyi sunmaya yönelik tasvir bir resmi gördükten sonraki düşüncedir.

Aslında, Libanius'un özne konusunu tasviri, resim yorumlamasına çalışıldığı zaman, onunla ilgili tipik bir tasvir cinsi değildir: Ben bunu kısmen, sıkıcı bir teknik manada 'tasviri' 'üzerime almaktan kaçınmak için, kısmen de bir veya iki noktanın açığa çıkması için kullandım. Benim ilgilendiğim tasvir cinsi 'sağlam kompozisyon'dan daha fazlasıdır ve bu çizgisel olarak daha uzundur da. Aşağıda, Kenneth Clark'ın 'sağlam kompozisyon'un bir bileşeni olabilecek, bir nitelik analizi geliştirdiği, Piero Della Francesca'nın İsa'nın Vaftizi'nin açıklamasına dair harika bir pasajı alıntılanmıştır:

...bizler öncelikle geometrik bir çerçevenin bilincinde oluruz; ve birkaç saniyelik analiz bize, resmin yatay olarak üç parçaya, dikey olarak dört parçaya bölümlendiğini gösterir. Yatay bölümlenme, tabii olarak, güvercinin kanatlarının hattında ve meleklerin ellerinin hizasında; İsa'nın bel hizasındaki elbisesinden ve Vaftizci'nin sol elinden itibaren başlar; dikey bölümlenme pembe renkli meleğin kolon biçimli drapesi, İsa'nın merkezi çizgisi ve Aziz Yahya'nın arkasıdır. Bu bölümlenmeler tekrar içinde üçlü ve dörtlü parçalara bölünen merkezi bir kare biçimlendirir ve bu karenin içinde çizilen bir üçgen - zirvesi Güvercin olan ve temeli daha altta yer alan bir yataylık olan- kompozisyonun merkezi motifidir.

Bu Libanius'un tasvirinden daha açık olarak gözükmemektedir ki; burada sözcükler bir resmi gördükten sonraki düşüncelerden ziyade sadece resmi tasvirlemektedir.

Söylenilecek daha çok şey vardır, eğer bir kimse resimlerin görselliğiyle beraber sözcükleri ve konseptleri bir birine eşleştirmek isterse, - bir tasvirde bir kimsenin önerdiği gibi hem açık olabilmek hem de açıklayabilmek için – Libanius ve Kenneth Clark'ın açıkladıkları gibi – bu resimlerin tasvirinden fazla, bir resim hakkındaki düşüncenin tasviridir. Bizim ' bir tasvir tarafından biçimlendirilmiş bir resmi açıklarız ' şeklinde söylememiz, buna uygun olarak dememizin bir başka yolu olarak görülebilir, önce, resim hakkında sahip olduğumuz düşünceler,ve sadece ikinci olarak resim.

### 3.Tasviri sözcüklerin üç şekli

' ...resim *hakkında*' bilinen uygun bir yoldur. Problemin ikinci kısmı ise, açıklamak isteyeceğimiz düşüncelerin çoğu dolaylıdır, direkt olarak resme yöneltilemeyecek bir duyumda- en azından, fiziksel bir nesne olarak ( sonunda, bizim onu nasıl düşüneceğimiz ile ilgili olarak). Resimler hakkında düşünebileceğimiz ve söyleyebileceğimiz iyi şeylerin çoğu resmin kendisine bağlı olarak bir parça çevresel yorumlara bağlanır. Bu Kenneth Clark'ın Piero'nun İsa'nın Vaftizi üzerine yazdığı sayfalardan birkaç sözcüğün alınması ve bölümlendirilmesi ile şu şekilde şekillendirilebilir

#### *KARŞILAŞTIRMA SÖZCÜKLERİ*

tınılar ( renklerin tınıları)

kolon biçimli ( drape)

düzen ( oranların düzeni )

