

Sanat Eğitiminde Görsel Bilinç

Mümtaz DEMİRKALP

Yard. Doç.,

Hacettepe Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Heykel Bölümü, Öğretim Üyesi

Yaşam, küçük insana doğuşuyla birlikte verilen, sonrasında da sırasının ne olduğunu bilmediği, ancak bütün bedeniyle katıldığı ilk şey olarak tanımlanabilir, yani küçük insanın her şeyi öteleyerek (yaşamda) kendisine yer açması, onun içinde sırasını alması ve bütün bedeniyle ona katılmasıdır. Büyüme sürecinde ise çevresiyle ilişkiler kurarak; dünyayı kavraması, onu ya olduğu gibi kabullenmesi, ya da onu reddedip yeniden kurmak istemesidir. Ve bütün bu süreçler sonunda artık o, büyümüş bir insandır.

İnsanın var oluşu üzerine yapılan bütün bilimsel araştırmaların insana yönelik, genel hükümleri taşıdıkları, sanat alanında ise insanın dünyayı görmesi, kavraması ve ondan yola çıkarak yeni dünyalar kurmak istemesi daha özel bir insan-dünya ilişkisinde görülür.

Yaşamı küçük insana verilen ve insanlığını da sürece bağlarsak onun şimdiki yerini, yani yeni yerindeki yaşamını sanat eğitimi ile, insanlığını da sanatçı kişiliğiyle ilişkilendirebiliriz. Böylece bu araştırma konusunun alanını belirlemiş oluruz ki, burası sanat eğitiminin yapıldığı yerdir.

Yaşama katılma olarak ele almayı düşündüğümüz sanat eğitimi görmek, düşünmek ve üretmekle ilgili çerçevede inceleyip, kendine yeni yerinde yer bulan ve bütün bedeniyle bu ortama katılanı da belirlemiş oluruz ki, bu da öğrenci insandır.

Şimdi, yukarıdaki yaşam davetini alan ve uzun süreçler sonunda yeni yerinde bulunan öğrenci insanın dünyaya açılan penceresinden içeriye ilk hangi görüntüler girdiği sorusunu sorup cevabı araştırabiliriz.

Öncelikle, öğrenci insanın dünyaya açılan penceresinden içeriye görüntülerin nasıl bir süzgeçten geçerek girmesi gerektiği ve görüntülerin gerçekliğine ulaşmanın bir ön koşulu olan 'görme bilinci' üstünde durabiliriz. Görmeyen bir insan için geçerliliği olmayan bu görme bilincinin, gören bir insan için ne kadar önemli olduğu açıktır. Bu aynı zamanda görmeyen insanın nerede olduğunu bilememesi, gören insan için nerede olduğunu bilme bilinci ile karşılığını bulur. Görmeyen insandaki dünya kavramı, onun dünyaya dokunması, koklaması, tatması ve sesleri duymasıyla oluşurken, böyle bir dünya kavramını da ancak o görmeyen insan bilebilir.

Dünyayı kavramada görememek olumsuz bir durum gibi algılansa da, gerçeğe ulaşmanın farklı biçimdeki bilinçliliği ile o kişinin ellerini kullanması sayesinde dünyadan bütünüyle kopmuşluğu belirlemez. Hatta "görsel sanatlar" olarak düşünülen ve vurgusunu 'görme' üstüne kuran eğitimin sadece gören insanlar için değil, görmeyenler için de yaratıcılık anlamında uygulanabilirliğini düşünebiliriz. Görsel sanatlarda, görmenin önemi, diğer duyu organlarına göre en üst düzeyde düşünülse bile, diğer duyu organlarının etkileri de göz ardı edilemez. Özellikle heykelde biçim bilgisinin oluşmasında görmenin yanında dokunmanın da çok önemli olduğu söylenebilir.

Ancak, birçok Müze ve Sanat Galerisinde bulunan eserlere "dokunmanın" yasak olduğunu ve sadece görmek-bakmakla sınırlı tutulduğunu biliyoruz. Bu durum, görmeyen bir insan için sanat eserini tanıma duyarlılığının önündeki bir engel olarak görülebilir. Aynı şey gören insan içinde geçerlidir. Halbuki Henry Moore'un herhangi bir eserine bakarak, biçim algısının öğrenilmesinde, dokunma duyusunun görsellikle neredeyse aynı düzeyde olduğu kanıtlanabilir. Bu kapsamda, Maillol'nun 'Akdeniz', Giacometti'nin 'Köpek' vb. birçok sanat eserleri bize örnek teşkil edebilir. Bu gibi eserlere dokunarak sanatçı gözü ile görülen dünyayı tanıyabiliriz. Hatta bu duyuusal deneyden yola çıkarak, dokunulan şeyin, gerçekliğinin yeniden üretilmesinde, sadece görmeyen bir insan için değil, gören insan için de önemli olabileceğini söyleyebiliriz.

