

T.C.  
NİĞDE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI  
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

TÜRKİYE' DE MODERN RESMİN LİSANS  
DÜZEYİNDEKİ RESİM ATÖLYE DERSLERİNE  
YANSIMALARI

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan  
FATİH UĞURLU

2007

NİĞDE

T.C.  
NİĞDE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI  
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

TÜRKİYE’ DE MODERN RESMİN LİSANS  
DÜZEYİNDEKİ RESİM ATÖLYE DERSLERİNE  
YANSIMALARI

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan  
Fatih UĞURLU

Yöneten  
Yrd. Doç. Dr. Erdem ÜNVER

2007

NİĞDE



## **ÖZET**

### **Yüksek Lisans Tezi**

#### **Türkiye de Modern Resmin Lisans Düzeyindeki Resim Atölye Derslerine Yansımaları**

**Fatih UĞURLU**

**Niğde Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Güzel Sanatlar Anabilim Dalı**

**Resim İş Öğretmenli Bilim Dalı**

**Mayıs-2007, Sayfa: 160**

Uygar toplumlarda sanatın gelişimi ile düşünsel yapının gelişimi paralellik gösterir. Düşünsel yapısı gelişmeyen, özgür ve yaratıcı düşünce üretemeyen bir toplumda gerçek anlamda kültürel gelişim ve değişimden söz etmek mümkün değildir.

Yüzyıllarca düşünce yapısında baskıcı tutumun egemenliği özgür düşünceyi ortadan kaldırmış, kişilerin başkalarının düşünce yapılarıyla yönetildiği bir dönem olmuştur. Fransız devrimiyle bireysel özgürlüğün vatandaşa hak olarak verilmesiyle baskıcı tutum yerini özgür iradeye bırakmış, birey artık yönetilen değil, yöneten konumuna gelmiştir. Bu özgür düşünce sistemi hayatın her alanında hissedildiği gibi sanatta da kendini göstermiştir.

Tarihsel süreçte sanat, toplumsal yapı ve değer sistemlerine bağlı olarak bazen araç bazen de amaç olarak kullanılmıştır. 20. yüzyıl sanatının varlık nedeni kendinden başka bir şey değildir. Ne biçim, ne içerik ne de öz açısından herhangi bir bağımlılık söz konusu olamaz. Sanatçı, yeni ve yenilikçi akımlar doğrultusunda, belli bir uğraşın temsilcisi olarak bilinen bir takım ustalıklar göstermek zorunda kalmamıştır. Sanat, görünen dünyayı taklit etme görevinden özgür kılınmıştır.



Özgür düşüncenin sanattaki ilk anlatımı Romantizm olmuştur. Bilimsel araştırmaların gelişimine paralel olarak sanatçı doğayı keşfetmeye başlamış, geleneksel sanat anlayışından kurtulma eğilimine girmiştir. Romantizmle başlayan sanatçı duyarlığı gelişen dünyanın gerçekleri doğrultusunda çağdaş sanat hareketlerinin oluşumunu sağlamıştır.

Türk resminin batılılaşma süreci, 1795'te Mühendishane-i Berri Humayun'un ders programlarına resim derslerinin konulması ile başladı. Sanat eğitimi veren ilk yüksek okul 1783 yılında açılan Sanayi-i Nefise'dir. Yurt dışına sanat eğitimi için öğrenci grupları gönderildi. Cumhuriyet kurulduktan sonra yeni kurulan rejimin çağdaşlaşma politikaları arasında sanat eğitimi de yer aldı. 1932-1933 eğitim-öğretim yılında açılan Gazi Orta Muallim Mektebi'nde Resim-İş Öğretmenliği Bölümü tarihimizde sanat eğitimcisi yetiştiren ilk kurumdur. Şu an ülkemizin her yanında Üniversitelerimize bağlı Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü bünyesinde Resim-İş Öğretmenliği Programları bu görevi yerine getirmektedir. Bu kurumlar, sanatsal anlamda gelenekselden evrensel anlatıma geçiş sürecinde önemli işlevler üstlenmiştir. Kurumların programları incelendiğinde Gazi Eğitim Enstitüsünden bugüne, çağdaş sanatı yakalama kaygıları sezilmektedir. Resim sanatının değişimi, modern sanat anlayışının ülkemiz sanat eğitimine yansımaları araştırmamızın sorununu teşkil etmektedir.

Yapılan bu araştırma sonucunda elde edilen bulgularla, modern resim anlayışının lisans düzeyinde Resim-İş Eğitimi Anabilim Dallarında atölye çalışmalarına ne ölçüde yansıdığını ortaya koyarak anasanat atölye derslerinin gerek kapsamının gerekse sunuş biçiminin ne kadar çağdaş olduğu ve 21. yüzyılın sanat eğitimcilerini yetiştirmedeki yeterliliği tartışılması gereken bir durumdur.

Araştırmaya katılan Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı bünyesinde 8 üniversitede yapılan araştırmayla öğrencilere uygulanan anket sonucunda modern resim anlayışının anasanat atölye derslerine yansımaları üniversiteler arasında farklılıkları ile 3. ve 4. sınıf öğrencileri arasındaki görüş farklılıkları ortaya çıkarılmıştır.

Araştırmanın sonucunda, üniversiteler arasında da anlamlı fark ortaya çıkmıştır. En yüksek aritmetik ortalamaya sahip olan Marmara Üniversitesi'nin modern resim

anlayışının atölye derslerine diğer üniversitelere göre daha fazla yansıdığı söylenebilir. 3. ve 4. sınıf öğrenci görüşleri arasında anlamlı bir fark ortaya çıkmamıştır. 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin hemen hemen aynı düşüncelere sahip oldukları söylenebilir. Ayrıca araştırmaya katılan 8 üniversitenin öğrencilerinden alınan resimler incelenmiştir. 2. sınıf çalışmalarında öğrencilerin daha çok gerçekçi arayışların ön plana çıktığı ve akademik bir yaklaşımın benimsendiği düşünülebilir. 4. sınıfta ise öğrencilerin kendi özgür düşüncelerini çalışmalarına aktarabildiği ve modern resim anlayışını benimsedikleri söylenebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Sanat Eğitimi, Modern Resim, Anasanat Atölye, Resim Öğretmenliği,

**ABSTRACT**  
**Master Thesis**  
**Reflections Of Modern Art to Painting Studio Courses in Higher Education**  
**Level in Turkey**

**Fatih UĞURLU**

**Niğde University**  
**Institute of Social Sciences**  
**Department of Fine Arts Education**  
**Painting Teaching Programme**

**May-2007, Pages: 160**

In the civil communities the development of the art is in parallel with the development of intellectual structure. It is not possible to say cultural development and changing in the real meaning in a community whose intellectual structure doesn't improve, who doesn't produce free and creative thoughts.

For centuries, in the structure of intellect the hegemony of repressive attitude eliminate liberal, it was a time when the individual were administered with others structure of conception. In the French Revolution by giving individual freedom to the citizen as a privilege repressive attitude left its place to liberal, individual became not to be administered but to administer position. This liberal system was also perceived in art as it was perceived in all area of the life.

Art in the historical process was used sometimes instrument and sometimes purpose as depend on value systems and social structure. The basis of existence of the 20. century art is not a thing other than itself. There isn't any dependence according to format, content, and core. Artist, in accordance with new and innovative currents, had

to show a team of perfections that is known as a representative of a specified purpose. Art was emancipated from the duty of imitation of the visible world.

The first expression of the liberal in the art was Romanticism. In parallel with the development of the Scientific researches, the artist started to discover the nature and was entered to escape from the conventional art concept. The art sensibility that started with Romanticism in accordance with the reality of the developing world was provided the formation of the modern art movements.

The european practices process of Turkish painting was started by putting a painting course to the course programmas of Mühendishane-i Berri Humayun in 1795. The first vocational high school that give art aducation was Sanay-i Nefise in 1783. Students group was sent abroad to get art education. After Republic was established the new established regimen took place the art education between the working policies. The Painting department of Picture-occupation in Gazi Orta Muallim Mektebi opened in the years of 1932-1933 was the first establishment that educate art aducators in our history. At the moment, in all part of our country picture-occupation teaching programme within the educational departmant of the fine arts of the Educational Faculty bound up in our universities carry out this commission. This establishments was undertook important functional in the proccess of transition from the convational to universal as artistic. When analyzing the programme of the establishments from The instutude of Gazi till nowadays it is sensed in care to catch modern art. The Exchange of Picture Art, the reflaction of the modern art conception of our country art educations was form the problem of our research.

With this evidences getting as a result of this research, The perception of Modern Picture in the graduate level in the department of Picture-Training Teacher by displaying reflaction in what scale to the workshop workers how they are modern according to their scopes or introduce format of the main-art workshop courses and the discussion of 21. centuries art educators capacity is a necessary situation.

With the research that was made the participors within Picture-Work Teaching main discipline of 8 universities with the result of survey that was given to the students the reflection of the modern picture conception to main-art workshop courses with the

differences between the universities the students of 3. and 4. classes disagreement was come out.

As a result of the research , there were meaningful difference between the universities. It can be said that Marmara university having the highest arithmetic average reflexes the Modern Picture conception to workshop courses more than the other universities. There was not a meaningful difference between the students' thoughts of 2 and 4 classes. It can be said that 3 and 4 class students almost have the same thoughts. Beside, all the Pictures that were taken from the students of 8 universities were examined. It can be conceivable that a loom large real searches in the studies of the 2 class students and accepted an academic approach. It can be said that in the 4 class the students can carry over their liberal studies and they adopt the Modern Picture conception.

**Key Words:** Art, Art Education, Contemporary Art, Main-Art Workshop, Art Teaching

## ÖNSÖZ

Toplumların gelişmesinde eğitim potansiyeli yüksek bireylere ihtiyaç vardır. Bu gelişim iyi tasarlanmış, geleneksel değil, yeniliğe açık eğitim programları ile gerçekleşir. Eğitim sisteminin temel taşlarından biri de kuşkusuz öğretmenlerdir. Nitelikli bir sanat eğitimi vermede en önemli unsur tabi ki iyi sanat eğitimcilerinin yetişmesiyle mümkündür.

Anasanat Atölye Resim derslerinin gerek programlarının hazırlanması, gerekse eğitim yöntemlerinin saptanmasında farklı yaklaşımların ele alınarak tartışılması, çağdaş sanat eğitimcilerinin yetiştirilmesi açısından çok önemli görünmektedir. Bu nedenle Anasanat Atölye derslerinin gerek kapsamının gerekse de sunuluş biçiminin ne kadar çağdaş olduğu ve 21. yüzyılın öğretmenlerini yetiştirmedeki yeterliliği tartışılması gereken bir durumdur.

Yapılan bu araştırma modern resim anlayışının, lisans düzeyi resim atölye derslerine ne ölçüde yansıdığını ve yeni program yapılanmalarının bu anlayışı ne ölçüde desteklediği ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmamda görüşlerinden yararlandığım tez danışmanım Yrd.Doç.Dr. Erdem ÜNVER'e, kaynak ve görüşlerinden faydalandığım Yrd.Doç.Dr. Ayhan DİKİCİ'ye teşekkür ederim.

Fatih UĞURLU

Niğde 2007

## İÇİNDEKİLER

|                  |      |
|------------------|------|
| Özet.....        | i    |
| Abstract.....    | iv   |
| Önsöz.....       | vii  |
| İçindekiler..... | viii |
| Tablolar.....    | xii  |

## BİRİNCİ BÖLÜM

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
| 1-GİRİŞ .....                   | 1 |
| 1.1. Problem .....              | 4 |
| 1.2. Araştırmanın Amacı .....   | 4 |
| 1.3. . Araştırmanın Önemi ..... | 4 |
| 1.4. Sınırlılık .....           | 4 |

## İKİNCİ BÖLÜM

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| 2. MODERN RESİM .....                                   | 5  |
| 2.1 Modern Resmi Hazırlayan Nedenler .....              | 8  |
| 2.1.1 Bilimsel ve Teknolojik Nedenler .....             | 8  |
| 2.1.1.1 Işık ve Renk Üzerine Yapılan Araştırmalar ..... | 9  |
| 2.1.1.2 Biçim Üzerine Yapılan Araştırmalar .....        | 14 |
| 2.1.1.3 Fotoğrafın İcadı.....                           | 15 |
| 2.1.2 Yönetmel Nedenler .....                           | 17 |
| 2.1.3 Felsefi Nedenler .....                            | 20 |
| 2.1.4 Sosyolojik Nedenler .....                         | 22 |
| 2.2. Çağdaş Sanat Akımları.....                         | 23 |

|                              |    |
|------------------------------|----|
| 2.2.1. Empresyonizm .....    | 23 |
| 2.2.2 Fovizm .....           | 27 |
| 2.2.3 Kübizm .....           | 29 |
| 2.2.4 Fütürizm .....         | 31 |
| 2.2.5 Ekspresyonizm .....    | 32 |
| 2.2.6 Konstrüktivizm .....   | 34 |
| 2.2.7 Soyut Sanat .....      | 35 |
| 2.2.8 Süprematizm .....      | 37 |
| 2.2.9 De Stijl .....         | 38 |
| 2.2.10 Dadaizm .....         | 39 |
| 2.2.11 Sürrealizm .....      | 41 |
| 2.2.12 Kinetik Art .....     | 43 |
| 2.2.13 Pop Art .....         | 44 |
| 2.2.14 Op Art .....          | 45 |
| 2.2.15 Minimalizm .....      | 46 |
| 2.2.16 Neo Plastisizm .....  | 48 |
| 2.2.17 Kavramsal Sanat ..... | 49 |
| 2.2.18 Fotogerçekçilik ..... | 50 |
| 2.2.19 Naif sanat .....      | 51 |
| 2.2.20 Taşizm .....          | 52 |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

|                                                          |           |
|----------------------------------------------------------|-----------|
| <b>3 TÜRK RESİM SANATI .....</b>                         | <b>53</b> |
| 3.1 Cumhuriyet Öncesi .....                              | 54        |
| 3.2 Cumhuriyet Dönemi .....                              | 58        |
| 3.2.1 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ..... | 61        |
| 3.2.2 D Grubu .....                                      | 65        |
| 3.2.3 Yeniler Grubu .....                                | 66        |
| 3.2.4 Onlar Grubu .....                                  | 67        |
| 3.2.5 Türk Resminde Soyut Anlayış .....                  | 68        |
| 3.2.5.1 Kaligrafiden Hareket Edenler .....               | 75        |
| 3.2.5.2 Geometrik Non-Figüratif .....                    | 77        |



|         |                                    |    |
|---------|------------------------------------|----|
| 3.2.5.3 | Lirik Non-Figüratif .....          | 81 |
| 3.2.5.4 | Doğadan Soyutlama Yapanlar .....   | 83 |
| 3.2.5.5 | Figüratif Soyutlama Yapanlar ..... | 85 |
| 3.3     | Diğer Sanat Akımları .....         | 87 |
| 3.3.1   | Dışavurumcular .....               | 87 |
| 3.3.2   | Gerçeküstücüler .....              | 89 |
| 3.3.3   | Fotogerçekçiler .....              | 90 |
| 3.3.4   | Milimalistler .....                | 91 |
| 3.3.5   | Kavramsal Sanat Yapanlar .....     | 93 |
| 3.3.6   | Naifler .....                      | 95 |

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

|       |                                          |     |
|-------|------------------------------------------|-----|
| 4.    | <b>SANAT EĞİTİMİ</b> .....               | 97  |
| 4.1   | Avrupa’da Sanat Eğitimi .....            | 99  |
| 4.1.1 | İngiltere’de Sanat Eğitimi .....         | 103 |
| 4.1.2 | Almanya’da Sanat Eğitimi .....           | 104 |
| 4.2   | Türkiye’de Sanat Eğitimi .....           | 107 |
| 4.2.1 | Cumhuriyet Öncesi .....                  | 107 |
| 4.2.2 | Cumhuriyet Dönemi .....                  | 110 |
| 4.3   | Resim-İş Bölümü Eğitim Programları ..... | 114 |
| 4.3.1 | Gazi Eğitim Enstitüsü .....              | 114 |
| 4.3.2 | Yeni Yapılanma Öncesi .....              | 115 |
| 4.3.3 | Yeni Yapılanma (1998-1999) .....         | 116 |
| 4.3.4 | Son Düzenleme (2006-2007) .....          | 118 |

## **BEŞİNCİ BÖLÜM**

|     |                                       |     |
|-----|---------------------------------------|-----|
| 5.  | <b>ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ</b> .....     | 121 |
| 5.1 | Araştırmanın Modeli .....             | 121 |
| 5.2 | Evren ve Örneklem .....               | 121 |
| 5.3 | Veri Toplama Araçları .....           | 122 |
| 5.4 | Verilerin Toplanması ve Analizi ..... | 123 |

## ALTINCI BÖLÜM

|                                                      |            |
|------------------------------------------------------|------------|
| <b>6. BULGULAR VE YORUM .....</b>                    | <b>123</b> |
| 6.1. Öğrenci Görüşlerine Ait Bulgular Ve Yorum ..... | 123        |
| 6.2. Öğrenci Çalışmalarından Örnekler .....          | 125        |

## YEDİNCİ BÖLÜM

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| <b>7. SONUÇ ve ÖNERİLER .....</b> | <b>150</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>             | <b>154</b> |
| <b>RESİMLER DİZİNİ .....</b>      | <b>158</b> |
| <b>EKLER .....</b>                | <b>160</b> |

## TABLÖLER

|                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tablo 1: Yeni Yapılanma Öncesi Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü Programlarında Ders Grupları ve Saat Oranları ..... | 114 |
| Tablo 2: Yeni Yapılanma Öncesi Lisans Programlarında Ders Grupları .....                                                 | 115 |
| Tablo 3: Öğrencilerin Sınıf Düzeyine İlişkin Frekans ve Yüzde Tablosu .....                                              | 122 |
| Tablo 4: Öğrencilerin Üniversitelerine İlişkin Frekans ve Yüzde Tablosu.....                                             | 122 |
| Tablo 5: Öğrencilerin Üniversite Değişkenlerine İlişkin Tek Yönlü Varyans Analizi Tablosu .....                          | 123 |
| Tablo 6: Üniversiteler Arasındaki Öğrenci Görüşlerine İlişkin Farklılıkların Scheffe t testi Sonuçları .....             | 124 |
| Tablo 7: 3. ve 4. Sınıf Öğrencilerinin Görüşleri Arasında Yapılan t-Testi Tablosu .....                                  | 125 |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.GİRİŞ

Monarşik yönetimli toplumlardan Demokratik Parlamenter sisteme geçişle birlikte hızlı bir değişim içerisine giren dünya, hayatın bütün alanında köklü değişikliklere uğradı. Sanatçı ve bilim adamı dinin baskıcı tutumundan kurtularak özgürlüğün getirdiği avantajları kendi yolunda sonuna değin kullandı. Bu dönemde deneysel ortamın oluşturduğu yeni buluş ve teknikler bu yüzyılı farklı kılmaya yetiyordu. Düşünümlere bulunan çözümlemeler yerine deneye dayanan çözümlemeler sağlıklı ve isabetli bir düşünme biçimi yaratıyordu (Turani 2003).

Bilimsel çalışmalar XIX. Yüzyıl ile birlikte yoğunluk kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde doğruluğu ve gerçekliği ispatlanmış yeni olgular, insanların düşünce yapılarını değiştirerek yeniden biçimlendirilmesine ortam hazırlamıştır. İnsan, doğanın bir parçası olduğunu anlamış, akıl gücü ile doğaya egemen olma mantığına ve gücüne sahip olmuştur.

XIX. yüzyıla kadar din ve bilim, felsefe ile açıklanmaya çalışılmıştır. Bu tarihten itibaren nesnel gözlem ve deneylerle kendi yeni ve gerçek dünyasını bulan bilim, felsefeden ayrılmıştır. Felsefe bilime yol gösterirken, bilim felsefeyi kendi işine yarar hale getirmiştir. Sanatçılar da bu değişimden etkilenerek kendi alanlarında yeni arayışlara yönelmişlerdir (Ersoy, 2002).

Hayatın her alanını etkisi altına alan bu yenilikler tabi ki resim sanatında da köklü değişikliklere zemin hazırlamıştır. Işık ve renk üzerine yapılan araştırmalar, biçim üzerine yapılan araştırmalar, fotoğrafın icadı, hızlı sanayileşme ve kentleşme, üretim-tüketim ilişkilerinin değişimi, insan üzerine yapılan bilimsel araştırmalar ile resim sanatı da hızlı değişimler göstermiştir.

Bu gelişmeler sanat eğitiminde de yansımalarını devam ettirmiştir. 19. yüzyıla kadar sanat eğitimi doğa imitasyonuna dayalı, öğretme metodunun doğadan ve sanatçılardan kopya yapmaya dayandırıldığı bir anlayış içerisinde gerçekleşmiştir. Tek hocalı usta-çırak ilişkisi içerisinde bir yaklaşım hakimdir. Sanat eğitiminde atölye

derslerinin kapsamları ve içeriklerinin belirlenmesinde hocanın kişisel yorumu diğer alanlara göre daha ağır basmaktadır. Başka bir deyişle sanat gibi esnek, göreceli bir kavramın eğitimi tek tip bir bakışla sunulmakta olup eğitimcinin profiliyle öğrenci yetiştirilmesindeki kalite arasında direk bir ilişki olduğu söylenebilir.

*Efland, Freedman ve Stuhr'a göre 20. yüzyılın başlarında eğitim hareketi tasarımın elemanlarına dayalıdır. Sanatın doğası formalist görüntüdedir. Bu dönemin öğretme metodu ve içeriği çizgi ve rengin sistematik egzersizidir. Sanatın değeri sosyal ve moral değerlerde değil, doğa estetiğinde bulunur. Formal organizasyonun kalitesi işin kalitesinin belirleyicisidir. 20. yüzyılın başından, ortalarına kadar eğitim hareketi güncel yaşamda sanat anlayışına dayanır. Sanat bireyin estetik kalitesini yükselten bir enstrumandır. İçeriği ve metodunda, sanat bilgisine ve görsel estetik karakter problemi olarak tasarım prensiplerine başvurur. Sanatın değeri tasarım prensiplerinin uygulanmasıyla yaşam kalitesinin yükseltilmesinde bulunur. 1960-1990 arası eğitim hareketi sanatı bir disiplin olarak kabul eder. Sanat, sanatsal ve bilimsel içeriğin problem edinildiği bir konseptir. Öğretme metodu ve içeriği sanatçıların ve disipline olmuş araştırmacıların aktivitelerinin araştırılmasına ve sorgulanmasına dayanır. Sanatın değerlendirilmesi, sanatı gelişmiş derecede anlamaya dayalıdır. 1960'lardan günümüze postmodern eğitim modeli tartışılmaktadır. Postmodern sanat eğitiminde sanat kültürel üretim formu olarak tanımlanır (Aksoy, 2002:92).*

Geleceğin özgür ve çağdaş insanlarını yetiştirecek olan sanat eğitimcilerinin anasanat atölye derslerinde modern resim anlayışına ne ölçüde sahip olduklarını ve bunu öğretim süreçlerine ne derece yansıttıklarını ortaya koymak adına bu çalışma yapılmıştır.

Türkiye'nin farklı bölgelerinden seçilen 8 üniversitenin Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencilerine 5'li likert tipi 10 soruluk anket uygulanmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen bulgularla Türkiye'de sanat eğitimi sürecinde sanatsal açıdan öğrenci giriş davranışları ile çıkış davranışları arasındaki fark belirlenmek istenmiştir.

Dalkıran (2006), Türkiye'de 7 üniversiteden Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencilerinin "Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Öğrencilerin Resim Ana Sanat Atölye Derslerindeki Görüşlerini Etkileme Durumunu" araştırmıştır. Öğrencilerin görüşlerini cinsiyet, annesinin ve babasının eğitim durumu, ekonomik durumu, öğrencilerin mezun olduğu lise türü ve öğrenim gördüğü üniversite değişkenlerine göre incelemiştir. Dalkıran'ın araştırmasında elde ettiği bulgular şöyledir: Öğrencilerin

ailelerinin ekonomik durumları ve anne babalarının eğitim durumları arasındaki farklılıklar öğrencilerin görüşleri arasında belirgin ayrılıklar meydana getirirken, öğrencilerin cinsiyeti ve mezun oldukları lise türü, görüşlerde etkisiz kalmıştır. Öğrencilerin öğrenim gördüğü üniversite değişkenine göre soyut sanat anlayışı ile ilgili görüşlerinde ise, üniversiteler arasında anlamlı farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Bu durum öğrenim görmekte olduğu üniversitenin bulunduğu ortamda sanatsal aktivitelerin yetersiz olmasına, öğrencinin geçmiş yaşantısındaki sanatsal birikimin azlığına ve öğrencinin gelmiş olduğu yörenin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısına bağlanmıştır.

## **1.1 Problem**

Modern resim anlayışının lisans düzeyinde Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri, Resim-İş Eğitimi programlarında yeri nedir ve öğrenci çalışmalarına yansımaları nasıl olmaktadır?

## **1.2 Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmanın temel amacı; Türkiye de Modern Resmin lisans düzeyinde resim atölye derslerine ve öğrenci çalışmalarına ne ölçüde yansıdığını belirlemektir. Bu temel amaç doğrultusunda şu sorulara cevaplar aranacaktır;

- 1)Modern Resmin Türkiye’de tarihsel süreç içerisindeki yeri ve önemi nedir?
- 2)Modern Resim anlayışı lisans düzeyinde öğretim programlarına yansıtmakta mıdır?
- 3)Modern Resim anlayışı lisans düzeyinde öğrenci çalışmalarına yansıtmakta mıdır?
- 4)Modern Resim anlayışının anasanat atölye derslerine ne ölçüde yansıdığına ilişkin öğrencilerin görüşleri üniversite değişkeni ve sınıf düzeyleri açısından farklılık göstermekte midir?

## **1.3 Araştırmanın Önemi**

Modern Resmin doğuşunda etkili olan özgür ve yaratıcı düşüncenin lisans düzeyindeki resim atölye derslerine yansımaları, Türkiye’de modern resmin bugünü ve geleceği açısından önemlidir. Sanatsal yaratıcılık kültüre katkı demektir. Bilim ve teknolojiye gelişme ne kadar önemli ise, bir toplum için kültürel üretim de o kadar önemlidir.

## **1.4 Sınırlılık**

Araştırma, Niğde Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, 19 Mayıs Üniversitesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, 9 Eylül Üniversitesi ve Pamukkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğitimi programına 2006-2007 eğitim-öğretim yılında devam eden 2., 3. ve 4. sınıf öğrencileri ile sınırlıdır. Araştırmaya toplam 547 öğrenci ile sınırlıdır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. MODERN RESİM

Modern sanat kavramı üzerine yapılan tartışmalar XIX. yüzyıldan bu yana devam etmektedir.

XIX. yüzyıl ile birlikte dünya hızlı bir değişimin içine girmiştir. Fransız devrimi ile bireyin özgürleşmesi, pozitivist bilimlerin felsefeye egemen olması, kilisenin ve burjuvanın kişi üzerindeki etkisini yitirmesi, endüstri kentlerinin kurulması gibi bir çok şey adeta yeni bir dünyanın habercisi gibidir. Kandinsky'nin "Sanatçı çağının çocuğudur" sözünden de yola çıkarak, son dönemdeki ekonomik, teknolojik ve toplumsal hareketler, üretilen sanatı ve bu kavramın kaynağı olan sanatçıyı önemli derecede etkiledi (Tansel, 2004). Şüphesiz ki bu değişim ve gelişimden sanat üzerine düşen payı aldı.

Modern'in geniş anlamdaki karakterini belirleyen kişi Leopold Zahn'a göre İngiliz yazarı Herbert Read olmuştur. Read'a göre modern, "anti-akademik" terimi ile belirlenebilir. Ancak modern sanatı yalnız "anti-akademik" olarak nitelemekle geçmişin yaratıcı eserlerinden ayırma olanağına sahip olamıyoruz. Yani bir Mısır piramidi, anti-akademik niteliği ile bir Rembrandt ya da bir Milo venüsünden ayırlanamamaktadır.

Bu durumda, Read'ın tarifi, çok geniş kapsamlıdır. Bu yüzden, anti-akademik teriminin sınırsızlığı içinde konumuz olan çağdaş modern sanat yapıtının karakterini belirlemek olası değildir.

Çağımız ünlü mimarlarından Frank Lyold Wright, Read'ın anlayışına paralel bir görüşle, eski zamanlarda yapılmış olduğu halde, bugünün ürünü gibi görünen yapıta, modern gözü ile bakılabileceğini açıklıyor. Read ve Wright'ın görüşlerine bakılacak olursa, modern esprisini, anti-akademik yani yaratıcı ve yenici olan yapıtlarda aramak yanlış olmayacaktır. Ancak bu takdirde modern, geçmişin her döneminde bulunabilir.. Bu görüşe paralel olarak Ortega Y Gasset "Modern, moda olandır" diye yine genel bir niteleme yapıyor. Oysa çağımızın modern anlayışı değişik özellikler taşımaktadır ve geçmişte bir benzeri yoktur (Turani, 2003:11). Lyotard'a göre modern sanat gösterilemeyi gösterme çabasıdır (Balcı, 2004:97).



Modern sanatın ne zaman başladığını kesin olarak tespit etmek olanaksızdır. Andre Malraux, Modern Sanatı, Goya ve Monet ile başlatmayı, bu sanatçıların Roma ve Floransa sanatının kesiksiz çizgi geleneğini kırmasına bağlamaktadır (Turani, 2003:12). İngres'in biçim değiştirmeleri (deformasyon); Delacroix'in yeni renk olanaklarını göstermesi; Degas'ın "Sanat hesaplı operasyonlardan ibarettir" sonucuna varması; empresyonizmin belirmesi ile güneş renklerinin çözümlenmesi ve resmin bu akımın prensiplerine uyarak objeyi değil, obje üzerindeki ışığı prizma renkleriyle biçimlendirmeye gidip doğa biçiminden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmaya başlaması; Cezanne'ın resimde objeyi geometrik biçimler üzerine konstrüktif olarak oturtması ve bilimsel perspektifi resimden uzaklaştırması; Gauguin'in resmin müzikal bir aşamaya gittiğini önceden haber vermesi ve resmi ilk arkaik sağlamlığına geri götürmesi; Picasso ve Braque'ın doğa biçimlerini parçalayarak analitik kübizm anlayışına varmaları ve böylece doğa biçimlerinin resimde renk ve biçim hürriyetine engel olduğu sonucuna gidilmesi; Delaunay'ın "Renk yalnız başına biçim ve objedir ve resim kendini objeden kurtaramadığı müddetçe tasvir ve edebiyattır" kanısına varması ve sonuç olarak Kandinsky'nin "Doğa kendi biçimini kendi amaçları için yaratır" inancı ile mutlak bir resme gitmesi, sanatın durup dururken soyutlamaya gitmediğini kesin olarak açıklar (Turani, 1999:556)

Modern sanatı Cezanne ile başlatanlarda yok değildir. Çünkü Cezanne, izlenimcilerin ışıklı atmosfer olaylarını saptamak yerine geometrik sağlam bir şema üzerine kurulu, müzelere layık bir resim sanatı yaratmak istiyordu. Modern sanatın önemli bir çıkışı gerçekleştirilen Picasso ile Braque'ın da, Cezanne'ın ortaya koyduğu esaslardan yararlandıklarını bizzat onların sözlerinden biliyoruz. Kimi Alman yazarları ise modern'in başlangıcını nesnesiz anlatıma bağlamakta ve Kandinsky'nin ilk soyut akvarelini yaptığı 1910 yılını benimsemektedirler (Turani, 2003:12).

"Beckman : "Ben endişeme, üzüntüme egemen olmak için resim yapıyorum".