#### *SEBEP SÖZCÜKLERİ*

inandırıcı dokunsallık

(sade ve basit)

palet heyecan(lekeler ve

karalamalar )

→→ RESİM→→

#### *TESİRLİ SÖZCÜKLER*

şiddetli

büyüleyici

şaşırtıcı

Sağda yer alan terim türleri, seyirci üzerinde resmin etkisinden söz eder: *şiddetli* vs. Ve gerçekten bizim ilgilendiğimiz şekli ile resmin etkisinin genel kesinliğini gösterir: ki böyle

olmalı zaten. Fakat bu tarz bir terim biraz yumuşak olmaya ve bizim bazen ikincil olarak dolaylı yollarda etkilenim duyumuzu çerçeveledirmemize yönelir. Diğer bir yol ise, sık sık metaforlar yolu ile şeklin üst kısmında yer aldığı gibi, renklerin *tnısı* vs. karşılaştırmalar yapmaktır. ( bizim tasviri resimlerde özellikle yoğun çalışmaya yöneldiğimiz hacimli karşılaştırmalarda, resim yüzeyindeki renkleri ve kalıpları, sanki temsil ettikleri şeylermişçesine, -Libanius'un ki gibi- işaret etmektir). Ve sonrasında solda yer alan üçüncü tür. Burada biz, resme uzanan eylem ve süreç hakkında ortaya koyduğumuz çıkarımları anlatarak, resmin bizim üzerimizdeki etkilerini tasvir ederiz; şu şekilde: inandırıcı *dokunsallık*, sade ve ucuzundan, *palet*, *heyecan* lekeler ve karalamalar. Şunu bilelim ki; bizim üzerimizde sahip olduğu etki, düşüncelerimizin ve resimler hakkındaki konuşmalarımızın oldukça derinlerinde yattığı görünen, insan eyleminin ürünüdür- bu yüzden diyagramdaki oklara bakınız- ve bir resmin tarihi bir açıklamasını yapmaya giriştiğimiz zaman yaptığımız bu düşünce biçimini geliştirmeyi denemektir.

Bizler bu dolaylı ve çevresel konseptleri kullanmalıyız. Biz bu direkt ve merkezi olarak fiziksel objeleri gösteren terimlerle yetinirsek; o zaman kendimizi *geniş, düz, bir panodaki pigmentler, kırmızı ve sarı ve mavi* ( ki; bunlar aslında oldukça komplike olsalar da ), belki de *imge* gibi kavramlara hapsedmiş oluruz. Bu şekilde önemli noktaları belirtmeyi oldukça zor buluruz ki; aslında resmin gerçekten bizim için sahip olduğu önemli ifadeyi kaçıırız. Bir astronotun yıldızla bakışının aksine, biz nesneyi daha az konuşur ve düşünürüz, çünkü duyarlık ve netlik merkezden uzakta daha büyüktür. Ve dilimizin üç temel dolaylı biçimi – bizim üzerimizdeki etki üzerine direkt konuşmak, benzer nitelikte üzerimizde etkileri bulunan şeylerle karşılaştırmalar yapmak, üzerimizde böyle bir etki yapabilecek nesnelere üretebilecek süreçlerden çıkarımlar yaparak- bizim bir fiziki nesneden fazla bir şeymiş gibi davrandığımız resim hakkındaki üç farklı düşünce yapısı ile bağlantılı görünmektedir.

Tabii olarak, bu tarz konseptler daha büyük bir kalıbın bir parçası haline dönüştükçe, sürekli düşünerek ve sürekli tartışarak – bu konudaki bir kitabın birkaç sayfasının da üzerinde- nesnelere daha fazla komplike bir hale dönüşür ve daha az ilgi çekici hale gelir. Bir diğer düşünme biçimi, sentaks hiyerarşisi içerisinde, bir kavramın diğerini hâkimiyeti altına almasıdır. Özellikle, çıkarımsal ve karşılaştırmalı olarak, belirsiz veya ikili gelişim biçimlerinde. Terimlerin aktüel bahislerinde dalgalanmalar bulunur... Fakat ruh halinin ve düşüncenin dolaylılığı komplike bir dokuma gibi durur. Ve ben 'sağlam kompozisyon 'u