Bu sanat eserleri ile olan ilişkinin diğer önemli bir yanı, yukarıda da belirtilen, görmeyen insanın diğer duyu organları ile oluşturduğu ve sadece ona ait dünya kavramından hareketle ilişkilidir. Örnek alınan sanatçıların da özellikle görsel duyarlılığa bağlı kendi dünya kavramlarını kurduklarını ve bu kavramların da sadece o sanatçılara ait olduğunu belirterek, dokunma eyleminde dokunulan şeyin sadece heykel olmadığını, aynı zamanda özel bir dünyaya da dokunulduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle, dokunma özgürlüğünün kullanılması, sadece elleri ile görebilen, bir insanın yaratıcı gücünü harekete geçirebilir, onu sanatçı düzeyine bile taşıyabilir. Hatta kendi mekanında bu gücünü kullanarak kendi dünya kavramının boyutsal düzey-

de örneklerini verebilir.

Bu olabilirlik yanında, dünyaya dokunmanın önceliğini göz üzerinden oluşturan insanın kendisine ait dünya kavramı üzerinde dururken bunu, Ponty'nin "ben onu gördüğümünden çok, ona göre ya da onunla birlikte görmekteyim" (Ponty 1996 :36). saptamasındaki insan-dünya ilişkisinde arayabiliriz.

Onunla birlikte görme ilgisi, temelde duyu verilerine yönelik olan her şeye karşı insanın duruşu ve dünya ile buluşmasının tavrı sonucudur. Örneğin, dünyanın yuvarlak olduğunun bilincine ulaşılmasında, gözün görüş alanını düşünerek, insanın, dünyanın önce düz olduğunu söyleyip, sonra yuvarlak olduğuna kendisini basit anlamda; ufukta yaklaşan bir geminin önce dumanını sonra bacasını ve sırasıyla diğer parçalarını görmesiyle inandırmış olduğunu söyleyebiliriz.

Günümüzde, sanat eğitimine yeni başlayan bir öğrenciye dünyanın yuvarlak olduğunu söylemenin ne kadar gereksiz olduğu açıktır. Peki öğrenci insan için ilk planda dünya ile birlikte görme nasıl gerçekleştirilecektir? Bunu kendi deneyimlerimizle örneklendirebiliriz. Bu deneyim aynı zamanda öğrenciye dünyaya bakabilme ile onu doğru görebilme durumunun da ipuçlarını sunabilir. Bunun nasıl olabileceği düşünülerek atölye uygulama kapsamında deneme fırsatı bulunmuştur. Gören öğrenci için atölye ortamındaki fiziksel dolaşımın ne kadar kolay olduğu düşünülürse, bunun zor olan tarafı öğrencinin gözleri kapatılarak gerçekleştirildiğinde ortaya çıkmıştır. Gözleri bağlı ve artık göremeyen öğrencinin kullanım nesnelileri dolu atölyenin bir ucundan diğer ucuna ulaşabilme deneyimi, onun önceki durumunda çevresindeki sıradan nesnelere ilişkisinin ve bunların arasındaki duruşunun nasıl olduğunu bilme durumunu kapsamaktadır. Bununla birlikte öğrencinin halihazırdaki durumundan süreçle bağlantılı olarak yakın çevresine yolculuğunda Ponty'nin belirttiği hedefe ulaşmayı, yani "birlikte görmeyi" en az bir şeyi görmekle başarabileceği kavratılmak istenmiştir. Buradan, sıradan görme eylemi sürecinde nesnelere görsellik kapsamından uzaklaştığı, tersi durumda ise birlikte görmenin nesnelere kendisine yaklaştığı görüşüne varabiliriz. Bu, yerinden edilmiş, rahatı kaçmış bedenin, nesnelere arasındaki dolaşımıdır. Bunun en az bir şey için olan durumuna göre, o kısacık mesafede neler yoktur ki... Ancak, gözler açılınca, o kısa mesafede ne kadar çok şey olduğu anlaşılabilir. Bunun ucundaki dünyanın bu kadar kalabalık oluşu asıl şimdi öğrenciyi şaşkınlığa uğratabilir.