Franz Marc ise: "Ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum" diyorlardı.

Burada üzerinde durulması gereken şey, sanatçıların bu resim anlayışlarına bilinçli olarak gitmemiş olmalarıdır. Bu noktaya hem Picasso hem de Braque önemle değinmişlerdir. Picasso, Braque'la birlikte kübizmi ortaya bir fikir olarak atmak için düşünüp taşınmadıklarını, bu tarzın çalışırken ortaya çıktığını belirtmişlerdir. Soyut sanatın doğup ortaya çıktığı yüzyılımızın başında sanatçıların birbirlerinden habersiz soyut sanat ortaya koyduklarını görürüz. Örneğin Kandinsky Münih'te 1910'da ilk soyut suluboyasını boyadığı zaman hemen hemen aynı tarihlerde Moskova'da Larinov ve Maleviç 1913'te "süprematist", Delaunay 1912'de "orphist" resimlerini yapmışlar, Fütüristler manifestolarını 1909'da yayımlamış, ilk sergilerini 1912'de açmışlardır. Aynı şekilde Arp ve Magnelli biri Zürih'te diğeri Floransa'da birbirlerinden habersiz soyut resim yapıyorlardı.

Görüyoruz ki sanatçılar şaşmaz bir biçimde aynı yöne gidiyordu. İşte bunun nedenini bulmak için XIX. Yüzyılda Avrupa da meydana gelen endüstriyel gelişimin sosyal hayata yaptığı etkiyi yakından incelemek gerekir (Turani, 1999:554).

Modern sanat, büyük ölçüde soyut anlayışa yöneliktir. Sanat sürekli yenilik isteyen devingen bir olgudur. Doğaldır ki bu yeniliği oluşturan öncelikle sanatçı sezgisi, düşüncesi ve sanatı oluşturan temel unsurların özgünlüğüdür. Modern sanatı anlamak için o sanat yapıtının özünü oluşturan mantığı ve yapıtın etrafında biçimlenen düşünce dünyasını anlamak gerekir.

Modern sanatta tabiat ve insan anlayışı tamamen değişmiştir. Modern sanatçı, tabiatı taklit etmekten kaçıyor; tabiatta gözle görülen şeylerin şartlarına değil, ancak resimle ilgili olan özelliklere, yaratmaya ait artistik niteliklere ve plastik şeklin şartlarına tabi oluyor. Modern sanatçı şekilleri ve çizgileri analiz etmeye ve düzenlemeye ve bu suretle kendi kişiliğini, iç dünyasını ve dünya görüşünü plastik bir şekil içinde özgür bir tarzda ifade etmeye önem veriyor. Bundan dolayı modern sanat şekle büyük bir değer veriyor. Modern sanatın natüralizmi ve optik realizmi terk etmesinde modern biliminde etkisi olmuştur. Çünkü modern bilim, artık duyguların verilerine dayanan objektif kavramlarla yetinmek yerine, görünüşlerin ve duygularla kavranan şeylerin ötesine nüfuz ederek tabiatın özünü ve gerçeğini aramaya çalışıyor.

Modern sanatçıya göre, ‘tabiat ancak bir veridir’. Modern sanatçı bu veriyi, tablosunu hür ve bağımsız bir şekilde düzenler ve yaratır. Tabiatta gördüğü her şeyi kendi arzusuna ve düşüncesine göre, deformasyonlara ve transpozisyonlara yer vererek özgür bir biçimde ifade eder. Bu itibarla modern sanatçı, tabiatta gördüğü şeyleri aynen yansıtmak suretiyle resmetmeye hiç önem vermiyor.

Paul Klee, “tabiattan uzaklaşmak için değil, ona daha derin bir şekilde nüfuz etmek için, natüralizmden vazgeçtiğini” söylüyor.

Bu itibarla, modern sanatçı, aslında tabiattan ayrılmıyor, tersine, tabiata geleneksel, natüralist ve klasik sanatçılardan daha çok yaklaşıyor. Modern sanatçı sadece tabiatı taklit ederek tabiatı anlamamın imkansızlığına işaret ediyor. Pablo Picasso daima tabiatın izinden yürüdüğünü, eserlerinin tabiatın yarattığı eserler gibi değerlendirilmesi, onlarda bir anlam aranmaması, onların sadece, gece ve çiçekler gibi somut bir varlık ifade eden ve kendiliklerinden anlamlı olan plastik birer şekil olarak ele alınması gerektiğini şu sözleriyle belirtiyor: “İnsan, tabiatı ister sevsin ister sevmesin, onun bir aletidir... Tabiata karşı

koyamayız, o, insanların en kudretlisinden daha güçlüdür. Onunla iyi geçinmeye mecburuz. Kendimize ancak bazı hürriyetler verebiliriz. Herkes resmi anlamak istiyor, niçin kuşların şarkılarını da anlamaya kalkmıyorlar? Niçin geceyi, çiçekleri, etraflarındaki her şeyi sevmekle yetinebiliyorlar da, resme gelince mutlaka anlam çıkartmak istiyorlar? (Joseph, 1972:16-17)

Modern sanatçı bireycidir. O eserlerini hiçbir dış baskı olmadan, samimi ve hür bir şekilde yaratmak istiyor; o anlaşılmaktan ziyade samimi olmayı arıyor. Modern sanatçı kendini dışa, diğer sanatçılara ve bütün dünyaya açtığı için onun sanatı, bireysel olduğu kadar aynı zamanda evrensel bir nitelik taşır. Modern sanat eseri organik ve plastik bir bütün meydana getirir, bunun için onda şekli ve muhtevayı birbirinden ayırmak imkansızdır. Bundan dolayı seyircilerin, modern sanat eserinin ayırt edici plastik özelliklerini ve sanatçının hayatını dünya görüşünü kavrayabilmeleri için, alışık oldukları değerlendirme ölçülerini, fikirleri ve kavramları terk etmeleri ve onun karşısında yeni bir tavır takınmaları gerekir. Seyirciler, ancak bu suretle modern sanat eserinin plastik güzelliğini kavrayabilir, derin bir etki ve heyecan duyabilirler, dolayısıyla bu eserin karşısında, günlük hayatın, toplumun ve uygarlığın baskısından kurtulduklarını ve yüceltiklerini hissedebilirler (Joseph, 1972).

Sanat kendi başına bir dinamizmdir. Dolayısıyla hiçbir sanat olayı statik olmayıp, her sanat ürünü de bir öncekinin taklidi veya devamı değildir. Modern sanat anlayışı bilimsel anlayış ile oldukça ilintilidir. Modern sanatta doğa ve insan anlayışının değişmesinde, çağdaş bilim ve uygarlık büyük rol oynamıştır. Bundan dolayıdır ki, modern sanatın ayırt edici özellikleri doğrudan doğruya bilim ve uygarlık ortamına bağlıdır (Artut, 2002:69).

Sanat başka birçok şey olmasının yanında sürekliliktir. Geçmiş sanat olmasaydı, eski mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve dürtüsü olmasaydı, modern sanat diye bir şey olmazdı (Batur, 2003:362).

## **2.1 MODERN RESMİ HAZIRLAYAN NEDENLER**

### **2.1.1 Bilimsel ve Teknolojik Nedenler**

Monarşik yönetimli toplumlardan Demokratik Parlamenter sisteme geçişle birlikte hızlı bir değişim içerisine giren dünya, hayatın bütün alanında köklü değişikliklere uğramıştır. Sanatçı ve bilim adamı dinin baskıcı tutumundan kurtularak özgürlüğün getirdiği avantajları kendi yolunda sonuna değin kullandı. Bu dönemde deneysel ortamın oluşturduğu yeni buluş ve teknikler bu yüzyılı farklı kılmaya

yetiyordu. Düşünülerek bulunan çözümlemeler yerine deneye dayanan çözümlemeler sağlıklı ve isabetli bir düşünme biçimi yaratıyordu (Turani 2003).

Bilimsel çalışmalar XIX. Yüzyıl ile birlikte yoğunluk kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde doğruluğu ve gerçekliği ispatlanmış yeni olgular, insanların düşünce yapılarını değiştirerek yeniden biçimlendirilmesine ortam hazırlamıştır. İnsan, doğanın bir parçası olduğunu anlamış, akıl gücü ile doğaya egemen olma mantığına ve gücüne sahip olmuştur.

XIX. yüzyıla kadar din ve bilim, felsefe ile açıklanmaya çalışılmıştır. Bu tarihten itibaren nesnel gözlem ve deneylerle kendi yeni ve gerçek dünyasını bulan bilim, felsefeden ayrılmıştır. Felsefe bilime yol gösterirken, bilim felsefeyi kendi işine yarar hale getirmiştir. Sanatçılar da bu değişimden etkilenerek kendi alanlarında yeni arayışlara yönelmişlerdir (Ersoy, 2002).

Hayatın her alanını etkisi altına alan bu yenilikler tabi ki resim sanatında da köklü değişikliklere zemin hazırlamıştır. Işık ve renk üzerine yapılan araştırmalar, biçim üzerine yapılan araştırmalar, fotoğrafın icadı, hızlı sanayileşme ve kentleşme, üretim-tüketim ilişkilerinin değişimi, insan üzerine yapılan bilimsel araştırmalar ile resim sanatı da yerini bulmaya çalışmıştır.

### **Işık ve Renk Üzerine Yapılan Araştırmalar**

Bilimsel araştırmaların sanattaki ilk etkilerinin izlenimcilerle birlikte ortaya çıktığını biliyoruz. Newton, Chévreulle, Helmholtz gibi fizikçiler ve kimyagerler ışık üzerinde yaptıkları araştırmalar sonucunda teoriler geliştirdiler. “Newton güneş ışığını prizmadan geçirerek bütün renkleri bir tayf halinde beyaz bir perdeye aksettirdi. Tayfı teşkil eden yedi renkten her birinin kırılışı, titreyişi ve uzaklığı diğer renklerden farklıydı. Kırmızı renk en az kırılışı, dalga ve titreşimi yaparken mor renk aksine en uzun dalga ve titreşimi gösterdi” (Çağlarca, 1993:14). Bunun sonucunda bütün doğa, bir tayflar akışı, olarak anlaşıldı ve doğa birdenbire renklendi. Bu gelişme, izlenimciler üzerinde etkili olarak aralarında tartışılmasına neden oldu.

İzlenimciler doğa nesneleri üzerindeki ışığın, güneş renklerinin karşılığı olan boyalarla saptanmasını amaç edinmişlerdi. Onlar nesne üzerindeki ışık renklerini doğada görülmeyen

biçimde saf olarak kırmızı, yeşil, mavi, turuncu, sarı, lacivert ve mor boyalarla resmetmek istediklerinden onlar için doğa biçimlerinin gerçekçi açıdan saptanması bir sorun olmaktan çıkıyordu. Dolayısıyla nesnelerin biçimleri, resim yüzeyinde görüntü olarak hissedilecek derecede azalıyordu. Ayrıca ışık gibi gölgelerde renklerle gösterildiğinden renge renkle karşılık verilmesi, izlenimci için amaç oluyor ve ışıklar kırmızı, turuncu, sarı; gölgeler de yeşil, mavi, lacivert ve morlarla düzenleniyordu.

Nesnenin biçim bakımından tanınırlığını yitirmesi, ışığın anlatımı için tuval yüzeyinde yapılan renk çözümlemesinden oluşuyordu. Yani bilim yolu ile bulunan ışık renkleriyle ilgili biçimleme mantıklarının resimde uygulanmak istenmesiyle nesne biçimi de ışık gibi parçalara ayrılıyor ve bu durum hem İzlenimciler’de, hem de Yeni-İzlenimciler’de değişmeyen bir sonuç oluyordu.

Demek ki ışığın parçalara ayrılmasıyla meydana gelen yedi renk, nesne biçiminin parçalanarak anlatılmasının nedeni idi. Işığın birbirlerinden ayrılan renk parçaları ile gösterilmesi ışığın üzerine vurduğu nesne biçiminin katı sınırlarının dağılmasına neden oluyordu (Turani, 2003:41)

Empresyonizm’e gelinceye kadar ışık ‘araç değer’ olarak görüldü. Barok, Klasizm, Romantizm sanatları içinde ışık böyleydi. Rönesans sanatı için de durum böyle olmuştur. Rembrandt’ın portrelerine, El Greco, Frans Hals ve Delacroix’nın resimlerine baktığımızda ışık bunlarda hep figürlerin plastik değerlerini ortaya çıkarmada, kullanılan bir araçtır. Oysa Empresyonizmle birlikte ışık, bir araç değer olmaktan kurtulur ve başlı başına bir ‘değer’ olarak anlaşılır. Ama, ışığın bir araç değer olmaktan çıkıp kendi başına bir değer olması her şeyden önce, ışığın reel bir ışık olarak anlaşılmasını ifade eder. Reel ışık ise, somut belli bir kaynaktan doğan, belli bir rengi olanıdır. Kısacası reel ışık, doğrudan doğruya güneş ışığıdır. Empresyonizmin kullandığı ışık, daha önceki dönemlerde olduğu gibi, idealize edilmiş, her gün doğada gördüğümüz, yedi renkten meydana gelmiş olan güneş ışığıdır. Empresyonist resimlerde ışık, belli bir kaynaktan güneş ışığı olarak tablonun mekanı içine boşalır ve tabloyu, sınırsız bir şekilde doldurur, bütün nesnelerin üzerine taşar ve sınırları ortadan kaldırır. Işık ilk defa Empresyonistler tarafından keşfedilmiştir derken, burada güneş ışığının, resme ilk defa Empresyonizmle girmiş olduğu söyleyebiliriz. Empresyonizme gelinceye kadar, resimde güneş ışığı, yoktu.

Ressamlar doğaya baktıkları ve hatta doğayı resmettikleri halde, empresyonizme gelinceye kadar nasıl oluyor da güneş ışığını görmemişlerdi? Empresyonizme gelinceye

kadar, ressamalar doğayı gördüler ve doğadan parçalar resmettiler. Fakat onların resmettiği bu doğa, bizi her yanımdan saran gerçek bir doğa değildir, 'Atölye' içinde idealize edilmiş bir doğadır. Böyle bir doğayı, ressamaların bırakıp, doğaya, gün ışığına çıkmaları gerekiyordu. Sanatçıyı, atölyeden çıkarmak, gökyüzü ile temasa getirmek, onu insanlar arasına, dünyaya götürmek lazımdı. İşte bu doğa ile, dünya ile temas içinde olan sanatçı güneş ışığını kavrayabilirdi. Sanatçı doğanın büyüklüğünü ve güzelliğini fark etti.

Doğanın, gerçek canlı bir doğa olarak kavranması ile ilk elde edilen şey, ışığın, doğanın en temel bir elemanı olduğudur. Böylece, bütün nesneler, bütün varlık dünyası bu reel güneş ışığının çeşitli değişimleri olarak anlaşıldı. Bunun sonucu olarak güneş ışığı ve nesneler arasındaki bağıllık araştırıldı. Şimdi atölye dışında resim yapıldığından güneş ışığının gerçek aydınlığı, yaprak ve çayırın keskin yeşili, gölgelerin renkliliği, doğanın bütün renklerinin birbirlerine yaptıkları etki keşfedildi. Palet aydınlandı. Bütün doğa, bu yeni keşfedilen güneş ışığı ile yeni bir görünüş kazandı; bu görünüşü belirleyen ise, doğrudan doğruya aldığımız ışık ve renk duyumlarıdır.

İzlenimci sanattan önceki dönemlerde, ışık resimde bir kompozisyon elemanı, resmin kullandığı bir araç değer olduğu halde, izlenimci sanatta ışığın değeri tamamen değişiyor. Bütün nesneler bir renk örtüsüne bürünüyor; bunun sonucu bütün konturlar, formlar eriyor, nesneler varlıklarını kaybediyor ve ışık izlenimlerinin belirlediği bir görünüş oluyor.

Bu buluş resim tarihinin önemli bir olayıdır. Hatta yeni bir kıtanın keşfi kadar önemlidir. Çünkü, ressamaların doğaya çıkması ile ışığın ve rengin dünyası keşfediliyor, resim için yeni bir inceleme ve keşfetme alanı ortaya çıkıyor ve resmin ilgi alanı, form'un katı yapısından sıyrılıp ışığa ve renge kayıyor.

Empresyonizmden önceki resimde ışık, sadece figürlerin plastikliğini sağlayan ve üç boyutlu mekanı belirlemede bir kompozisyon aracı olarak kullanıldığı halde, empresyonist resimde ışık, bütün varlığı kuşatan bir ortama dönüşüyor ve resmin temel konusu oluyor. Bütün görünüşler, bu ortam içinde bir değer elde ediyor. Çünkü ışık, her şeyi belirleyen büyüleyici bir güçtür. Objeler, sağlam konturlar ve formlar ile belirlenmiyor, onları belirleyen, doğrudan doğruya güneş ışığıdır (Tunalı, 2003).

Işığın keşfi aynı zamanda renginde keşfi demektir. Çünkü renk ışık tayflarından meydana geliyordu. Rengin ilk ortaya çıkışı demokratik parlamenter dönemde ortaya çıkan akımlardan biri de romantizmle olduğunu biliyoruz.. Bu dönemde sanatçı, duygularını ilk planda renkle ifade etti. Klasisizmin katı biçimciliğini bu renkle kıran sanatçı, rengin XIX. yüzyıldaki resim yaşamında gittikçe önemli bir konu olmaya başladığını ve hatta doğasal biçimi resimden çıkarma gücünü gösterdiğini biliyoruz.

Bu noktada bir gerçek ortaya çıkıyor. Bu da, bütün monarşik yönetimli dönemlerde rengin, nesnenin biçimlenmesi için araç olarak kullanıldığı; demokratik parlamenter dönemin başlamasıyla birlikte, rengin doğasal biçime feda edilmek istenmediği anlaşılır.

Batı resminin doğuşundan itibaren renk, nesnelerin belli renkleri olarak, resmin en temel elemanlarından biri olarak biliniyordu. Empresyonizme gelinceye kadar resimde kullanılan renk, tıpkı ışıktaki olduğu gibi, başlı başına bir değer değil, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen, onu tanıtan bir araç idi. Empresyonizme gelinceye dek sanatçılar daima doğaya ve ışığa baktılar, ama bu doğa içinde empresyonistlerin gördüğü, yüzey renklerinin belirlediği dünyayı göremediler. Çünkü onlar gördükleri dünyayı değil düşündükleri dünyayı resmettiler. Diyebiliriz ki, empresyonizme gelene dek renk bütün sanat okulları tarafından kullanılmıştır ve bunda da bir zorunluluk vardı. Çünkü resim optik bir sanattır. Empresyonizmle beraber, yeni bir renk anlayışının resme girdiğini görüyoruz. Bu yeni renk anlayışı, gerçekten büyük bir keşfi ifade eder. Empresyonizme gelinceye kadar, rengi de hizmet etmekle yükümlü bulunduğu kompozisyon, perspektif gibi değerler artık kayboluyordu. Resmi belirleyen değerlerden biri de renk oluyordu.

Empresyonist resimde, formun, kontur'un yerini yalnız ışık ve renk almakla kalmıyor; aynı zamanda daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren aklın yerini de şimdi göz alıyor. Optik bir sanat olan resim diyebiliriz ki, özünü ancak empresyonist sanatta gerçekleştirmiş oluyor; çünkü ilk defa empresyonizm'le beraber optik yasalar temel bir görevle resme giriyor ve resmi belirliyor; oysa empresyonist resimden önceki resme biçimsel mantık prensipleri hakimdi.

Empresyonizm öncesi sanatçı eserlerini tümel bir yaklaşım içerisinde ele alıyordu. Bu yolla resmin en küçük parçalarına kadar inen sanatçı tündengelim bir yaklaşım sergiliyordu. Empresyonist sanatçı ise resmi bir bütün olarak ele alıyor, tümevarım bir yaklaşımla tuvalini düzenliyordu. İlk izlenimin yitirilmemesi için resmin ayrıntılarıyla değil bütünüyle ilgilenmeleri gerekiyordu ( Birsell, 1967)

İlk defa empresyonistler, lokal renkleri atıp, rengi nesne üzerine düşen tayf rengi olarak almakla, gördüğü şeyi resmetmesini bilmiştir. Lokal renk nesnenin varlığına ilk olarak düşünülen renktir. Bunlar, objeye, sanki onun varlığına aitmiş gibi objeye yüklenen renklerdir. Bu lokal renklere, bellek renkleri de denir. Örneğin, biz kağıdı daima beyaz olarak düşünürüz, oysa kör iken yeni ameliyat olup, görme yeteneğini kazanmış bir kimse, kağıdı büyük bir olasılıkla beyaz görmez, gerçekte onu o an içinde gördüğü renkte görür. Şu halde lokal yada bellek rengi deyince, anlaşılması gereken şey, bizim nesneleri görmeye alışmış olduğumuz renklerdir.

Fr. Bacon'un deyimi ile lokal renkler, yada bellek renkleri birer idol'dürler ve bundan ötürü de onlar, bilimsel bir renk araştırmasına engel olurlar. Bilim adamının nasıl bütün peşin fikirlerden sıyrılmış olarak doğa karşısına çıkması gerekiyorsa, aynı şekilde gözleme dayanan bir doğa incelemesi yapmak isteyen empresyonist sanatçı da daha önce sahip olduğu lokal renklerden, bu idollerden kurtulmak gereğindedir. Bu idollerin en önemlisi kuşkusuz bir ressam için bu bellek renkleri, lokal renklerdir, öyle ki onlar, empresyonizme gelinceye kadar, bütün ressamı doğa hakkında yanıltmışlardır. Empresyonistleri böyle bir dogmatik doğa anlayışına düşmekten kurtaran; o dönemin fizikçileri, özellikle Helmholtz'un, Chevreul'ün optik alandaki çalışmaları olmuştur (Tunalı, 2003:60-61).

Biliyoruz ki, 19. yüzyılın ikinci yarısı, pozitivistin genel olarak hakim olduğu bir dönemdir. Bu dönem bütün birimlerin, en pozitif olması nedeni ile fizik'i örnek olarak aldığı bir dönemdir. Bu dönemde, örneğin sosyoloji, bir fizik-sosyal, psikoloji, bir psiko-fizik olur. Dönemin başat olan pozitivist eğilimine, felsefe ve sanat bile boyun eğmek zorunda kalmışlardır. Felsefe bir duyular felsefesi olduğu gibi, sanat ta yine duyu verilerinden hareket eden bir empresyonist sanat olarak doğar. Diyebiliriz ki empresyonist sanatın 19. yüzyılın ikinci yarısında doğmuş olması bir tesadüfe değil fakat bir zorunluluğa dayanır (Tunalı, 2003:57).

Sanat, renk dünyası içindir. Renklerin dışında bir başka gerçeklik yoktur. Önemli olan renklerdir, renklerin çepeçevre sardığı nesneler değil. Empresyonistler, gündelik yaşama, kırlara açıldılar, eski resmin bütün büyük konularını bıraktılar. Hiçbir haça gerilme, vapur batışı, özgürlük kavgası gibi konular artık resmedilmedi. İnsan tinsel bir varlık olarak kaderi, tutkuları, sevgisi, nefreti, arzusu, merhameti, gurur yada alçak



gönüllülüğü ile arka plana geçer, genel bir renk örtüsünün arkasında kalır; insan şimdi renk ve ışığın belirlediği bir dünyaya girer.

## **Biçim Üzerine Yapılan Araştırmalar**

XIX. yüzyıl ile birlikte özgürlükçü ortamın insanlar üzerindeki baskıcı tutumunun azalması bilimsel araştırmaların hız kazanmasına ve yeni buluşların ortaya çıkmasına sebep oldu. Bu buluşlardan en önemlilerinden biri atomun parçalanmasıdır. Hiç şüphesiz bilimdeki bu gelişmeler hayatın her safhasında olduğu gibi sanatta da kendini gösterdi.

Sanattaki değişimler toplumsal gelişmelerle birlikte kendini gösterir. Toplumların düşünce yapılarındaki, yaşam biçimlerindeki değişiklikler yeni özler ortaya çıkarır, bu özler de kendilerine uygun yeni biçimler yaratır (Ersoy, 2002).

Sanatçı bilimdeki bu gelişmelere paralel olarak nesnelerin yalnız görüntü biçimleri ile, onları tam olarak yansıtmamanın olanaksızlığını anlamıştır. Dış görüntülerin nesnelere ait yapısal iç gerçekleri vermemeleri yüzünden, onların gerçek değerlerini araştıran bilim, çözümleme için, nesneyi nasıl parçalara ayırıyorsa, plastik sanatlarda nesne biçimlerinin parçalanmasıyla yeni sanat öğelerinin oluşturulması olanağı doğuyordu. Parçalamanın önemi anlaşıncaya nesnenin biçimsel özellikleri önemini yitirmişti (Turani, 2003:103).

İzlenimciler’le Yeni-İzlenimciler’in ışık ve gölgenin renkle anlatımı sonucunda nesne biçimi önemini yitirmiş, nesne biçiminin katı sınırlarının dağılmasına neden olmuştur. Nesne yüzeylerinin ışık ve gölge renkleriyle gösterilmek istenmesi ve renk tuşlarının egemen olarak yan yana kullanılmaları, biçimin dağılmasını önleyemiyordu. Ayrıca fırça tuşlarının karıştırılmamış renkler halinde sürülmeleri ve gözün retina tabakasında, bunların birbirlerine etki yaparak renk karışımlarının optik yasaya göre oluşmalarının istenmesi sanatçıyı yaratıcılıktan çok akli bir renk düzenine, akli bir sisteme doğru sürüklüyordu.

Biçimi resme yeniden kazandırmak için Cézanne, Gauguin, Van Gogh ve Munch gibi sanatçıların harcadıkları çabayı biliyoruz. Cézanne, doğada varolan biçimleri silindir, koni küre gibi geometrik biçimler olarak ayırtmış ve bunlardan yola çıkarak doğayı yeniden yaratmayı amaçlaması; Gauguin’in resmin müzikal bir aşamaya

gittiğini önceden haber vermesi ve resmi ilk arkaik sağlamlığına geri götürmesi; Picasso ve Brague'ın doğa biçimlerini parçalayarak analitik kübizm anlayışına varmaları hep bu yüzdendi.

Cézanne, nesnelerin yapısal kuruluşlarını dağıtmamak için, renklerin arasına siyah koyduğu gibi, görüntüyü de geometrik biçimler üzerine oturarak sağlamlaştırmayı prensip edinmişti. Cézanne'in paralelindeki fikirlerle hareket eden Gauguin de biçimin getirdiği boyasal çözümlemelere yönelmiş ve nesne çevresine renkli kalın konturları bu nedenle çizmişti. Bu sağlam biçim düşüncesi, hem Cézanne'i hem Gauguin'i yapısal birer sistem kurmaya yöneltmişti (Turani, 2003:43-45).

## **Fotoğrafın İcadı**

Hiç şüphesiz XIX. yüzyılın en önemli buluşlarından biri fotoğrafın icadı olmuştur. 1839'da icadından günümüze dek gerçek dünyayla olan ilişkisi teknikteki gelişmeler ile paralel bir süreç olarak karşımıza çıkmıştır. Fotoğrafın bir düşünme biçimi olarak kendini ortaya koyması ise keşfinden hemen sonra gerçekleşir. 1760'da Tiphaigne De La Rache'nin Obscura hakkındaki çalışmalarını aktarması ve 1802'de Thomas Wedgwood ve Sir Humphry Davy'nin ilk fotoğraf çalışmalarının teknik gerekliliklerini belgelemeleri fotoğraf düşüncesine doğru atılan adımlar olarak göze çarpmaktadırlar.

Fotoğraf ilk icat edildiği yıllarda, özellikle de yeni icatların kutsandığı bir dönemde doğal nesneleri tüm detayları ve biçimleri ile doğru olarak gösterdiği için resmin yerini sarsar. 1839'da Paul Delarouche fotoğrafın icadı ile “ Bugünden itibaren resim ölmüştür” hükmünü verme ihtiyacını duyar. Ondan bir adım daha öteye giden Charles Baudelaire “Fotografi Sanat Mı?” adlı denemesinde fotoğrafın sanat değil sanayi olduğunu söyler, hiç bir şekilde herhangi bir sanat dalının özellikle de resmin yerini alamayacağını, gelip geçici bir teknolojik heves olduğunu ekler ve şu soruyu sorar: “Gözleri, maddesel bir bilimin sonuçlarını Güzel'in ürünleriymiş gibi kabul etmeye alışkın bir halkın, en yükseklerden ve en maddeden arınmışlardan olanı kavrayıp duyma melekelerinin, belirgin bir biçimde, belli bir zaman sonunda, azalmayacağını varsaymak olanağı var mıdır?” (Batur,1998). Fotoğraf temel olarak teknolojik bir icat olmasına rağmen doğayı kaydetmedeki becerisi onun da sanat olarak kabul edilmesi tartışmalarını beraberinde getirir. William Henry Fox Talbot 1839 yılında yayınladığı makalesinde fotoğrafın bir göz

alıcı bir fenomen olduğunu, hem sahip olduğu değerin bir sanat olduğunun kabul edilebileceğini, hem de modern bilimin tümevarımsal sonuçlarının yeni bir ispatı olduğunu söyler (Goldberg,1988).

Fotoğrafın keşfinden hemen sonra pek çok insan fotoğraf alışımını dünyayı en ince detaylarına kadar bir ayna gibi görüntüleyen pencere olarak kabul ettiler. Fotoğrafın bu derece güvenilir şaşmazlığı onun gözle görülen ile paralelliği oldu. 1840 yılında fotoğraf ilk kez tanıtıldığı zaman onu bu gerçeği görüntüleme özelliğine *faksimile* adı verildi. Faksimile gerçeği tıpatıp kopyalayan tıpkı basım demektir. Faksimile kavramı hem genel hem de profesyonel anlamda 19.yy içerisinde tüm fotoğraf tartışmalarının temelinde yer alır. C.S.Pearce ve Barthes'in semiyotik araştırmalarının çizdiği yolda çalışmalarını sürdüren Rosalin Krauss fotoğrafın bu özelliği için şunları söyler: "Fotoğraf...gerçeğin damgası ya da nakli". Krauss bu benzeştirmesini şu şekilde açıklar: " Fotoğraf , gerçek dünyadaki göstergesine sıkı sıkıya bağlı fotokimyasal bir süreçtir, tıpkı cam masa üzerinde kalan parmak izleri ya da ıslak bardağın oluşturduğu su lekeleri gibi. Fotoğraflar göstergelerdir..."(Marien,1997:41). Fotoğraf bu özelliği sayesinde hem burjuvanın gözdesi haline gelir, hem de sanat alanında resimde görülen gerilemeden de yararlanır. 1843'te Edinburg Reveiw adlı gazetede isimsiz bir yazıda endüstri çağının buhar makinesi ve telgraftan sonra en büyük icadı olarak görülen bu yeni araca şöyle denir "Fotoğraf, güzel sanatlar için büyük bir adımdır , tıpkı buhar makinesinin mekanik-sanatlar için olduğu gibi". Yazı, teknoloji ve bilimin çizgisel ve birikerek gelişiminin sanata olan etkileri üzerinde durmakta ve bu sürecin en son halkasının da fotoğraf olduğunu söylemekteydi. Aynı yazıda şöyle denilmekteydi: "Hiç bir sanat...ressamın yerini alan ve onu işinden yoksun bırakabilen fotoğraf gibi topluma bahşedilmiş bir nimet olmadı." Tekniğin yüceltildiği bir çağda fotoğrafın icadı, teknolojinin sanatın içine de fotoğraf ile eklenmesi coşkuyla karşılanmıştı.

