

Arındırma ve Yeniden Yapılandırma Yöntemi ve Gerekçesi Olarak Temel Sanat ve Tasarım

Hikmet SOFUOĞLU

Prof.,

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Çizgi Film (Animasyon) Bölümü, Öğretim Üyesi

Farklılık ve yeniliği almak yerine gözlerimiz, daha önce defalarca üretilmiş olan bir görüntüyü yeniden üretmek yoluyla bir uyarana tepki vermeyi daha uygun bulur.

Friederich Nietzsche

Temel Sanat Eğitimi programlarında biçim, renk, ışık, doku vb. gibi görüntüyü oluşturduğu ya da etkilediği düşünülen her türlü görüntü öğelerinin algı kuramları ve her türlü görüntü üretim tekniklerinin eğitimi vardır. Ancak fotoğraf, sinema, animasyon ve yeni medya (etkileşimli çokluortam, sanal gerçeklik vb.) sanat dallarının temel konuları olan zaman, hareket, bellek ve ses gibi konulara ilişkin kuram, uygulama ya da bilgi Temel Sanat Eğitimi kapsamında bulunmaz. Basit anlamda buna gerekçe olarak, Türkiye’de Güzel Sanatlar Fakültelerinde konusu zaman ve hareket olan sanat dallarının yaygınlaşmadığı gösterilebilir. Ya da daha basit bir çözümlemeye gidilir; sözcüklerle oynayarak, tersten bir okumayla, Temel Sanat Eğitimi, Sanatın Temel Eğitimi anlamına dönüştürülür; sanatın temel eğitimi tüm sanatları kapsadığından sorun kökten çözümlenmiş olur. Aslı Temel Tasarım (Basic Design) olan bu sözcük, kötü bir Türkçeleştirmeyle Temel Sanat adını olarak sanatın temellerinin gösterenine dönüştürülür. Sanat ve tasarım birbirleri ile yer değiştirir: Sanat tasarım olur, tasarım da sanat. Geriye değişmeyen tek şey "temel", başka bir deyimle "ilkeler" kalır. Sanat ve tasarım değişirken, birbirlerinin yerine geçerken, aynı kapta批判ilirken onların ilkeleri, temelleri asla değişmez.

Temel Sanat programının tüm bölümlerde ortak bir ders olarak uygulanmasının gerekçesi, öğrencilerin "daha önce" edinmiş oldukları "kötü alışkanlıkları" arındırmak ve yeniden yapılandırmak yönündedir. Bu gerekçe ile birlikte Güzel Sanatlar Fakültelerine giren tüm öğrencilerin "kötü alışkanlıklara" sahip oldukları gibi tutarsız bir varsayım geçerlilik kazanır. Diğer yandan Temel Sanat Eğitiminin hangi alışkanlığı "kötü" hangisinin "iyi" değerlendirdiği de ayrı bir tartışma konusudur. Gerçekte Temel Sanat programlarında uygulanan yöntem şudur; ister "iyi" ister "kötü" alışkanlıklar olsun, bölümlere ilişkin farklılıklar, aralıklar ortadan kaldırılarak, arındırılarak, aynı kapta eritilerek türdeş, aynı bilgi ve beceriye sahip, sanatın değişmez ilkelerine göre yeniden-yapılandırılmış tek tip öğrenci eğitimi amaçlanır. Çünkü bu program, kendi doğası gereği arındırma ve yeniden yapılandırma işlemini hem bir gerekçe hem de bir yöntem olarak gerçekleştirebilmek için, öğrencinin "daha önceden farklılaşmış" bilgi ve becerilerini, yok varsaymak, ya da onları kötü alışkanlıklar olarak değerlendirmek zorundadır.

Bir tarafta değişmez ilkeler ve öğeler var, diğer tarafta yeni ortaya çıkan ya da henüz ortaya çıkmamış sanatların temel ilkelerinin ve öğelerinin önceden Peygamberce keşfi. Başka anlatımla, yeni sanat kavramlarının, farklılıklarını, ayrımlarını gözetmeksizin kendi bildiği yöntemlere dönüştüren, bir tür genetik kopyalamayı gerçekleştiren Temel Sanat diye bir işlemci var karşımızda; bu işlemci her yeni olanı, her türlü farklılığı ortadan kaldırarak, öğelerin-biçimin, rengin, boyutsallığın göstergesel ilkelerine dönüştürüyor; kırmızı ise dur!, yeşil ise geç!, yatayın sessizliğinde sakinleş, dikeyde dinamikleş, zıtlıklar ve ikiliklerle yaratıcılığını geliştir, böl, parçaları kümelendir ve hiyerarşileri gerçekleştir. Sanat, hareketin ve sesin olmadığı, saf görüntünün ve araçsal aklın katılığında modernliğin görüntü anlayışını betimleyen bilimsel araştırmalar sonucunda belirlenmiş ilkelerin hareketsizliğine ve sessizliğine gömülüyor.

Süreksizlik, kesiklik, eşik, sınır, seri, tekrar, zıtlıklar, ikilikler, türdeşlik, zaman dışılık, hareketten soyutlama kavramlarının Temel Sanat programı ile birlikte oyuna sokuluşu, yaratıcılık kavramları da böyle: onlar dağınık öğelerin bir ard arda gelişini yeniden bir araya toplamak, onları tek ve aynı düzenleyici ilkeye bağlamak, farklı öğeleri, özümseme ve değiş-tokuş sistemlerinin sürekli ilişkisiyle türdeş olmaya boyun eğdirmek, her başlangıç işinden önce, bir tutarlılık ilkesini (arındırmayı) ve gelecek bir birlik tasarısını (yeniden-yapılandırmayı) keşfetmek... Bu makalede Temel Sanat programının bir evrensel proje olarak sunumunda, sanatın değişmez ilkelere ve öğelere indirgenerek, arındırma ve yeniden yapılandırma yöntemi ve gerekçesi ile sanatın tüm alanlarını kapsamaya yönelik bir tür üst-dil olma savı tartışılacaktır.

