

ÇAĞDAŞ RESİMDE ZAMANSALLIK KAVRAMI ÜZERİNE

Kaya ÖZSEZGİN (*)

Ressam Jean Dubuffet, bir yazısında kültür-dışı, vahşi ve ilkel değerlere büyük bir ilgi duyduğunu, kapris, tutku ve şiddet öğeleri karşısında heyecanlandığını belirtiyordu. Bu görüş, ilkel insanların, kültür dışı kabilelerin, Afrika ve Okyanusya yerlilerinin sanatına yönelmiş olan çağdaş sanatçıların bir bölümü açısından doğal bir etkilenmenin uzantısıdır. Temeli, Antik Yunan ve Roma'ya uzanan geleneksel Batı kültürünce ünlenmiş değerler, gene Dubuffet'nin görüşüne göre, bizim düşüncemizin gerçek hareketiyle uyum sağlayamamaktadır. Bu kültür, artık sokak diliyle bağ kurabilme yeteneğinden uzaklaşmıştır. Kısaca, bir «dandarin» kültürüdür bu. Yaşayan kökleri yoktur. Oysa Dubuffet, bizim akıcı yaşamımız üzerinde doğrudan etkili olabilecek bir sanata özlem duymaktadır. Ağaca ve ırmağa, büyük bir hoşgörü anlayışıyla bakmış olan geleneksel kültür, onları «benzetmek»ten kaçınmıştır. İlkel kültürlerin insanı ise, aynı doğa görüntülerine büyük bir hayranlık duygusu içinde bakmış, ağacı ve ırmağı sevmiş, çizgilerini, bu doğa elemanlarına «benzetmek»ten büyük bir zevk duymuştur. Nedenine gelince, bu şeylerde güçlü bir «süreklilik» duygusu egemendir. İşte, çağdaş sanatçıyı çeken de bu süreklilik duygusudur. Doğada bir ağaç gördüğünde, bu ağacı mikroskop altında incelemek üzere laboratuvarına taşıyor, onu tanımak için, yaprakları üzerinden esen rüzgârı hesaba katmanın kaçınılmaz bir şey olduğunu savunuyor. Öte yandan Batı kültürünün, özellikle yazılı dile, uzlaştırılmış total bir güven duygusuyla bağlı bulunduğunu öne sürüyor Dubuffet. Oysa yazılı dil, gene Dubuffet'ye göre, «kötü bir araç»tır. Resim ise, yazılı sözcüklerden daha somut, düşünce iletişimini sağlamada, onlardan daha zengindir. Resmin işaretleri, doğadaki nesnelere daha yakındır.

Burada nesnenin zaman ve mekân içinde algılanmasına ilişkin temel sorunlardan birine parmak basılmakta ve resmin doğadaki bu

(*) Sanat Eleştirmeni, H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Görevlisi.

nesnenin kendisine benzemekle, onu süreklilik içinde algılamanın aynı şey olmadığı üzerinde durulmaktadır. Bilindiği gibi ilkelerin, benzetmeye değil, anlamı kavramaya ve simgeleştirmeye ilişkin davranışları, saf ve katışıksız bir dünya ve doğa görüşüne bağlı olduğundan, daha çok işlevsel tasavvurlara dayanır. Toplumsal ve coğrafi çevre, onları etkileyen başlıca etkenlerdir. İkel sanatın, estetik amaca değil, ritüel ya da toplumsal amaca yönelik olması, onu, içinde geliştiği toplum ve geleneklerle birlikte düşünmemizi gerektirir. Ama şurası bir gerçek ki, çağımız sanatçısı, bu ikel sanat ürünlerini — buna belki de ikelişlevci ürün demek daha doğru olabilir — estetik açıdan yorumlamakta, onlardaki çizgisel elemanları, yeni ve çağdaş nitelikli bir sanatın oluşturulmasında kaynak düzeyine yükseltmektedir. Burada Dubuffet'nin sözünü ettiği süreklilik duygusunun da bir payı bulunabilir. Bir kavram olarak süreklilik (continuité) nesnenin görüntüsüyle benzeşen, ama bu görüntünün ötesinde, başka kavramlarla özdeş bağlantıları ifade eder. İkel insanın mağara duvarına çizdiği hayvan imgesinde, taklit büyüüne bağlı bir etkinlik düşüncesi egemendir. Taklit eylemi, bir amacı değil, o amaca ulaşmanın aracını temsil eder. Nitekim taklit büyüü, «benzer, benzeri etkiler» düşüncesinden kaynaklanan bir süreklilik anlayışının ifadesidir. Duvara çizilen hayvanın çizgisel imgesi, o hayvan cinsinin içerdiği tüm şahsi yaratıklara karşı, avcıya bir tür güvence duygusu aşılar. İkel sanat türlerinin tümü için kullanılması alışkanlık haline gelen «primitif» sözcüğü, daha çok da etnologların bu kavramdan anladıkları biçimde, ikel insan topluluklarının kültürleri çerçevesinde, bu kültürün bir etiketi durumundadır. Sanat tarihçilerinin, bu insan topluluklarının elinden çıkan işlere, birer sanat ürünü gibi eğilmeleri, taklit büyüüne dayalı bu süreklilik kavramının pek de göz önünde tutulmadığının bir işareti olsa gerek.