İsa'nın Vaftizi'ne uyguladığım zaman, bu sebep hakkında bir çıkarım gerekliliği düşüncesiydi. Bu şekilde, beni etkilemek için – ki başarır da bunu- , süreçlerin niteliklerini tahminleyerek, süreci bir tür nesneye bağlayarak, resmi tasvir etti. ‘sağlam kompozisyon’ diyagramın sol tarafında devam eder. Aslında, resmin bir sebebinden’ sağlam kompozisyon’, diğer bir, görece daha düşük bir sebep türetiyorum ‘Floransa eğitimi’.

Fakat şunu söylemek için karşı çıkılabilir ki; kompozisyon gibi bir konsept, sözcüklerin aktüel etkileri konusunda, çeşitli sorulara sebep olma noktası ile, bir çıkarım ögesini gerektirmektedir. Özellikle, olası anlamlarının genişliği, özel bir konuda gönderdiği ve belirttiği anlamlarla beraber, bir sözcüğün anlamı belki de bir kişinin kafasını karıştırıyorsa? ‘Kompozisyon’un zengin bir anlam çeşitliliği vardır:

*Zihinsel planlama; hücum düzeni; amaç; görünen son; anlamların sonuçlara adaptasyonu; bir resmin taslağı vb... çizim, kalıp; artistik veya edebi taslak; genel düşünce; yapı; plan; bunlarla ilgili gelişen fakülte, yenilik.*

Eğer ‘kompozisyon’ konseptini kullanırsam, normal olarak hepsini aynı anda aynı anlamlarda kullanamam. Eğer kompozisyonu daha kısıtlı bir yolda resim için kullanırsam – ‘Bu resmin kompozisyonunu sevdim’ cümlesindeki gibi- o an için, kesinlikle, ‘kompozisyonun’ resmin yapım sürecinde yer alan ve tablodaki işaretlerin daha gerçekçi bir niteliğini yansıtan- ‘çizim’ veya ‘amaç’ veya ‘planlama’ dan ziyade ‘şablon’-, yukarıdaki anlamlarından bir parçasını çıkartıyor olurum. Kompozisyonun sonuç bahsinde, şöyle olabilir: ben, daha kısıtlı bir manasında, eleştiri amacı için, sizden o anlamını almanızı dilemek zorunda kalırım. Fakat bu noktaya vardığımızda, ben, siz ve kullanılan sözcüğün, diyagramın solu ile sonuçlanmamız gerekirdi, yani şöyle söylenebilir ki: yaygın ve sık kullanımı ile ‘kompozisyonun’ kullanımında sol kesimdekiler ve merkeziler bulunmaktadır. Fakat eğer biz merkezi anlamcılara tavırlıysak, o zaman minimum, bizim sol kısımdakilerle anlam dizgelerinin genişletilmesi noktasında aktif olmamız gerekmektedir. Anlamsallıkta bir sözcüğün renklendirilmesi bir manada kullanılır; diğer yaygın manaları ise bazen ‘yansıyan’ anlam manasındadır; normal bir dilde bu etkili değildir. Sözcükler ve konseptler ile resimlerin eşleştirilmesinde var olan durum için daha iyi bir terim ‘reddedilmiş’ anlam olabilir ve bu önemli durum bizi problemin üçüncü kısmına götürür.