Görsel Atomculuk ve Deneysel Psikoloji

Jonathan Crary, "İzleyicinin Yöntemleri" adlı kitabında 19. yüzyılın ilk yarısında iki önemli gelişmeye dikkat çeker; birincisi ussal yaşama ilişkin gitgide artan bir biçimde deneysel ve niceliksel düzlemdeki araştırmalardır. İkincisi ise araştırmaya konu olan nesnelere organik ve mekanik sistemler içerisinde parçalanması ve bölünmesidir. Bu dönemlerde Johannes Müller'in duyuların psikolojisi üzerine araştırmaları en fazla dikkat çeken çalışmaları içerisindeydi. Müller, insanın duyumsal aygıtlarının belirlenmesine ve alt kümelerine ayrılmasına ilişkin kuramında, uyarısal enerji kuramını psikolojiye uygular. Bu kurama göre farklı insan duyularının uyarıcıları, psikolojik olarak da farklı sonuçlara neden olacaktır.¹

19. yüzyılın ikinci yarısında deneysel psikologlar insan bilincini görüntü, işitme, dokunma vb. gibi farklı durumlarına göre böldüler ve her birinin öğelerini tek tek ayrıştırdılar. İlk psikoloji laboratuvarı Leipzig Üniversitesinde Wilhelm Wundt tarafından 1879 yılında kuruldu. Wundt'ın amacı her bilinç durumunun temel öğelerini tanımlamak ve bu öğelerin tekrar yapılanmalarının genel ilkelerini formüle etmektir. Wundt'un öğrencisi E.B. Titchener, birbirinden farklı 32,800 görsel ve 11,600 işitme öğelerini tanımladı. Titchener kendi araştırma programını şu şekilde açıklar: "Bana öğeler verin, bunları psikolojik koşullara göre tekrar düzenleyerek, insan zekasının, bir yapı olduğunu, gereğinden fazla bir çokluk olmadığını kanıtlayayım."²

Titchener bu yolla insan zekasının, görüntü öğeleriyle nasıl koşullandırılabilirliğini vurgulamış oluyordu. Ancak görüntü öğeleri ile ilgili bu tür çalışmalar bu dönemlerde işe yarar görülmediğinden fazla ilgi çekmedi. Gerçekten deneysel psikoloji, hem düşünsel, hem de kurumsal olarak felsefe içerisinde geliştiriliyordu. 1870'lerde Alman üniversiteleri psikolojiyi dallarına ayırarak çoğaldılar.³ Deneysel psikologlar görüntüyü renk, biçim, derinlik olmak üzere öğelerine parçaladılar. Görüntü öğeleri üzerindeki çalışmalarını iki temel sorun üzerine odaklandılar: birincisi hangi psikolojik durumun ve hangi psikolojik mekanizmaların her bir görüntü öğesinin algılanmasından sorumlu olduğunun belirlenmesiydi. İkincisi ise, ana renklerin ya da temel biçimlerin psikolojik etkilerindeki uyarıcıların belirlenmesiydi. Özellikle ikinci sorun, estetikçiler ve sanatçılar tarafından büyük ilgi ile karşılandı. Temel renk ve biçimlerin bilinen psikolojik etkilerine dayanarak sa-

1 Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in The Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1990, s.81.

2 Eliot Hearst, *One Hundred Years: Themes and Perspectives*, Der. Eliot Hearst *The First Century of Experimental Psychology*, Nj: Lawrence Erlbaum Associates, 1979. s.25.

3 Danziger, Kurt, *Constructing the Subject: Historical Origins of Psychological Research*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, s.211.

natçılar, izleyicinin duygularını ve tepkilerini önceden tahmin olanağını bulabileceklerdi. Dahası estetikçiler, görüntü öğelerinin duygusal etkilerinin bilimsel ilkelere dayalı nesnel bir estetik geliştirebileceklerdi. Psikologların bir bölümü renk, biçim gibi temel görüntü öğelerinin insanlar tarafından algılanma süreçlerini araştırırken, diğerleri de bunların psikolojik etkilerini araştırmaya yöneldiler.

1870'lerde Fransız sanat profesörü, Charles Blanc, dikey, düz ve eğri çizginin içgüdüsel psikolojik etkilerine ilişkin kuram geliştirdi.⁴ Blanc, düz çizgiyi "birimin sembolü" ve eğri çizgiyi de "çeşitliliğin" sembolü olarak tanımladı. Düz çizgiler içerisinde en önemlisi dikey olanıydı; çünkü insan yataylığa karşı dik duruyordu ve iki taraflı simetrikti. Yatay çizgi ise daha az önemliydi.⁵ 1880'lerde, Charles Henry, Blanc'ın düşüncelerini daha da ilerletti; açaların çizgisel armonisini ölçmek için "estetik iletkeni"yi geliştirdi. Henry'nin bu aracı "bir tek noktadan farklı yönlere dağılan çizgiler arasındaki armoninin uyumlu olup olmadıklarını" ölçmek amacıyla tasarlanmıştı.⁶ Bir sonraki süreçte temel biçimlerin estetiğine yönelik ilk araştırma laboratuvarı 1876 yılında, deneysel psikolojinin temeli olan duyuların matematiksel yöntemlerle ölçülmesinin öncüsü olan Gustav Fechner tarafından kuruldu.