Süreklilik kavramının ikel sanata yansıyan bir başka görüntüsü, eşzamanlılık (simultanéité) da, figürün zaman içindeki farklı devinimlerini aynı figür üzerinde gösterme esasına bağlı, ortak bir niteliktir. Özellikle ilkçağ Mısır sanatına ilişkin duvar resimlerinde, yüzün ve ayakların profilden, göğsün cepheden gösterilmesi, daha çok cisimleştirme (modulation) olgusuna yabancı bir tasvir güdüsünün sonucu olarak değerlendirilmelidir. Çağdaş sanatçıların, kübistlerin ve özellikle Picasso'nun resimlerinde kolayca izlenebilen bu eşzamanlılıkla, doğa görüntülerini ve figürleri, akıp giden zaman sürecinin dışında, geleneksel resmin yöntemlerine göre tablo yüze-

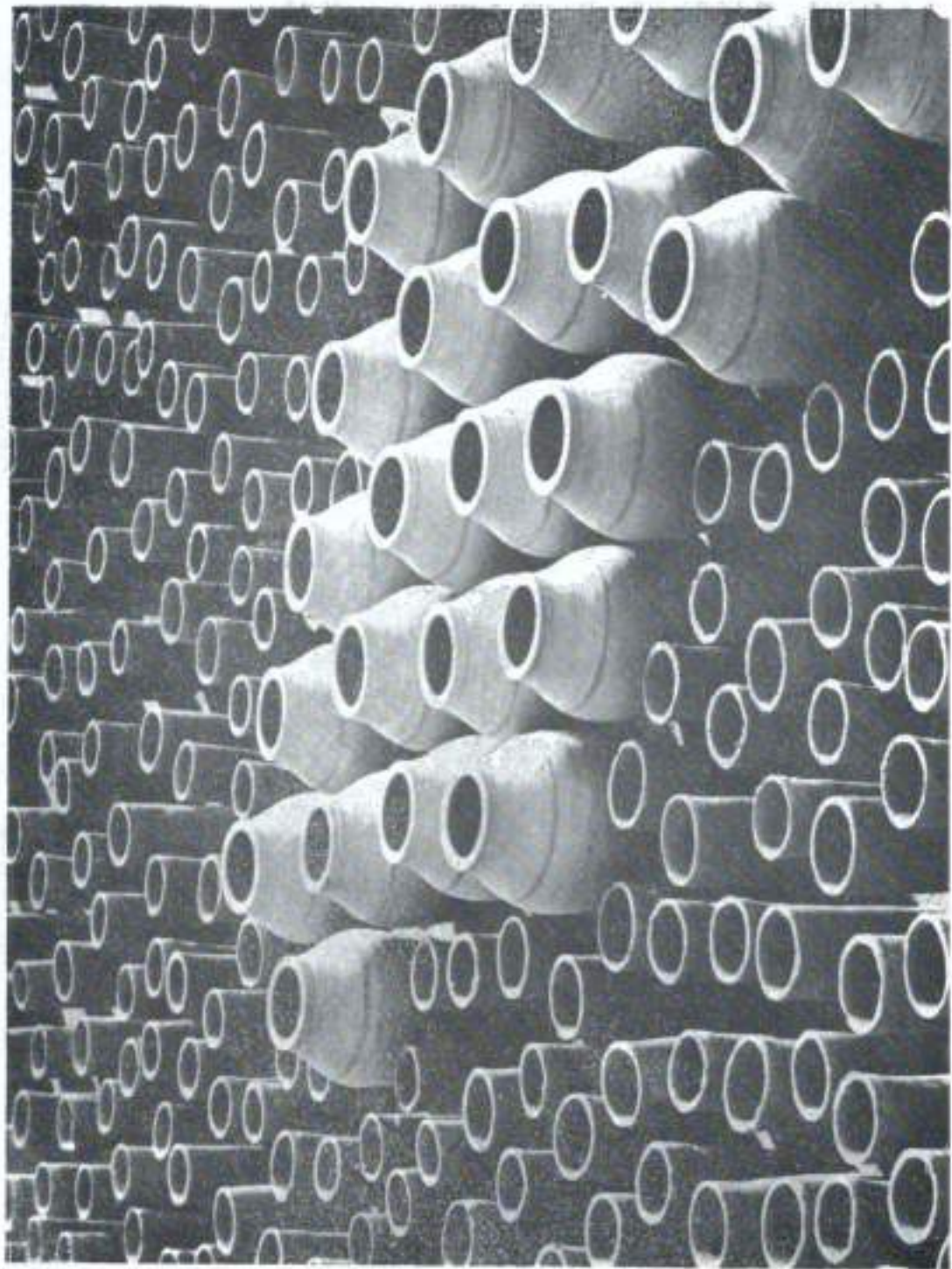
yine aktarma eylemi arasında bir karşıtlıktan söz edilebilir. Geleneksel yöntemde, oluşumu, bağlı bulunduğu zaman ve mekândan soyutlama eğilimi, sanatçının gözlemini ve dikkatini nesne ya da figür üzerine çekmiştir. Sanatçı, nesneye ya da figüre, zamandan ve mekândan çıkarılmış bir halka gözüyle bakar. Bu halka, içinde bulunduğu zincirin bir parçasıdır, ama o zincirin tüm öğelerini içermez. Ağaç, insan, nesne, kendi başlarına birer varlık göstergesidirler. Sanatçı, onları atölyesine taşımış ve Dubuffet'nin deyişiyle, incelemek üzere mikroskobu altına yerleştirmiştir. O nesneyi ister doğasal niteliklerine bağlı olarak incelesin, ister soyutlayıcı elemanların ışığında değerlendirsün, sonuç değişmiyor.