Fotoğrafın mekanik olarak doğayı kopyalamasının yanı sıra yine mekanik olarak yeniden üretimi, teknolojik bir keşif olan fotoğrafın sanattan daha çok sanayinin bir parçası olması sürecini pekiştirmiştir. Tarihçi Hainrich Schwartz fotoğrafa ikili bir anlam yükleyenlerin başında gelir. Ona göre fotoğraf hem gerçeğe sadık bir kopyalama aracıdır, hem de ondan bir çok kopya yapılabilir (Marien,1997:43).

Görülüyor ki, plastik sanatlar alanında çalışan sanatçının görevi, bir kez daha bilimsel-teknoloji tarafından tayin edilmektedir. Sanatçının daha geçen yüzyılda, siyah-beyaz fotoğrafın icadıyla birlikte renge yönelmesi, sonra ışık renklerini benimseyerek, o zamanlar fotoğrafın yapamayacağı bir anlatıma gitmesi; daha sonrada kendi iç dünyasına kapanarak renkli bir bilinçaltı resmini gerçekleştirmeye çalışması ve ekspresyonist, sürrealist anlatıma yönelmesi, onun bir bakıma kendi görevlerinin sınırlarını araştırmasıyla ilgili oluyordu. Artık sanat için gerçekliğin, fotoğrafçı için söz konusu olabilecek bir gerçeklikten başka olmasının anlaşılacağı açıktır (Turani, 2003:94).

Her teknolojik gelişme beraberinde kavramın yeniden kurgulanmasını gerektirmiştir. Yüz elli yıl önce fotoğrafın icadı ile “sanatın öldüğünü” iddia eden mantık bugün fotoğrafın ölüm ilanını da vermiştir. Ancak, fotoğrafın icadı ile resim sanatının yok olmaması gibi bilgisayar teknolojisinin fotoğrafa eklenmesi fotoğrafı ortadan kaldırmayacaktır. Bilgisayar teknolojisine duyulan endişeler yersizdir, çünkü bilgisayar fotoğrafın kullanım alanlarından biri olarak göze çarpmaktadır. Uygulama alanının genişlemesi ve fotoğrafın geleneksel fotoğraftan bağımsız olarak ele alınması gerekmektedir. Sanat eserlerinin mekanik olarak üretilmesinde Benjamin’e bir eleştiri getirirsek, Mona Lisa ya da Van Gogh’un herhangi bir tablosunun mekanik üretim süreci ile milyonlarca kez üretilmesi o sanat yapıtlarına olan ilgiyi azaltmamış ve o sanat yapıtlarının aurasının ortadan kalkmasına neden olmamıştır. Adı geçen sanat eserlerini sergilendikleri müzelerde ya da sergi salonlarında ilgi sanat yapıtlarına halen sürmektedir. Bugün en çok çoğaltılan sanat yapıtlarından biri olan Van Gogh’un Ay Çiçekleri tablosu aynı zamanda dünyanın en pahalı tablolarında biridir. Mekanik yeniden üretim sanat yapıtına nasıl zarar vermediyse, bilgisayar teknolojisi de ona zarar vermeyecektir. Kavramın tartışılması gereken noktası yeni teknolojinin kullanım alanlarının tartışılmasıdır.

## **Yönetsel Nedenler**

Sosyolojik ve arkeolojik çalışmalar sonucunda neolitik kültürlerin başlarına kadar yeryüzünde devlet kurmuş toplumların görülmediği anlaşılmaktadır. İlkel toplumlarda yazının bilinmediği, kentlerin kurulmadığı, plana dayanan, ölçü kavramlarından yararlanılmış bir yapı sanatının henüz yeryüzünde görülmediği bilinmektedir. Bunun yanında, belli bir yüzey sınırı içinde düzenlenmiş resim kompozisyonunun da olmadığı, arkeoloji ve sanat tarihinin bize sağladığı veriler arasında bulunmaktadır.

Buradan devlet kuramamış toplumların ve sanatlarının devlet kurmuş toplumlardan ve sanatlarından ayrıldığını anlamaktayız. Bu bakımdan devlet kuramamış toplumların sanatlarını, onların toplumsal yapılarının gereği olarak kabul etmek gerekir. Demek ki meslekleşmenin olmadığı prehistorik dönemdeki yapıtların kompozisyon fikri olmadan çizilip boyanması ve biçimlendirilmesi devlet düzeninin olmaması ile ilişkilidir.

Oysa İ.Ö. 5000 yılından bu yana küçük kentlerin ve kent devletçiklerinin kurulduğunu görüyoruz. Toprağa yerleşerek tarım yapan bu insan topluluklarının, tarımın gereği olarak işledikleri yerleri terk etmediklerini, buraları korumak için askerlik düzeni kurduklarını, kentlerin etrafını kalın duvarlarla çevirdiklerini, yöneticilerine layık yapılar yaptıklarını saptıyoruz. Devletin mutlak sahibi olan kişilerce yönetilen bu ilk toplumlarda yazının keşfedildiği, mimarinin ölçü ve plana dayatıldığı, keramik sanatlarının yaratıldığı soyut bir değiş tokuş biriminin bulunduğu ticaretin başladığı görülmektedir.

Kent ve devlet düzeni, yazı ve anıtsal mimari, ölçü ve taş işleme yöntemleri, meslekleşme ve sanattaki kompozisyon anlayışı, Ortataş Çağı'nda görülmeyen buluş, düşünce ve uygulamalar olarak ilk kez karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan burada, kentle birlikte görülen devlet düşüncesini, yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul etme durumu özellikle önem kazanmaktadır. Buna göre;

- a) Devlet kuramamış toplumlar dönemi
- b) Monarşik yönetimli toplumlar dönemi
- c) Demokratik parlamenter yönetimli toplumlar dönemi

diye üç zaman bölümü karşımıza çıkmaktadır. İlk iki dönemde monarşik bir yönetici olan kralın egemenliği kesindir. İster tanrı-kral olsun, ister dünyevi otoritesini sürdüren kral ya da başka adı taşıyan mutlak yönetici olsun, her türlü hukuku temsil eden ve dağıtan kişidir. Kısacası Fransa ve Amerika devrimlerine kadar tarihte çağımızın anladığı anlamda demokratik-parlamenter bir devlet yönetimi göremiyoruz. Bunun için, İ.Ö. 5000 ile İ.S. 1800'lü yıllara kadar geçen süre "monarşik yönetimli toplumlar dönemi" olarak sınıflandırılmıştır.

Monarşik devlet yönetiminde resim ve heykel sanatlarının ortak konusu doğa, insan ve alegorik figürlerdir. Bu konular, devlet kuramamış dönemlerde de aynı idi.

Doğa biçimi idealize de edilse, yapısal kuruluştaki tasvir edilse sonuç olarak doğayı gösterirler. Doğa biçimleri tanınabilir kimliklerini korurlar. Bu husus yeryüzündeki tüm monarşik yönetimli toplumların bütün sanatlarında ortaktır. Bu bakımdan, devlete sahip olmayan toplumlardan bu yana, monarşik yönetimli toplumlar süresince doğaya bağlı biçim yorumlarının bütün çeşitliliğine ve değişikliğine rağmen sanatçı hayallerinin tümü, hep doğa biçiminin çevresinde toplanmaktadır.

1800'lerden 1900'lere değin geçen süre içinde, krallıkların yerlerini, gittikçe artan bir hızla demokratik parlamenter yönetimli devlet düzenine terk ettikleri gözlemleniyor. Bu yeni yönetim biçimine paralel olarak, monarşik yönetimlerde görülen tüm mimarlık türlerinin terk edildiklerine tanık olunuyor. Hatta monarşik dönemlerin bütün kurumları ve yasaları da terk ediliyor.

Artık monarşik yönetimli toplum düzeninin çözülmeye başladığı yeni bir dönem başlamaktadır. Dolayısıyla bu yeni dönem anlayışı da toplum yaşamının bütün kurumlarını değiştirmektedir. İnsanlığın yaşam tarzını değiştiren yeni bir dönem başlamaktadır. Çağımız bu dönemi, "Demokratik-Parlamenter Yönetim Dönemi" diye adlandırıyor. İnsanlığın bugüne değin olan geçmişi boyunca, plastik sanatlarda kökten değişiklik gösteren Demokratik parlamenter yönetimli toplumlarda ortak doğa biçiminin geçerliliğini yitirdiği gözlemleniyor. Monarşik yönetimli dönemlerin geniş aile tipi, askerliği, eğitim tarzı, ekonomisi, nakil araçları, haberleşme olanakları kökten değişiyor. Daha önce akla bile gelmeyen kişi özgürlükleri hukuk bakımından teminat altına alınıyor. Halkın yaşamını tehlikeye sokmadan seyahat etmesini sağlamak devletin görevleri arasına giriyor.

Monarşik dönemlerde gözlemlenen astronomi, matematik, felsefe alanları dışında yeni bilim dalları ortaya çıkıyor. Demokratik parlamenter dönemin daha başlangıcında çoğalmaya başlayan bilim dalları sayısını, monarşik dönemdekilerle karşılaştırmak olası değildir. Çağımızda ise bilim eskiye oranla sonsuza yönelmiş gibidir. Ayrıca demokratik parlamenter dönemin daha başlangıcında, çeşitli halkları bünyesine alan devletler yerine milli devletler ortaya çıkıyor. Bu milli devlet anlayışı, bütün dünya yüzünde benimsenen ortak bir görüş oluyor ve yayılıyor. Buluşlar ve keşifler, monarşik yönetimler dönemine oranla akla hayale gelmez ölçülerini buluyor. Kentlerin nüfusu da bundan öncekileri minyatür ölçülerde bırakıyor. El sanatlarına dayanan üretim, yerini makine üretimine terk ediyor.

İşte bu demokratik parlamenter yönetimle ilgili yeni dünya, kendi bünyesine uygun yeni bir sanata ihtiyaç duyacaktır. Bu nedenle demokratik parlamenter yönetimin de kendi yapısına uygun bir sanat getireceği açıktır (Turani, 2003). Sanatçı, özgür ortamda yeni sanat anlayışlarına yönelecektir.

### 2.1.3 Felsefi Nedenler

Kişisel özgürlüğün hak olarak verildiği sıralarda, bireyde uyandırdığı ilk başıboş rahatlığın, plastik sanatlarla edebiyata yansıyan ilk anlatımı, Romantizm idi. Sanatçı, yasal kişi özgürlüğünün yarattığı huzuru, kırım özgür sonsuzluğunda, doğanın sessiz, esin verici atmosferinde bulmuştu. Bu yeni kişi özgürlüğü üzerinde, dinin hukuki baskısı da giderek azalmıştı. Din artık bilim adamını rahatsız edemiyor ve bilim kendi yolunda engel bulmadan ilerliyordu. Kısacası kişi hukukunda olduğu gibi bilimin dinle yolları ayrılmıştı. Bilimin getirdiği rasyonellik, felsefeyi de etkilemiş ve sonunda bilim, felsefeye bağlanmak yerine, onu kendi işine yarar hale getirmişti. Oysa XIX. yüzyıla değin düşünürler, din ve bilimi ancak kendilerinin işleyebilecekleri konular arasından sayıyorlardı. Böylece bilim, artık felsefenin fantezist gerçeğinden ayrılıyor objektif gözlem ile deneyin yarattığı laboratuvar içinde kendi yeni ve gerçek yerini buluyordu. XVII. ve XVIII. yüzyıllar aklın soyut mantığına dayanıyorlardı. XIX. yüzyıl ise, deney, teknik ve buluşlar yüzyılı oluyordu. Buhar makinesi, elektrik jeneratörü ve röntgen ışığı gibi eski felsefecinin aklına bile gelmeyen buluşlar, bilimin laboratuvarında bulup geliştirdiği yeniliklerdi. Bu nedenle deneyin yarattığı yeni buluş ve teknikler, bu yüzyılın felsefesini de etkiliyorlardı. Öyle ki gözlem deney ve teknik, yeni düşünceyi oluşturuyor ve bu çağ insanının kafasını çağın gereğine göre yeniden biçimlendiriyordu. Düşünülerek bulunan çözümlemeler yerine deneye dayanan çözümlemeler, sağlıklı ve isabetli bir düşünme biçimi yaratıyordu. Bu gözlemler ve deneyler sonunda birey, doğadan ayrı bir varlık değil, doğanın parçası olduğunu anlıyor, aklı ile doğaya egemen olma mantığına ve gücüne ulaşıyordu. Bu bakımdan insanoğlu artık eskisi gibi bilimin prensiplerini saptayıp onun soyut ve platonik hazzı ile yetinmiyor, aksine yapılan deney ve buluşların sonuçlarını değerlendirerek bunları yaşama yararlı olanaklar haline getiriyordu. Demek ki, daha geçen yüzyılda düşünceden uygulamaya, uygulama sonuçlarından da düşünceye geçilerek mantık zincirinin halkalarında teknik olanakların gerçekliği yer alıyordu.

Böylece, gökyüzünden yeryüzünün dünyevi yaşamına inen insan düşüncesi, teknik uygulamada kendi sağlıklı akılcılığını kazanıyordu. Bu bakımdandır ki, XIX. yüzyıl, düşüncenin akli değerlerden pratik değerlere yöneldiği bir dönem oluyordu.

Bilimin eğitimi de pratiğe oturtuluyor ve Fransa da ilk kez politeknik ve yüksek öğretmen okulları, daha geçen yüzyılın başında kurulmaya başlıyordu. Buna paralel olarak XIX. yüzyılda Alman üniversitelerinde fizik ve doğa bilimlerinin deneye dayatılmaları nedeniyle, bunların öğretimlerinin bu alanlarda ilk kez kurulan laboratuvarlarda öğretilmesine geçiliyordu. Böylece de deney ve gözleme dayanan bilimler felsefe ve metafiziğin soyut, hayalci görüşlerinden ayrılıyor ve tam tersine, felsefeyi bilimsel açıdan denenmiş verilere bağlıyordu. Hatta bu deneyle kanıtlanmış gerçekler, felsefeyi doğa bilimlerinin nazarında ya gereksiz hale getiriyor yada tamamen doğa bilimlerine bağlıyordu. Ludwig Feuerbach ise felsefeyi, doğa bilimlerine dayalı bir insan bilgisi, bir antropoloji olarak görüyordu.

Şimdi XIX. yüzyılın başında ölen Kant'ın, bilimlerin felsefeye bağlı olduklarına inandığını düşünürsek, geçen yüzyılın ortalarında felsefe-bilim ilişkilerinin incelenmesi ile, düşüncenin ne denli pozitif bilimler yoluyla aydınlandığı anlaşılabilir. Bu yüzden, XIX. yüzyılda artık felsefeye dayalı bilimler değil; aksine bilime dayalı bir Olguculuk (Pozitivizm) felsefesi ortaya çıkıyor ve giderek kültür ile sanatın oluşumunu gözlem ve deneye bağlayarak açıklamaya çalışıyordu.

Demek ki XIX. yüzyıl, bilimlerin felsefeden medet umduğu bir dönem değil; aksine, felsefenin pozitif bilimlere muhtaç kaldığı bir dönem oluyordu. Felsefenin, malzeme ve yöntemini artık fizik ve doğa bilimlerinde görmesi, insanlığın düşünce gelişiminde yepyeni bir ufuk idi. Bu da gerçeğin yalnızca doğada olduğuna ve onu gözlemleyip inceleyerek onun gerçeğine ve böylece yeni buluşlara ulaşılacağına insanı inandırıyor. Bu yeni gözlem ve deneye dayanan araştırıcı düşünme anlayışı düşünme anlayışı toplum bireyleri ile sanatçıları da etkiliyor ve onları geçmişin karanlıklarından gelen ve akla dayanmayan inanç ve hurafe kalıpları üzerinde tekrar düşünmeye zorluyordu.

Bu bakımdan Auguste Comte'un ünlü yapıtını yayımladığı sıralarda, aynı kentteki ressam Gustave Courbert'nin kendini dünyada ilk gerçekçi ressam olarak ilan etmesi elbette gene de rastlantı değildi.



Sonuç olarak XIX. yüzyıla, yani monarşik yönetimlerin sonuna değin, felsefe bilime yol gösterirken, geçen yüzyıldan bu yana da artık bilim felsefeye yol göstermeye başlıyordu (Turani, 2003:36). Yeni toplumda bireysellik ön plana çıktı, her sanatçı varlığı kendine özgü algıladı ve kendi yaşam felsefesini sanatına yansıtmaya başladı.

#### **2.1.4 Sosyolojik Nedenler**

Monarşinin yönetimin tasfiye edilmesiyle birlikte, yaşamı her alanda etkileyen yeni bir dönem başlıyordu. Bu dönemle birlikte bilinçaltının keşfi, endüstri çağı ve atom fiziği olmak üzere üç büyük devrim gerçekleşti.

Endüstri kentlerinin oluşmaya başlamasıyla toplumda görülen bunalımlar, ilk endüstri hastalıklarının nedeni idi. Geçen yüzyılın ikinci yarısında işçi kitleleri fabrika çevrelerine toplanmaya başlamış ve kent atmosferinin oluşumuna zemin hazırlamışlardır. Endüstri toplumu teknolojinin ona sunduğu yeni imkanlardan yararlanarak, ayrı bölümlerden oluşmuş ve üst üste kurulmuş yeni mimari anlayışla tanışmıştır. Hayatı belli bir kalıba giren insan kent yaşamının monoton ve doğadan uzak yaşamına alışmak zorunda bırakılmıştır.

Endüstrinin yarattığı bu katı kurallar sonucunda oluşan ruhsal birikimlerin neden olduğu içine kapanık yaşamın sanattaki anlatımı Post-Empresyonizm idi. Ancak bu içe kapanış uzun sürmedi ve toplum ile bireydeki ruhsal birikimler yeni sanat anlatım patlamalarına zemin hazırladı.

Bilinçaltı dünyası XIX. yüzyılın son çeyreğinden bu yana bilimsel araştırmalara konu olmuştur. Freud'dan sonra C. G. Jung da bu alanda çalışmıştı. Birey ve kitle bilinçaltılarının, konumuz olan modern sanatın açıklanmasındaki yeri, bugün artık daha bir önem kazanıyor. XIX. yüzyılın son çeyreği ile XX. yüzyılın ilk çeyreği arasındaki sanatçı için, ön planda onun ruhsal gerçeği yer almaktadır. Bu dönemde sanatçı, kendi bilinçaltının derinliklerini rüya yorumları ve anımsamalarla keşfediyor ve sonra ruhsal dünyasına özgü bir dilde, kendiyle bir konuşma yapıyor. Hiç tanımadığı kendi bilinçaltını görülür hale getiriyor. Böylece rüyalarına ait öğeleri esrarlı bir sembolik biçim ile gösteriyor; bir başka deyişle bilincin dışında oluşan ruhsal yaşantısını ortaya koyuyor. Ekspresyonizm ile Sürrealizm'in kendine özgü biçimleri aradıkları kaynak, bu

nedenle insanın bilinçaltı oluyordu. Endüstriyel ortamda yitirdiği huzuru, kendine ait olduğunu sandığı bu yeni keşfettiği iç dünyasında arayacaktı.

Resim ve heykel sanatlarında bilinçaltının anlatılması bireyin ruhsal iç gerginliğinin, figür ve nesne biçimi üzerinde yansması olarak biçimlenmektedir. Freud, bilinçaltı dünyası bilinmeyenini ortaya attığı zaman resimde Van Gogh, Gauguin, evlerine kapanan Nabi'ler ve heykeltan Rodin yeni yeni ortaya çıkıyordu. Bu sanatçıların bilimsel bilinçaltı araştırmalarından haberi bile yoktu (Turani, 2003).

Bütün bu gelişmeler endüstrileşmenin sonucunda oluşan bilinçaltı dünyasının insanlığı nasıl bir yeni yapılanmaya götürdüğünün kanıtıdır. İnsanlar artık gelişen ve değişen dünyaya daha farklı bir pencereden bakma olanağı bulmuştur. İnsanlar bu bireysel yaşam koşullarına kendilerini adapte etmeye çalışmışlar, sanatın bütün dalları da bu toplumsal gelişim sürecine bağlı olarak kendine farklı bir yön çizme gereği duymuştur. Bilinçaltının keşfiyle sanatçı; görülen gerçek dünyayı değil, kendi yarattığı dünyayı keşfedecek, sanatta reel dünyadan irreel dünyaya doğru yol alacaktır.

## **2.2 ÇAĞDAŞ SANAT AKIMLARI**

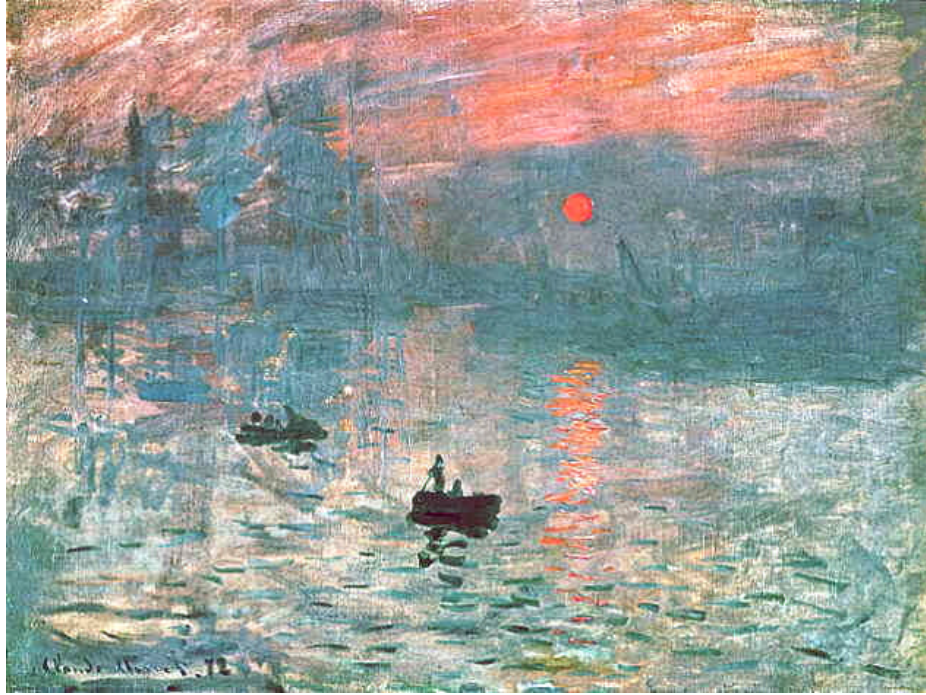
### **2.2.1 Empresyonizm**

Empresyonizm, XIX. Yüzyılın ilk yarısında Fransa'da başlayan, daha sonra diğer ülkelere yayılan sanat akımıdır. XIX. yüzyıl Fransa'sında yaşayış düzeni değişiklik göstermiş, sanayi devrimi ve buna bağlı gelişmeler yeni toplumu oluşturmuştur. Özgürlüğün bireye hak olarak verildiği bu dönemde sanatçı geleneksel yöntemleri bir kenara bırakmış ve doğayı keşfetme ihtiyacı hissetmiştir (Koyuncu, 2002).

Empresyonizm "bir izlenimin uyardığı duyumların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemi idi. Empresyonist sanatçı, genellikle, bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesneleri resmetmeyi amaçlıyordu. Empresyonistler birbirinden ayrı, tek tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayıp, nesneler üzerindeki değişimi resimlerine yansıtmaktı.

Empresyonistlerin ilk sergilerinin nasıl karşılandığını zamanın gazetelerinden izlemek ilginçtir. Haftalık bir gazetede, 1876'da şunların yazıldığını görüyoruz:

La Rue le Peletier bir felaketler sokağıdır. Operanın yanmasından sonra, işte size ikinci bir felaket daha! Durand Ruel'de, içindekilerin resim olduğu ileri sürülen yeni bir sergi daha açıldı. İçeri giriyorum ve ürkmüş gözlerim korkunç bir şeyle karşılaşır. Aralarında bir de kadın bulunan beş veya altı deli, yapıtlarını sergilemek için bir araya gelmişler. Bu resimlerin karşısında gülmekten katılanlar gördüm. Ama ben onları görünce içim kan ağladı. Bu sözde sanatçılar kendilerini devrimci, 'Empresyonist' olarak tanımlıyorlar. Bir tuval parçası alıyorlar, birde boya ve fırça, tuvale rasgele birkaç renk lekesi atıyorlar, ortaya çıkan şeye de imzalarını basıyorlar. Bu insanların yolda buldukları taşları elmas sanarak toplayan tımarhane delilerinden pek bir farkı yok (Gombrich,2004:519).



Resim 1: Monet- İntiba, Doğan Güneş, 1873, Marmottan Müzesi,Paris

Claude Monet empresyonist grubun lideridir. Claude Monet, resim kuralları ve bilgilerini hiç sevmemiş, kendi görsel duygu ve yeteneklerini bütün kuralların üzerinde tutmuştur. Işık sorunu üzerine dikkatle eğilmiştir. Onun ışık ilgisi resmin değişmesini zorunlu kılıyordu. Gölgelemin kahverengi değil, renkli olduklarını ve değişik durumlara göre renk değiştirdiklerini gözlemişti. Gördüğünü kaydetmek ihtiyacı Monet'i parlak renkler kullanmaya zorlamıştır. Özellikle saf, karışmamış kırmızı, yeşil, mor, turuncu kullanıyordu. Monet'in resmi serbest ve gevşek bir görünüm kazanmaktadır. Fırça

vuruşları resmini bitmemiş, tamamlanmamış gibi gösteriyordu. Monet'in "İmpression - Soleil Levant" adlı tablosu empresyonist tarzda bir resimdir (Resim:1). Anlamı "Güneşin Doğuşundan İzlenim" dir. Resim, güneşin doğuşunda bir limanı gösteriyor. Monet'in anlatmak istediği şey, bir tan vakti güneş ışınlarının su yüzeyindeki hârelenmelerini ve bu belli bir "an" içinde gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit etmektir. Resimde hiçbir bir konturun bulunmadığını görüyoruz. Burada gerçek olan bize duyularımızın bildirdiği "görünüş"tür. Naturalist bir eğilim ile meydana gelen bu çalışmada her şeyden önce bir doğa parçası, bir liman söz konusudur. Ama bu liman objektiv bir doğa parçası değil, tesadüfen yakaladığı ve olduğu gibi değil de gördüğü gibi resmetmiş olduğu bir limandır. Gördüğü gibi resmetmek demek, duyularımızın bir nesneyi gösterdiği şekilde resmetmek demektir. Çünkü duyuların bildirdiği bir dünya her çeşit objektiviteden yoksundur. Böyle bir dünya, bir görünüşler dünyasıdır. Tablodaki liman gerçek bir liman olmayıp, herhangi bir limanın belli bir "an" içindeki görünüşüdür. Resmin temelinde şöyle bir bilgi yatar: Monet, nesneler dünyasına baktığı zaman reel olan (gerçek olan) şeyler değil, sürekli bir değişim içinde bulunan renk ve ışık akışını görüyor. Burada doğaya baktığı zaman gördüğü, kavradığı, yorumladığı dünyayı resmetmiştir. Böyle bir dünya yalnız duyu yoluyla kavranır ve çeşitli nüanslardaki renk tuşlarından meydana gelir. Resimde tam anlamıyla renk tarzını tercih eder ve bu plastik çizgi anlayışının karıştıdır. Ele alınan objelerde seçiklik yoktur, konturlar erimiştir. Bir empresyonist doğaya baktığı zaman kontur görmediği için doğayı lekesel olarak resmetmiştir. Yapıtta dikkat edilirse, geometrik ve objektiv bir perspektif net değildir. Genel olarak her yer düz bir yüzey içinde kavranıyor, derinlik algısı resmin üçüncü boyutu olarak bariz bir şekilde işe karışmıyor. Her şey birbiri içine akıyor. Ne yan yana oluşum konturları, ne de arka arkaya oluşum mekansal uzaklıkları onları birbirinden ayırmıyor. Böylece resim mekan değerlerine çok yakın olmayan, sadece renk ve ışığın belirlendiği bir resim olarak ortaya çıkıyor.

İzlenimcilik, "bir izlenimin uyardığı duyuların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemi" ve sanatçının, nesneleri kendi kişisel izlenimine göre resimlemesini amaçlıyordu. Bu akım, resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirildi. Bu yenilikçi akıma öncülük etmiş pek çok sanatçı vardı. Öncelikle İngiliz Resim Okulu etkin oldu. 1870 Savaşı sırasında Monet, Sisley ve Pissarro, ünlü İngiliz manzara ressamı Constable, Bonington ve Turner'i inceleme fırsatını buldular. Monet'nin çevresindeki kimi sanatçılar, Poussin, Watteau, Boucher ve Fragonard gibi

Fransız sanatçılarından da etkilendiler. Ancak Delacroix'nin Kuzey Afrika ve Etretat manzaralarında izlenimciliğin habercisi olan belirtiler vardı. 19 yüzyılın ikinci yarısında “Barbizon Okulu”nu oluşturan manzara ressamı da izlenimciler üstünde etkin oldu. Özellikle Daubigny ve Diaz açık havada çalışan ressamlardı. Corot ve Courbet de “doğa karşısında edindiğimiz izlenimlerle arınmış gerçeğe” inanan sanatçılar olarak akımın sonucunda etkin oldular. Bunların izleyicileri Honfleur yakınında bir hana yerleşerek açık havada resim yapmaya karar verdiler. Boudin, Jongkind daha sonra Monet, suluboya ve pastel çalışmaları yaptılar. Bu arada resminde uyguladığı lekecilik (taşizm) ve seçtiği modern konularla dikkat çeken Edouard Manet'nin 1863'te sergilediği Kırdan Öğle Yemeği adlı eseri izlenimciliğin başlangıcında rol oynadı. 1866-1870'de Café Guerbois'da Manet ve Zola'nın önderliğinde toplantılar düzenleniyordu. Sanattaki yeni eğilimlerin tartışıldığı bu toplantılara yazar, eleştirmen, ozanların yanı sıra fotoğrafçı Nadar ve Claude Monet, Degas, Renoir, Sisley, Pissarro, Cézanne gibi ressamlar da katılıyordu. Sanattaki yeni eğilimleri benimseyen sanatçılar, eserlerini sergilemekte güçlük çekmekteydi. 1874'te fotoğrafçı Nadar'ın önerisiyle atölyesinde açılan sergiye otuz kadar sanatçı katıldı. Bu sergi nedeniyle 25 Nisan 1874'te Charivari gazetesinde bir yazı yayımlandı. Louis Leroy imzalı yazı, “Exposition des Impressionistes” (Empresyonistlerin Sergisi) adını taşıyordu. Empresyonizm deyişi, Claude Monet'nin sergideki “İmpression, Soleil Levant” (İzlenim: Gün Doğumu) adlı eserinden alınmıştı. Leroy, bu deyişi izlenimlerini yansıtmaya yolunu seçen sanatçıları aşağılamak amacıyla kullanmışsa da izlenimcilik sözünün Monet'nin eserinden kaynaklanmayıp 1858'deki sanat toplantılarında ortaya atıldığı görüşü de ileri sürülmüştür. İzlenimcilik yeni bir görüşü izleyen resim yöntemi. Resimler tek tek fırça vuruşlarıyla, saf prizmatik renklerin kullanımıyla, açık havada ışığın değişen etkilerini yakalamak amacıyla gerçekleştirildi. Doğanın, sürekli değişimi içinde kaybolan izlenimleri olabildiğince kısa sürede resme aktarılırken, aynı konunun değişik koşullardaki durumunu işleyerek resim dizileri oluşturdular. Teknik açıdan bakılınca, resimde geometri kurallarına dayalı perspektif kullanılmadı. Onun yerine boşlukları doldurmak için, önden geriye giden renk tonlamalarından yararlanıldı. Işık-gölge alanları ve koyu renkler yerine, prizmatik renkler; mavi, sarı, kırmızı, turuncu, yeşil kullanıldı. İzlenimciler ilk sergilerinden sonra değişik sanatçıların katılımıyla sekiz sergi açtılar. 1886'daki Sekizinci Sergiye katılan bazı sanatçılar, izlenimcilik kuramlarını sürdürmek amacıyla, Yeni İzlenimcilik (Neo-Empresyonizm) adıyla bir sanat kuramı ortaya attılar. İzlenimci düşünceleri benimsemesine karşın hiçbir sergilerine katılmayan Edouard Manet ve yedi sergiye

katıldığı halde Degas, kendilerini izlenimci saymayıp “bağımsız” olarak nitelediler. Akımın başlıca sanatçıları ve ünlü eserleri: Claude Monet: Impression, Soleil Levant (İzlenim, Gün Doğumu), 1872 Paris, Musée Marmottan; Camille Pissarro: Boulevard des Italiens (İtalyan Bulvarı), 1897, Washington National Gallery of Art (www.resimogretmeni.cjb.net).