Görsel İletişim , Görsel Dil ve Davranış Psikolojisi

Görsel iletişimin temel öğelerinden (atomlarından) mantıklı "görsel bir dil" oluşturmaya yönelik psikolojik çalışmalar ise, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlamıştır. Bu araştırmalardaki temel amaç; Temel Tasarım öğelerinin, (biçim, renk, ışık, vb.gibi) psikolojik etkilerini mantıklı ve bilimsel temellere dayandırmaktır. Bu düşüncelerin 19. yüzyılda Seurat, Signac, Kandisky, Paul Klee ve Piet Mondrian gibi sanatçılar tarafından benimsendiği görülür. Örneğin Blanc ve Henry'ye yakın görüşleri olan Seurat, farklı yönlere dağılan çizgilerin psikolojik etkilerine yönelik kuramlar geliştirdi. Bir diğer örnek Kandisky'dir; Nokta, Çizgi ve Düzlem'de üç temel öğenin "mikroskopik" analizine yönelerek, basit görsel düzenlemelerde "güvenilir izleyici tepkilerinin" bulunduğunu öne sürer.⁷

Bilimsel temellere dayanan estetiği savunan Henry, sanatçı ve bilim adamını aynı düzleme taşıyarak onları, sanatın güzelliği aracılığı ile izleyiciyi gündelik yaşamın baskılarından kaçmalarına yardımcı olmaya çağırır. Sanatçı toplumun psikoloğudur ve bu işlevinin önemi, onun bilimsel yöntemleri izleyerek oluşturduğu yapıtlarla, izleyicinin "baskılardan ve çelişkilerini"

⁴ Age, s.170.

⁵ Age, s.169.

⁶ Paul C. Vitz ve Arnold B. Glimcher, Modern Art and Modern Science, The Parallel Analysis of Vision, New York: Praeger, 1984, s. 170

⁷ Wassily Kandinsky, Point and Line to Plane, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947.

unutmasını sağlamaktır. 1920'lerde sanatçılar, kendilerini kitle iletişim araçlarının tasarımcıları işlevini yüklenmiş olarak bulduklarında, atomcu görsel dil anlayışı önem kazandı.

Sanatçılar arasında izleyiciden beklenen davranışları üretmek konusunda her hangi bir görüş ayrılığı olmamasına karşın, temel sorun bunun nasıl gerçekleştirileceğidir. Başka bir deyişle, bir görüntü öğelerine ayrıştırıldığında, bu öğeler duyguları, düşünceleri ya da izleyicinin davranışlarını dolaylı olarak nasıl etkileyecekti. Bu sorunun yanıtları günün psikolojik kuramları tarafından verildi; insan zekası, diğer organizmalardan önemli bir farkı olmayan, nörolojik bir organ olarak değerlendirildi. Bu yaklaşım daha çok Bekhterev ve Pavlov gibi, koşullandırma ve tepki psikolojisi alanlarında çalışan bilim adamları tarafından temsil edildi. Pavlov ve Bekhterev, koşullandırılmış tepkiler aracılığı ile davranışları denetleme düşünceleri ile önem kazandılar. Bekhterev deneylerini insanlar ve köpekler üzerine geliştirdi. Ayağına elektrik verilen köpek, ayağını geri çekiyor ve bu davranışını başka uyaranlar karşısında tekrarlıyordu. Bütün bunlar şunu gösterdi: insanlar için alışkanlık kazanma koşullanmanın ta kendisidir.

Görsel bir kod, görüntü üzerinde her hangi bir değişiklik olmaksızın taşıdığı ileti potansiyeli kadar gösterge üretemez. Bu nedenle etkin değildir. Çözüm: parçalama, öğelerine ayırma, arındırma ve tekrar yapılandırma. Böylelikle görüntü yeniden kodlanarak, istenilen davranış modelleri üretebilecektir. Temel görsel biçimler bir uyarıcı işlevi görerek, "uyuşuk, uyuz, zombi proleterleri", köpek deneyindeki ışık ya da düdük seslerinde olduğu gibi denetleyebilme özelliklerine sahiptiler. Bu tür yorumlamada görsel öğelerin söz dağarcığı, duygu ve anlamlar kümesini kapsamak yerine, artık komutlar kümesini içerecekti; çünkü ödüllendirme ve cezalandırma yöntemiyle daha önceden öğrenilmiş davranış biçimleri bu tür görsel uyarılarla tekrar ortaya çıkacağı bilimsel olarak kanıtlanmış bulunuyordu. Bu dönemlerde uluslararası trafik işaretleri ezberlenmeye, bu işaretlere nasıl duyu-motor mekanizmaları ile tepkiler verileceği öğrenilmeye başlanır. Sanatçılar da bu yöntemi örnek alarak, "görsel iletişim" aracılığı ile kitleleri denetlemeyi ve yönlendirmeyi amaçladılar.

Ancak, temel duygusal durumlara ya da uyarılara yönelik davranış kümeleri, iletişim için uygun olmalarına karşın, açık bir şekilde dile getirilmediklerinde geniş kitleler için pratik bir iletişim sağlamıyordu. Görsel dil, sözel dilin yerine geçtiğinde, görsel öğeler harf ya da sözcüklerin karşılıkları olarak yorumlanmak zorundaydılar. Aynı zamanda sözel dilde olduğu gibi bir gramer ile desteklenmeleri gerekiyordu. Bu dönemlerde yanıtlanması gereken soru şudur: sözel dilde olduğu gibi, görsel sözcüklerden (öğelerden) bir cümle nasıl oluşturulabilir? Gerçekte, Yunus gibi hayvanlarda görsel öğelerle eğitim yapılmaktaydı. Görsel biçimleri kodlayarak hayvanları eğitmek

kolay bir yöntemdi; bir kare "yemek", bir daire "zıpla" vb.gibi. Sorun hayvanların bu tür sembolleri, tamamlanmış tek bir bütünsel ileti olmaktan çok, bir sözcük gibi ele alarak, bunları birleştirerek yeni ileti dizgelerine dönüştürebilme yöntemlerinin bulunmasıydı. Bu insanlar için de geçerliydi; sözel dilin bazı sözcüklerinin yerine görsel dili koymak düşüncesinin çok yararlı olacağı, böylelikle Amerika'ya geni gelen göçmenlerle ya da "dünyadaki tüm proleterlerle" kolaylıkla evrensel bir dille iletişim kurulabileceği bu dönemlerin savunulan görüşleri olmuştur.