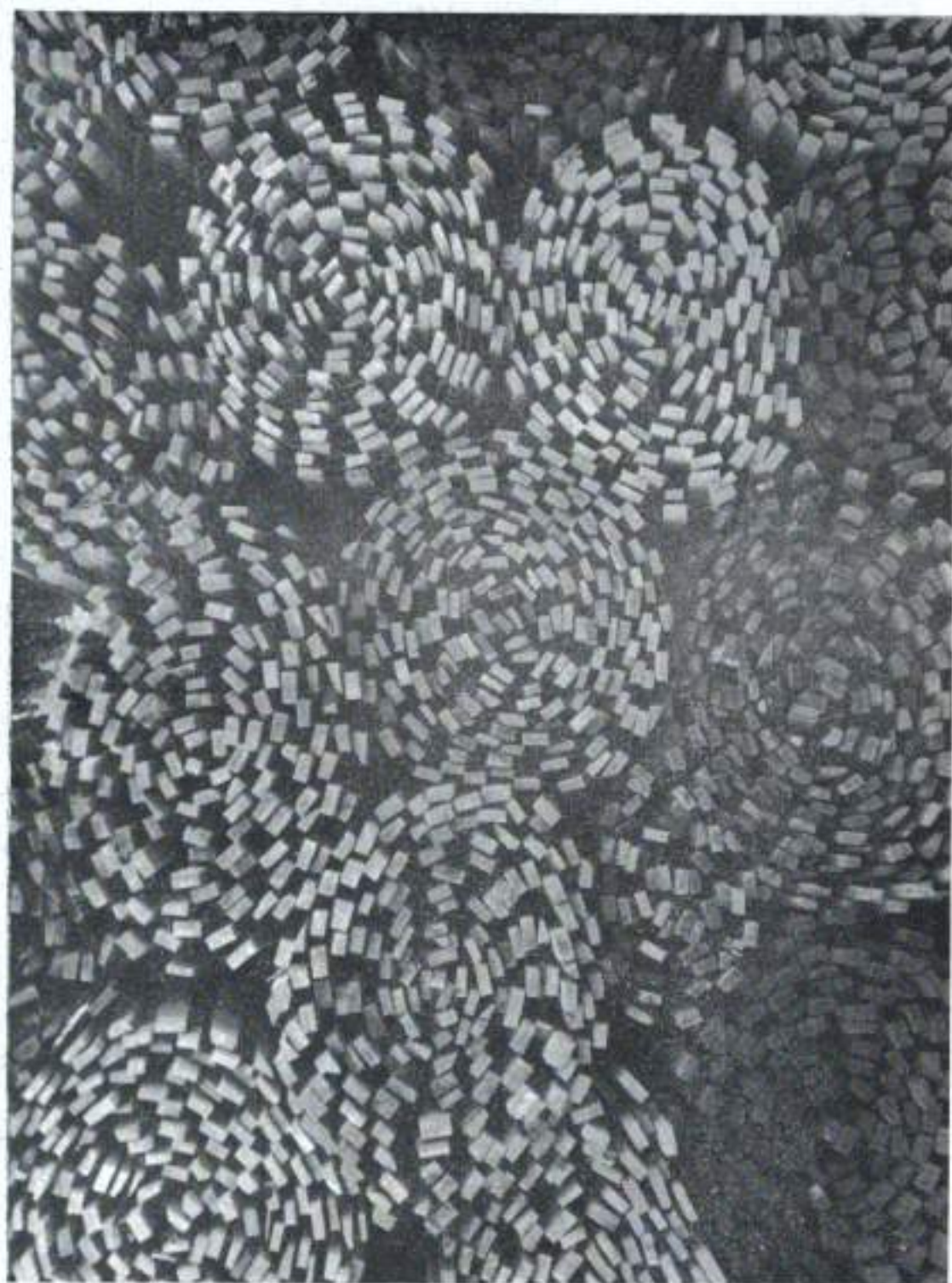
Eşzamanlılık, modern çağda sinemadan romana ve tiyatroya uzanan bir yelpaze içinde, konunun ve tekniğin gerektirdiği farklı boyutlarla geniş bir uygulama alanı kazanmıştır denilebilir. Bunda, evreni, doğayı ve insanı değişik zaman ve mekân kesitlerinin algı bütünlüğü içinde kavrama çabasının ve Bergson sezgiciliğinin kuşkusuz önemli bir payı var. Örneğin Joyce'un romanlarında, bölümleri geleneksel kalıplarla arka arkaya dizmek yerine, aynı anda birkaç bölümün bir arada ele alınması, sinemanın uyguladığı tekniğe benzer bir yöntemi akla getiriyor. Hauser, bu konuyla ilgili olarak, iki eşzamanlı olay dizisinin bir arada kullanılmasını, sinemanın, oldukça erken bir aşamada keşfetmiş olduğuna değiniyor. Resmin, iki boyutlu bir yüzeye göz yanılmasına dayalı bir teknikle kattığı derinlik kavramı, sanatta köklü bir değişikliğin başlangıcı sayılan kübist akımla, salt fizik bir derinlik olmaktan çıkmış, sinemanın erken çağda ele geçirmiş olduğu bu olanağı, eşzamanlılık ilkesiyle açıklanabilecek bir doğrultuda, derinliğin yeni bir seçeneği olarak değerlendirmiştir. Bir bakıma zamansal derinlik, fizik derinlikle yer değiştirmiştir. Hauser'in, «zıt eylemlerin eşzamanlılığı» tanımını altında, sinema dili için söylediği şey, modern resmin derinlikten uzaklaşır gibi görüldüğü noktada anlam kazanmaktadır. Süperpoze plânlar, aynı figür üzerinde cephe ve profilden gösterme çabaları ya da gerçeküstücülerin sık sık başvurdukları bir teknikle, farklı zaman ve mekân boyutlarını aynı resim yüzeyi üzerinde bağdaştırma eğilimleri, gerçekte zıt eylemlerin eşzamanlılığı ilkesinin, resme yansımış olan uzantılarıdır. Nitekim Hauser de, filmlerde ve modern romanlarda görülen «Bergson usûlü» bu zaman kavramına, İtalyanların fütürizminde, Chagall'ın dışavurumcu resimlerinde, Picasso'nun kübizminde, Dalí'nin gerçeküstücülüğünde de rastladığımızı