Şimdi öğrenci insan için tam da zamanı olan çevresindeki çokluk içinden en az bir şeyi görebilmesidir. Görülenin kağıt üstünde yeniden üretimi ilk planda elin hüneri olarak algılsa da, üzerinde durduğumuz yapılmış olan da göz ve akıl bağının kuruluyor olmasıdır. Bu bağ başlangıçta çizilen şey-

le onun gerçekliğinin kağıt üstünde ne derecede gerçekleştirilip gerçekleştirilmediği ilişkisini taşımasıdır. Bunun başlangıcı olan etkin düzeyde görme, görülen dünyanın ne anlama geldiğini fark etmektir. Bu farkediş gökyüzünde gördüğümüz yıldızların orada olmadıkları ya da sudaki yansımanın nesnenin gerçek görüntüsü olmadığı durumundaki gözün yanılması yanında, gözün ayırma gücünün kullanılmasıyla nesnenin etkin düzeyde görülmesi açısından önemlidir. Bunun önemini Gombrich "Yapmamız gereken, alışlageldiği üzere görmek ve bilmeyi karşılaştırmak yerine, görmek ve ayırdına varmaktan söz etmektir. Bir şeyin ayırdına ancak o şey için bakındığımızda varırız" (Gombrich 1992:175) olarak belirtir. Benzer şekilde Henry Moore'un o değil de, şu çakıl taşı görmesi gibi...

Bazen akıl bile, kendisi ve sahibi olduğu gözlerinin yardımı ile gerçekleştirilenler karşısında "kendi gözlerine" inanamaz ya da "aklım almıyor" gibi savlarla kendi kendisini yüceltir. Yine sahibi olduğu ellerinin hüneri ile bütün akıl almazları gözleri önüne serebilir. Sonunda yeniden üretimin kazandırdığı öğretiyi Ponty'nin " ancak baktığımızı görürüz" (Ponty 1996: 32) cümlesindeki bir seçicilik vurgusu olup çıkar.

Peşine takınılan olduktan sonra artık yaşam, neye bakmak istiyorsak onun serüveni olur. Hatta bu serüven sanatçısını bile şaşkınlığa sürükleyip, kendi kendini hayrete düşüren bir deneyim olur. Bunun için her yıl gittiği deniz kıyısından görüp aldığı çakıl taşlarını düşünerek bir önceki sene geldiğinde de onların orada olduklarını fakat onlar yerine başkalarını ele aldığı belirten heykel sanatçısı Henry Moore'u örnek olarak verebiliriz. Sanatçının bu görsel bilinçliliği onun heykel tasarımlarının önceliğini taşıyan doğa örneklerinin sanatçısına o anda görmek istediğinin bütün bedeniyle yönlendirilişini taşıması olarak düşünülebilir. Yaşasa idi yeni sene de görülecek çakıl taşları yeni görsemlikleri içeren önceden görülmüş fakat alınmamış olan çakıl taşları olacaktı.

Henry Moore gibi, sanatın içinde olan her sanatçı dünya ile ilişkisinde kendisinin geliştirdiği görsel bilince bağlı bir seçicilik serüveni yaşar. Ancak, bu serüven, iki boyut üzerindeki tek görüşe dayalı buluşma ile işe ilk başlayan öğrenci için bir ilk zorluk olup çıkar. Çocuk resimlerinde dünyayı başka görüp, onu başka türlü resmederken aşılacak zorluk, sanat eğitimi öğrencisi için masayı doğru görüp, onu en doğru şekilde yansıtmaya beklentisini taşır. Çocuk resimlerini kabullenişimiz yüzümüzdeki gülümseyişimizle karşılığını bulurken, bu sanat eğitiminin ilk yıllarında ne görülmüşse onun kağıt üzerine bilinçli aktarımı ile karşılığını bulur. Bu karşılık nesnenin yani masanın bir bilinen olarak şematik olarak çizimi yanında, masanın görülen olarak çizimidir. Bu öğrencinin masaya gündelik bakışından ayrı bakarak görmesi, yani masayı akıl yoluyla yeniden üretiminin gerçekleştirilmesi, masanın ışığı ve gölgesiyle, detaylar arasındaki ilişkilerle, oranların doğru ve nesnenin