DeneySEL ve koşullandırma psikolojisinin baskınlığında artık sanat eseri bir yansıtıcı değildi, özel bir yaratıydı. Kendinde gerçekliğin anlamını ya da çeşitli anlamları barındıran apayrı bütünlüktü. Göstergeler ve tasarım bundan böyle sanata belirleyici bir güç olarak katılıyordu. Bundan böyle modernist sanatçılar, gerçekliği algı psikolojisinin bilimsel verilerine göre değerlendirilmeye ve yorumlamaya yöneldiler. Bu açıdan modernliğin görüntü anlayışı, görüntünün bir dil sistemi olarak düşünülmesi olarak karakterize edilebilir. Bunun popüler bir sözcük olarak yansması "görsel dil, görsel anlatım (visual language)" olmuştur. Oysa Hal Foster, Yıkıcı Göstergeler (Subversive Sign) adlı makalesinde Bartles'ten şu alıntıyı yapıyor: "...dil yasadır, konuşma ise onun kod'u...bir söylemin mutlaklığına ulaşmak için, her zaman sıkça yinelenildiği gibi, iletişim değildir; boyun eğdirmedir.... Dil -bir dil sisteminin performansı- ne tepkisel ne de ileridir; basit anlamda faşisttir."⁸

Görüntü Mühendisliği

Sovyet devriminin gerçekleşmesi, tarihten kopuşun (arınma) ilerleme ve yeni yaratma olanakları (yeniden-yapılanma) için fırsat olarak görünmüştür. Modernizmin geçmişten kopuş konusundaki duyarlılığını arınma ve yeniden yapılanmayı kendilerine yakın bulan Sovyetler, Sovyet Formalizmi ve Yapımcılığı aracılığı ile bir çok deneyin gerçekleşebileceği bir mekan sunuyorlardı; bu dönemin sanatçıları hareketin zaman ve mekan algılamasında, parçalanmanın, hızlanmanın merkezleşmenin tekil bir imge aracılığı ile temsil edilebileceğini ve böylece denetim altına alınabileceğini göstermeyi hedeflemişlerdir. Sovyet Yapımcılarının bu dönemdeki sloganlarından bazıları şunlardır; kahrolsun sanat, yaşasın teknik bilim. Kahrolsun geleneksel sanat, yaşasın Yapımcı Teknisyen.⁹ Diğer yandan, Sovyet'lerde kurulan Sosyalizm ve modernizm arasındaki bu bağ, kapitalist modernizminin üzerine gölge düşürüyordu. Üstelik Batı'da gerçeküstücülüğe dönüş sorunu iyice çatallaştırıyordu. Sovyet modernizmi için, Batı'da ancak Bauhaus gibi maki-na özentili bir modernizme yer olabiliirdi. Modernizmin kendi estetiğinin bir

⁸ Roland Barthes'ten aktaran Hal Foster, Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics, Washington: Bay Press, 1985, s. 108.

⁹ Alexander Rodchenko, ve Varvara Stepanova, Constructivist Art 1921, Der.Richard Hertz ve Norman M. Klein, Twentieth Century Art Theory, NJ:Prentice Hall, 1990, s.23.

tür zamanı mekansallaştırma uğraşısı olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Birer mekanlaştırma olarak modernistlerin üretmiş olduğu ürünler, evrensel olduğu varsayılan insani değerler konusunda kalıcı, anıtsal bir duyguya yol açar. Bu dönemlerde Bauhaus'un ilkeleri Alman faşist toplama kamplarının tasarımı için seferber edilecekti; biçimin işlevin yanı sıra kanın da kapsadığı Bauhaus ilkeleri her yerde baskın hale gelecekti. Kandisky'nin resim anlayışında 1914-1930 yılları arasında ortaya çıkan değişim buna iyi bir örnektir. Savaştan önce çerçevenin dışına doğru patladığı izlenimini veren, sınırları zorlayan resimlerinin yerini, Bauhaus'unda etkisiyle, güven duygusu veren bir çerçeve denetiminde düzgün bir biçimde düzenlenmiş, ölçekli mekanlardan oluşmuş, denetimli resimlerini görürüz. Bu resimlerden bazıları, açıkça yukarıdan, denetleyici bir bakış (panoptik göz) açısıyla çizilmiş bir haritayı, grafiksel kent planlarını andırır.