### 2.2.2 Fovizm

XX. yüzyılın ilk sanat akımlarından biri olan fovizm Gustave Moreau'nun atölyesinden ayrılan bir grup ressamın meydana getirdiği harekettir. Paris'te 1905'te sonbahar sergisinde sergilenen Henri Matisse ve bir kaç arkadaşının yapıtları Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles tarafından vahşi hayvanlar, yırtıcı kuşlar anlamına gelen fauve sözcüğüyle ifade edilmiştir (Resim:2). Onlara göre; ışık uzaklık resimde yalnızca renkle gösterilir. Temiz ve düz renklerle resim saf ve arınmış sadelikte olmalıdır. Çünkü; seyirci boyalı bir yüzeyden etkilenecek ve bu yüzeyde her şeyi bir bakışta kavrayacak açık etkili ve duyguları saracak biçimde düzenlenmelidir.. Fovistler çarpıcı ve yoğunlaştırılmış renk tonları ve nesnelerin deformasyonları ile uğraşmışlar; derinlik ışık gölge ve konturu resimden atmışlardır.. Bunun yerine renk şiddetine önem vermişlerdir. Fovizm çok kısa sürmesine rağmen etkisi büyük olmuştur.



Resim 2: Henri Matisse, Müzik

1905 yılı yeni bir ressam kuşağının doğuşuna tanık oldu. Paris'te sonbahar Salonunda bir grup, Henri Matisse çevresinde kurulan bir sergi düzenledi. Üsluplarının çıplak yalınlığı ve parlak renk karşıtlıklarından (kontrastlarından) yapılmış olmaları nedeniyle, sergilenen bu resimler halkı ürküttü. En alışlagelmiş üslupta yapılmış olan bir çocuk büstü, Matisse, Marquet, Manguin, Camoin, van Dongen, Friesz, Puy, Vlaminck ve Derai'nin sergilenen bu resimleri arasında duruyordu; bunu gören eleştirmen Louis Vauxcelles şu sözleri söylemeden edemedi: "Fovların (vahşilerin) arasında bir Donatello". İşte Fovlar (Yabanılar yada Vahşiler) sözcüğü böyle doğdu ve kısa süre içinde öteki Fransız olmayan sanatçılar tarafından da benimsendi. Mimarlık öğrencilerinden oluşan bir grup, Die Brücke (Köprü) olarak bilinen ve esin kaynağı olarak Fovlarla aynı örneklerle (Van Gogh, Gauguin ve Seurat) bakan bir sanatçı çevresi oluşturdular. Empresyonizmin simgelediği geleneksel gerçek kavramına karşı gösterdikleri hoşnutsuzluk, bu yeni kuşağın niteliğini belirlemektedir. Bu sanatçılar, dış görünüşlerin betimlenmesinin gerçeğin yalnız bir yüzünü içerdiğini, nesnelerin ruhuna inmediğini biliyorlardı. Onlar, hem gözlemledikleri nesnenin en ince ayrıntısına değin çözümlenmesinin, hem de düşünsel işlemlerin betimlenmesinin, varlığın tümünü anlatmakta yetersiz kaldığını anlamışlardı. Matisse buna şöyle bir çıkar yol buldu: "Her şeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur. Dışavurum bence bir yüzü birdenbire canlandıran veya kendini şiddetli bir harekette gösteren bir coşkuda değil, herhangi bir resmin tümel örgütlenmesindedir. Nesnelerin kapladıkları mekan, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda payı vardır. Rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektir". Nesne, resme doğrudan doğruya ve çarpıtılmadan katılması gereken duygular uyandırır. Burada amaç, duyarlarla algılanmış dış gerçeği, sanatçının içindeki gerçekle kaynaştırmaktır. Bu, Kandinsky'nin de sözünü ettiği gibi sanatsal bireşime (sentez) ulaşmak çabasıdır. Fovizm 1905 - 1907 yılları arasında meydana gelen, XX yüzyılın gerçekten değerli ve özgün bir sanat akımıdır. Belirli ve kesin kuralları olan bir sanat ekolü oluşturulmamıştır. An renklerin abartılarak kullanılması istemi bir grup sanatçıyı ilgilendirmiştir. Henri Matisse ve arkadaşlarının alışılmamış nitelikte güçlü ve değişik renklerle yaptıkları resimleri Vauxcelle ve seyirciler çok yadırgamışlardı. Fovizm renk, sentez ve dekor sanatıdır. Henri Matisse göre kompozisyon; sanatçının duygularını elinde bulunan çeşitli elemanları dekoratif biçimde düzenlemesi işlemidir. Bu görüş, fovların kompozisyon anlayışlarını tümüyle dile getirmektedir.

Temsilcileri: Henri Matisse, Andre Derain, Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy, Georges Braque, Albert Marquet, Kees van Dongen, Henri Manguin, Charles Camoin, (www.resimogretmeni.cjb.net).

### 2.1.3 Kübizm

20. yüzyıl içinde doğan ve önemli bir etkinlik kazanan bu akım Cezanne'nin doğadaki her şeyin geometrik bir biçimle ifade edilebileceği fikrinden kaynaklanmaktadır. Klasik form anlayışına tamamen arkalarını dönen kübistler; görünen nesnelerin direk bir tasvirini değil onların değişik görünüm ve görüntülerinin bir araya getirilişte oluşturulmuş bütünü eserlerine aktarmışlardır. Çeşitli görüntüleri bir araya getirerek cisme geçerli yeni köşeler, yüzey ve geometrik formlar eklenerek yeni bir görünüm oluşturmuşlardır.

Kübizm diye adlandırılmış olan akımın yaratıcıları Picasso ve George Braque, bir yandan gerçek dünyayı konu alarak seçip izlenimcilerin temsilciliğini yüklendiler, öte yandan gerçek dünyadan seçtikleri görüntüler ve çevrelerini çizgiler ve geometrik biçimlerden oluşmuş yeni bir dille anlatmak çabasına giriştiler. Kübist resimlerini model kullanmadan, bellekten yapan Braque ve Picasso, düz çizgilerden ve oylumsuz (hacimsiz) yüzeylerden, düzlemlerden oluşan olabildiğince yapılaştırılmış bir resim geliştirdiler. Geliştirdikleri resim eleştirmenlerce alaya alınarak 'Kübizm' diye anılmaya başlandı.

Picasso, Braque, Juan Gris, Fernand Leger vb. bir prizmanın yada bir silindirin yalnız bir yüzünü göstermenin yeterli olmadığını, herhangi bir nesneyi geometrik yapıyla ele alıp onu değişik açılardan göstermeyi amaçladılar. Kübizm, resmin bir betimleme sanatı olmasına son veren, çağdaş teknolojik gelişmeler (örneğin 1940 yılında fotoğrafın bulunması) dolayısıyla ortaya çıkan geleneksel işlevin yitirilmesine karşı yeni bir kimlik arayışından kaynaklanmış yeni bir görsel anlatı (ifade) tarzıdır (Şenyapılı, 2004:22).

Kübistler de Empresyonistler gibi doğaya yaklaşma çabası içinde işe başladılar. Fakat her iki sanat akımının doğadan anladığı ve onda aradığı başka başka şeylerdi. Empresyonistler uçarı izlenimleri arıyorlardı. İlk kübist resimler bu karşıt eğilimlerin çatışmasından doğdu. Kübistler görünen nesne veya nesnelerin direkt bir tasvirini değil, onların değişik biçim veya görüntülerinin bir araya getirilmesinden oluşmuş bütünü eserlerine aktarmayı hedeflemiştir. Yani görünen cismin görüldüğü anki biçimi dışlanarak aynı cisim için geçerli bulunan değişik köşeler, yüzeyler ve bölümlerin



gerçekçi algılamalardan uzaklaşarak mantık yoluyla geometrik formlar halinde yeni bir bütün teşkil edecek şekilde yeniden kurulmasını sağlayan tek bir görüntü değil çeşitli görüntüleri bir araya getiren bir eser meydana getirdiler. Kübist bir ressamın tuvalinde renk ögesi her zaman desene bağımlı kalır; kullanılan renklerse beyaz, gri, siyah gibi yansız renklerdir. Bunlar renk karışımlarını ışık yansımalarıyla nesnelere dönüştürmeye yönelik tablolardır.



Resim3: Picasso-Ağlayan Kadın, 1937. Tate Galery,Londra

Yeni doğan endüstri kültürü ile beraber farklı bir duyarlılık da doğmuştur. Klasik kültürün biçim dili ve estetik anlayışı, modern duyarlılığa cevap vermemektedir. Artık sanatçı doğayı taklit etmeyeceğine göre yeni biçim dili yaratmak için farklı alanlara yönelmiştir. Yirminci yüzyılın en önemli sanat akımlarından olan kübizm de yansıtmacılığın Rönesans'tan itibaren süre gelen kurallarını kökten sarmış ve bütünüyle farklı bir biçimsel kurgu yaratmıştır. Kübizmin devrim niteliğinde bir patlama olmasının sebebine bakacak olursak; her şeyden önce değişen dünya görüşü, buna bağlı olarak sanatçının hem fiziki çevresinin değişmesi hem de yine buna bağlı olarak

öznelliğini ön plana çıkarmasıdır. Fiziki çevresi değişen dönem sanatçısı, artık doğayı taklit etmekten vazgeçmiştir. Bunun yanında kübizm doğaya dayalıdır, doğadan izler görürüz. Soyutlama ve kavramsal yönü ile soyut sanata yol açmış olan akımdır. Kübizm kendinden sonra gelen ve günümüze kadar ulaşan birçok modern biçimleme ve anlayışın temelini oluşturur.

Kübizm'e yön veren ilke, üçüncü boyutun tuvalin üstüne perspektifin göz yanıltıcı etkisine başvurmada yalnız resim öğeleriyle getirebilmesidir. Öyleyse perspektif her zaman bir mekan yanıltması getirdiğinden, bundan böyle resimde ele alınmamalıdır. O nedenle resimler parçalanır, dışa katlanıp açılır, önden ve arkadan gösterilir. Biçim ise tümüyle ressamın egemenliğindedir (Resim:3). Artık yalnız görüldüğü yada algılandığı gibi değil, düşünüldüğü gibi resme geçilir ([www.resimogretmeni.cjb.net](http://www.resimogretmeni.cjb.net)).

#### 2.2.4 Fütürizm

Gelecekçilik olarak tanımladığımız akım, Milanolu F.J.Marinetti, 1909'da Pariste "*Figaro*" gazetesinde "Le Futurisme" adlı manifestosunu yayımladığı zaman İtalyan şair ve ressamları arasında yeni bir anlayış için yarış başlamıştı. Bu manifesto, arkeologların, profesörlerin, eski sanat meraklılarının göklere çıkardıkları Eski Grek ve Roma sanatı aşıklarına karşı bir protesto idi. Bu anlayış modern yaşamı, modern yaşamın süratliliğini, makine'nin modern hayata getirdiği hareketi göklere çıkarıyor ve süratin güzelliğini övüyordu.

Çağdaş yaşamın hareketliliği ve sanayi toplumunun gücüne tutkun olan fütüristler geleceğe geçişte mekanik yaşam ve teknolojinin yücelmesi için caba sarf etmekteydiler. Bu amaçla kübizmden etkiler alan bir tarzda yeni bir bölünmüş görsel olgular bütünü oluşturmuşlardır. Anlatılan hareketin eş zamanlı değişik görüntülerini bir araya getirmeyi amaçlamışlardır.

Fütüristler çok statik buldukları kübizme karşı kendi adı altında ebedileşen dinamik duyguyu yeniden katmışlardı. Fransız şair ve tenkitçisi Apollinaire, kısa bir zaman fütüristlerle birleşmiş ve bütün ileri akımların bu ad altında birleştirilmesini teklif etmişse de, Marinetti tarafından reddedilmiştir. Fütürizmin doğuşu, kübizmin yayılmaya başladığı yıllara rastlar. Fütüristler, kübistlerin araştırmalarından faydalanmakla birlikte, resim alanında yeni buluşlara gitmişler ve dikkate değer eserler

arasında o zaman başlıca fütürist ressamılar tarafından yapılmış eşzamanlık anlayışı içinde kübist tarza giden kompozisyonlar yer almıştır. Boccioni'nin "Elastiklik" (Resim:4), Severini'nin "Uzayda Küre Şeklinde Genişleme" tabloları bunlar arasındadır. Dünden esaslı surette ayrılmış, bugünü geçerek geleceği, onun dinamik varlığına ulaşmayı amaç edinmiş olan Fütürizm, plastik durgunluktan (statik teknik) bir başka duruma geçişi (dinamik teknik) sembolleştirmiştir. Çoğunlukla hareketli konular seçilmiş, dansözler, karnaval sahneleri, fabrika, motor, son hızla giden otomobil, uçak, mekanik araçlar gibi boşluk içinde yer değıştiren, değışen temalar üstün tutulmuştur. 1914 - 1918 Dünya Harbi ile Fütürizm hızını kaybetmiş, fakat Marinetti prensiplerinden geri dönmemiştir. Başlıca temsilcileri; Cara, Rusolo, Severini, Balla ve Boccionidir. (www.resimogretmeni.cjb.net).



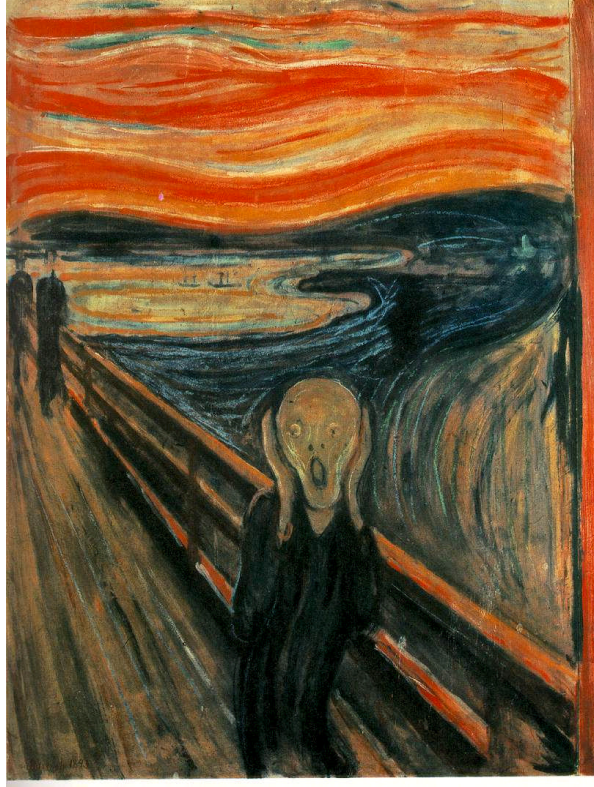
Resim 4: Boccioni-Elasticita (Estetik), 1912

### 2.2.5 Ekspresyonizm

Fransızca "Expressionisme" sözcüğünden alınmıştır. 20. y.y. in ilk yirmi yılı içerisinde özellikle Almanya'da gelişen bir modern sanat akımıdır. Sanatçının ruhsal yapısının bir kesitini, fiziksel heyecanı, zihnın rahatsızlığını, umutsuzluğunu resme yansıtan ve bu duygularını da renk düzeninde oluşturdıkları keskin zıtlıklarla vermeye



alışan bir akımdır. Bu akım resim sanatında dış gerçekliği sadakatle yansıtmayı yadsıyarak, sanatçının ruhsal durumlarına, amaçlarına, hatta dūřünce tarzına göre istediği betimleri deformasyona uğratmasına olanak vermiştir.



Resim 5: E. Munch- ığlık, 1893

Ekspresyonizm; Empresyonizm, Fofizm, Kūbizm, Fūturizm yada Sūrealizm gibi yalnız bir sanat akımına ve sanatçılar grubuna verilmiř bir ad deęildir. Bu bir sanat akımı olmakla birlikte, Őzellikle German ũlkelerinin sosyal krizler ve dūřūnsel geliřme çaęlarında ortaya çıkmıř bir yařam anlayıřıdır

Kūbistler ve Fūturistler daha Őnceden gözlerini doęadan ayırmıřlardı. Ancak ekspresyonistler doęa karřısında gözlerini kapadılar ve tūm olarak akıldan boyadılar. Ekspresyonistler kendilerini doęanın etkisine bırakmıyorlar ve duyduklarını resimlemek istiyorlardı. Psikolojik hayal, optik hayale tercih ediliyordu. Her řey tekrar sanatçının mizaç ve iradesine göre dūřūnūlmūř, yaratılmıř ve canlandırılmıřtı. Őlū doęa olsun, manzara resmi olsun yada figūr olsun, ne anlatılmıřsa resimlenen řey, her řeyden Őnce sanatçının tam olarak kiřisel bir grūřū idi. Bunun içindir ki, sanatçı sayısı kadar ekspresyonist anlatım vardır. Fakat her řeye raęmen bilinçaltı bir yasa vardır ki bu sanatçıların eserlerini birbirlerine benzetir (Turani, 1999:572-573).

Ekspresyonizm terimi, ũsluplařma, arpıtılma ve biçimlerin zorlanarak yalınlaştırılması anlamıyla sınırlanmıştır. Başlangıçta tūm modern sanatın keşfedilmesi

anlamına gelen Ekspresyonizm terimi, Almanya'daki tarihsel duruma uygun bir anlam kazanmadan önce, oradaki sanatsal ortamın gerçekten tam bir parçası olmuştu. Bu özel durumda, çok kuşku duyulabilecek bir yaklaşım olmakla birlikte, dışavurumculuk sadece biçimsel açıdan ele alındığında, öteki ülkelerde buna benzer estetik yeniliklerine başka adlar verildiğini görürüz. Bu nedenle, Alman olan ya da Almanya ile ilişkisi olan Hans Arp, Lyonel Feininger, Otto Freundlich, Erich Heckel gibi bazı ressamalar aynı resimleri ele alındığı halde kimi ülkelerde Ekspresyonist, Kübist, Kübist-Ekspresyonist, kimi ülkelerde ise Dadaist yada Sürrealist olarak sınıflandırılmışlardır. Rusya da, genellikle Fütürist olarak adlandırılan sanatçılar bile Ekspresyonist olarak tanımlanmıştır. O.Kokoschka, E.Heckel , L. Kirchner, M. Beckman, E. Munch bu akımın önemli sanatçıları arasındadır. (www.resimogretmeni.cjb.net).

### 2.2.8 Konstrüktivizm



Resim 6:Popova Uzay-Güç Konstrüksiyonu, 1921

Rusya'da 1913'te ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Sanatın modern teknolojinin biçimlerini ve süreçlerini yansıtmayı gerektiğini savunan Konstrüktivizm (Yapımcılık) sanat konusundaki geleneksel yaklaşımları bir yana atmıştır. Bu özellikle endüstriyel

malzemelerle ve tekniklerle, parçaları bir araya getirerek “inşa” edilen heykel için geçerliydi. Resimde de aynı kurallar iki boyutlu bir düzende uygulanmış; makine teknolojisini anımsatan strüktürler yapmak için soyut biçimler kullanılmıştır. Bunlar neredeyse birer yapı gibi havada asılı dururlar.

Resim, heykel ve mimari alanlarında egemen olmuş, Sosyalist Gerçekçilik resmi tutum olarak benimsenince ortadan kalkmış, yandaşlarının bir bölümü batıya göçmüştür. Genelde çağdaş malzemeleri kullanan ve geometrik kompozisyon anlayışını benimseyen bir tutumdur. Ekim Devrimi'yle beliren Konstrüktivizm, geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. Konstrüktivizmin temsilcilerinden Papova; Konstrüktivizm'in ruhuna uygun olarak sanatın yararlı bir amaca hizmet etmesini savunmuştur. “Hiçbir sanatsal başarı bana bir köylünün yada işçinin tasarladığı kumaşı alması kadar mutluluk vermedi” demiştir (Resim:11).

Tatlin'in önderliğinde ilk olarak mimarlıkta ortaya çıkmışsa da bu alanda tasarımdan öteye gidememiştir, hiçbir uygulanmış örneğe sahip olmamıştır. Fakat Pravda gazetesinin yönetim merkezi olarak tasarlanan yapı başta olmak üzere, çoğu konstrüktivist tasarımlar Modern Mimarlık'ın gelişiminde etki yapmışlardır. Resim ve heykel alanında konstrüktivizm çok daha verimlidir. Ünlü konstrüktivistler arasında A. Pevsner, N. Gabo, Malevich, L. Moholy-Nagy, Tatlin, Popova adları sayılabilir ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Konstr%C3%BCktivizm\\_%28sanat%29](http://tr.wikipedia.org/wiki/Konstr%C3%BCktivizm_%28sanat%29)).

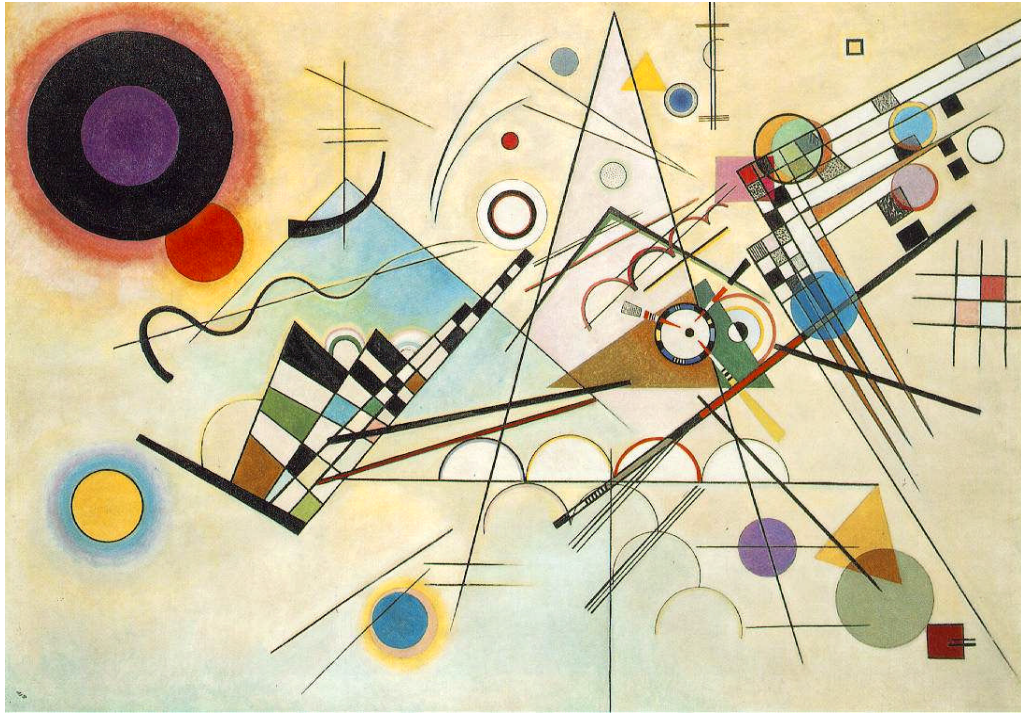
## **2.2.17 Soyut Sanat**

Abstrakt sanat da denilmektedir. Doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat. 20.yüzyılın resim ve heykel anlayışında yeni bir dünya görüşüdür. Soyut sanat, eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip, resimde renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek bunlara heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir. Kandinsky'e göre, müzik kompozitörü nasıl ses birimleri olan notaları kompoze ediyor ve soyut bir anlamda heyecanının anlatabiliyorsa; resim de renk lekeleri, siyah beyaz tonları ve boya maddesinin işleniş olanakları ile heyecan verici anlatımlara ulaşabilir. Yüzey, çizgi, nokta ve renk ile bu anlayış yeni bir konstrüktivizm'i de ortaya çıkarmıştır.

Soyut sanatı ilk ortaya atan ve 1910 yılında eserini veren Kandinsky'dir. Soyut



sanat fikri ilk olarak 19.yy'ın ilk yarısında Romantik akımın temsilcilerince ortaya atılmıştır. İlk soyut heykel de Archipenko tarafından yapılmıştır. Bugün bu alanlarda yapılan çeşitli açıklamalarla soyut sanat ile nonfigüratif sanatı birbirinden ayırmak sorunu ortaya çıkmıştır. Soyut sanat, sonuç bakımından soyut görünüşlü olmakla beraber, başlangıçta sanatçı bir doğa esini ile yada niyeti ile başlayabilir. Yani resmin başlangıçlı doğadandır, sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmıştır. Oysa non-figüratifte, başlangıçtan itibaren doğaya bağlı olmadan bir çalışma söz konusudur. (<http://liman.goodforum.net/Ders-sayfalary-c3/sanat-tarihi-f32/avant-garde-1945-1980-p1913.htm>).



Resim 7: Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VIII”, 1923

Tabiattaki varlıkların herhangi bir eserde aynen yansıtlamayacağı düşünülürse her resim soyuttur denilebilir. Ancak, doğrudan “soyut resim diye anılan eserler, yalnızca renk ve çizgi değerini esas aldığı için diğerlerinden ayrılmaktadır. Modern sanat büyük oranda soyut anlayışa yöneliktir.

XX. yüzyılda doğan sanat hareketleri belli bir yerde ve belli bir grup insanın etkinliği ile tarihi açıdan yerini bulmuştur. Soyut sanat sürekli bir sanat evriminin XX. yüzyıldaki görünüşüdür. İlk çağlarda, Eski Ön Asya ve İslam Sanatlarında da soyut algılamalar görülmektedir.

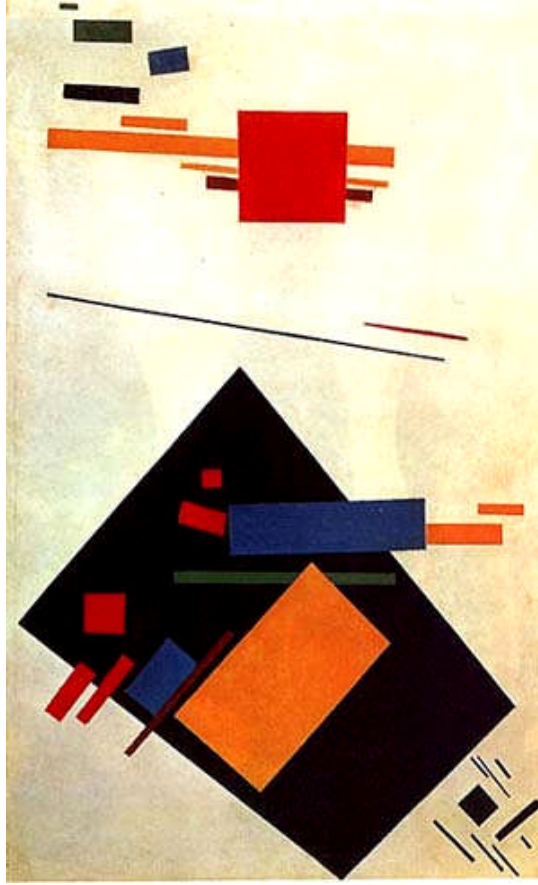
Soyut sanat her şeyden evvel zihinsel bir olaydır ve tabiatın taklidinden uzaktır. Renk, çizgi ve çeşitli biçimlerle doğrudan estetik duygu ve heyecan uyandırmayı amaç edinir. Bu akım, birbirleriyle ilgili olmadığı halde birçok ülkede aynı zamanda gelişmiştir. Fransız R. Delaunay, İsviçreli P. Klee, Çek sanatçısı F. Kupka, Amerikalı J. Pollock ve W. Kandinsky (Resim:20) bu akımın önde gelen temsilcileridir.

### 2.2.9 Süprematizm

1913 de Rusya'da Kazimir Maleviç'in geliştirdiği, sadece grafik soyutlamalara dayanan ilk resim akımıdır. İlk olarak sade geometrik şekiller, kare, daire ve haç'ı kullanırken bir süre sonra bu geometrik şekillerin renklerini de sınırlandırmış, sadece kırmızı, siyah, beyaz, mavi ve yeşil kullanmıştır. 1917 de beyaz üstüne beyaz isimli bir dizi hazırlamıştır. Bu tablolar da sadece geometrik şekillerin dış hatları belli olacak şekilde çizimler yapmıştır. 1919 da açtığı bir sergisinden sonra da kendi yarattığı akımın sonunu ilan etmiştir. Çeşitli sanatçılar tarafından benimsenmiş olan bu akımın kandinsky üzerindeki etkileri görülmektedir.

Yemlik olarak tasarlanan nesneler dünyasından kurtuluşun sembolünü Maleviç "Sıfır-Biçim" de görüyor. "Sanatı nesneler dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım" diyor (Resim:10). Fakat "Sıfır-Biçim" Malevich'e göre yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüydü. "Sıfır-Biçim" insanlık tarihinde nesnelerin, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Malevich "Suprematizm - Nesnesiz Dünya" çağı diyor. Suprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı. Suprematizm çağı yaratıcılık çağı olacaktı. Nesneler dünyasından sıyrılan insan, "Hiçlik" içine atılacak ve onun içinde eriyecekti. Fakat hiçlik içinde erime yok olma demek değildi. "Hiçlik" nesnelerin boyunduruğundan kurtulmaydı, özgürlüktü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü. İrade ve isteklerin sustuğu. "Hiçlik" içinde insan, Malevich'e göre "evrensel titreşimler" in ürpertisiyle sarsılır, materyalizmin üstünde ve ötesinde yeni bir insanlık anlayışı içine girer.



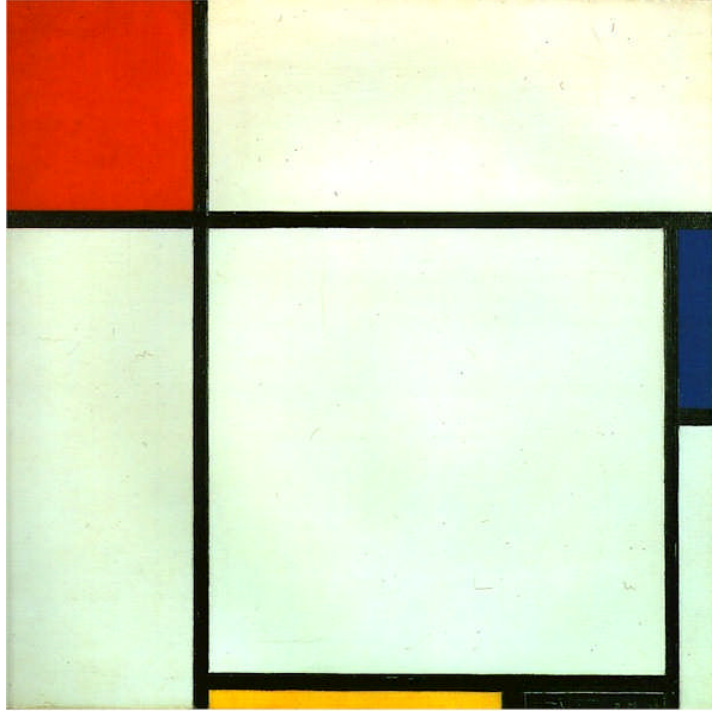


Resim 8: Kazimir Maleviç-Süprematizm, 1915, “*Stedelijk Museum, Amsterdam*”

### 2.2.10 De Stijl

1917’de Hollanda’da Theo van Doesburg ve Piet Mondrian tarafından kurulan bir akımın ve derginin adıdır. Bu sanatçılar, sanatın sürekli bir arınma süreci içinde tam bir uyum, düzen ve açıklığa doğru gelişmesi gerektiğine inanıyorlardı. Bu nedenle çoğunlukla kare biçimleri kullanan De Stijl’in yapıtları katı ve geometriktir; çizgi ve salt asal renkler gibi en yalın öğelerden oluşur. Sanatın bir biçimde evrenin gizemini ve düzenini yansıtması gerektiği düşüncesi üzerine kurulu olan De Stijl 1931’de Van Doesburg’un ölümünden sonra sona ermişse de, Avrupa’da mimarlık ve uygulamalı sanatlar üzerinde çok etkili olmuştur.