en iyi açıdan görülerek yeniden ortaya konulmuşdur. Bütün bu elemanlarla kağıt üzerinde olanın, artık masa olmadığı, başka bir şey olduğunun bilinmesidir. Yani "ikinci elden bir formül olmaktan çıkıp, biriciklik ve bir daha yinelenmezlik niteliğini taşıyan görsel yaşantıyı yansıtana değin, yorulmak nedir bilmeksizin..." (Gombrich 1992: 176) in bilinmesidir. Ve artık kağıt üzerindeki bakan göz, o biricik olana masaya bakar gibi bakmamaktadır. Artık kağıt üzerinde olan "gerçeğin imgesel dokusu"dur. Bu doku uzun bir eğitim sürecine yayılmış olan görerek öğrenmek ediminin sonucudur. Sıradan görmedeki deneyim eksikliği yerine, kontrol altına alınabilen, denetlenen, görmek için çırpınan bir gözün deneyimidir.

Bazı dönemlerde sıkıntıya girmeden kağıt üstünde olan herhangi bir şeyin doğru dürüst çiziminin gerçekleştirilmesi için kestirme bir yol sıklıkla kullanılmıştır. Şematik anlamda olsa bile bu yolla gördüğümüzü çizebilmenin zorluğunu, üst üste konulan iki kağıdı, ışığı arkadan alan pencere camına yaslayarak, altta ne varsa onun aynısını üstteki kağıda çizerek, yani görüntüleri örtüştürerek aşıldığını biliyoruz. Böyle bir yöntemle, görüleni çizilebilme zorluğu aşılrken, sanat öğrencisi için aralarında kopya kağıdı bulunan iki desen kağıdından üsttekine görsel verileri olmayan bir nesne ile karşıda duran masanın çiziminin nasıl gerçekleştirileceği konusunda bir deneme yapılabilir.

Deneme, kağıt üzerindeki uğraşın, kopya kağıdı yardımı ile alttaki kağıda görülmeden geçirilmesi ve bilinçle yönlendirilen uğraşın nerede başlayıp, nerede bittiğini göremeden masa çiziminin gerçekleştirilmesidir. Merak edilen alttaki kağıt üzerinde nelerin olduğudur. Bunu göremeyenin elleriyle görmesine paralel, gören için akılla görebilmenin tecrübe edilışıdır diyebiliriz. İlk denemelerinde şaşkınlık derecesinde anlamsız ve tuhaf şeylerle karşılaşan öğrenci, sonraki aşamalarında gösterdiği cesaretle nesne ve çiziminde görerek bakmanın sonuçlarına dikkatimizi çekebilir.

Önceden öğrencinin yaşantısında yukarıdaki denemelerin olmaması şimdi onun için akıl almaz şeyler gibi görülebilir. Ancak bu akıl almazlar için dayanak noktası, karşısında olanların kendisine ne kadar yabancı olduğunu öğrenmesidir. Bu öğreti, onun nesnelere gözleri arasına kurduğu köprü ile onlardan gelen her şeyin bu yolla aklına ve ruhuna akışını sağlamasıdır. "Kendi kendini hareket ettiren alet olarak, kendi amaçlarını icat eden araç olarak göz, dünyanın belirli bir etkisiyle heyecanlanıp, onu elin izleriyle görünüşe göze verendir" (Ponty 1996: 38) görüşüne paralel üçüncü bir deneme öğrenci insanın dünya ile birleşiminde kendine ait bir görüşe ulaşabildiğini gösterebilir. Beklenen; Kafka'nın 'Değişim' adlı romanında yer alan Gregory Samsa'nın bir sabah uyandığında kendini devcileyin bir böceğe dönüşmüş olarak bulmasının imgesel görüntüsünün ortaya konulmuşdur. Bu deneme, eller arasında yapılan şeyin, her bir öğrenciye göre

farklı biçimlerde ortaya konulmuştur. Farklı biçimlerde ortaya konulan şeyler, düşünsel davranışta, görsel bilince bağlı, yeni biçimselliklerdir.

Sonuç olarak, sanat eğitiminde ulaşılan bu biçimsellik,  ėrenci için, görüleni anlamak, onu anlatmanın  n koşulu düşüncesinden kaynaklanmakta ve görmediği şeyi –devcileyin böceği- ancak hayal ederek imgeselleştirmektedir...

Kaynakça

PONTY, Maurice Merleau, 1996, G z ve Tin, İstanbul Metis Yayınevi

GOMBRICH, E. H. 1992 Sanat ve Yanılsama. Remzi Kitabevi