Moholy-Nagy'nin "mühendislik" kavramı içerisinde Bauhaus'ta deneysel psikologlarla işbirliğine girmesi, Sovyet'lerde de yanıt bulmuştur. Sovyet sanatçılarının Batı sanatçılarından önemli farklılığı, yalnızca tüketici alışkanlıkları ile sınırlı kalmayarak tüm ülkenin bütünsel bilincine yönelmeleri olmuştur. Sovyetlerde görsel iletişimin "atomları" üzerine araştırmalar daha da sistematikleştirildi. Onların amaçları kitle iletişimin görsel dilini daha anlaşılır kılarak her bir görsel ögenin bir anlamla iletişim kurmasını sağlamaktır; her öge bir duygu ya da etki yaratarak istenilen davranışa yol açacaktı. İngiliz sanatçısı Jack Chen, Sovyetler Birliği'nde eğitim almış bir sanatçı olarak, psikolojik araştırmalar sonuçlarına dayanan sanat programını şu şekilde özetler: "Sanat bir bilim, bir endüstri olmalı. Resimler ve heykeller, insanların tepkilerine göre düzenlenmiş renk ve biçimlerin mutlak bilimsel ilkelerine göre oluşturulmalıdır.... Sol'a göre bir resim, istenilen (önceden tasarlanmış) insan davranışları üreten bir "makine"den başka bir şey değildir. Sanatçılar renk ve biçimin mühendisleri olmalıdırlar."¹⁰

Bauhaus'un önemli isimlerinden J. Itten'in, koşullandırma psikolojisini içeren yöntemini okullarda yaygınlaştıran K Schwerdtfeger ile A Enhardt olmuştur. Enhardt'ın görüşleri günümüz temel sanat ya da tasarım programlarındaki mantığı açıkça ortaya koyar: "Açıklık ve kesinliğe titizce özene gereksinimimiz vardır. Makinelere, pek ince aletlere, tüm teknolojik dünyaya, geometrik biçim ve ilişkilere sevgiyle bağlıyız, hayranız. Fiziksel ve metafiziksel bağlam içindeki bir matematiğe gereksinmemiz bulunmaktadır. Bu matematik yalnız bilgisellik değil, bilgelik taşınmalı, tanrısal açıklamalarla din gibi bir şey olmalıdır."¹¹

Laszlo Moholy-Nagy 1928 yıllarında "Yeni Görüş (New Vision)" adlı maka-

10 Jack Chen, *Soviet Art and Artists*, London: The Pilot Press, Ltd., 1945, s.58.

11 İnci San, *Sanat Eğitimi Kuramları*, Ankara: Tan Yayınları, 1983, s.120

lesinde Walter Gropius'nun yapıt üzerindeki entelektüel çalışmanın üstünlüğünü ortadan kaldırmaya çalıştığını, zanaatkarlık eğitimine önem verdiğini vurgulayarak Bauhaus'daki sanat eğitimini şu şekilde özetler: "...öğrenciler bir ürünün gelişimini başlangıcından sonuna kadar gözlemlemelidirler. Onların dikkatleri organik varlığa çekilir, üretim sürecinin bütününden sorumlu oldukları kadar işlevinden de sorumludurlar. Fabrikada işçiler bütünüün parçalarından sorumludurlar. Ürünün bütünsel üretim süreci onlara deneyimle değil sözel ve görsel açıklamalarla verilir."¹²

Böylelikle Bauhaus'ta zanaatkarlık eğitimi kendi başına bir amaçtan çok eğitimin, endüstriyel modelin, zorunlu bir aracı olur. Bauhaus, yeni teknolojik toplumun standartlaşmış prototiplerini üretmek amacıyla öğrencileri duyuşsal, duyuşsal ve entelektüel kapasitelerini ortak çalışma içerisinde eğitmeye yönelir.

Özetle, görüntü mühendisi olmak, artıkları (Yahudileri) ortadan kaldırarak, olası en az kaynak kullanmaktır. Görüntüde "gereksizleri (hastaları ve sakatları)" azaltarak onları başlı başına saf (ırk) bir gösterge biçimine dönüştürmektir; amaç oldukça açıktır: en az enerji ile en fazla etkiyi yaratmak; izleyicinin gereksinim duyacağı psikolojik ve fiziksel kaynakları da en aza indirmek ve onu istendik davranışa yöneltmektir. Sovyet Yapımcılarının, Bauhaus'un ve Gestalt algı psikolojisinin ilkeleri yalnızca görüntü mühendisliğine yönelik değıldir. Bu ilkeler tarihte toplum mühendisliğine soyunmuş ideolojiler tarafından da benimsenmiştir. Auschwitz bunun örneğini oluşturur. Auschwitz'i diğer katliamlardan ayrıcalıklı kılan "yok etme" yöntemi; farklılıkları, kimlikleri ortadan kaldırılan-saçları kesilmiş çıplak bedenler (arındırma), matematiğin türdeş sayılarının çokluğuna, tek bir bütün'e, et'e dönüştürüldüler (yeniden-yapılandırma). Artık bütün kendisini oluşturan öğelerden apayrı bir gerçekliğe sahipti, bin ya da yüz öge, yok edilen yalnızca öğelerinden bağımsız tek bir bütün'dü. (Davranış psikolojisi, Gestalt) Bu öldürenin göreve karşı çıkmasını, farklılıkları, kimlikleri daha doğrusu öğeleri sorgulamasını engelleyen, sorumluluk duygusunu en aza indirgeyen bir yöntemdi.

Zeka ve Madde

Bergson'un 1907'de yazmış olduğı Yaratıcı Evrim, modern algı kuramlarına, arındırma ve yeniden yapılandırma kavramlarına karşı açılmış isyan bayrağı gibidir. Bergson Yaratıcı Evrim'de çıkarıcı gereksinimlerle donatılmış insan zekasını eleştirir. Çıkarıcı gereksinimlerle yoğrulmuş bir zeka, konu ne olursa olsun, onu maddeye çevirmek ve onu parçalara ayırmak zorundadır. Bu yöntemi kullanmadığı zaman madde ve hareket zeka için anlaşılması

¹² Laszlo Moholy-Nagy, *New Vision* 1928, DerRichard Hertz ve Norman M. Klein, *Twentieth Century Art Theory*, NJ:Prentice Hall, 1990, s.66.