De Stijl taraftarları tinsel harmoninin ve düzenin yeni bir ütöpik idealinin uğraşındadırlar. Saf bir çalışma ve evrenselliğin savunucuları olarak form ve renkleri basite indirgemişlerdir (Resim:12). Eserleri sadece yatay ve dikey çizgiler, siyah ve beyazla birlikte ana renklerden oluşmaktadır. Başlıca temsilcileri; Van Doesburg, Mondrian’dır.



Resim 9: Piet Mondrian-Kompozisyon, 1929

### 2.2.13 Dadaizm

1916 da kurulan bu akıma şair Tzara tarafından alaycı bir ifade kullanılarak dada ismi verilmiştir. Gerçeği bulmak için her şeyi reddeden bu akım taraftarları geleneksel anlayışları ve eski sanatı tamamen reddetmekteydiler. Bu red eylemiyle yeni bir sanat düşün ve kültür ortamı yaratmayı hedeflediler. 2. dünya savaşı sırasında toplumsal belirsizlik içinde kök salan bu akım en sonunda sanatı da reddederek yok olmuştur.

20. yy başlarında Avrupa ve Amerika’da etkili olan, nihilist bir sanat ve edebiyat akımı. Zürich, New York, Berlin, Köln, Paris, Hannover’a (1916 - 1920) sanatseverler tarafından hızla taşındı. Andre Breton ve Tristan Tzara’nın öncülüğünde gelişen Dadaizm, geleneksel değerlere ve savaşa karşı bir başkaldırıydı ve her türlü dil ve estetik kuralını yıkmayı amaçlıyordu. Dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan etkilenir.“Dada” sözcüğü Fransızcada “oyuncak tahta at” anlamına geliyordu. Dadacılar, savaşın yarattığı umutsuzluğu, burjuva değerlerine duydukları tepkiyi yansıtıyorlardı. Dönemin estetik değerlerine de inanmıyorlardı. Bu değerlere karşı açtıkları savaşta en önemli silahları aykırı yapıtları ve çıkardıkları yayınlardı. Dadaizm

zamanla siyasi bir nitelik kazandı. Akla ve alışılmışı karşı bir ayaklanmaydı. Kaza ve rastlantıya dayalı teknikler Gerçeküstücüler ve Soyut Dışavurumcular tarafından kullanıldı. Sanatçının zihinsel etkinliği yaratılan nesneden önemliydi. (Duchamp) Dönemin geçerli estetik değerlerini yıkmaya giriştiler. 1. Dünya Savaşı'nın ardından gelen boğuntu ve dengesizliğin akımıdır. Fransız edebiyatında 20. yüzyılın başlarında gelişen bu akım, savaşın hemen sonrasında geliştiği için güvensizlik ve umutsuzluk ortamının ürünüdür. Dadaizm'le beraber pek çok yeni şey gelişmiştir: yeni düşünceler, yeni hedefler ve yeni insanlar gibi. Diğer sanat akımlarının aksine, Dadaizm belli karakteristiklere bağlı değildi.



Resim 10:Jean Arp-Tzara'nın Portresi, 1916

Dadaist sanat, onu okuyan ya da gören kişinin yorumuna veya algılamasına göre değişiklik gösterebilirdi. Dadaizm sayesinde, insanların duyguları o anda nasıl hissettiklerine bağlı olarak gelişirdi. İnsanın anlamsızlık üzerine kurduğu mantıksal zincir yerine, mantıksal bağı bulunmayan anlamdışılık konmalıdır. Dadaizm, sanata karşı doğanın yanındadır. Dadaizm'e göre doğada anlam yoktur, buna göre de sanatta da anlam olmamalıdır. Dadaizm'in öncülerinden biri olan Hans Arp, "Sosyal Estetikten Zamanla Daha Fazla Uzaklaştım" isimli yazısında Dada hareketini çok iyi bir şekilde özetliyor. Dada insanın akla uygun aldanişlarını ortadan kaldırmayı, doğal ve

mantıksız düzene yeniden kavuşmayı amaçlamıştır. Dada, insanın mantıklı anlamsızlıklarını, mantıksız saçmalıklarla değiştirmeyi istemektedir. İşte bu yüzden biz Dadanın büyük davulunu bütün gücümüzle çalıyoruz ve mantıksızlığın övgülerini tüm nefesimizle üflüyoruz. ...Dada için felsefeler bırakılmış eski bir diş fırçasından daha az değerlidir, Dada onları büyük dünya liderlerine bırakır. Dada, erdemin resmi sözlüğünün iğrenç entrikalarını kınamaktadır. Dada, saçma olan için vardır, ki bu saçmalık anlamsızlık anlamına gelmez. Dada, doğa gibi saçma ve akla aykırıdır. Doğadan yana ve sanatın karşısındadır... Berlin’de siyasal bir nitelik kazanmıştır.

Dada ismi, Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco ve Emmy Hennings’in aralarında bulunduğu bir grup genç sanatçı ve savaş karşıtı 1916 yılında Zürihte Hugo Ballin açtığı cafede toplanmasıyla benimsenmiştir. I. Dünya Savaşının katliamlarına ve budalalığına duyulan nefret ve tiksintiden doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taktiklerle ve alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekte ve alışılmış estetiğe karşı çıkan yapıtlarını anlatmaktaydı. Kamuoyunu şaşkınlığa düşürmek ve sarsmak istiyorlardı. Yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe karşı çıkıyor, burjuva değerlerinin tiksinciliğini vurguluyorlardı. Dada hareketi yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermiştir (Resim:13). Savaşın bitmesinden sonra 1918’de Dada hareketi Almanya’ya sıçradı ve burada aşırı sağın yükselen militer ve milliyetçi politikalarına bir çeşit karşı duruş halini aldı. Tutumlarıyla kamuoyunu sarsmak, şaşırtmak ve onu uyusukluğundan çekip çıkarmak isteyen dadaistler, bunun için yerleşik dil ve estetik kurallarına başkaldırdılar. Sözcüklerin sözlük anlamını bile yadsıdılar. (www.resimogretmeni.cjb.net)

### 2.2.6 Sürrealizm

“1924 yılında Fransa’da Andre Breton’un saf ruhsal idaresizlik (otomatizm) olarak tanımladığı akımın adıdır. Bu akım düşlerin ve bilinçaltı dünyasının açığa çıkarılması konusunda ilginç yöntemler keşfetmiştir” (Bekir, 2004). Sanatsal yaratıcılığın bilinç altı süreçlerden kaynaklandığını savunan sürrealistler, kendiliğinden yaratma eylemi biçiminde, bilinç altının dışı aktarım aracı olarak ortaya koyduğu otomatik yaratım eylemiyle birleştirerek sürrealizmin temelini atmıştır. Freud tarafından geliştirilen psikanaliz yönteminin etkisinde kalmışlardır.

Sürrealistler kendi görüş açılarını ortaya koyarken, daima Dadaistlerin, sanat kavramını aşığılayan propagandalarına dayanırlar. Sürrealizm, "sanat çalışması ve sanatın bir meslek olması" düşüncelerini iç içe yoğurmuş ve varılan sonuçlar, her zaman sanatçı kişilere gelip dayanınca da bir çeşit kendini beğenmişliğin gülünç ürünleri ortaya çıkmıştır. Sürrealist resim, Sembolistler (ve onlardan çok daha önce Leonardo da Vinci) tarafından benimsenmiş olan bir programı uygulamakta ve temelinde resmin, ruhsal bir etkinlik olduğu gerçeğine dayanmaktadır. Öte yandan Psikanaliz Sürrealist ressamın ruhsal dürtülerini başı boş bırakabilmesini sağlamıştır. Bu da, resimde soyutlamanın geometrik bir niteliğe sahip olması gerektiği hakkındaki katı anlayışın aksinedir. Sürrealizm, doğası gereği, bizleri sadece meydana getirilen işlerin estetiği açısından değil, aynı zamanda uygulamadaki değişiklikler yönünden de uyanık olmaya zorlar. Sürrealizmin gerçekleştirdiği devrimse, gözle görünen ve görünmeyen dünyaların tartışıldığı bir oyun alanıdır. Duyarlı bir deyişle, Sürrealist resim, ellerin yada gözlerin bir becerisi olmaktan ibaret değildir; sanatçı böyle bir yapıtı yüreğiyle de oluşturur.



Resim 11: Salvador Dali-Uyku, 1937

Sürrealizm (Gerçeküstücülük), iki dünya savaşı arasındaki yılların kültür çevresi içinde, çağdaş duyarlılığı derinlemesine etkileyen bir düşünce akımı olarak ortaya çıkmış ve yirminci yüzyılın ilk yarısında; etkisiyle, uluslararası yaygınlığı ile, başkaldırma tutumuyla, sayısız nitelikleriyle ve en atılgan öncü araştırmalara dayanan yapıtlarıyla dikkat çeken bir akım olmuştur. Gerçeküstücülük temelde, 1910'ların ortalarında usçuluğu yadsıyarak karşı-sanat anlayışı doğrultusunda çalışan ilk

dadacıların yapıtlarından kaynaklanır. Sürrealistler, geçmişte Avrupa sanatını ve siyasal yaşamını yönlendiren usçuluğun, I. Dünya Savaşı gibi bir felaketle doruğa ulaşan bir yıkıma yol açtığına inanıyor ve bu tür usçuluğa karşı tavır alıyorlardı. Gerçeküstücü terimini ilk kez şair Apollinaire 1917’de bir oyununu tanımlamak için kullanmıştı. Akımın önde gelen temsilcileri; Salvador Dali, G. Chirico, M Ernst, R. Magritte, Joan Miro’dur. (www.resimogretmeni.cjb.net).

### 2.2.7 Kinetik Art

Hareketin tasviri anlayışından yola çıkarak ortaya çıkan bu harekete konstrüktivizm’in etkisi büyük olmuştur. Eserleri hareketin kendisiyle değil hareket etkisi yapmasıyla ilgilidir. Kinetik sanat için özgün etki eserin karşısında hareket eden seyirciden kaynaklanmaktadır. Seyirciler eseri elleylebileceği gibi onu hareket ettirebilir. Geleceğe yönelik tavrı ile fütürizm’den de etkilenen bu akım farklı olan hareketi biçimsel bir şekilde değil de bizzat hareketli bir nesne biçiminde ifade etmesidir. 1950 yıllarında gelişim gösteren bu sanat akımı dört tip olarak ele alınır 1. gerçekten hareketli 2. izleyicinin hareketiyle hareketlenen 3. ışık yansıması yapanlar 4. izleyenin katılımını gerektirenler (www.resimogretmeni.cjb.net).



Resim 12: Alexander Calder-Istakoz Sepeti ve Balık Kuyruğu, 1939

Kinetik sanatın başlangıcı Bauhaus, Rus Konstrüktivistleri, De Stilj hareketi ve daha yakın dönemlerden Alexandre Calder bu akımın kaynağını oluşturmaktadır (Resim:7). Kinetik sanat ilk kez konstrüktivistlerce ortaya atılmış ve bu sanat düşüncesini Pevsner ve Gabo kardeşler manifestolarında şöyle savunuyorlardı. “Sanatın Mısır’ dan gelme binlerce yıllık yanılığundan, sadece statik ritimlerden oluşabileceği olgusundan kendimizi kurtarmalıyız. Çağımızın duyarlılığının ana biçimi olarak, sanatın en önemli unsurlarının kinetik ritimler olduğunu bildiriyoruz”. İlk kinetik heykel bu anlayışla 1920’ de N. Gabo tarafından yapılan “kinetik heykel: Yükselen ve Duran Dalga” dır. 1960’a Kadar ki Kinetik Akım 1930 öncesi kinetik sanat özellikleri sayıca çok azdır. “Gelecekçilik” akımı sanatçıları dinamik harekete dayalı bazı yapıtlar üretmiş, Balla ve Fortunata Depero (1892-1960) dönen, dağılan, dönüşen, yok olan ve yeniden görünen üç boyutlu nesnelerden söz etmekle birlikte bunları daha çok “mekanik tiyatro”da kullanmışlardır. Archipenko’nun ahşap, cam, tel, ve metal kullanarak gerçekleştirdiği heykelleriyle Laurens’in “parçalanabilen” yapıtlarında bazı hareketli parçalar bulunmakla birlikte, bunların hiçbirinde hareket bir estetik öge olarak kullanılmamıştır. Bu anlamda en erken kinetik sanat örneği, Duchamp’ın “Bisiklet Tekerleği” (1913) yapıtıdır. Delaunay’ın “Diskler” (1912-1913) dizisi Gabo’nun “Kinetik Konstrüksiyon No-1”i (1920), Tatlin’in “III. Entegrasyonel Anıtı Projesi” (1919)’de hacim yaratan kinetik örneklerdir.

### 2.2.11 Pop Art

1950’lerin sonunda İngiltere’de ortaya çıkıp, daha sonra Avrupa’da ve Amerika’da yapılan yeni bir sanat akımıdır. Bu sanatın temeli ikinci dünya savaşı sonrasında yaygınlaşan Soyut Ekspresyonizmdir. Pop Art toplumsal kaynaklara, psikolojik ve psikanalitik temellere dayanan bir sanat ürünüdür. Endüstrileşerek gelişen toplumlarda orta sınıf halkın her türlü haberleşme araçları, her çeşit tüketim ürünleri ve malzemeleri tasvir konusu edinebilmektedir. “İlk defa 1954’te kullanılan pop-art terimi popüler bir sanatı hedef alan bir akıma işaretir. Amacı bugünün dünyasının ruh halini resmetmektir. Model olarak en çirkin ve akla gelmeyen objeleri kullanır. Ampul, bira tenekesi vs.” (Altınok, 1973).

Pop Art daha önceleri değersiz, adi, sanat alanına kesinlikle alınamaz sayılan konuları ve objeleri sanat konuları sayarak değerlendirmektedir. İnfomel sanatın tümüyle kişisel olmasına karşın, pop sanat ile günlük toplumsal yaşamın her türlü görüntüsü arasında sıkı bir yaklaşım sağlamak amaçlanmıştır (Artut, 2002).





Resim 13: Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Değişik ve Hoş Kılan Nedir?”, 1956

Bu akımın temsilcilerinin ortak ilkeleri oldukça azdır. Birleştikleri tek ilke, resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmek resmin ne yöne gideceğini ve neyi anlatacağını resme başlamadan önce bilmeyi reddetmektedir (Resim:8). Başlıca temsilcileri; Amerika’da Marc Rothko ve Jackson Pollock, Fransa’da ise Hans Hartung ile Georges Mathiev’dir. Ayrıca Yves Klein, Richard Hamilton, Jean Tinguely tanınmış pop sanatçılarıdır.

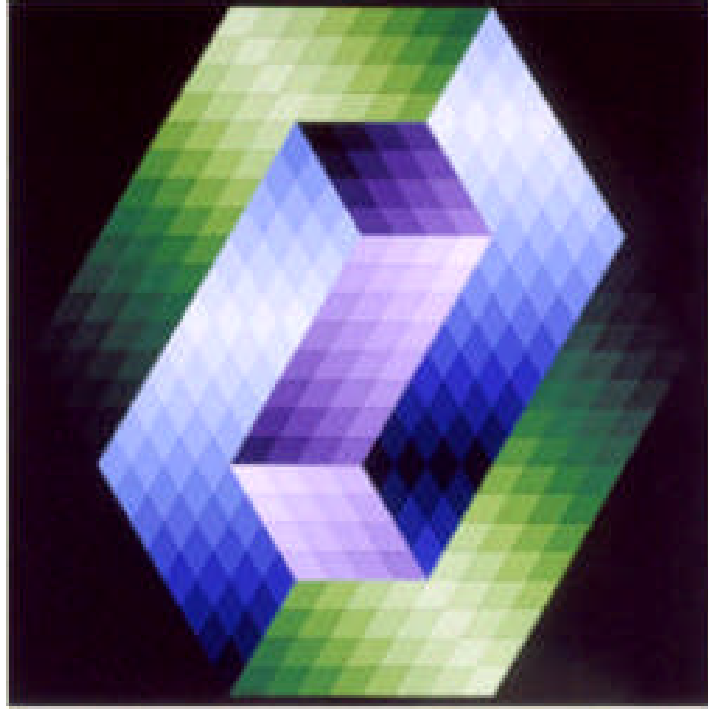
### 2.2.12 Op Art

Op Art, Optik resim olarak ta bilinen 1960’ların bir resim akımıdır. Renk, çizgi gibi öğeler göz yanılsamaları yaratmak için kullanılır. Eserler genelde soyut olup, pek çok durumda siyah beyazdır.

Lekecilik ve hareket resmine karşı gelişen Op-art, sanat yapıtını kurallarla bilimsel olarak düzenlemeye önem vermiştir. Rastlantıya dayanan içgüdüsel otomatik yazı resmi( içgüdüsel-nonfigüratif), bu anlayışın tam karşıtı olmaktadır. Op-art resimde üçüncü boyut etkisini verme eğiliminin soyut sanatta ortaya çıkan şeklidir. Bunun için geometrik biçimler ritmik biçimde düzenlenmiş ve bu biçimler üzerinde renkle modle yapılmıştır. Op-art, yeni konstrüktivist, geometrik biçimleme yöntemleriyle akrabadır



ve onların olanaklarından geniş olarak yararlanmıştır. Josef Albers ile Vasarely'nin temsil ettiği Op-art, optik aldatmalara dayanan çalışmalara sahiptir (Resim:9). Resim sanatına, aldatıcı bilimsel perspektif resmine itibar etmeyen yeni bir konstrüktivizm ve doğal olmayan yeni bir optik görüntü getirmiştir ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Op\\_Sanat%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/Op_Sanat%C4%B1)).



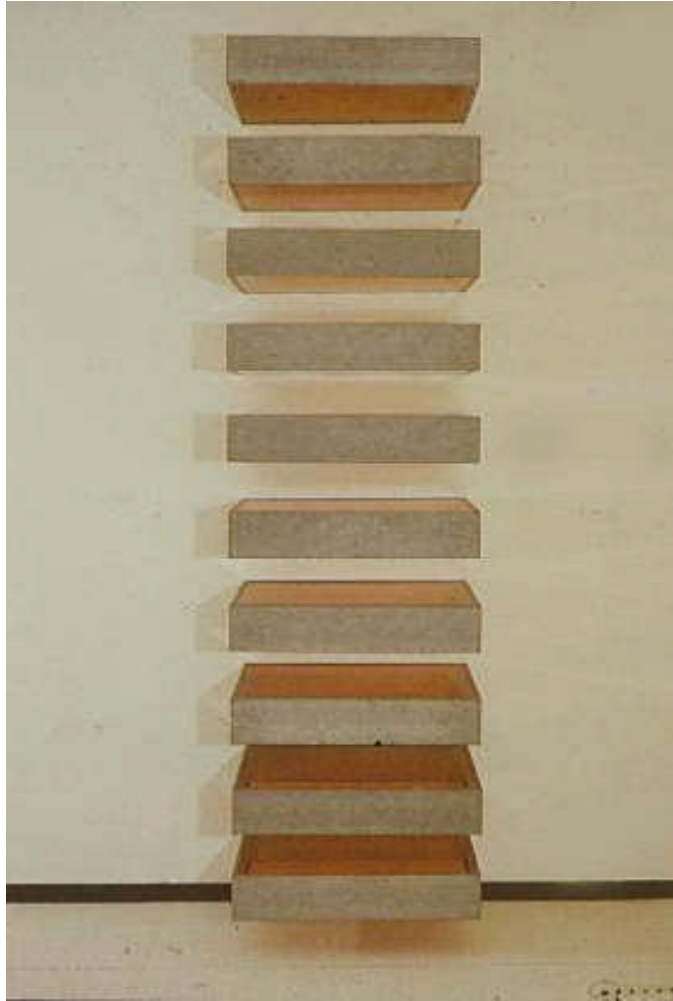
Resim 14: Victor Vasarely-Keple Gestalt, 1968

#### 2.2.14 Milimalizm

Bu kavram, 1965'te filozof Richard wolheim tarafından ortaya atıldı ve Amerikan sanatı çevresi içinde soyut expresyonizm'e Pop-Art'a bir tepki olarak gelişti. Minimal sanat akımının temsilcilerine göre sorun, plastik objeler yaratmaktır. Ayrıca bu objelerin süs ve rastlantısal öğelerden arındırılmış olmalarının ve yaratılan objelerin, içinde düzenlenildikleri mekan ile ilişkilerin yeniden yaratılmasının büyük önemi vardır. Minimal sanat objeleri basit, seri olarak imal edilmiş ve hatta sıralanmış biçimde kompoze edilmelidir. Ayrıca minimal sanatın objelerinin temelde makine ile üretilmiş, yani kişisiz olmaları önem taşımaktadır. Bu nedenle bu anlayışta eser üretenler, kişilikten yoksun parlak yüzeyleri olan, çelik, pleksi ve ayna camı gibi maddeleri kendi eserlerinin yapımında tercih etmektedirler. Buradaki artistik çalışma, bilinmeyen ve yeni olan objeler yaratmaya değil, herkes tarafından anlaşılabilir en basit düşünce olayına doğru gider. Minimal sanatta objeler mekan içinde bir kaide üzerinde değil, doğrudan esas mekan zemini üzerine konurlar yada çerçevesiz olarak duvara asılırlar. Bu objelerin özelliği yeni karpak yüzeyleri, arındırılmış detaysızlığı olup başka hiçbir görkamliliği yoktur. Bunlar sokaktaki insana yabancı olmayan objelerdir. Burada sanatçının buluşu, nesneleri böyle kullanma cüretidir. Bu nesnelerin tek tek, birbirlerinden

ayrı ayrı ve bir seri gibi sıralanmaları da minimal sanatın bir özelliği olarak temsilcileri tarafından önemli sayılmıştır. Her kompozisyonda ayrılmış yeri olmasını da “demokratik” bir biçimleme olarak değerlendirmişlerdir. Burada bir görüntü tasviri değil, nesnelerin bizzat üç boyutlu bir mekan içinde yer almaları önemlidir. Burada “Ready Made” olayından yararlanıldığı kesindir. Yalnız minimal sanatta teknolojiye bir tepki yoktur, hatta teknoloji ürününe sempatik bir bakış vardır. Minimal sanatın önemli temsilcileri; Carl Andre, Donald Judd, Sol Lewitt, Dan Flavin, Fred Sanback, Richard Serra ve Robert Morris’dir (Turani, 1995:93).

Minimalist sanat en temel öğelerine indirgenmiştir. Tamamen soyut, nesnel ve anonimdir; yüzeysel dekorasyonlar yada anlatımcı ifadeler kullanılmaz. Minimalist resim tek renklidir, genellikle matematiksel hesaplarla yapılmış ızgaralara yada çizgisel matrislere dayanır. Minimalizm, 1950’lerde modern sanata egemen olan Soyut Dışavurumculuğun duygusallığına bir tepki olarak değerlendirilebilir (Resim:14).



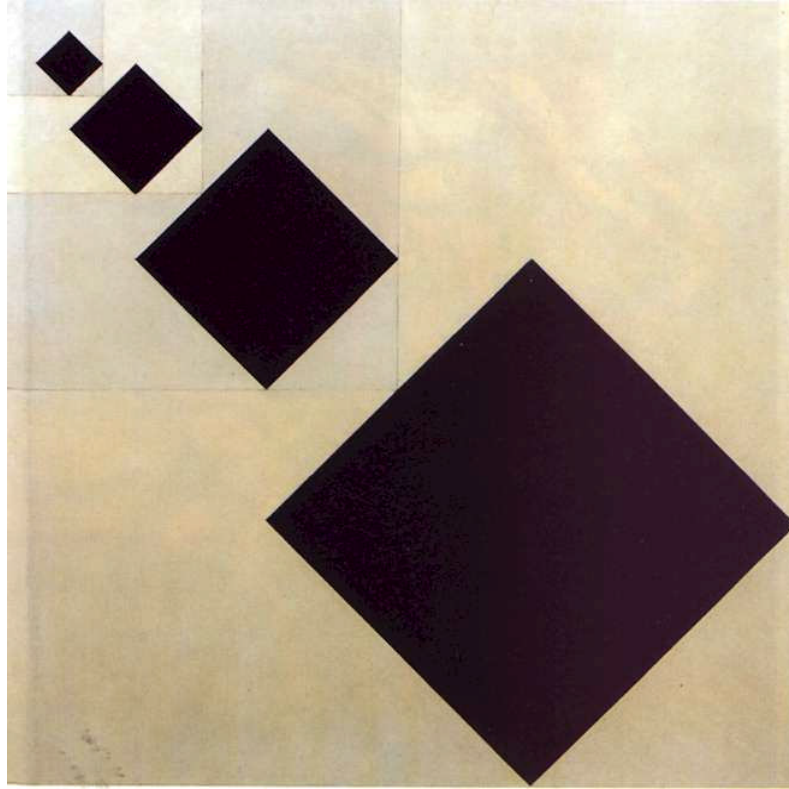
Resim 15:Donald Judd-İsimsiz, 1993

### 2.2.15 Neo-Plastisizm

Neo-Plastisizm, plastik sanatların yeni bir doktrindir. Bu anlayış Piet Mondrian tarafından kübizmden yararlanılarak bulunan bir görüş olup, dikey ve yatay çizgilerin dengelerini arayan ve ana renkler olan sarı, kırmızı ve maviyi kullanan bir sanat akımıdır. Bu görüş tarzı, Mondrian tarafından beş yıllık bir çalışmadan sonra ortaya çıkarılmıştır (Turani, 1999:603).

Neoplastisizm, Kübizm'den çıkmıştır ve Mondrian'ın 1912'den 1917'ye kadar süren kuramsal ve plastik araştırmalarının sonucudur. Dik açı ile üç ilkel renk (mavi, sarı, kırmızı) ve renk sayılmayan siyah, beyaz, gri Neoplastisizm'in öğeleridir. Neoplastisizm daha sonra geometrik soyutlamanın kökeni olmuştur. Avrupa Rasyonalizmi'nin biçim anlayışı Neoplastitizm'e dayanır (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Neoplastisizm>).

“Görülüyor ki Neo-Plastisizm, dikey ve yatay çizgileri bir doğa görünüşünün değil, bir doğa gerçeğinin anlatımı olarak anlamaktadır” (Turani, 1999:605).



Resim 116: Van Doesburg-Aritmetik Kompozisyon, 1930

### 2.2.16 Kavramsal Sanat



Resim 17: Joseph Beuys-Keçe Takım Elbise, 1970

1960'li yılların ortalarında gelişen bu akım düşünceyi maddesel olgulardan üstün tutan tavrıyla belirlenmektedir. Her şeyden bağımsız olarak kavramsal fikirlere ağırlık veren bir bilgisel sanat hareketidir. Sanatın kesin bir tanımının yapılması ve sanatın diğer düşün alanları içindeki yerinin tanımlanması esastır. Fikirler üzerinde yeni bir vurgulama yapılarak fikirlerin tek bir nesne içinde değil de uygun bilimlerde yazılı önemli önermeler, afişler, filmler ve videolar aracılığı ile yansıtılması iletişimsel bir nitelik kazanmasına önem verilmiştir ([www.resimogretmeni.cjb.net](http://www.resimogretmeni.cjb.net)).

Kavramsal sanatta yapıtın ardındaki 'kavram' sanatçının teknik ustalığından daha önemlidir. Kavramsal sanat bize hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmamızı öğretir. Bütün sanat türleri bu potansiyele sahiptir. Bir kitap okuduğumuzda, bir müzik parçası dinlediğimizde veya bir tabloyu seyrettiğimizde, çevrede olup bitenleri anlayışımızın ve kavrayışımızın değiştiğini fark ederiz (Lynton, 1982).

### 2.2.18 Fotogerçekçilik

Çekilmiş fotoğraftan, nesne yada figürlerin tam büyüklüğünde yada daha büyük biçimde tuval üzerine büyütülerek boya ile tam bir dikkatle yapılan resme denmektedir. Özellikle 1970’lerde Amerika’da ilgi uyandıran bir resim türüdür.

Figüratif gerçeğin fotoğrafik bir anlayışla benimsenmesini amaçlar. Hiperrealist akımın konuları bir bütünlük göstermez; endüstri ürünlerinden düşsel konulara kadar her konu sadece sanatçının tercihiyle bağlı olarak betimlenir. Sanatsal anlayışlarında fotoğrafik doğruluğun ve nesnelliğin göreceliği esas alınır. Uygulamada son derece canlı biçimler elde etme bir amaçtır.

Yaratıcılığın ve özgünlüğün tartışıldığı ve modern sanatın temellerinin atıldığı 1960’lı yıllarda, bir kısım sanatçı, özgün olarak nitelendirilen eserlerin aslında birbirlerine benzediği ve hatta sanatçının çoğu zaman kendi kendini tekrar ettiği düşüncesiyle, sanatı kendi özgün duygu ve düşüncelerinden arınmış olarak üretmeyi seçmişlerdir. Bu akımın ressamlarının yapmaya çalıştıkları, aslında, prensip olarak klasik realizm ressamlarının amaçladıklarına çok benzemektedir. Ancak bu kez üretilecek olan temsiller fotoğrafla tanışık sanatçı ve izleyicilerle buluşacağından hedeflenen benzerlik düzeyi oldukça yükselmiştir.



Resim18: Richard Estes, Central Savings, 1975, oil on canvas, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City .

Fotogerçekçi yağlı boya ve akrilik tabloların üretim sürecinde çoğunlukla fotoğraf kullanılmıştır. Sanatçılar, bir fotoğrafı projeksiyon makinesiyle tuval üzerine yansıtarak üzerinden boyama tekniğini, tuvali gridlere ayırarak çalışmaya tercih etmişlerdir. Klasik gerçekçi ressamların yaptığı gibi tuvallerini konunun önüne taşımak yerine, konuyu fotoğraflayarak çalışma mekanlarına taşımışlardır. Hedeflediklerinin gerçekliği değil fotografik gerçekliği resmetmek olduğu yalnızca çalışma biçimleriyle değil, kullandıkları teknik her ne olursa olsun, resimlerin taşıdığı bazı ipuçlarıyla da ortaya koyulabilir.