#### 4. Eleştirel tasvirin görünümü

Kesin ‘kompozisyon’ ve hakiki ‘sağlamlık’ çok geniş konseptlerdir. Oldukça makul bir şekilde hem Piero Della Francesca’nın İsa’nın Vaftizi [ 1 ] hem de Picasso’nun Kahnweiler Portresi için - ‘kompozisyon sağlamdır’ diyebilirim. Terimler, iki çok farklı nesnede bir niteliği kucaklamak için genel yeterliliktedirler ve tahminen sizin resimlerin neye benzediği konusunda bir fikriniz yoksa onlar size resmi gözünüzde canlandırabilmeniz için çok az şey anlatabilirler. ‘Kompozisyon’, ‘küp’ gibi bir geometrik varlık veya ‘su’ gibi katı bir kimyasal varlık değildir ve ‘sağlamlık’ nümerik olarak açıklanabilecek bir nitelik değildir. Fakat eleştirel bir sanat tasvirinde, bir kişi terimleri kesin anlamları ile kullanmazken, bir diğeri nesnelere koşut şekilde onları kullanır. Dahası, bir diğeri de onları bilgisel olarak değil de, gösterimsel olarak kullanır. Aslında, resmin ‘ tasviri ‘ bir uzlaştırıcısı olarak, birinin kullanmayı istediği sözcükler ve kavramlar normal manasında tasviri değildirler. Sanat eleştirisinde ve sanat tarihinde, bu kavramlar için belirlenen, nesnenin hazır oluşu ya da bulunabilir olmasıdır – gerçekte mevcut bulunması veya bir reproduksiyonda veya birinin belleğinde ( veya uzaktan ya da yakından ) aynı kategorideki diğer nesnelere bilgisinden türetilmiş katı bir görsellik olarak.

Bu her zaman şimdi olduğu derece böyle olmamaktadır: son beş yüzyıl içerisinde sanat eleştirisinin tarihi tasarlanmış tartışmalardan, o an için elde olmayan nesnelere ilgili tartışmalara, en azından nesnenin reproduksiyonunun varlığını öne sürerek yükselen tartışmalara doğru hızlı bir değişim görmektedir. Onaltıncı yüzyılda Vasari ilgilendiği resimlerin çoğunda, genetik bir yakınlıktan fazlasını üstlenmedi; özellikle, onun ünlü ve tuhaf tasvirleri okuyuculara pek tanıdık gelmeyen çalışmaların karakterlerini anımsatan hesaplamalardır. 18.yy.la beraber, bu noktada zarar verici bir kararsızlık gelişmişti. Lessing uyanık bir şekilde Laocoon grubu ile çalıştı, ki okuyucularının çoğu bunu sadece kabartmalar ya da ikinci nüshalardan bilebilirdi; kendisi hariç. Diğer yandan, Diderot, sözde Paris’te olmayanlar için yazdı. Aslında tartıştığı Salon’da bulunan yada hiç bulunmamış kişiler için yazıp yazmadığı açık olarak asla görünmez ve bu onun eleştirisinin zorluğunun nedenlerinden biridir. 1800’le beraber Büyük Fiorillo tartıştığı resimlerden sonra en iyi oymabaskı yapanları belirtmek için

kitaplarına dipnotlar ekliyordu ve onlarda görülebilecek şeylere karşı bir konsantrasyon yaratmaya çabalar. 19.yy kitapları oymabaskılar ve sonrasında yarı-tonlu fotoğraflarla gittikçe yükselen bir oranda resimleniyordu ve Wölfflin’le birlikte, kötü şöhretli olarak, sanat-eleştirel tartışma bir kaç çift siyah-beyaz diyapozitif izdüşümleri atıfta bulunarak olarak başlar. Biz şimdi nesnenin varlığını ve elde edilebilirliğini öne sürüyoruz ve bu dilimizin çalışmaları için büyük sonuçlara sahiptir.