güç bir olgu olarak ortaya çıkar. Bu nedenle zeka her şeyin istenildiği kadar parçalanabileceğini, her parçanın da yeniden parçalanabileceği düşüncesini bir anlama yöntemi olarak kullanır; "Maddi uzamın sürekliliği söz konusu olduğu zaman, maddeyi istediğimiz kadar ve istediğimiz gibi parçalamak olanağı olduğunu ve bu süreklilik üzerinde istediğimiz kadar süreksizlikler gerçekleştirilebileceğimizi söylemek gerekir; sonuçta dikkatimizi çeken ve bize gerçekmiş gibi görünen her zaman süreksizliktir. Çünkü insan zekasının düşünme ilkelerine göre, eylemlerimizin temeli bu süreksizliklere dayanır ve buna göre gerçekleştirilir."¹³

Bergson'a göre bu tür bir zeka, akla, mantığa dayanan maddenin gerçekliğini araştıran bilimden başka bir şey yapamaz. Zekanın alanına giren bilim, olgusal dünyayı inceleyerek elde ettiği bilgilerle insanların günlük yaşamlarını kolaylaştırır ve rahatlatır; pratik niteliği ile, yararlı bir araç gereklidir. Ancak konuların gerçek durumlarına, davranışların gerisindeki, onları dürtten ve yönlendiren güdülere inemez. Bilimsellikteki kuramsal analiz, nesneyi oluşturan özü vermez, çünkü onun özüne inemez, sadece nesnenin duyuyla algılanan niteliğine ulaşabilir ve bu nedenle de sadece onun çeşitli özelliklerinin tanımlarını, soyut ve simgesel bilgilerini verir. Günbatımının kendine özgü renk armonisindeki güzelliği vermek yerine, kırmızı, sarı, parlak gibi nitelikleri saptar. Bu ise nesnenin ya da olayın bütünü tanımlamaya yetmez. Bilimsel yapısını verirken, bizi gerçekten uzaklaştırır. Çünkü akıl, seçici ve ayırıcıdır, sentez yaparken ise yöntemleri ve sonuçları yapaydır. Bölünemez ve kavramsallaştırılamaz olan bütünü her yanıla armoni içerisinde değil, yan yana dizilmiş yamalara benzeyen bir şey olarak verir.

Bergson'a göre bilimsel düşünmek, varlığı uzay açısından geometrik görmektir. En az bunun kadar olan zamanı göz ardı etmektir: "Bilim geliştikçe maddeyi mekan içerisindeki bir takım işlevlere, birtakım belirtiler olan hareketlere indirger. Öyle ki sonunda hareket gerçekliğin kendisi durumuna gelir. Kuşkusuz bilim bu harekete bir dayanak aramaya başlar: fakat, kendisi geliştikçe dayanak geriler: yığınlar bir takım moleküller, moleküller birtakım atomlar, atomlar da bir takım elektronlar ya da maddeler biçiminde buharlaşarak dağılırlar."¹⁴

Oysa zaman bir birikim, bir gelişme, geçmişini şimdiye uzatan bir süreklilik olarak, yaşamın ve tüm gerçeğin özüdür. Çıkarıcı zeka ve mantık, bu sürekli değişimin içerisinde olan ve iç ve dış çevremizdeki olayları, bunlar sanki hiç değişmeyen özlü şeylermiş gibi, zaman dışı, hareketsiz, ölü kavramlarla dondurarak açıklar ve elverişli amaçlara varır.

13 Henri Bergson, *Creative Evolution* (Çev. Arthur Mitchell) New York: Dover Pub. Inc., 1998, s.154.

14 Henri Bergson, *Creative Mind: An Introduction to Metaphysics* (Çev. Mabelle L. Andison) New York: Carol Pub. Inc., 1992.s.148

Bergson için parçalama ve yeniden birleştirme olanağı, ancak gerçek mekânın arkasında boş dayanıksız soyut bir mekanda gerçekleşir. Bergson için yapay şeyler oluşturmak, bir şeyin şeklini bir maddeden çıkarmaya bağlıdır. Burada önemli olan şey, elde edilecek şekildir, geometridir. Başka türlü söylemek gerekirse çıkarıcı bir zeka yaratma eylemlerinde maddenin gerçek biçimleri üzerinde durmaz; çünkü bunları kesin biçimler olarak görmez. Aksine her maddeyi dilediği gibi biçimlendirebileceği bir şey olarak düşünür.¹⁵ Bergson'un hareket tanımına göre biçim yoktur. Çünkü biçim demek hareketsizlik demektir. Gerçek ise harekettir. Gerçek olan şeklin durmadan değişmesidir.

Madde ve Bellek

Bergson'un algı kuramına göre geçmiş iki farklı biçimde yaşamını sürdürür: birincisi hareket düzenekleri (duyu-motor düzenekleri) içerisinde, ikincisi ise bağımsız birikmeler içerisinde.¹⁶ Bu temel ayrımı en son noktasına götürdüğümüzde ise kuramsal bakımdan bağımsız görüntü bellek ve saf bellek (alışkanlık bellek) olmak üzere iki bellekle karşılaşırız. Görüntü bellek, zaman içerisinde gerçekleşen her şeyi otomatik olarak saklar. Hiçbir ayrıntıyı kaçırmaz, zekanın çıkarıcı gereksinimlerine başvurmaksızın geçmişi şimdi ile kaynaştırır. Bu bellek hayal gücü ile yakından ilişkilidir. Buna karşın saf bellek (alışkanlık bellek), ezbere öğrenilmiş yinelenmeleri, beden alışkanlık biçimine dönmüş hareketlerini içerir.