Fotogerçekçi ressamların seçtikleri konularda bir benzerlik gözlemlenmektedir. Pop-Art akımının bir uzantısı olarak değerlendirilebilecek fotogerçekçilik akımının ürünleri, genellikle, dönemin popüler kültürünün içinden seçilmiş nesne ve mekanları konu almaktadır. Amerikan yaşam tarzının izlerini taşıyan fotogerçekçi resimlerde, dönemin popüler kültürünün ikonaları sayılabilecek Amerikan yol üstü restoranları, otomobiller, motosikletler, renkli şekerlemeler, neon ışıklı tabelalar, gece kulüplerinin girişleri ve o dönemin insanları işlenmiştir. Sanat çevreleri tarafından “hafif” olarak nitelendirilen bu nesne ve mekanların seçiminden çok onların “bulundukları yerdeymiş gibi” resmedilmeleri ilginçtir. Fotogerçekçi ressamların kullandıkları dev tuvaler, fotoğraf makinesi ne kadar taşınabilirse o kadar taşınabilir izlenimi vermektedir. Seçilen konu olabildiğince gündeliktir ve bir fotoğrafçının gündelik yaşamı içerisinde karşılaşp fotoğraflayacağı haliyle resmedilmiştir. Fotoğrafın kolay üretilir ve kolay tüketilir olmasından dolayı alışlagelen “önemsiz/değersiz” fotoğraf karelerinin benzerleri, çok fazla uğraş gerektiren fotogerçekçi resimlerde karşımıza çıkmaktadır. Fotogerçekçi akımın önde gelen isimleri John Baeder, Richard Estes, John Kacere, Jack Mendenhall, David Parish, Davis Cone ve Franz Gertsch olarak sıralanabilir (Kurbak, 2006).

### **2.2.19 Naif sanat**

Herhangi bir mesleki eğitim görmemiş ressamlar tarafından üretilen, çocuksu bir betimleme anlayışını yansıtan resim üslubu ürünleridir. Perspektif kurallarını yadsıyıp, dış gerçekleri ayrıntılı ve masalsı gözle algırlar. Naif Sanatçı, biçimsel kural ve teknikleri bilmemekle beraber, bir sanatçı tutkusuyla etkinlik gösterir. Henri Rousseau, John Kane, Philome Obin, Bauchant Wallis gibi sanatçılar modern çağda naif resmin örneklerini vermişlerdir (<http://gulerresim.blogcu.com/SANAT+AKIMLARI/>).





Resim 19: Henri Rousseau, Maymunlar, 1906

İlke ve kuralları olmayan bu sanat akımı doğal, saf anlamına gelen nativus sözcüğünden üretilen sözcüğüyle anlatılmak istenen bu sanatın somut bir örneğini, yani simgesini oluşturmaktadır. Bu sanat'a Naif niteliği kazandıran baş unsur yitirilmemiş çocuksu duyarlılıktır. Sanatçı, belli bir disiplin içerisinde izleyeceği yolları ve teknikleri kendisi bulur ve içgüdüsel olarak hedefledikleri estetik aşamaya ulaştırır. Bu akımın temsilcilerinin diğer sanat türlerinden etkilendikleri pek az saptanmıştır.

Bu akımın temsilcileri genelde sanat eğitimi almamış, zanaatkarlıktan gelen, çoğunlukla kırsal kesim insanlarıdır. Naif sanat, sanatın, özellikle de resmin üretimi olarak halka en çok indiği 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkmıştır. Zengin renk kullanımı ile günlük hayattan kimi zaman da halk mitlerinden esinlenen konular çalışılır.

#### **2.2.20 Taşizm**

1950'de Fransa'da konstrüktivizme karşı ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Lekencilik sözcüğü ilk kez Fransız sanat yazarı Michel Seuphor tarafından kullanılmıştır. Amerikalı Taşist sanatçı Mark Tobey'den sonra Jackson Pollock

Taşızmin en güçlü sanatçılarından. Resim sanatında düzensiz biçimli renk lekeleri ve damlaları kullanarak çalışılan bir anlayıştır. Bu anlayış önceden kararlaştırılmış bir resmetme eylemini reddederek sanatsal yaratmada rastlantısallığın ön plana çıkartılmasını öngörmektedir (Artut, 2002).



Resim 20: Jackson Pollock-Numara 1A, 1948

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. TÜRK RESİM SANATI

#### 3.1 Cumhuriyet Öncesi

Nakkaşların saray tarafından görevlendirildiği, minyatürün işlevselliğini sürdürdüğü bir dönemde 1478-1480 yılları arasında ünlü Genatile Bellini, Fatih tarafından İstanbul'a getirildi, Nakkaş Sinan Bey Venedik'e gönderildi. Osmanlı minyatür sanatının gelişme döneminde Fatih'in batı resmine gösterdiği bu ilgi son derece önemliydi. Çünkü bu durum daha sonra yüzyıllarca sürecek bir etkileşimin habercisi olacaktı.

1553 yılında Arşidük Ferdinand'ın İstanbul'a yolladığı elçi yanında bir Flaman ressamı olan Pierre de Cooeck'i de getirdi. Fatih'in portrelerini yapmak için gelen Ferrara ve Bellini'den 75 yıl sonraya rastlayan bu tarih yeni bir geleneğin başlangıcı oldu. Cooeck, Ferrara ve Bellini gibi yalnızca Sultanın portresini yapmak yerine, kent



meydanında bol figürlü resmi geçitleri, sportif oyunları, bazı sosyal olayları Avrupa resmiyle anlatma dönemini başlattı (Ünver, 1997).

Bu arada Avrupa'da Rönesans ve Reform hareketleri toplumsal yapıyı değiştirecek gelişmeleri hazırlarken, Osmanlı'da duraklamayı ve gerilemeyi başlatacak bilime karşı ilgisizlik söz konusuydu.

1793 yılında ilk defa III. Selim Avrupa da daimi elçilikler başlattı. Kapıdağlı Konstantin'e portresini yaptırdı. Bu yüzyılın son çeyreği ile birlikte sanatsal etkinliklere yer veren eğitim kurumları açılmaya başlandı. Batı tarzında resim yapan ilk Türk sanatçıların yetiştigi Mühendishane-i Bahri Humayun (1773), perspektif, ı ışık-gölge ve iki boyutta üç boyutu arama çalışmalarının yapıldığı Mühendishane-i Berri Humayun (1793) açıldı. Bu okul 1835'te geliştirilerek resim derslerine daha fazla önem verildi.

Aynı yüzyıl içinde Liotard (1702-1789), Antonie de Feuray(1706-1792), Armand-Charles Caraft (.....-1812), L.F. Cassas (1756-1827), Castellon (1772-1838), J.B Hilair (1776) gibi sanatçılar İstanbul'a geldiler ve çalışılar

II. Mahmut (1807-1839) döneminde yenileşme hareketleri doğrultusunda tekkeler kapatıldı, yeniliğe karşı olanlar susturuldu, başkaldıran ayanlar bastırılarak merkezi yönetimin temelleri atıldı ve yeniçeri ocağı kaldırıldı. Devlet düzeninin bilimsel esaslarla kurulmasını sağlayan Meclis-i Valay-ı Ahkam-ı Adliye sivil ve mülki yasalar hazırladı.

Müslüman çevrelerce hoş görülmeyen resim üst tabakada kabul görüyordu. Saray, köşk ve konaklarda yaygılan manzara ve natürmort resimleri zamanla Anadolu'daki konaklarda yapılmaya başlandı. Ancak, İstanbul'da ecnebler daha ustaca çalışırken, Anadolu'da Müslümanlar naif, hayali kompozisyonlar çiziyordu (Tansuğ 1986:43).

İstanbul'da ecneblerin çıkardığı Levant Herald ve La Turguie gibi gazetelerin etkileri ve öncülüğünde sanat konularına da yer veren Takvim-i Vakayi gazetesi 1832 yılında yayınlandı. II. Mahmut kendi resmini yaptırarak devlet dairelerine astırdı ve batılı anlatıma destek verdi (Demirsar 1989:8).

1835 yılında Avrupa'ya eğitim için öğrenciler gönderilmeye başlandı. Bu yılda mühendishanenin ilk mezunlarından Ferih İbrahim Paşa (1815-1889) Viyana'ya, Harbiye mezunu Ferik Tevfik Paşa (1819-1866) Paris'e gönderildi. Bu iki kişi Avrupa da resim öğrenimi gören ve ilk yağlıboya yapan ressamlardı (Cezar 1972:303). On iki kişiden oluşan kafilenin diğer üyeleri de yine Viyana, Paris, Berlin ve Londra gibi kentlere tahsil için gittiler.

II. Mahmuttan sonra padişah olan Abdülmecid (1839)döneminde batı ile olan resim etkileşimi biraz da olsa azaldı ama çalışmalar devam etti (Edhem 1970:32). 1940 yılında İstanbul'a gelen Sir David Wilkie, Abdülmecid'in portresini yaptı. 1857 yılında Sadrazam Ethem Paşa oğlu Osman Hamdi'yi Paris'e Hukuk tahsil etmek için gönderdi. Ancak Osman Hamdi, Boulanger ve Gerome'un atölyesinde resim dersleri alarak önemli bir sanat adamı kimliğinde İstanbul'a döndü. Yeni Yunanlılar Okulunun lideri olan Gerome İzlenimciliğin düşmanıydı. Doğu bilimci (Oryantalist) olarak isim yaptı. Oryantalist resimleri ile Osman Hamdi'nin sanatını etkiledi. Montajcı-kurgucu yaklaşımı ile farklı mimari elemanları asıllarına uygun olarak çizerken batılı oryantalistlerin itibari egzotik ifadelerinden ayrıldı (Demirsar 1989 : 233).

1840'lı yıllar Türk resim sanatında kendine özgü bir dönemdir. Ermeni asıllı Abdullah Biraderler'in öncülüğünde önce İstanbul, sonra başka kentlerde fotoğrafçılık yayıldı. Özellikle bu kişilerin çektikleri fotoğraflar Türk primitifleri olarak nitelendirilen resamlara kaynak oldu.

İlk Osmanlı ressamlarının büyük kısmını oluşturan Osmanlı Primitifleri renk sorunlarıyla ilgilenmeyen çizgisel bir üslubu tercih ediyorlardı. Bilimsel perspektifi yeterince bilmemeleri onları, ya fotoğrafları büyütüp kendi resimlerini yaratmaya zorluyor veya mekansal yapıları yanlış inşa eden düz görünümlü resimler üretmelerine neden oluyordu. Yaratıkları imgeler doğalcıydı ama bu imgeler son derece huzurlu, şiirsel denecek ölçüde manevi ve bütünüyle güzel bir doğada bulunan doğaüstü bir atmosfer içinde sunuluyorlardı; minyatürün doğaüstü anlayışları tam anlamıyla ortadan kaldırılamamış olduğu için bu eserler geleneksel resimle modern resim arasında bir geçiş durumundaydılar. Işığın gölgesiz, sükunet hissi veren homojen bir yoğunlukla kullanılması, insan figürünün bulunmayışı veya bütünüyle çekingen bir biçimde varoluşu, nesnelerin değişmezliği ve vurgusuz kompozisyonlar, tüm bunlar Osmanlı sanatçılarının Ortaçağa özgü teknik ve felsefi niteliklerini yansıtır (Arsal, 2000).

Hüseyin Giritli, Necip Fahri Kaptan, Hilmi Kasımpaşalı, Salih Molla Aşk'ı, Münip, Ahmet Bedri, Selahattin, Ahmet Şekur, Ahmet Ziya Şam, İbrahim, Mustafa, Şefik, Şevki ve Osman Nuri gibi kişiler bu fotoğrafları farklı bir gerçeklik yorumu içinde verdiler. Bütün bu çalışmalarda modernleşme anlayışı ve isteği yanında, ortaçağa özgü plastik anlayış ve ortaçağ felsefesi hakimdir.

1861 yılında tahta geçen Abdulaziz resme önem verdi.1867 yılındaki Avrupa gezisinde uluslararası Paris sergisini gezdi. Kendisinde resim yaparak resmin Avrupalaşmasına katkı sağladı (Demirsar 1989:8).

Toplumsal sıkıntı ve sarsıntıların sürdüğü 19.yüzyıl içinde çoğunluğu bugün askeri müze, karargah ve askeri kurumlarda bulunan Osmanlı-Türk gücü ve kahramanlığını gösteren savaş resimleri yaptırıldı. Adeta Kötüye giden kader zafer resimleriyle unutulmak ya da değiştirilmek isteniyordu.

Türklerin de içinde bulunduğu ilk resim sergisi Şeker Ahmet Paşanın öncülüğünde 27 Nisan 1873 tarihinde açıldı.

Daha önce mühendishane, harp okulu ve tıp mekteplerinde resim derslerinin verilmesine ilave olarak 1875 yılında resim dersleri askeri liselerde geliştirildi.1880 yılında mühendishaneden mezun olan Halil Paşa, Paris Güzel Sanatlar Okulunda 8 yıl süren bir eğitim gördü. Aynı yıl Elifba Kulübü, Mavrokordata adlı bir Rum'un girişimiyle Trabya Rum Kız Okulu'nda sergiyle açıldı. Aynı kulüp yine yabancı sanatçıların çoğunlukta olduğu 2. sergiyi 1881 yılında Tepebaşı Belediyesi bahçesindeki köşkte açtı (Tansuğ 1986:90). Bunun dışında 1882 ve 1883'lerde yine ecnebilerin organize ettikleri sergi hareketleri oldu. Sanat eğitimi veren ilk yüksek öğrenim kurumunun açılması çalışmasını da 1876 yılında ecnebiler başlattı. Bürokratik nedenlerle açılması geciken Sanayi-i Nefise 1883 yılında Osman Hamdi tarafından kuruldu. Böylece batı tarzı resim eğitimi kurumsallaştı, resmi bir anlam kazandı ve resim sanatı askerlerin tekelinden kurtularak sivilleşmeye başladı.

Tamamen Fransız eğitim sistemine göre organize edilen okulda Osman Hamdi heykel derslerine, Salvator Vali yağlı boya derslerine, Wornia Zarvecki desen derslerine, Alexsander Vallaury ve Philippe Bello mimarlık bölümü derslerine girdi. Türk sanatına özgü hiçbir çalışma disiplini sanat tarihi kapsamında dahi Sanayi-i Nefise

kapısından içeri dahi giremedi (Kuban). Daha önceki yabancı etkilerle birlikte, yeni kurum, yeni Osmanlı resim sanatının Fransa resminin bir ekolü niteliğinde değişmesini sağladı (Lewis 1970:49).

Oreker'in sarayda 1845'te açtığı kişisel sergiden 45 yıl sonra Türk ressamı Şeker Ahmet Paşa 1900 yılında Pera Palas'ta ilk kişisel sergisini açtı. 1901, 1902 ve 1903 yıllarında da karma İstanbul salonu sergileri yerliden çok yabancı ve azınlık sanatçıların katılımı ile açıldı.

2. Meşrutiyetin ilanından bir yıl sonra 1909 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kuruldu. Yöneticiliğini Şerif Abdulkadirzade Hüseyin Haşim Bey'in yaptığı cemiyet Mart 1911-Temmuz 1914 arasında 18 sayı basılan dergi çıkardı. Dergide natüremortlar, peyzajlar, portreler basıldı ve sanata ilişkin sorunlar yazıldı. Dergideki “resim genel anlamıyla doğada görülenlerin bir yüzeye aktarılmasından ibarettir. Önemli bir tarih olayını betimleyen bir tablo, aynı zamanda bir tarih kitabıdır.” Vb. ifadeler batı etkisiyle değişen resim anlayışının, dönemin batı resim anlayışının gerisinde olduğunu göstermektedir. “Üzüntüyle belirtelim ki istenilen ilgi henüz yoktur.” İfadesi de toplumun sanata olan duyarsızlığını daha doğrusu yeni resim anlayışına hazır olmadığını yansıtmaktadır (Tansuğ 1986:116).

1910 yılında Sanayi-i Nefise de açılan sınavla Avrupa'ya giden gençler 1914'de I. Dünya Savaşı ile yurda döndüler. Çallı kuşağı olarak da anılan bu grup içinde İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Galip, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Sami Yetik, Avni Lifij, Feyhaman Duran gibi ressamlar vardı ve Empresyonist akımı temsil ediyorlardı. Daha sonra klasik olarak adlandırılacak bu ressamların içinde izlenimciliğe en yakını Nazmi Ziya oldu. Bu dönemin önemli özelliği, yine batıda görülen fırça tuşlarının resme katılmasıydı. Grup 1916 Ağustos ayı itibari ile her yıl sergiler düzenlemeye başladı.

1914 yılında kız öğrenciler için Beyazıt'taki Zeynep Ağa konağının birkaç odası İnas Sanayi-i Nefise adıyla eğitime açıldı. Müdürlüğüne Mihri Müşfik (Mihri Besim) hanım atandı. İlk defa çıplak kadın figürü bu dönemde atölyeye girdi. Okuldan ilk olarak Güzin Duran ve Nazlı Ecevit mezun oldu. Okul 1926 yılında kapatılarak kızların da Sanayi-i Nefise'ye kabul edilmesi yönüne gidildi (Tansuğ 1986:125).

Abdulaziz döneminde yaptırılan savaş resimleri türünden çalışmalar için 1914-1918 yılları arasında Şişli de bir atölye kuruldu. Bu resimlerde hareketli figürler duygusal ve destansı bir yaklaşımla verildi. Harbiye nazırı Enver Paşa'nın emriyle kurulan bu atölyede Namık İsmail, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik gibi sanatçılar çalıştılar (Tansuğ 1986:151).

### **3.2. Cumhuriyet Dönemi**

29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyetin ilanından sonra siyasal, ekonomik, endüstriyel ve diğer alanlarda başlayan yoğun hareket kültürel ve sanatsal alanları da içine almaktadır. Atatürk 23 Ocak 1923 Alaşehir de yaptığı konuşmada “Türkiye Cumhuriyetinin temeli kültür” diyerek yeni kurulan cumhuriyetin gelişmesinin kültürel alandaki gelişmelere bağlı olduğunu belirtmektedir. Bir ulusun yaşaması için en önemli temellerinden birisi sanattır. Atatürk çeşitli vesilelerle yaptığı konuşmalarda sanata verdiği önemi belirtmiş, sanatçıları da uzun ve gayretli çalışmalarının sonunda alnında ışığı ilk hisseden insan olarak tanımlayarak onları yüreklendirmiştir.

1923 öncesi Osmanlı dönemi sanat yaşamı günün koşulları elverdiği ölçüde tiyatro ve resim alanında sürmüş, resim ve heykel Sanayi-i Nefise mektebinden yetişen bir avuç sanatçı, sanat yaşamını ellerinden geldiğince canlı tutmaya çalışmışlardır. 1908 yılında kurulan Osmanlı Ressamları Cemiyeti 1921 “Türk Ressamlar Cemiyeti” olarak etkinliklerini sürdürmüştür. 1916 yılında 48 ressamın katılımı ile Galatasaray Lisesi resim atölyesinde gerçekleştirilen il resim sergisi daha sonraki yıllarda da Temmuz aylarında yılda bir kez olmak üzere tekrarlanarak devam etmiştir.

1921’de “Türk Ressamlar Cemiyetine” dönüşen cemiyet, tüzüğünü genişletip, değiştirerek o günün maarif vekili Mustafa Necati ve güzel sanatlar genel müdürü ressam Namık İsmail’in de desteğini sağlayarak kurulmuştur.

1926’da “Güzel Sanatlar Birliği” kurulmuş ve Ankara sergileri başlamıştır. 12 Eylül 1926’da yayınlanan bir kararname ile güzel sanatlar sergilerinin her yıl Ankara’da açılmasına karar verilmiş, bundan sonra güzel sanatlar sergisi her yıl Ankara’da Etnografya müzesinde, daha sonra Türk ocağında düzenlenmiştir. Ankara’da

düzenlenen bu sergiler hükümetin ve halkın çok ilgisini çekmiş, pek çok resim satılmış, satılamayan resimlerde İstanbul’da Galatasaray sergileri ile gösterime sunulmuştur.

Güzel sanatlar birliğinin bu sergilemeleri günümüze doğru süreklilik kazanmıştır. Özellikle 1923 yılında açılan serginin Atatürk’ün sanata verdiği değeri göstermesi bakımından ayrı bir özellik taşımıştır. Ankara da Cumhuriyetin ilan günü açılan birinci Ankara sergisi Ankara’ya duyulan ilginin de başlangıcı olmuştur. Dönemin ünlü sanatçılarından İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Şevket Dağ, Ruhi Arel, Sami Yetik ve arkadaşları bu sergiye büyük yapıtlar göndererek ilgilerini sürdürmüşler, desteklemiş ve yorumlarda bulunmuşlardır. Güzel sanatlar alanında eğitimlerini tamamlayan Elif Naci, Mahmut Cuda, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi 15 Mayıs 1924 yılında “Yeni Resim Cemiyeti”ni kurmuşlar, 1914 kuşağı izinden ayrılıp, Cumhuriyetle birlikte bir atılım yapmak istemişlerdir. Amacı ve hedefi belirlenmemiş olan bu cemiyetin üyeleri güzel sanatlar alanında yurt dışına eğitim yapmak üzere sınav kazanıp Paris’e gidince grup’ta 15 Mayıs 1924’te açtığı sergiden başka bir etkinlik yapmadan dağılmıştır.

Sergilerin yaygınlaşması sadece devlet eliyle olmamış, bunun yanı sıra kişisel çabalarla sergilerde düzenlenmiştir. Örneğin ressam Sami Özeren 1926’da Erzurum da kişisel bir sergi açmıştır.

“Serbest Resim Atölyesi” ise Güzel Sanatlar Akademisi’nin eğitimini yeterli bulmayarak Güzel Sanatların toplum tarafından benimsenmesini ve geliştirilmesini sağlamak amacıyla kurulmuştur. İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Avni Lifij, M. Turgut Tok bu serbest atölyenin oluşumunu sağlayan sanatçılardır. Serbest resim atölyesi her düzeyde resim eğitimi ve uzmanlığını sağlamak amacıyla kurulmuştur. Hepsi bir arada ve istedikleri konu üzerinde çalışma özgürlüğüne sahiptir.

Resim çalışmalarının ve sergileme etkinliklerinin yanında sanat üzerine tartışmalar çoğalmış, bu konularda çeşitli yayınlar yapılmaya başlamıştır. Gazete ve dergilerde sanatçılar yorumlar yapmışlar ve kendi sorunlarını dile getirmişlerdir.

Cumhuriyetin 10. yıl kutlamaları içinde yer alan inkılap resimleri sergisindeki inkılap ve istiklal savaşına ait resimlerle bu serginin, Ankara’nın sanat ve kültür yaşamında ayrı ve önemli bir yeri olmuştur. Bu serginin ardından Başkent Ankara’da

sanat olayları daha da yoğunlaşmış İstanbul'daki sanat dernekleri ve kişisel sergiler Ankara'da açılmış aynı zamanda sanat etkinlikleri coşkulu ortamıyla yeni bir yaşam biçimini temsil etmiştir. Ankara'da plastik sanatların oluşumuna önemli katkısı olan bir olayda 1932-1933 öğretim yılında Gazi Terbiye Enstitüsü resim bölümünün açılmasıdır.

23 Nisan 1937'de İstanbul Yedek Subay Okulu Atatürk anıtı, 9 Haziran'da 1. Birleşik resim ve heykel sergisi, 17 Ağustos'ta ilk karma heykel sergisi “Türk Heykeltıraşlar Sergisi” adıyla gerçekleştirilmiştir. Bu karma sergi Atatürk'e bir Resim ve Heykel Müzesi kurma fikrini vermiş hemen ardından Devlet Güzel Sanatlar Akademisine bağlı olarak 1937'de “Resim ve Heykel Müzesi” kurulmuştur.

Evlerden kişilerden ve kurumlardan toplanan yapıtlarla Türk resminin başlangıcından o güne kadar geçirdiği evreleri gösteren yapıtlarla 17 salonlu bir müze oluşturulmuştur. İlk müdürlüğünü Halil Dikmen'in yapmış olduğu Resim Heykel Müzesi, Dolmabahçe sarayının veliaht dairesinde açılmıştır.

O yıllarda çıkarılan Ar ve Ülkü adlı sanat dergilerinde de Türkiye'nin Plastik Sanatları ile ilgili yazılar yer almış, sorunlar tartışılarak devletin ileri gelenlerinin ve yüksek bürokratların bu konular üzerine dikkatleri çekilmeye çalışılmıştır.

Türkiye 1923'ten 1945 yılına dek tek partili parlamenter bir sisteme göre yönetilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi, kültür etkinliklerini gerçekleştirdiği halkevleri yolu ile 1937-1944 yılları arasında 8 yıl süren bir programla sanatçılar için yurt gezileri düzenlemiştir. Türk resim sanatının önde gelen ünlü isimleri davet edilmiş, Türkiye'nin 63 iline 58 ressam gönderilerek sanatçıların bu yörelerde resim çalışmaları sağlanmıştır. Sekiz yılın sonunda değişik yurt köşelerini yorumlayan resimlerle zengin bir koleksiyon oluşmuştur.

Sanatçılara da bu yurt gezileri için resmi ödenekler ve ödüller verilerek bu kültür hizmeti için devlet tarafından desteklenmişlerdir. Resim yapmak için yurdun dört bir yanına dağılan sanatçılar, Anadolu kırsal yaşamından kesitler yorumlarken, Anadolu folklorik değerlerini, nakış ve süsleme motiflerini de biçimsel olarak yapıtlarında kullanmışlardır. Bu konuda en başarılı sanatçılardan birisi olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu belirtmek gerekir. Köylü nakış ve kilim desenlerini kendi resimsel üslubu

içine duyarlılıkla yerleştirmeyi bilen bir sanatçıdır. Resim yapmak için sanatçılara sağlanan bu olanaklar ise devletin sanatçıları destekleme politikasıdır.

Sonuç olarak; yukarıda ana hatları ile göstermeye çalıştığımız Cumhuriyet dönemi ortamı içinde belirlenen devlet politikası doğrultusunda sanatın hemen her dalında yenilikçi atılımlar yapılmış ve bu günleri hazırlayan alt yapı büyük ölçüde oluşturulmuştur. Atatürk'ün ölümünden sonraki yıllarda da hazırlıklar meyvelerini vermeye başlamış, bugün çağdaş bir Türk Sanatının varlığı uluslararası bir düzeyde kendini kanıtama şansını buluyorsa, bunu Cumhuriyetin ilk yıllarında izlenen olumlu yapılanmaya borçludur (Ersoy, 1998).

### **3.2.1 Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği**

1914 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitimini tamamlayan ve Avrupa'ya resim eğitimine gönderilen ressamın yurda döndükten sonra 1928'de kurmuş oldukları Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Cumhuriyetin ilanından sonra kurulan ilk birlik olma özelliği taşımaktadır (Kesek, 2000). Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenimlerini sürdüren gençler, birleşerek kendileri için bir sanat ortamı yaratma çabasına girerler. Kendi beğenilerine uygun sergiler düzenleyerek özgür bir çalışma ortamı yaratmayı amaçlayan gençler “Yeni Resim Cemiyeti” adı altında birleşirler. Birliğin kurucu üyeleri, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Acudoğlu, Fahrettin Arkunlar'dan oluşur. Bu sanatçılar Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrencileri olup yabancı eğitimcilerin yerine aynı okula atanmış olan Türk eğitimcilerin yetiştirdiği ilk sanatçılardır (Berkes, 1973).

1924 yılında Maarif Vekaleti'nin düzenlediği Avrupa konkurunu kazanan ve cemiyetin etkin üyeleri olan Mahmut Fehmi, Refik Fazıl ve Muhittin Sebati'nin 1925 yılının Ocak ayında Paris'e öğrenime gönderilmeleri, daha önce 1923 de Almanya'ya giden Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin bulunmayışı derneğin dağılmasına neden olur.

Çoğunluğu 1928 yılında kurulacak olan Müstakiller Birliği'nin kurucu üyeleri olan bu sanatçılar 1914 yılından sonra Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'sinde öğrenime başlarlar. Bunların yaşamları ve öğrenim dönemleri Osmanlı İmparatorluğu'nun



yıkılışı, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına rastlar. Özellikle de Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrenimleri İstanbul'un işgal yıllarında okulun sürekli bina değiştirmek zorunda kaldığı bir dönemde geçer. Bu nedenle yaşadıkları toplumun hızla gelişen ve değişen siyasal, ekonomik ve kültürel oluşumların içinde, gelişmelere tanık olarak, okuyarak ve düşünerek yetişirler. Türkiye Cumhuriyeti'ne inanç, güven ve gururla bağlanan, onun inkılaplarını yüreklerinde taşıyan ilk ressam kuşağını oluştururlar.

Yukarıda da belirtildiği gibi Cumhuriyetin ilk yıllarında yurt dışına gönderilen bu öğrenciler, 1929 yılında “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” adı altında toplanırlar. İzlenimci kuşağın resimde yok ettikleri desen ve hacim öğelerini resme yeniden sokmak için harekete geçerler. Aslında onların yaptıkları Batı'dan aldıkları sanat eğitimi doğrultusunda konstrüktivist sanat eğilimlerini Türk resim sanatına aktarmak ve tanıtmaktadır.

Gelişmekte olan Türk resminin düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve halk tarafından benimsenip yaygınlaşması için çalışmaya karar verirler. Bu amaçla ilk sergilerini 1929 Nisan'ında Ankara Etnografya Müzesi'nde düzenlerler. İkinci sergileri İstanbul Türk Ocağı salonunda düzenlenir. Eserleri Türk resim sanatına, Avrupa resim sanatının hızlı değişim evrelerinin sanat uygulamalarına koşut, yeni fakat birbirinden farklı yorum ve teknikleri kazandırır. İleriki yıllarda Hale Asaf, Saim Özeren, Turgut Zaim, Elif Naci, Nurullah Berk ve Hadi Bara'nın da birliğe katılımıyla geniş bir sanatçı kitlesi oluştururlar. Kuruluş tarihleri olan 1929 yılından başlayarak 1942 yılına kadar büyük bir etkinlik gösterirler. 1942 yılında sanatçı birliği sağlamayı ve ressam odası çevresinde tüm sanatçıları birleştirmeyi amaçlayarak adlarını bırakırlar ve “Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti” adı altında birleşerek çalışmalarını sürdürdüler. 1950 yılında aynı amaçla bir kez daha ad değiştirerek, Ressamlar Derneği'ni kurdular.

1928 yılında yurda dönen Müstakiller, üyelerinin sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan kuruluşlarına rağmen eserlerinde ortak bir duyarlılık sağlamayı başaramamışlardır. Ancak, Türk resmindeki izlenimci kökenli (1914 kuşağı) hareket gibi Müstakiller hareketi de Avrupa'daki sanat gelişmelerini geriden izleyen bir gelişmedir. Fakat Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi ikilisinin, Fransa'da değil de Almanya'da tamamlanan uzmanlık eğitimleri, onları Kübist biçimci yada konstrüktivist yaklaşımlara yöneltmiştir. Hofmann estetiği ve disiplini olarak ta adlandırılan bu eğitim

her iki sanatçıda hacimsel biçim kaygıları uyandırmıştır. Bu Türkiye için bir yeniliktir. Etki nereden gelirse gelsin, bir önceki kuşağın akademik izlenimci tutumuna göre daha sıcak ve yenilikçi bir tutum olarak yorumlanıyordu. En azından renkçilik karşısına farklı bir seçenek oluşturmaktaydı. Resim sanatımızın Batılı gelişmeler karşısındaki aktif bir yol izlemesini savunan devlet görüşüyle bu yeni yansıma arasında daha doğrudan bir ilişki kurulabiliyordu. Öte yandan sanatta doğayı değiştirmeye yönelik biçim bozucu eğilimler, resmimizde ilk kez görülmekteydi. Ancak Batıdan aktarılan bu teknikle bize özgü konular işleniyordu.

Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ikilisinin ele aldığı konular ve konuların ele alınış biçimi farklıdır. Konstrüktivist bir anlayışla ele alınan Ali Çelebi'nin, "Maskeli Balo"sı, "Vitrin"i, "Berber"i, Zeki Kocamemi'nin "Saksılı Natürmort"u, "Çıplak"ı, "Nakiye Kolu" isimli çalışmaları Türk resmine yepyeni bir anlayış getirmiştir.