Günlük hayatta eğer ‘ köpek büyüktür ‘ gibi bir gösterge belirtirsem, kastedilen mana ve bunun etkisi önemli bir şekilde köpeğin o an bulunmasına veya dinleyicime tanıdık gelmesine bağlı olacaktır. Eğer böyle değilse, ‘ büyük ‘ – köpekler bağlamında oldukça sınırlı bir çeşitliliğe sahiptir – muhtemelen köpekler hakkında önceye dayanan bir bilgi konusudur; köpek büyüktür, öğrenildiği biçimi ile, küçük ve orta boydan ziyadesidir. Fakat eğer konuşulan anda hazır ise – ben konuşurken bizim önümüzde yer alıyorsa – o zaman büyük köpekte bulunabilecek benim önerdiğim, bir çeşit ilgi çekici konudur: *ilginç bir şekilde* büyük, olarak öneriyorum. Şifahi olarak bir nesneyi işaret etmek için ‘ köpeği ‘ kullanmaktayım ve ‘ büyük ‘ kelimesini onda bulduğum ilgi çekici notayı karakterize etmek için kullanmaktayım.

Eğer bir resimden, - mevcut, röprodüksiyon veya aklımızda yer alan -, bahsederken, ‘ kompozisyon karardır ‘ dersem, sözcüklerin etkinliği oldukça detaylı bir hale gelir. Yaptığım şey bilgilendirmek değildir; resimde gördüğüm, ilginç görünüşleri işaret etmektir. Eylem burada bir görünümüdür: ‘ kompozisyon ‘ ile resimdeki bir unsura dikkat çekerim ve ‘ sağlam ‘ ile onun bir özelliğini öne sürerim. Burada, ‘ sağlam kompozisyon ‘ bağlamı ile resmin ilgi çekiciliğinin örtüşür olmasını ileri sürüyorum. Benim savımı izler ya da izlemezsiz ve eğer benim savımı izlerseniz; o zamanda aynı fikirde olabilir ya da olmayabilirsiniz.

Bu yüzden burada iki noktayı oluşturuyorum. Piero’nun İsa’nın Vaftizi’ndeki nitelik için bir sözcü vekil olarak, ‘ karardlı kompozisyon ‘ çok az anlama gelebilir; fakat örneklerle bağlı olarak daha fazla anlamlar alır. Piero’nun resmi hakkında benim görüşüm bilgi vermek değil, varlığını göstermek olduğu için; anlamı geniş bir şekilde görünür olur ki; bu da sözcük ve nesne arasında karşılıklı referansların getirdiği resme değerini veren hem benim kendime hem de dinleyicilerime dayanır. Ve bu bizim deneyebileceğimiz her yorumun aracı nesnesi

olarak tasvirsel ‘ tanımlamanın ‘ bir dokusudur. Bu tehlikeli bir şekilde hareketlidir ve yorumun kırılabilir bir nesnesidir.

Gene de, bu ayrıca heyecan verici bir şekilde esnek ve canlıdır ve sözcükler tarafından önerilen boşlukta hareket eden tabiatımız enerjik ve adalidir. Sanırım İsa’nın Vaftizi için şu cümleyi kullanırım: ‘ kompozisyon sağlamdır çünkü kompozisyon sağlamdır ‘. Bu bir şekilde, anlamsız bir kısır döngüdür, fakat ilginç bir genişlikte insanların ifadelerinden bir yargı çıkartmaya hakkımız vardır. Aslında, insanları bir dakika için şu cümle ile bırakırsanız: *ve resim*, onların bazıları resimde anlam bulmaya başlayacaklar – şu öneriden hareketle ki; bu eğer biri, sözcükler dünyasında yer alan ve ‘ çünkü ‘ sözcüğünün ifade ettiği yapısal ipucunu kullanarak, bir anlam amaçlayan bir şeyler söylerse. Ve bazılarının yöneldiği şey de şöyle karikatürize edilebilen bir anlamdır: ‘ [ model ] sağlamdır çünkü ( çizim/planlama) kararlıdır ‘. ‘ kompozisyonun ‘ bütün anlamları içerisinde onlar diğerlerine karşı oluşturulabilecek yeterince farklılaştırılmış referanslar bulurlar: ve ‘ çünkü’ sözcüğünden hareketle çalışarak, daha çok önerilebilir sebepten daha az, kısıtlı önerilebilir sebepler türetirler- daha soldan, daha merkeze. Aynı zamanda ‘ sağlam ‘ kavramının iki görünüşünü de farklı olarak kullanabilir olmalılar.