Bergson, geleceğe yönelik eylemlerimizi denetlemek için seçici bir "ben" ve bunu işleme koyan beyin aygıtı olduğunu öne sürer. Bu "ben" in otomatikleşmiş çıkarıcı izlenimlerin hareketlerini içeren alışkanlık belleği vardır. Asıl bellek, kendi kendisine çalışan görüntü bellek ise bu "ben" in arkasında, bilinç dışı alınan duyusal ve algısallıkları içerir. Özgün düşünce ve görelî bilgiler bu belleğin sonuçlarıdır. Bu bellek bir yeti olarak her zaman vardır. Ancak bilince etkisi gereksinimler ortaya çıktığında gerçekleşir. Bunun dışındaki durumlarda bilinç tarafından kullanılmayarak kendi kendisine varolur. İçsel yaşamı, düşünce zevki, yaratma eğilimi olmayanlar için bu bellek bir yükür.

Sonuç

Foucault "disiplin toplumlarını" 18 ve 19. yüzyıllara yerleştirmişti. Disiplin toplumları doruk noktalarına 20. yüzyıl başlarında varmışlardı. Bu toplumlar, geniş ve yaygın kapatma-kuşatma mekânı düzenlemeleriyle karakterize edilirler. Birey hiç durmadan, her biri kendi ilkelerine sahip olan bir kuşatma mekânından diğerine geçer; önce aile; sonra okul, ardından kışla, ar-

¹⁵ Henri Bergson, *Creative Evolution* Çev. Arthur Mitchell, New York: Dover Pub. Inc., 1998, s.156

¹⁶ Henri Bergson, *Matter and Memory*, Çev. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer, New York: Zone Books., 7. Basım, 2002, s. 78.

dından da fabrika ve en sonunda emeklilik; ara sıra hastahane; ara sıra hapishane.

Bir kuşatma mekanından diğerine geçerken şöyle söylenir: şimdi artık bebek değilsin (arındırma) ve okuldasın (yeniden-yapılandırma) ve sonra askerlikte, orası okul değildir artık... Arındırma ve yeniden yapılandırma ilkesi, bireyin her kuşatma mekanına boyun eğmesi için işleme koyulacak biricik yöntemdir. Bireyler ya da gruplar, her biri katı parçalı çizgilerden oluşmuş gibidirler; parçalanmış çizgi paketleri, bütün yönleri iyice belirlenmiş her türlü parça... Aşılan bir eşik, zorunlu olarak çizgilerin diğer parçaları ile kesişmez.¹⁷ Bu durum disiplin toplumlarının sanat eğitim programları için de geçerlidir; arınma ve yeniden yapılandırma onlar için de çalıştır: öğrenciler paketlenmiş, başları ve sonları tanımlanmış parçalı çizgilerdir; her başlangıç işinden önce, bir tutarlılık ilkesine (arındırmaya) ve bütünsel birlik tasarısına (yeniden-yapılandırmaya) boyun eğdirilirler. Aşağıdaki metin Gilles Deleuze'un Paris'teki Femis sinema okulu öğrencilerine yaptığı konuşmanın özetidir: "Sanatın bilgi verdiğini, yani bir enformasyon türü olduğunu, ya da bir tür iletişim olduğunu düşünmek isteyenler var... Ama sanat iletişim değildir; enformasyon ise hiç değildir.. sanat enformasyona, hatta karşı-enformasyon denen şeye hevesli değildir pek... İletişim ise sanatkârane filan değildir; tüm yaptığı insanlara neyi düşünmeleri, neyi hissetmeleri, neyi yapmayı planlamaları gerektiğini söylemektir. Enformasyon ise, insanlara bu söylenenleri yapabilmeleri için verilmesi zorunlu en az, asgari yapıp-etme bilgisi, asgari bir pedagojidir... Hayır, sanat bir iletişim değil, enformasyon-karşı enformasyon filan değildir... Sanat, ölüme karşı dirençtir...Ne türden bir direnç acaba? Lascaux mağaralarında beşbin yıldır durup bekleyen duvardaki görüntüler, işte direnmekteler. Ama ölüme karşı direncin ikinci bir tarzıyla bir buluşması vardır sanatın: Yani insanların kavgasıyla; ölüme, iktidar girişimlerine, baskılara karşı umutlu kavgasıyla...İşte Bach'ın müziği, Rönesans sonrası kurumsallaşmış iki müziğin, kutsal, ilahi kilise müziğiyle onun karşıtı profan, saraylı, dünyevi müziğin seslerini bastırmaya çabalayan bir çığıktır: Defolun! İkiniz de çekip gidin!...

Direnç'in bir türü olan sanat neye karşıdır peki?

Otoyollarda özgürce dolaşmaya bırakılırken kim söyleyebilir aslında denetlenmiyor olduğumuzu... Özgürce dolaşmaya bırakan ve üst-kodlamalar aracılığıyla uzaktan, dokunmadan denetleyen yeni iktidar araçları..."¹⁸

Deleuze bu metinde, Foucault'nun disiplin toplumlarından, kod ve göstergelerin başatlığındaki denetim toplumlarına dönüştüğümüze dikkat çekiyor;

17 Gilles Deleuze, *Diyaloglar*, Çev. Ali Akay, Ankara: Bağlam Yayınları, 1990, s.169.

18 Deleuze, Gilles, *Yaratma Eylemi nedir?* Çev. Ulus Bekir, 1987; <http://www.korotonomedia.net/theoria/Deleuze.html>, Erişim Tarihi: 27.08.2003.

otoyollardaki işaretlerden, ışıklardan, reklam panolarındaki kodlanmış göstergelerden... Deleuze, sanatın bir iletişim, bir tasarım, bir pedagoji olmadığını aksine bir direnç olduğunu vurguluyor...