Cevat Dereli, toplumsal konulara ilgi duyarak köylülerin güncel yaşamlarını ve uğraşlarını kendine özgü bir içtenlikle resimler. Resimlerine konu içerisinde alınan bütün nesneler, değerler ve figürler sert geometrik konturlar ve buna katılan geometrik leke dağılımıyla aktarılırlar. Cevat Dereli ile Paris'te Jullian Akademisi Paul Albert Laurens atölyesinde eğitimini geliştiren Refik Epikman, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'den sonra Türk resmine konstrüktivizmi getiren bir diğer sanatçıdır.

Derneğin diğer üyelerinden Mahmut Cüda, ölü doğa resimlerinin Türk resim sanatının en güçlü ustası olarak karşımıza çıkar. Bir diğer üye Şeref Akdik, renk ve ışık değerlerinin arayışlarına önem verir. Ele aldığı manzaralarda, ilk bakışta onu kopya eder gibi görünürse de eserlerinde tabiat karşısında üstün bir gözlem ve yorum gücüyle orijinal bir kişilik olarak belirir.

Birliğe sonradan katılan Hale Asaf, Müstakiller Birliği içerisinde bulunan tek kadın sanatçıdır. Asaf, 1905 yılında İstanbul'da doğmuş olup babası temyiz reislerinden Salih Bey'dir. İlk kadın ressamlarımızdan Mihri Hanım'ın yeğenidir. Teyzesi Mihri Hanım ve Namık İsmail'in öğrencisi olmuştur. 16 yaşında Berlin'e giderek Güzel Sanatlar Akademisine girmiş Prof. Kamf Arthur'un öğrencisi olmuştur. Fransa'da ve Almanya'da çalışmış, yurda döndüğünde atandığı Bursa Kız Lisesi resim öğretmenliğini bırakarak tekrar Paris'e dönmüş ve orada 1938 yılında ölmüştür.

Kısa yaşamına rağmen Türk resmine büyük katkılar sağlamış olan Hale Asaf'ı, Peyami Safa dördüncü Müstakiller Sergisi üzerine eleştiride bulunurken ona en önemli yeri vermekte ve onu dünya çapında bir sanatçı olarak belirtmektedir.

Bursa'daki öğretmenliği sırasında ele aldığı eskimiş harap evler, bahçesinde güvercinlerin uçtuğu camiler, çeşmeler vb. konularla portrelerinde bir sadelik ve yalınlık kendini belli eder. Şematik biçimler, kroki niteliğindeki sade desenler, geniş katmanlar halinde sürülmüş boyalar onun çalışmalarının temel özelliği olarak ortaya çıkar.

Ondaki bu sadelik ve yalınlığın arkasında her ne kadar Matisse ve Dufy etkisi aransa da, Matisse ve Dufy'nin doğu minyatürlerinden etkilenerek sadeliğe ve yalınlığa ulaştığı göz önüne alındığında, Asaf'ın da dolaylı yada dolaysız minyatür etkisini aramak doğru olur. Zahir Güvemli'nin de belirttiği ondaki bu sadelik ve olgunluk tamamıyla yerli ve eski sanatlara dayanır. Bu etkiler öğretmenlik döneminde yaptığı Bursa manzaralarında açıkça kendini belli eder. Şematik bir çiziş, ayrıntılara tutulmadan sürülmüş geniş alanları kaplayan renk lekeleri bunun kanıtıdır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerini bir araya getiren onların üslupsal birlikleri değildir. Tam aksine her biri farklı eğilimler gösteren, çoğu zaman birbirlerine ters bile düşebilen sanatçılardır. Ürettikleri yapıtlar; portre, peyzaj, natürmort ve poşadlar olarak çeşitlenirken, uyguladıkları teknikler ve üsluplarla da birbirinden farklılık göstermektedir. Batıda öğrendikleri hemen her tür üslupları Realizmden, Ekspresyonizme, Kübizmden, Konstrüktivizme dek uygulamaktadırlar. Hatta açtıkları ilk sergilerde kendi ülkemizden görüntüler ve konular yerine Paris ve Münih peyzajları ve konularının resimlerinde daha çok yer aldığı görülmüştür.

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan müstakil ressamların, yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme yolunda devrimci bir çaba içinde oldukları bir gerçektir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanan ve dinamik bir yapı gösteren bu sanatçılar o güne dek tek dergi ve sayıları onu geçmeyen isimler çevresinde dolanan Türk Resmine yeni, daha canlı ve dinamik bir yapı kazandırmışlar ve yeni isimlerin ortaya çıkmasına sebep olmuşlardır.

### 3.2.2 “D” Grubu

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneğinin dağılmasından sonra Cumhuriyetin kuruluşunun 10.yılına rastlayan 1933 yılında “D” grubu kurulmuştur. “D” grubu Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuş, 1933’te Narmanlı hanında bir şapkacı dükkanında düzenledikleri ilk sergilerinden sonra grubun dağıldığı 1947 yılına dek her yıl aralarına katılan yeni isimlerle etkinliklerini devam ettirmişlerdir. O dönemde henüz bireysel olarak sergi açmak yaygın olmadığı için grup olarak hareket etmek kolaylık sağlamıştır. “D” grubu Türk sanatına yenilik getirmiştir. Birlikte sergi açmak amacıyla bir araya gelen bu beş ressam ve heykeltıraş hiç bir resmi ve siyasal niteliği olmayan bir grup kurmuşlardır. Yılda bir kez Temmuz ayında Galatasaray lisesinde düzenlenen sergi için tam bir yıl beklemek gerekmektedir. Resim sanatıyla ilgilenenlerin sayısı az olduğu gibi sergi açabilecek galeride yoktu. Bu durum sanatçıları bir araya getiren koşulları göstermektedir. “D” grubunu oluşturan sanatçılar ülkedeki plastik sanatları geliştirecek, canlandıracak çözümler aramaktaydılar. Amaçları bu durgun sanat ortamına biraz hareket getirmek, sanatı geniş halk kitlelerine tanıtmak ve sevdirmektir. “D” grubu sanatçıları batıda uygulanan çağdaş sanat üsluplarını, Türk sanatına taşımışlar, kübizm, konstrüktivizm, soyut vs. üsluplarda ürettikleri yapıtlarla sergiler açmışlardır.

Batıda yüzyılların birikimi olarak şekillenen bu üslupların bizim toplumumuzda temelsiz olarak uygulanışı, yani biçimsel olarak özünü almadan kavramadan kopya edilişi iki şekilde değerlendirilebilir. Bir yandan batıda var olan üsluplar ülkemize taşınmış ve “D” grubu aracılığı ile topluma tanıtılarak olumlu bir işlev görmüş, diğer yandan batıda uygulanan bu üslupların oluşum süreçleri Türkiye de yaşanmadığı için kopya etmekten öteye gidememişlerdir. Müstakillerin başlattığı bu öykünmeciliği “D” grubu bir adım daha ileriye götürerek Türk Sanatına yerleşmesine sebep olmuştur. Daha sonraki dönemlerde de sanatçılar yaratıcılıklarını geliştirmek yerine batıda hazır bulduklarını alıp Türk Sanatına uygulama yöntemini benimsemişlerdir.

“D” grubunun resimsel olarak yaptıkları o günün koşullarında başlangıçta geniş halk kitleleri tarafından anlaşılamamış, garip bulunarak yerilmiş ve beğenilmemiştir. Yavaş yavaş üniversite gençliği ve aydın kesim benimsemeye başlamıştır. Bunda da “D” grubunu oluşturan sanatçıların önemli katkısı olmuştur. Yaptıkları resimleri, gazete

ve dergilerde yayınladıkları makalelerle ve konferanslarla anlatarak düşünsel olarak açıklamaya çalışmışlardır. Sanatsal etkinliklerini Moskova da Leningard'da ve Leopard Levy'nin Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev almasından sonrada akademi salonlarında ve devlet galerilerinde düzenledikleri sergilerle sürdürmüşlerdir. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "D" grubuna katılmasıyla sanatçılar yerel motiflere ve temalara ilgi göstermeye başlamışlar, kübist bir üslupla Anadolu kırsal yaşamı, geometrik soyut nakışları arasında belli bir bağ kurmaya çalışmışlardır.

1933'ten 1947'ye dek 15 grup sergisi düzenleyen "D" grubu sanatçılarının yapıtları arasında bir üslup birliğinden söz edilemez. "D" grubu sanatçıları 1947 sergisinden sonra dağılmışlardır. Bu dağılmanın sebebi 15 yıllık yoğun bir etkinlikler döneminden sonra artık sanatçılar bireysel olarak çalışma isteği ile gruptan uzaklaşmışlardır. Doğru ve yanlışlarına rağmen Türk Resim Sanatında modern dönemin başlamasına "D" grubu sebep olmuştur.

### **3.2.3 Yeniler Grubu**

"D" grubu ressamlarının batı üsluplarının arkasından giden anlayışlarına karşı bir tepki olarak 1940'lı yıllarda bazı sanatçılarda yöresel ve yerel bir sanat akımı yaratmaya çalışmışlardır. "Yeniler Grubu" adı altında bir araya gelen grup, "D" grubundan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Abraş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim, Fethi Karakaş dan oluşmuştur.

İlk sergilerini 1941'de açan Yeniler Grubu ilk kez belli bir görüş açısı çerçevesinde bir araya toplanmış sanatçılar olarak dikkati çekmiştir. Modern resim anlayışlarını izleyerek, batılı etkileri resmimize aşilayarak bir yere varılamayacağını savunan bu sanatçılar toplumcu ve toplumcu gerçekçi bir görüş etrafında birleşmişlerdir. Bir liman kenti olan İstanbul'da yoksul deniz ve liman işçilerinin yaşam mücadelelerini konu alan sanatçılar ilk sergilerinde bu konuyu işleyen toplumsal içerikli bir sergi düzenlemişlerdir. Bu ilk sergiye katılanlar liman ressamı olarak ta anılmışlardır. "D" grubunun biçimci yaklaşımına karşın toplumsal içeriğin önemini vurgulamak grubun amacı olmuştur. Yeniler grubunun 2. sergilerinin konusu kadın olarak belirlenmiş (1942), ikinci sergiden sonra gruba katılmak isteyen sanatçılar çoğaldığı gibi Hilmi Ziya Ülken gibi bir sosyolog da grubun çalışmalarını yazıları ile

desteklemiştir. Grup akademi çevresi dışındaki yazar ve sanatçılardan da büyük destek almıştır.

Yeniler grubunu oluşturan sanatçıların her biri kendi anlayışları doğrultusunda yöresel konuları batılı yöntem ve tekniklerinden de yararlanarak şekillendirmişlerdir. Yeniler grubu ilk dört yıl geniş bir etkinlik göstermiş, topluluğa katılanlar ve topluluktan ayrılanlarla giderek bu etkinlikler gevşemiştir. Yeniler grubu 1952 yılında dağılma kararı almıştır. Toplumcu gerçekçi görüşü benimseyen ve savunan bu grubun üyelerinin pek çoğu 1950'lerden sonra soyut sanata yönelmiş 1955'li yıllardan sonra ise toplumsal gerçekçi anlayış, bazı gerçeküstü figürsel çalışmalarla varlığını sürdürme çabası içine girmiştir.

### **3.2.4 Onlar Grubu**

Grubun ismi biz, siz, onlar anlamında değil, sayıca 10 rakamından geliyordu. Birlikten topluluktan, anlayış ortaklığından derken sonuçta adı konmuştu, “Onlar Grubu”. “Bir grup kurmanın size çok yararı olabilir. Hem grup adı altında bir yer kiralayıp sergiler yapmanız, masrafları karşılamanız için bir kolaylık olur, hem de Başkent'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde onlar grubu adı altında yer almak, topluca görünmek yararlı olur. Onun için size bir grup kurmanızı öneriyorum” demişti. O zamanlar Turan Erol, Orhan Peker ve Fikret Otyam orta bölüm 3. sınıf öğrencisidirler. Onun için Bedri Rahmi'nin bu sözlerinin muhatapları daha çok mezun olmak üzere olanlar Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız Sarptürk, Nedim Günsur, Saynur Kıyıcı, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Fahrunnisa Sönmez ile misafir öğrenci statüsüyle aynı atölyede çalışan İvy Sitangali ile Meryem Özacul'dan oluşan on kişidir. Grup adını buradan alır.

1946 yılında akademi yemekhanesinde düzenlenen serginin girişinde bir tarafta ünlü İspanyol ressamı “El Greco'nun bir röprodüksiyonu asılırken diğer tarafta Anadolu'ya mal olmuş saf bir kilim nakış'ı asılıydı. Bir kilim nakış'ıyla Avrupalı ressamın yapıtını eşdeğer düzeyde görmek Anadolu halk sanatına gönül borcunu her fırsatta dile getirmiş olan bir sanatçının öğrencilerine bıraktığı canlı bir vasiyet olacaktı bundan böyle. Gerçektende Orhan Peker'in yıllar sonra 1963 yılında burslu olarak gittiği İspanya'da Prado Müzesinde El Greco'nun bir tablosunu kopya etmesi çok anlamlıdır.

Bildirileri evrensele giden yolun, yerellikle harmanlanan çağdaş bir bakış açısı olduğu şeklindedir. 1954 yılına kadar süren yoğunlukta zamanla sayıları yirmileri bulan grubun son sergisi aynı yıl içinde yapılır. Sonrası, grubun işlevini tamamladığı ve bireysel çalışmalara yöneldiği bir zamanın başlangıcıdır.

### **3.2.5 1950'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE SOYUT ANLAYIŞ**

Sanat, insanın yaşamla içiçeliğidir. Kültür ise bu içiçelikten doğan tüm değerlerin bütünüdür. Devlet gerçekten demokratik düşünce ve sistem üzerine kurulmuşsa, o zaman kültür ve sanat politikaları da özgürlükçü bir yaklaşım içinde ele alınır. İnsanlar özgürce kültür ve sanat etkinliklerine katılabilir. Bu da toplumun kültürünün kısa zamanda atılım yapabilmesini sağlar.

7 Ocak 1946'da Demokratik Parti'nin kurulmasıyla çok partili yaşam dönemi başlamıştır. Çok partili yaşam, büyük toprak ve ticaret çıkarlarının iktidar üzerindeki nüfusunu arttırmış, genel oy ve parti rekabeti, işçi köylü kitlesine karşı iktidarların tutumlarını değiştirmiştir. Yönetici kadrolar işçiye ve köylüye daha yumuşak davranmak zorunda kalmıştır. Geniş halk kitleleri “vatandaş olma” duygusunu yaşamışlardır. 1960'lı yıllarda uluslararası yaşanan devrimlerden birisi olan “insan hakları devrimi” Türk insanlarının dil, din, ırk, ulus farklılıkları gözetilmeksizin saygın olduğu düşüncesi evrensel değerler olarak ülkemize yansımıştır.

1950 sonrası sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki yeni oluşumlar şüphesiz sanat alanlarını da etkilemiş, yeni bir açılım ve çok yönlülük getirmiştir. İşçi-köylü sınıfına politik açıdan verilen önem bu kesimin yaşamını ve doğasını sanata taşıyarak açık, anlaşılır, figüratif bir resim üslubunun benimsenmesi sonucunu getirmiştir. Anadolu insanı sanatın temel konusu olmuştur. Artık grup etkinliklerine gerek kalmamış, gelişen sosyal değişime koşut olarak çok yönlü bir anlayış içinde bireysel etkinlikler önem kazanmaya başlamıştır. Sanatçılar bundan sonra daha çok kişisel sergiler açarak seslerini duyurmaya çalışmışlardır.

1970'li yıllardan önce sanatçılar yapıtlarını sergileyebilmek için pek özel sanat galerisi bulamaz iken, 1970'li yıllardan başlayarak özel galerilerin sayısı çoğalıp yaygınlaşmaya başlamıştır. Cumhuriyet dönemi sanatçıları, izleyicileri ile Devlet

Resim ve Heykel Sergileri aracılığında buluşma olanağı bulabilmiştir. Özel galeri etkinlikleri Cumhuriyet dönemi ile başlamış olsa idi şüphesiz başka işlevleri olacak, üslup gelişmelerine karşılıklı etkileşimlere ve tepkilere kaynaklık ederek sanatımızın daha sağlam bir temel üzerine oturmasını sağlayabilecekti. Oysa 1970 sonrası yaygınlaşma bir sanat piyasası oluşturmanın ilk adımını atmış, ayrıca eski ustalarla genç sanatçıları birbirine kaynaştırma işlevi görmüştür.

Resim sanatını son zamanlarda geliştiren en önemli etken ekonomiktir. Ülkemizde oluşmaya başlayan resim piyasası bu gelişmenin en önemli sebebidir.

1980’li yıllardan sonra birbiri arkasından açılan sanat galerileri öncelikle büyük kentlerden başlayarak Anadolu’ya da yayılmaya başlamıştır. Bu yaygınlaşmada özel kurum ve kuruluşların da yardımı olmuştur. Artık tüm kentlerimizde başta banka galerileri olmak üzere sayıları her geçen gün artan özel veya kurumlara ait galeriler açılmaktadır.

Galerilerin sayılarının böylesine çok artmasının en önemli sebeplerinden birisi ülkemizde sermaye birikiminin önemli bir düzeye ulaşması ve bu birikime sahip olan kesimlerin özel resim koleksiyonları yapma hevesine kapılarak resmi bir ticari meta olarak görmeleridir. Resme gösterilen bu ilgiyi karşılayabilmek için sanatçılar piyasaya resim yetiştirme çabası içine girmişlerdir. Ressamlar sanat için çalışmayı bir yana bırakarak piyasa için çalışmaya başlamışlardır. Bu da resim sanatını bugün büyük bir çıkmazın içine sürüklemektedir. Resim alıcısı kitlenin istekleri ve eğilimleri resim sanatının gelişme boyutunu belirleyici olmaktadır. Bugün resim sanatının içinde bulunduğu bu karmaşık durum aynı zamanda onun yozlaşmasının da sebebi olmaktadır. Görünürde günümüzün resim sanatında büyük bir canlılık olmasına karşın, nitelik yönünden gelişmeler pek iç açıcı değildir. Olayın sevindirici yanı ise resim sanatının her gün biraz daha yaygınlaşması ve ressam sayısının artmasıdır. Sanat eğitimi veren kurumların sayılarının çoğalması, ikinci dünya savaşı sonrası resmi ve özel olanaklarla yurt dışına giden sanatçılar, iletişim araçlarının yardımıyla dünya sanatını günü gününe izleyebilme olanağı Türk Sanatının ölçülerini ve yerini belirlemektedir.

1987 yılında birincisi açılan İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirilmiş yenilikçi, atılımcı günümüz sanatının bir göstergesi olarak devam etmektedir. 1991 yılından itibaren de bir sanat pazarı olarak



her tür yapıtın yer aldığı İstanbul sanat fuarı da günümüz sanat ortamına farklı bir boyut getirmiş, bir sanat pazarı niteliği taşımaktadır.

1980’li yıllarda başlayan başka bir gelişmede özel sanat galerilerinin yanı sıra özel sanat atölyelerinin açılmasıdır (Ersoy 1998:30-32).

Soyut ve soyutlamaya ilişkin yazılara ülkemizde ilk kez 1947 yılında rastlanmaktadır. Bu tarihten sonra bilinçli soyut çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. 1949 yılındaki Devlet Resim Sergisinde yer alan Ferruh Başağa’nın Aşk isimli resmi, kadın ve erkek figürünün soyutlamasına dayanmaktadır. Bu resmin birincilik alması, soyut eğilimlerin devlet tarafından desteklendiğini göstermektedir.

1950’li yıllara kadar resim sanatımızdaki biçimleme, akademik kübizm, izlenimcilik, figürlü konstrüktivist çalışmalar ve dışavurumcu endişelerle süregelmiştir.

İlk soyut çalışan öncüler Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Eren Eyüboğlu ve Füreyya Kılıç’tır. Başka bir sergiyle ilgili Fuat Pekin yazısında Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Hasan Kavruk ve Salih Urallı’nın soyut resim yaptığını belirtmiş fakat yazısında bu sanatçılarla ilgili soyut, soyutlama, lirik soyut, geometrik soyut gibi ayrımlara girmemiştir. (Berk-Turani, a.g.e., 148) 1954 yılındaki Devlet Resim Sergisine soyut çalışmalar arasında yalnızca Cemal Bingöl ve Arif Kaptan’ın eserleri girmiştir.

1953 yılında geometrik soyut çalışan Adnan Çoker ve Lütfi Günay, Ankara’da Helikon Galerisi ve yine aynı yıl İstanbul Maya galerisinde açtıkları sergi geometrik soyut anlayışta ülkemizdeki ilk sergidir (Berk-Turani, a.g.e. ,149). 1954 yılında Ankara Helikon galerisinde Cemal Bingöl’de soyut resim sergisi açmıştır.

1953 ve 1954 yılları soyut resimde önemli bir atılımı belgelemektedir. Ankara ve İstanbul’da açılan bu sergilerden sonra yurt dışına giden sanatçılarımızda bu ülkelerde soyut çalışmalarını sergilemektedir. Paris’te Nejat Devrim, Selim Turan, Fahrunnisa Zeid ve Almanya’da Adnan Turani gibi sanatçılar dikkat çekmektedir.

2. Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’da soyut çalışmalar yoğunlaşmıştır. Hatta 1950’li yıllarda sanat eleştirmenleri derneği kurulmuş ve bu kuruluş soyut sanatı açıkça desteklemiştir. Ülkemizde bu derneğin benzeri 1954 yılında Sanat Tenkitçileri Derneği

adıyla kurulmuştur. Avrupa'daki derneğin 5. kongresi ülkemizde yapılmış Paul Fierens, Herbert Read, Lionello Venturi, Pierre Francastel, Werner Hoffmann, Jacques Lassaigue gibi dünyaca ünlü eleştirmenler gelmiştir. Bu sırada bir bankanın düzenlediği “Türkiye’de İş ve Üretim” konulu yarışmada Read, Venturi ve Fierens jüri üyeliği yapmış ve Aliye Berger’in Güneş isimli soyut eserini birinci olarak seçmişlerdir.

Bu seçimin sonucunu Tolly ve B.R. Eyüboğlu yorumlarıyla eleştirmişlerdir. Bu ünlü eleştirmenlerin ülkemize gelmesi, batıya yoğun bir şekilde açılmaya başlayan ülkemizde soyut sanatın gelişmesinde etkili olmuştur diyebiliriz (İskender, a.g.e, s.24).

1959’lardan sonra soyut sanata ilgi artmış, 1959 yılındaki devlet resim sergisinde pek çok çalışma yer almıştır. Hatta akademide görevli Zeki Faik İzer ve Sabri Berkel’de lirik ve geometrik soyutlamaya yönelmişlerdir.

1959 ve 60’da İstanbul’da Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Şemsi Arel, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Nuri İyem ve Adnan Çoker, Ankara’da Cemal Bingöl, Adnan Turani, Lütfi Günay ve Cemil Eren çeşitli soyut anlayışları temsil etmektedir. Ayrıca daha önce belirttiğimiz gibi Paris’te Nejat Devrim, Selim Turan, Fahrunnisa Zeid soyut anlayışta eserler vermişlerdir. 1960 Devlet Resim ve Heykel sergisinde, soyut sanatla ilgilenen bu kuşak desteklenmiş, soyuta karşı ilgi daha da artmıştır.

Soyut sanatın yaygınlaşmasıyla beraber soyut sanat ile ilgili yayınlarda büyük artış olmuş, Suut Kemal Yetkin, M. Şevket İpşiroğlu ve Adnan Turani bu konudaki boşluğu gidermeye çalışmışlardır. Fakat Kandinsky ve Klee gibi sanatçıların kitapları ancak 1980’lerde ülkemizde yayınlanabilmiştir. Malevich, Mondrian ve daha pek çok sanatçının eserleri ülkemizde hala yayınlanmadığı için büyük bir eksiklik hissedilmektedir. Çünkü bu yayınlar soyut resmin düşünsel yanını tamamlayan, adeta varlık nedenini belirten çok önemli eserlerdir.

Figüratif resmin batılılaşmanın zorunlu bir yönelişi olarak doğması gibi, soyut resimlerde aynı kaygılarla ülkemizde yer almıştır. Zaten figüratif resmin doğup gelişmesini sağlayacak dini, sosyal, ekonomik şartlar ülkemizde yoktu ve bu anlamda da sanatçılara görev verilmemişti.

Aynı şekilde soyut sanat içinde ülkemizde bir ortam yoktu. Aslında soyutlamaya toplum olarak çok yakındık. Çünkü Doğu sanatının özü anikonizme dayanıyordu. Anikonizm Allah'ın geometrik soyutlamayla ifadesi ve bunun görsel-düşünsel ifadelerle dönüştürülmesidir.

Figüratif biçimlemenin daha yeni anlaşılmaya başlandığı bir dönemde soyut resmin ortaya çıkması aslında işleri karıştırmıştır. Çünkü resimsel ifade araçları olan renk, biçim, ışık, gölge, mekan, çizgi gibi özellikler daha figüratif resimde çözümlenemeden yalnızca bu elemanlardan oluşan soyut resmi anlamak oldukça güçleşmiştir. Ayrıca figüratif biçimlemeyle soyut biçimleme mantığı birbirinden farklıdır. Figüratif resim dış dünyayı tasvir etmesiyle, doğal olarak belli bir anlatımı da beraberinde getirir. Fakat salt soyutta resimsel olgular, matematik, geometrik lirik özellikler taşıdığı ve dış dünyayı tasvir etmediği için kavramsal yapıdadırlar. Bu yüzden dış dünyaya yapılan göndermeler de kavramsal göndermelerdir (Genç , 1988:15).

Bütün bunlara bağlı olarak artık figüratif resmin özelliği olan optik görüntü ya da akli biçimleme, buna bağlı olarak mekan kavramı yoktur. Model karşısında yapılan desen önemini yitirmiştir. Model ortadan kalkmıştır. Figüratif resmin, doğa görüntülerinin mekan içinde sıralanmasıyla oluşturulan derinlik artık yoktur. Böylece soyut yapıtta mekan içinde sıralama düşüncesine dayalı ön ve arka plan ve bunların derinlik farkları ile perspektif inşalar gereksizdir.

Bizdeki resimsel anlatım bireysel, toplumsal, dini ihtiyaçtan doğmamıştır ve batıdan ithaldir. Pek çok akımı Avrupa'da ömrünü tamamlayınca ithal ettik. Ayrıca sanatçı ve düşünürlerimiz bu akımların ortaya çıkış nedenleri ve temellerini incelememiş, yalnızca görüşleriyle ilgilenmiştir. Zaten o dönemlerde eleştirilen yok denecek kadar azdı ve çoğunlukla ressamın resim eleştirilerini yapıyordu. Kandinsky'nin 1910 yılında yaptığı lirik soyut resmi 1950'li yıllarda anlamaya çalıştık.

Daha önce de belirttiğimiz gibi bizdeki ilk soyut girişimler geometrik soyuttur. Oysa batıda önce renk nesneden bağımsızlaşmış, kendi anlatımını (Fov, mavi atlı köprü grubu) dışavurumculukla bulunmuş daha sonra lirik soyut bir gelişme göstererek geometrik soyuta yönelmiştir. Kısaca soyuta renk ile varılmıştır. Ülkemizde renkten çok çizgi ve biçim bozma egemenliği 1930-1955 yılları arasında vardır. Buna neden

olarak sanatçılarımızın çalıştıkları Andre Lhote ile akademi hocası Leopold Levy'nin renkten çok çizgi ve yapıyla ilgilenmesi gösterilebilir ( Berk-Turani, a.g.e. ,s.171).

Kısaca batıda rengin bağımsızlığını kazanması ve doğa biçimlerini parçalaması, burada soyuta gidilme nedeni olmuştur. Hatta bu süreç fov, dışavurumcu akımlarla başlamış, Kandinsky'nin lirik soyut eserleriyle sonuçlanmıştır. Ülkemizde ise soyutlamadan biçim soyutlaması anlaşılmış, renk soyutlaması akla gelmemiştir. Bu yüzden lirik soyut yerine geometrik soyut eğilimler ağırlık kazanmıştır.

Batıdaki akımlar ülkemizde 1950 yılından önce çözümlenemediği için soyut akımlar birbirinden kopuk kopuk ithal edilmiştir. Ayrıca batıdaki soyut akımların başlangıç ve gelişim sırası da doğal olarak bizde daha farklıdır. Soyut resmin gelişimi ülkemizde şöyledir.

- a) Geometrik soyutlama
- b) Lirik soyutlama
- c) Geometrik soyut
- d) Lirik soyut ( Berk-Turani, a.g.e. ,s.174).

Konumuzun başında soyutlama ile soyutu birbirinden ayırmıştık. Soyutlamada doğa biçimlerinden uzaklaşma ile birlikte tam bir kopma yoktur ve doğal görümler basit formlara indirgenir. Soyutta ise doğal görünümün taklidi olmayan renk, çizgi ve form gibi resimsel elemanları figür dışı (Non Figüratif) bir düzen içinde kendi varlığını oluşturacak şekilde inşa edilir. Soyut sanata, non figüratif, non objektif, non representativ gibi isimler verilmesine rağmen bugün en çok geçerli olan terim soyut sanattır.

Yukarıdaki terimleri kısaca açacak olursak geometrik soyutlama nesne ve figürlere geometrik biçim verilerek yapılan resim anlayışıdır. Nesneler tamamen tanınmaz halde değildir. Buna en iyi örnek Braque-Picasso kübizmi gösterilebilir. Lirik soyutlama anlayışında sanatçı heyecanlı, coşkulu, serbest fırça darbeleri, boya hamleleri, karıştırmaları, boyasal dokularla biçimlendiği iç dünyasının başkaldırısını çığ ve bağırان renklerle ifade etmesidir. Çıkış noktasında dış dünya vardır. Oysa lirik soyutta yine aynı boya yoğunluğu çığ ve bağırان renkler olmasına rağmen dış dünya yoktur. Tamamen sanatçının iç dünyasına ilişkin coşku ve heyecanlar vardır. Geometrik

soyutta ise dış dünyayı işaret etmeyen, gönderme yapmayan tamamen üçgen, kare, daire, dikdörtgen gibi elemanlarla ve saf renklerle biçimlendirme söz konusudur.

Yeniler grubu ilk dört yıl içinde geniş bir etkinlik göstermiştir. 1952 yılında üyeler dağılma kararı vermişlerdir. Çünkü bu tarihten itibaren grubun üyeleri arasında da soyut sanata yönelme istekleri baş göstermiştir.