Bizim terimlerimizin çeşitliliği bağlamında geldiğimiz nokta, açıklama konusunu değersiz bambaşka yapmaktadır. Bizler resmi, resim hakkındaki düşüncelerimizin öncelikle birer sunumu olan seçici bir tasviri tanımlamalar tarafından işaret edilmiş olarak açıklarız. Bu tanım, sözcükler, genelleyci enstrümanlar gibi - intikal edici sebepler, karakterize sonuçlar, çeşitli karşılaştırmalar yapılan- her zaman dolaylı olmayan noktalardan yaratılır; fakat anlamı ele alarak biz, bir özellik olarak, resmin kendisi ile bağlantılı etkileşimlerini kullanırız. Ve bunun arkasında resimdeki ilgi çekici noktayı işaret edecek bir irade yatmaktadır.

## ÖZET

Eğer bir resmi açıklamak istersek, onların tarihsel nedenlerini içerme noktasında, aslında açıkladığımız olası bir şekilde, direk resim değil, kısmen yorumsal bir tasvir ışığında resmi anlatmak gibi görünür. Bu tasvir, dağınık ve neşeli bir iştir.

İlk olarak, dilin doğası veya ciddi bağlamaştırma şu anlama gelir: tasvir, bir resmin kısıtlı bir tasviridir; hatta görülen bir resmin tasviri, hatta görülmüş bir resim hakkındaki düşüncelerin tasvirinden daha eksik bir şeydir. Diğer bir şekilde söylemek gerekirse; biz resim ve bağlamlar arasında olan bir ilişkiyi işaret ederiz.

İkinci olarak, bir tasvirdeki güçlü terimlerin çoğu, ilkin resmin kendi fiziksel yapısını değil, aksine resmin bizim üzerimizdeki etkisini, veya üzerimizde görece olarak etki edebilecek diğer şeyleri veya resmin yaptığı gibi, bizim üzerimizde böyle bir etkiye sahip olabilecek bir nesnenin olası nedenlerine geçişi işaret ederek, dolaylı anlamlara gelecektir. Sonuncusu, özellikle can alıcı noktadır. Bir yanda, böyle bir yöntem dilimize o kadar derin işler ki kaçınılmaz olan nedensel açıklamayı beraberinde getirir ve hakkında düşünme gerekliliğini doğurur. Diğer yandan, bir kişi şu olguya dikkat çekebilir; şematik olarak görülen tasvir, zaten öncelikli olarak açıklanmış maddelerde somutlaşmış- ‘ kompozisyon’ bağlamı olarak- olarak, yorumlanan nesnenin bir parçası haline gelecektir.

Son olarak, tasvir genel, bağımsız bir manaya sahiptir ve bir resmin varlığında bulunan bu tarz keskinliklere dayanır. Bu biçim, görselleştirerek, - ilgi çekici olanı işaret ediyoruz-, ileri-geri bir keskinlikle, genel olan ve özel olan arasındaki karşılıklı etkileşimlerden manasını alarak çalışır.

Bunlar, sanat eleştirisinde göze çarpar hale gelen genel faktörlerdir- dilin kahramanlığa maruz bırakılmış kullanımı- ve bu faktörler – bana göre – bir kişinin resimleri nasıl açıklayabileceği, daha doğrusu, resimleri açıklamaya kalkışırken kendi içgüdülerimizi izlediğimiz zaman yaptığımız şeyin ne olduğunu işaret eden radikal çıkarsamaları barındırır.



**1 Piero della Francesca**

**İsa'nın Vaftizi, yaklaşık 1440-50**

**Ahşap üzerine tempera. 167X116 cm. Ulusal Galeri, Londra**