Sanat tarihi kitaplarında, ilk çağlarda mağara duvarlarına aktarılan bellek-görüntüler "mağara resimleri" olarak geçer. Oysa bu görüntüler, ne Rönesans resmi gibi matematik ilkelere göre, ne de "ayrıcılık an" lara, pozlara göre, ne de içgüdülere ya da bilinç dışına göre (Dışavurumculuk-Gerçeküstüçülük) gerçekleştirilmişlerdi; öznenin karşısında nesnenin hareketsizliğe gömülmesi ya da ölmesi gerekmiyordu. Bunlar, Bergson'un tanımladığı, insanın duyu-motor düzenekleri aracılığı ile depoladığı "alışkanlık belleğine" yönelik düzenlemeler de değildiler. Bu görüntülerde modernliğin göklere çıkardığı özne nesne ayrımı da yoktu. Nesne, tıpkı düşlerinde olduğu gibi, yaşam deneyimlerinin birikmiş görüntüleri olarak öznenin görüntü-belleğinde geçmişin ve geleceğin şimdisi olarak bulunuyordu. Bu görüntüler, ögelere ayrılarak göstergelere indirgenerek kodlanmış, yeniden kurulmuş "resim" olmaktan çok, "belleğin görüntüleri"ni oluşturuyorlardı. Bu nedenle "hareketliyidiler", "ayrıcılık bir an", bir poz, hareketin durağan tanımlı bir kesitini, süreksizliği betimlemekten çok, bir sürecin, bir oluşun, bir eylemin, bir akışın, görüntü belleğin maddeye dönüştürülmesi sürecinde gerçek süreye karşılık geliyorlardı. Bu nedenle görüntülerdeki nesnelere, olduklarından daha fazla hareket organlarına sahiptiler. İlk insanların, belleklerindeki görüntüleri maddeye dönüştürme biçimi, günümüzde çocukların görüntü belleklerindeki, sürelerindeki zenginliklerinde devam eder.

İnsanın özünden gelen, doğuştan kazanılmış bu yeteneği, ancak bütünü parçalamayla, ögelere ayırmayla, hareketten soyutlama becerisi kazandırmayla, süre dışında, matematik zaman ve mekan kurgusuyla, düşlere belleğe yönelik görüntü belleğin yerine, zekanın çıkarıcı gereksinimlerini sonucu ortaya çıkan, bütünsel olmayan, mantık ve bilincin egemenliğindeki saf algının konulmasıyla, algıyı kod ve göstergelere indirgeyerek bilimsel temellere oturmaya çalışan, Görüntü Mühendisliği'ne soyunmuş, sanat eğitim programları ile köreltilebilir.

Baudrillard "Cool Anılar" adlı kitabında Max Ernst'ün bahçe resmi yaptıktan sonra, bir ağacın resmini yapmayı unuttuğunu fark ettiğinde derhal ağacı kestirdiğinden söz eder.¹⁹ Gerçeklik arakçılığının temel sorunu: görüntüyü, gerçeklikten, yaşamdan üstün kılmak; görüntüye uymayanları, yaşamdan silip atmak, yok etmek ya da yaşamı görüntüye uydurmak; görüntü aracılığı ile kodlanmış göstergelerin başatlığında yaşamı biçimlendirmek, yaşamı tasarlama.

Sonuçta Temel Sanat Eğitimi denetim toplumlarında, göz aracılığı ile "ba-

kış'ın ve dolayısı ile insan düşüncesinin, koşullu algı kuramlarını içeren bilimsel yöntemlerle, nasıl denetlenebileceğini görsel mühendislik ilkeleriyle gerçekleştirmeye çalışırken, modernliğin evrensel projesinin bir eğitim programı olarak karşımıza çıkıyor.

Kaynakça

- Baudrillard, Jean., Cool Anılar, III-IV, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Bergson, Henri., Creative Evolution, Çev. Arthur Mitchell, New York: Dover Pub. Inc., 1998
- Bergson, Henri., Creative Mind: An Introduction to Metaphysics, Çev. Mabelle L. Andison, New York: Carol Pub. Inc., 1992.s.148.
- Bergson, Henri., Matter and Memory, Çev. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer, New York: Zone Books., 7.Basım, 2002.
- Crary, Jonatan., Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in The Nineteenth Century, Cambridge: MIT Press, 1990.
- Chen, Jack.,Soviet Art and Artists, London: The Pilot Press, Ltd., 1945.
- Danziger, Kurt., Constructing the Subject: Historical Origins of Psychological Research, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Deleuze, Gilles., Yaratma Eylemi nedir? Çev. Ulus Beker, 1987; <http://www.korotonomedy.net/theoria/Deleuze.html>, Erişim Tarihi: 27.08.2003.
- Deleuze, Gilles., Diyaloglar, Çev. Ali Akay, Ankara: Bağlam Yayınları, 1990.
- Foster, Hal., Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics, Washington: Bay Press,1985.
- Hearst, Eliot., One Hundred Years: Themes and Perspectives, Der. Eliot Hearst 'The First Century of Experimental Psychology, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1979.
- Kandinsky, Wassily Point and Line to Plane. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947.
- Moholy-Nagy, Laszlo., New Vision 1928, Der.Richard Hertz ve Norman M. Klein, Twentieth Century Art Theory, NJ:Prentice Hall, 1990.
- Rodchenko, Alexander ve Varvara Stepanova, Constructivist Art 1921, Der.Richard Hertz ve Norman M. Klein, Twentieth Century Art Theory, NJ:Prentice Hall, 1990.
- San, İnci., Sanat Eğitimi Kuramları, Ankara: Tan Yayınları, 1983.
- Vitz, Paul C. and Arnold B. Glimcher., Modern Art and Modern Science. The Parallel Analysis of Vision, New York: Praeger, 1984.