değiniyor. Hauser'e göre, bu bağlaşıklık özellik, ruhsal durumların eşzamanlılığı (simultanéité des états d'âmes)'ndan başka bir şey değildir.

Rönesans resminin yücelttiği değerlerle, modern çağın, bir yandan ilkel sanat ürünlerine, öte yandan yeni zamansallık kavramına yönelişle bulduğu bu eşzamanlılık, natüralizme bağlı uzun deneyimlerin sonucunda varılmış iki önemli doruk noktası olarak görünür. Rönesans geleneği, doğaya ve nesnelere mekânsal boyutlar içinde bakmanın köklü bilgilerini getirmişti. Batı plastiği, bu gelenekle beslenmiş olmanın, kendisine sağladığı görsel olanakları, klasik-doğacı bir temel üzerinde uzun süre değerlendirdi. Bu olanakları kullanmanın, «maniéré» olma aşamasına geldiği yerde ise, kendisine yabancı başka kaynakları kendi yararına değerlendirerek yeni bir görsel devrim yarattı. Çizim kusuru gibi görünen ve yerleşik kural- ların, akademik öğretilerin dışında kalan şeyi, sanatsal erdeme dönüştürmeyi başardı. Gombrich'in «sürekli devrim» olarak adlandırdığı çağdaş kökenli gelişmenin temeli, aslında izlenimcilere özgü «an»lık görüntü ilkesinin reddedilerek «akli» değerlerin yüceltilmesi, duyumsal olanın yerine kavramsal olanın geçirilmesiyle ilgiliydi. Eşzamanlı görüntüler de kavramsallığın bir sonucundan başka bir şey değildir. Nesnelere evirip çevirmeyi, biçimbozma yoluyla yeni anlatım yolları yakalamayı ilke edinmiş olan deneysel sanat, farklı zaman ve mekân boyutlarını aynı resim yüzeyi üzerinde bir arada gösterirken, derinliğin dördüncü boyutunu, tinsel ve psikolojik faktörün değerini de keşfetmiş oluyordu. Bu, bir bakıma, Dubuffet'in ağaç imgesinden hareket ederken, onun dallarını yalayıp geçen rüzgârı, yani ağacın içinde bulunduğu açık mekânın fizik ötesi çağrışımlarını hesaba katmasıyla eşanlamlı bir keşiftir. Gerçeküstücülerde sık sık tanık olduğumuz, Chirico'da tipik örneklerini gördüğümüz metafizik kavram biçimlenmesi de, izleyiciyi, bir zaman ekseninin önünde ve arkasında olup bitenlerle aynı anda ilgilenmeye çağırır. Eksenden bize doğru gelen veya eksenin arkasına uzanan metamorfolar, bir zaman perspektifini düşündürür. Olaylar, konumlar ve insanlar, çevredeki nesnelere, bir zaman sürecinin çemberine girerler. Artık bir «akış» söz konusudur; göz, bir nesneden ötekine, bir konumdan bir başkasına doğru kaydıkça, bu akış, elle tutulur bir somutluk kazanır. Geleneksel konvansiyonel resmin, bakışı tek bir zaman eksenini üzerinde tutmayı amaçlayan donmuş zamansallık kavramı, burada yerini, farklı zaman kesitleri arasındaki ilişkiyi kav-









ratmaya yönelik bir etkinliğe bırakır. Çünkü izleyici edilgin değildir burada; konuya, tek bir açıdan, tek bir görüş zaviyesinden bakmaz, zamansal boyutun genişliğini, aktif bir izleyici tavrıyla algılamaktan yanadır. Yeni resim, ona bu algı olanaklarını sunan yeni bir zamansallık kavramı getirmiştir.

Dubuffet, nesnede bir süreklilik bulunduğuna inanmıştı. Ham sanat (Art brut) bu sürekliliği, herhangi bir entellektüel denenmişliğin yardımına gerek kalmadan, saf ve «primitif» biçimlerle kurma çabasının bir yönteminden başka bir şey değildi. Bütünsel bir gözle bakıldığında, çağdaş sanatın bu tür yöntemleri çoğaltma ve zamansallık kavramını kökleştirme amacına yönelmiş olduğu görülecektir.

KAYNAKÇA

- 1 — "L'Homme du Commun à l'Ouvrage", Jean Dubuffet, Gallimard, 1973.
- 2 — "Sanatta Devrim", N. İpşiroğlu - M. İpşiroğlu, Ada Yayınları, 1979.
- 3 — "İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane", Doç. Dr. S.V. Örnek.
- 4 — "Sanatın Toplumsal Tarihi", Arnold Hauser, Çev: Y. Gölönü, Remzi Kitabevi, 1984.