1950'den itibaren Türk Resim Sanatı farklı görüşlerin yan yana, iç içe gelişme gösterdiği bir döneme girmiştir. Bir yanda ulusal niteliklerin ağır bastığı, diğer yanda evrensel anlamlı bir yaklaşımın bir arada yürüdüğü bir ortam yaşanmıştır. Yöresel ve ulusal kaynaklara dönülmesini savunan sanatçılar batıdan öğrenilen tekniklerle Türk resmini kendi toplumsal yapı dinamiği ile birleştirerek bir senteze varmaya çalışırken geleneğin çağdaş yorumunu içeren, bizim insanımızı ve bizim toprağımızı görsel olarak anlatmak istemişlerdir. Öte yandan 1950'den sonra uluslararası ilişkilerin sıklaşması, kültür ve sanat etkileşimleri, iletişim araçlarının ve yöntemlerinin çağın dinamizmine uygun bir şekilde hız kazanması sanatı da artık salt kendi çevresi ve kültürü ile kısıtlamayacak duruma getirmiştir. Uluslararasıdaki kültür ve sanat yarışı sanatçılarımızı da etkilemiş, kendi kişilikleri doğrultusunda yaratıcılıklarını özgünlük ve yenilik kavramları üzerinde yoğunlaştırmalarına sebep olmuştur. Artık batıdan edinilen bilgi ve teknikleri kalıplar şeklinde uygulamaktan uzaklaşarak günümüzün Çağdaş Türk Sanatını oluşturmaya başlamışlardır. Günümüz Türk sanatçıları yerel sanat olgularını da çok fazla dışlamadan ortaya koyacağı sanat yapıtının çağdaş yaratımlara ters düşmemesine de özen göstererek bir bakıma bu iki yönelişin sentezini de oluşturma çabası içindedirler. Bu oluşumun gerçekleşmesinde 1950'den sonra gelişen toplumsal bilincinde önemli payı vardır. Yani sanatçılar bir yandan Türkiye'nin toplumsal yaşam koşullarını göz ardı etmeden ve bu koşullara özgü anlatım dili ile Batının biçimsel üsluplarını bir potada karıştırarak yeni ve özgün yapıtlar üretmek zorunda kalmışlardır. Türk resminin belki de en önemli sorunu bu noktada düğümlenmiştir.

Bu bağlamda günümüz Türk resim sanatı ve sanatçıları belki görüşler veya eğilimler çerçevesinde sınıflandırmak çok güç olmaktadır. Çünkü her sanatçı kendi kişiliği doğrultusunda belli akım veya eğilimlere bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye çalışmaktadır. Bazen de bir sanatçının yapıtları içinde birbirinden çok farklı eğilimlerin yer aldığı da görülmektedir. 1970'lerden sonra sanatçıların sayısındaki artış da göz

önüne alındığında sanatsal üsluplar, profesyonel ve amatör sanatçılar ve sayıları her gün artan sanat galerilerinin farklı tutumları ile sanatçıların sergileme isteği de birleşince günümüzün sanat ortamına karşılık sebepleri de açıkça anlaşılır olmaktadır. Böyle bir ortamda çalışmamızda yer vereceğimiz sanatçıların üslupsal eğilimlerini ele almaya çalışırken benimsemiş oldukları üslupta ısrarla çalışıyor olmaları bizim için yol gösterici bir nitelik olacaktır.

1950’li yıllar Türkiye’nin çok partili, özgürlükçü, demokratik yönetime geçtiği yıllardır. Ülkenin yaşadığı bu çok önemli sosyoekonomik değişime koşut olarak ülkenin sanat yaşamında da çok yönlü ve özgürlükçü bir anlayış egemen olmaya başlamıştır. 1940’larda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile 1950’li yıllarda soyut sanata yönelenler arasındadır. Soyut sanata duyulan bu ilgi yeni bir döneme duyulan ilginin sanki bir ifadesi niteliğindedir. 1950’li yıllara gelinceye dek 1910’lardan itibaren bir yandan izlenimci anlayışa bağlı çalışmalar sürdürülürken, diğer yandan 1930’lardan başlayarak şematik kübizm örnekleri verilmiştir. 1949 yılında düzenlenen Devlet Resim Sergisinde Ferruh Başağa’nın ödül alan “Aşk” adlı resmi soyutlaştırılmış, bir kadın ve erkek figüründen oluşmuştur. Bu resim soyuta yönelişin Türk resmindeki ilk örneklerinden birisidir. Aynı dönemlerde Refik Epikman, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Malik Aksel, Halil Dikmen, Fahrunnisa Zeyd gibi bazı sanatçılarda soyuta yönelmiş olarak farklı yapıtlar üretmişlerdir. Bazı sanatçılar figürü resimlerden bütünüyle atarak daha şiirsel bir anlatıma ilgi gösterirken, bazıları da geometrik soyut resme yönelmişlerdir (Ersoy 1998).

### **3.2.5.1 Kaligrafiden Hareket Edenler**

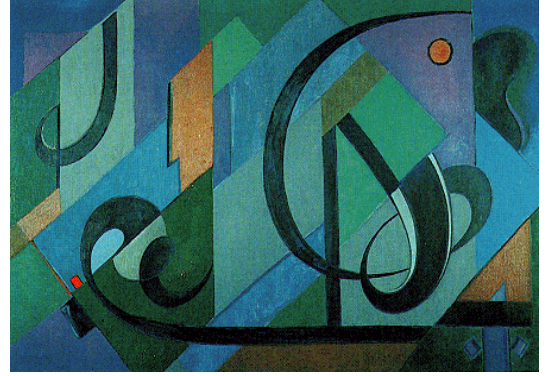
1950’li yıllarda soyut sanat uğraşlarında eski yazının kaligrafik özelliklerinden esinlenerek yeni arayışların ürünlerini veren Abidin Elderoğlu (1901-1975) yapıtlarında geleneksel sanatlarımızdan olan hat sanatından aldığı öğelerle çağdaşlaşma arayışları içinde çizgisel temele dayanan soyut resimler yapmıştır. Düşünsel olarak yapıtlarını geleneksel tabana dayandırmaya çalışmış, çağdaş bir sentez yapmanın tüm kaygılarını taşımıştır. Resmin iç problemlerini her zaman ön planda tutmaya özen göstermiştir.

1930’larda figür ve ölü doğa resimleri yapmış 1950’lerde giderek lirik soyut bir çizgi sentezine ulaşmıştır. Bu oluşumun temeli onun daha önce uzun zaman figür ve

kompozisyon üzerine yaptığı çalışmalara dayanmaktadır. İlk değişim işaretleri 1947’lerde başlamış, lekeci ve yüzeyci bir anlayışın egemen olduğu soyutlama eğilimleriyle, geometrik eğilimlerin belirlediği yüzeylerde açık koyu değerlere önem veren ama fazla renge bağlanmayan bir üslup geliştirmiştir. Sürekli ve ritmik siyah çizgilerin oluşturduğu renk alanları fonda derinlik etkisi vermeye çalışmıştır.



Resim 21: Abidin Elderoğlu, “Al Kompozisyon”1972



Resim 22:M. Şevket Arman, “Mevlam” 1968

Bu fonlar üzerine koyu ritmik eğri çizgilerle özgün biçimler yaratmış bunları çiçek veya ağaç olarak adlandırmıştır. 1960’lardan sonra yapıtlarında kaligrafik öğeler iyice egemen olmaya başlamıştır. Sanatçı Türk kaligrafisinden esinlenmediğini yoğun ve dinamik bir kurgu içinde belirli bir plastik aşamaya ulaştıktan sonra bu kaligrafik öğelerin kendiliğinden ortaya çıktığını ifade etmektedir. Onun resimlerinde ortaya çıkan bu dinamik yapı doğu sanatlarından gelen etkinliklerle batılı resim anlayışının sentezidir. Elderoğlu sonuçta soyut bir resimsel yazıya ulaşmış ve kaligrafi ile bu noktada buluşmuştur.

Geometrik non-figüratif bir anlayışla katı ve donuk formlarda soyut bir yazıyı resimlerine motif olarak alan Şemsi Arel (1906-1982) akılcı ve dengeli bir şekilde düzenlemiştir. Siyah renkle sarı, kırmızı ve mavi zeminler üzerine yazısal öğeleri yerleştirmiştir.

Soyut resim alanında özgün çabaları olan ressamlarımızdan biriside M. Şevket Arman’dır ( Resim 22). 1950’li yıllarda Türk resminde başlayan soyuta yönelik Şevket Arman’ı da etkilemiştir. Önceleri soyutlaştırılmış tek figür ve nü yapmış, 1960’lı yıllarda O’da Abidin Elderoğlu ve Şemsi Arel gibi eski Türk kaligrafi geleneğini canlandıran öğeleri kıvrık bir hareket ritmiyle özgün motiflere dönüştürerek

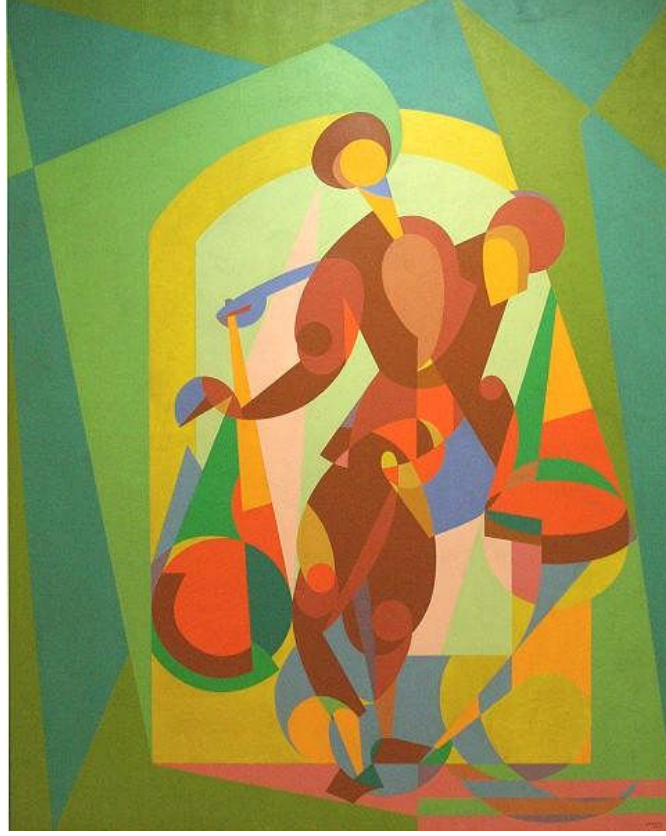
resimlerinde kullanmaya başlamıştır (Resim 21). Arapça'yı çok iyi bilmesi bu tür çalışmalarında gösterdiği üstün performansın kaynağını oluşturur. Siyah kalın çizgilerle şekillendirilmiş kaligrafik özellik taşıyan biçimlerin araları çok renkli armonik, pastel tonlamalarla boyanmış, yeşil, eflatun, pembe renkler üçgen daire gibi geometrik formların oluşturduğu alanları, birbirinden ayırırken, resmin bütünü içinde bir denge sağlayacak şekilde yerleştirilmiştir. Abidin Elderoğlu'nun yapıtlarında ki serbest lirik anlatıma karşı Şevket Arman'ın yapıtlarında daha disiplinli ve geometrik formları çağrıştıran biraz daha katı bir üslup hakim olmuştur. Dik ve eğri çizgilerin şekillendirdiği kaligrafik özellikler içeren kurgusu içinde açık koyu değerler ve biçim bağlantıları sıkı bir örgü bütünlüğü oluşturmaktadır. Artık hiçbir parçanın yerini değiştirmek ya da birbiri içine geçerek dolanmış bu parçaları ayırmak olanağı kalmamıştır. Şevket Arman yapıtlarını mantıksal bir düzenleme anlayışı ve renk duyarlılığı ile dengelemiştir (Ersoy, 1998).

### **3.2.5.2 Geometrik Non-Figüratif**

Geometrik bir üslup içinde kararlı çizgilerle Türk resim tarihinde modernleşmenin öncülerinden olan Sabri Berkel'in (1907-1994) ismi soyut sanatla özdeşleşmiştir (Resim 23). Doğaya bağlı kalmadan gördüklerinin yerine kendi görüşünün resimlerini yapmıştır. Sabri Berkel'in soyut yapıtları öncelikle zihinde biçimlenme sürecini tamamlayan bir anlayışla gelişmiştir. Geometrik soyut yapıtlarında olduğu gibi lekeci çalışmalarında da kurgulama anlayışı ön plana çıkar. Her türlü doğaçlamaya karşı bir tavırla heyecanlarını, coşkularını kontrol altında tutmasını bilmiş, çizgisel yapılaşma içinde, inşacı ve ritmik bir çizgi dokusunun karmaşık ve katı formlarını benimsemiştir. Çizgisel öğeli katı geometrik kompozisyonlarının yanı sıra daha serbest görünümlü lekesel ve yüzeysel çalışmalarda yapmıştır. Bu tür resimlerinde de önceden belirlenmiş kompozisyon düzenine bağlı kalma duygusu renkten önce gelmiştir. Sabri Berkel'in tüm soyut çalışmalarında tesadüflere ve anlık fırça vuruşları yerine akılcı bir düzenleme ile oluşturulan yaratmalara her zaman daha fazla değer vermiştir.

Veysel Erüstün (1910-1987) Kübizmin sert köşeli hatları ile başlayan soyuta yönelimi büyük tuvaler üzerinde giderek daha yumuşak çizgilerle duyarlı bir anlatım kazanmıştır. Salt renk ve geometrik biçimsel olgular olarak değerlendirebileceğimiz yapıtlarında pastel renk armonileri ile çağdaş yoruma ulaşmaktadır.

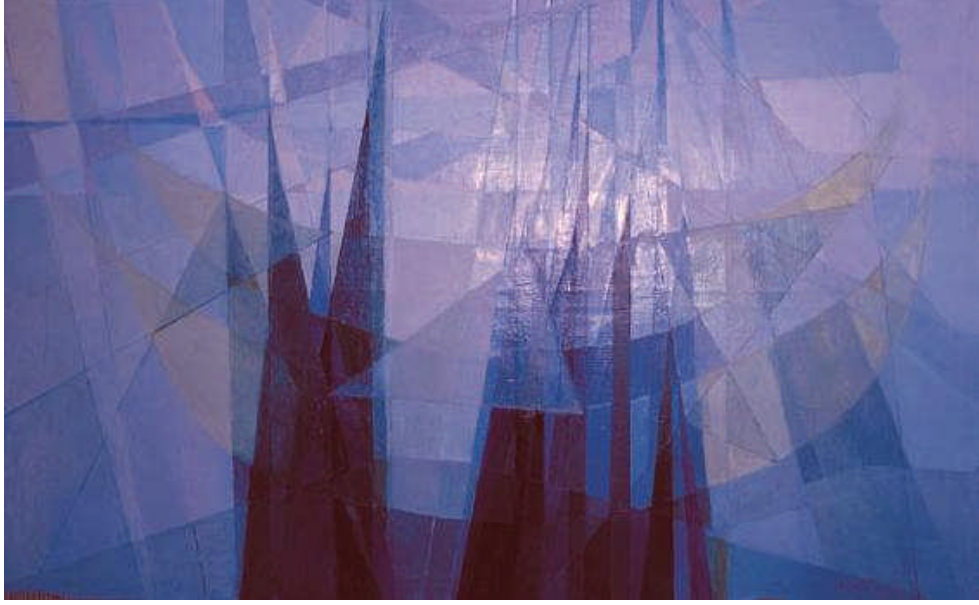




Resim 23: Sabri Berkel, “Yoğurtçu”

İlk soyut-geometrik çalışmalar yapan sanatçılardan biriside Cemal Bingöl'dür.(1912-1993). Önceleri kolajdan yararlanarak soyut çalışmalar yapmış ardından geometrik biçimlendirmeye yönelmiştir. Statik görüntü veren çalışmalarında akılcı bir biçimlendirme ile öğeler artırılıp azaltılmış yüzey parçalarına ve kullandığı renklerde de sınırlamaya giderek boyaların dokusal özelliklerine de yer vermemiştir. Az renk, düz boyama yöntemi ve artırılmış geometrik formlarla resimlerini oluşturmuştur.

Ferruh Başağa (1915); 1940'larda toplumsal gerçekçi çalışmaları ile yeniler grubu içinde yer almış, 1949'da Devlet Resim Sergisinde “Aşk” adını taşıyan lirik bir soyutlama çalışması olan yapıtı ile çok fazla ilgi çekmiş ve birincilik ödülünü almıştır (Resim 24). Giderek resimlerinden nesneleri atmış olmasına karşın, Ferruh Başağa'nın soyut resimleri organik kavramlar üzerine temellenmiştir. Renkten uzak bir lirizm'den başlayarak 1980'lerden itibaren geometrik kompozisyonlar gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu tür çalışmaları transparan üçgen formları üzerine kurulmuş hacimsel etkiler veren çalışmalardır.

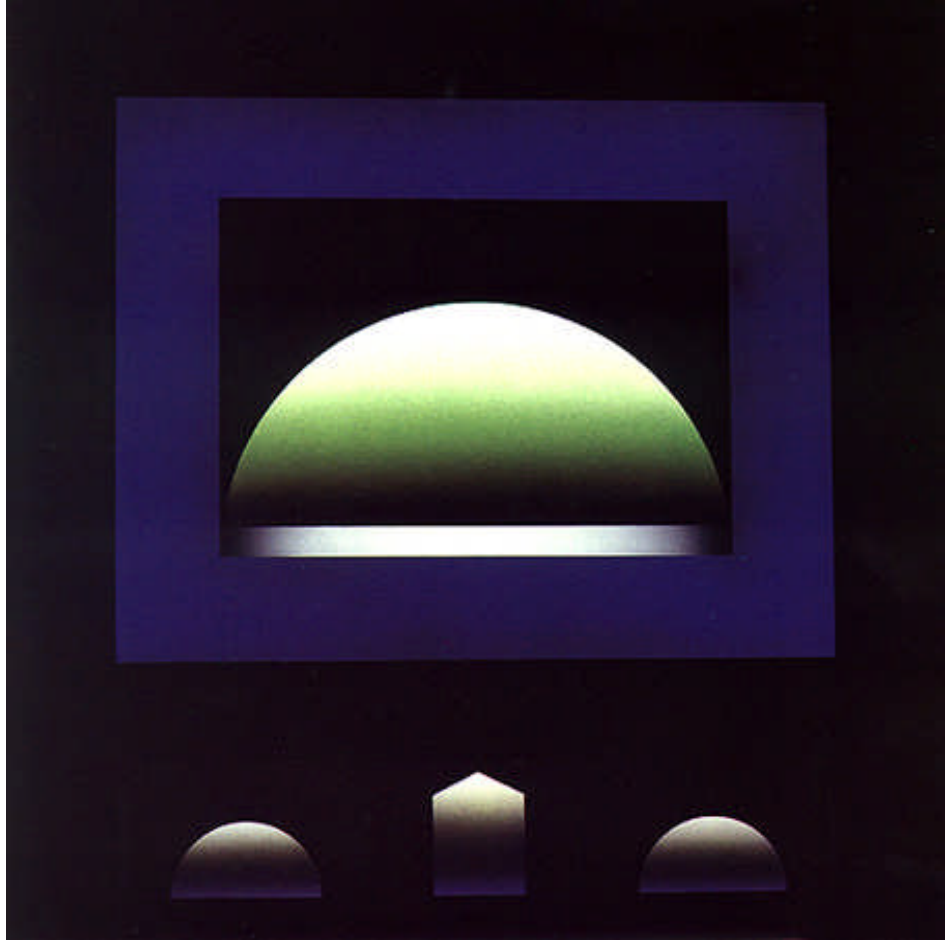


Resim 24: Ferruh Başağa, 1987

İsmail Altınok (1920); figüratif lirik bir anlatımı yıllarca sürdürdükten sonra 1973’lerde soyuta yönelmiş ve geometrik soyut resim alanında yapıtlar vermiştir. Paralel çizgiler eşit aralıklarla dik olarak kesilerek ritmik parçalanma ile katı bir görünüm sağlamıştır. Kesişen çizgilerin oluşturduğu alanlar ise 2 veya 3 renkle boyanarak soyut geometrik konstrüktif bir yapıya sahip yapıtlar üretmiştir. Yüzey parçalanmaları şeklindeki bu çalışmaları katı, kuralcı, disiplinli ve duygudan yoksun bir anlayış yansıtmaktadır.

Mübin Orhon (1924-1981); coşku’nun, rengin, ışığın resmini yapmış bir sanatçımızdır. Düz boyama tekniği ile oluşturduğu tuval zemini üzerinde yavaş yavaş açılan ve etkileyen ışıkla birleşerek dikdörtgen formlar oluşturan resimleriyle ritmik bir güç yaratmaktadır. Belirsizlik gerilim ve gizem ışık huzmelerinden sızan titreşimlerle yüzeysel olduğu kadar derinlik etkisi de vermektedir. Resmin yüzeyinde şiirsel mistik bir ışık, bir rengin en açık tonlarından en koyu tonlarına dek dalga dalga yayılarak düzgünleşip kaybolmaktadır.

Abdurrahman Öztoprak (1927); 1960’lı yıllarda kinetik sanatçıların motor gücü, ışık oyunları ile gerçekleştirdikleri, mekanik ve hareket etkisini tuval resminde gerçekleştirmeye çalışmıştır. Hem de boyanın dışında hiçbir yardımcı malzeme kullanmadan. Sanatının temel öğeleri yüzey-espas ilişkisi içinde armoni, geometri ve devinim olarak belirlenebilir.



Resim 25: Adnan Çoker, “Mor Oorgen”, 1995

Adnan Çoker (1927); 1953 yılında ressam Lütfi Günay ile birlikte Ankara’da Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesinde açtıkları “Sergi Öncesi” diye isimlendirdikleri sergi ile ülkemizde soyut resmin öncülerinden birisi olmuştur (Resim 25). Temiz sade ve disiplinli bir çalışma tekniği ile 40 yılı aşkın bir zaman diliminde yaptığı soyut resimlerle kendi içinde bir gelişim ve tutarlılık göstermektedir. İlk soyut çalışmalarında eski yazılarından esinlenmiş ve bu yazılardaki ritim ve biçim düzenlerinden etkilenerek yeni, özgün kompozisyonları renk tonlamalarındaki armonilerle bütünleştirmiştir. 1965’ten itibaren soyut anlatımı yerini daha şematik bir anlatıma bırakmış, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden seçtiği bazı öğelerle yeni biçimsel şemalar geliştirerek, somut mimari öğelerden yeni soyut biçimler yaratmıştır. “Askı biçim olarak adlandırdığı biçimler siyah boşluk içinde havada asılı gibi duran biçimlerdir. 1964 yılından bugüne resimlerinde hakim renk olarak kullandığı siyah zemin üzerine gelen renk değerlerini en çarpıcı biçimde göstermekte ve karşıt bir güç oluşturmaktadır (Ersoy, 1998).

Özdemir Altan, Nüzhet Kutluğ, Altan Gürman, Bekir Sami Çimen, Adem Genç, Halil Akdeniz, Mehmet Mahir, Bubi, Zekai Ormancı, Pesent Doğan, Tanju Demirci, H Avni Topçu, Devabil Kara, Yıldız Çifçi başlıca temsilcileridir.

### 3.2.5.3 Lirik Non-Figüratif

Zeki Faik İzer (1905-1988); lirik non-figüratif sanatın öncülerindendir. 1930’lu yıllarda figür deformasyonuna dayalı biçimsel analizlere başlattığı sanat çalışmalarını 1950’lerden itibaren nesneden bağımsız non-figüratif bir üslup içinde çizginin ve rengin oluşturduğu dinamik yapıtlarla sürdürmüştür. “D” grubunun kurucularından olan Z. F. İzer batı sanatlarından olduğu kadar Uzak Doğu sanatlarının da etkisinde kalmıştır. Kontras renkler ve hareketli fırça darbeleri ve çizgilerle anlam kazanan yapıtları iki boyutlu yüzey üzerinde mekan ve hareketle üçüncü ve dördüncü boyutu ifade etmeye çalışmaktadır



Resim 26: Burhan Doğançay, “Walls-1980:Whispering Wall  
IV, 1991

Selim Turan (1915-1994); batıda ki sanatsal gelişime koşut olarak sanata gönül veren ve farklı bir boyut getiren sanatçı Türkiye’de soyut resmin öncüleri arasındadır. Sürekli kendisini yenileyen arayışlar içinde olan Selim Turan, Batı kültürü ile Anadolu geleneksel kültürünü ustalıkla kaynaştırmayı bilmiştir.



Hasan Kavruk (1919); doğa izlenimlerinin soyutlayıcısıdır. K boyutlu tualer üzerine anlamları ve müzikalitesi büyük resimler üretmiştir. Elif Naci'nin bir yazısında Hasan Kavruk'u "Renklerin Bestecisi" diye tanımlarken onun resminde müzik kadar soyut olduğuna işaret etmektedir. Onun resimlerinde tesadüflerle ortaya çıkan sorumsuz fırça vuruşlarına ve arayışlarına yer yoktur. Resimleri ve anlamları resim kurallarına uygun olarak kurallanmıştır. Soyut sanatın büyük boyutlu tualerde çalışılmasının zorunlu olduğu düşüncesine karşın, özgüvenli ve alçakgönüllü kişiliği ile soyut sanatın kk boyutlar içinde de gerçekleştirilebileceğini kanıtlamıştır.

Burhan Doğançay (1929); Amerika'da "Wall Painting" lekeler, yırtılmış resimlerden olan bir resim türünün en önemli temsilcilerindendir. Uluslar arası sanat ortamında adını duyuran sanatçı, kent yaşamının günlük akışı içinde Her gün değişerek st üste gelen afiş izleri resimlerinin zgr alanını oluşturmaktadır. Yüzeyleri kat kat yırtılarak açılan ve alttan çıkan farklı yüzeyler arasından yer yer görülen imgeler, sözcük ve afiş parçaları tüm resimlerinde zgr bir anlatım dili oluşturmaktadır (Resim 26).



Resim 27: Hasan Pekmezci, 2004

Hasan Pekmezci (1945); Şiirsel soyutlama örnekleri veren H. Pekmezci yapıtları coşkulu ve renkçi anlayışla üretmiştir (Resim 27). Resimlerinde yer alan soyutlaştırılmış figür çağrışımları dinamik bir kurgu içinde dengelenmektedir. Bu figür çağrışımlarının yanı sıra kaligrafik arabeskle resmin yüzeyi parçalanmakta uyumlu renk yüzeyleri arasında bağlantılar kurulmaktadır. Açık sarı ve kirli beyaz renkleri ile yer yer ışık etkisiyle yüzey parçalanarak resmin arka planından öne doğru oluşan renk etkileriyle aralara serpiştirilmiş doğasal çağrışımlar veren motifler soyut bir mekan içine yerleştirilmektedir. Doğal nesne çıkışları soyut beğeniye uygun geliştiren bu kompozisyonlar coşkulu bir biçimsel dil kazanmaktadır.

Adnan Turani (1925); Soyut bir yaklaşımın renkçi tutumuyla ortaya çıkan yapıtlarda her şeyden önce renk olgusu gelmekte, çizgi ise rengin arkasından varlığını duyumsatmaktadır. Bu çizgi kendiliğinden ve acımasızca oluşmuş bir çizgi niteliği taşımaz, tersine figürün ve nesnenin fazla deşifre edilmemiş şekli veya kaligrafisinin işlek çizgisel düzeni ile beslenmiş bir biçim olarak ortaya çıkmaktadır. Somutla soyutu birleştiren bir noktada hafif uçarı bir yumuşaklıkla özgün, rahat ve uyumlu bir atmosfer içinde çizgiyi plastik bir öge olarak kullanarak soyut yenilikçi ve renkçi bir üslubun resimsel örneklerini vermektedir (Ersoy, 1998).

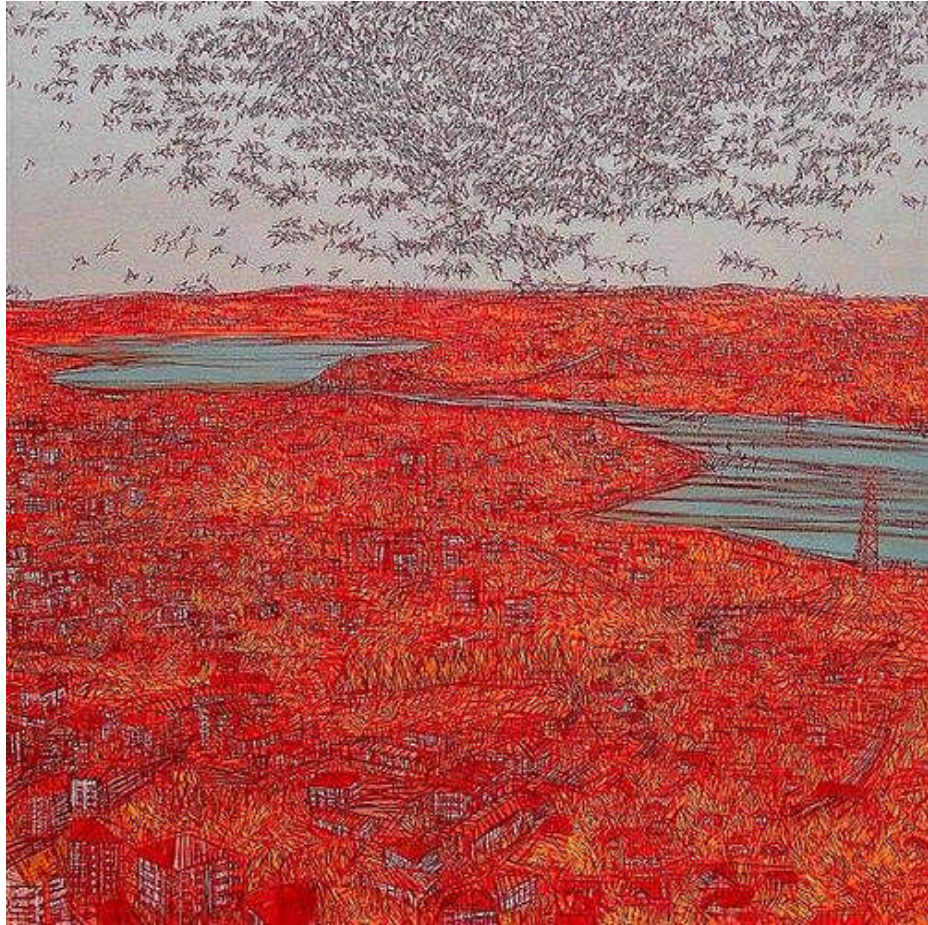
Mustafa Tomakça, Nejat Melih Derim, Lütfi Günay, Orhan Tamer, Burhan Doğançay, Sühendan H. Fırat, Erdal Alantar, Ediz Tezel, Güngör Taner, Asım İşler, Gökhan Anlağan, Bilal Erdoğan, Gören Bulut, İsmet Çavuşoğlu, Fevzi Tüfekçi, Salih Turan, Lütfi Cülcül, Bahattin Odabaşı, Orhan Benli, Mehmet Gün, İrfan Okan, Bahar Kocaman başlıca temsilcileridir.

#### **3.2.5.4 Doğadan Soyutlama Yapanlar**

Hamit Görele (1900-1980); Çallı kuşağının ardından gelişen ve doğa biçimlerini soyutlamalarla yorumlayarak değiştirmeyi amaçlayan görüşe ilgi duymuş, peyzaj türünde bu görüşe uygun resimler yapmıştır. Onun için renk hayat ve sağlık işareti, renksizlik ise ölüm demektir. Renge yaşamda ve sanatta ne denli önem verdiğini gösteren bu düşüncesi doğrultusunda rengi hacimsel ve derinlik etkisi vermek için bir

araç olarak kullanmış kübist inşacı yaklaşımla doğadan soyutlamalar üzerine araştırıcı çalışmalar yapmıştır.

Devrim Erbil (1937); Doğada her şeyin çizgiyle şekillendiği görüşünden hareket eden Devrim Erbil altı arkadaşı ile soyut yediler adı ile açtıkları ilk sergiden başlayarak tüm sanatını bu yönde geliştirmiştir. Onun resimlerinin özünü çizgiler şekillendirir. Seçtiği iki ana konu kent ve doğadır. Tüm resimlerinde çizginin sonsuz olanaklarından yararlanarak iç dünyasını dışa vurduğu gibi, doğa görüntülerine de ustalıkla biçimlendirmektedir. Doğanın sürekliliği gücü ve gizleri en yalın çizgilerle dile gelmektedir. Devrim Erbil'in yapıtlarında yerel bir özgünlük vardır. Yaşamdan kopuk, donuk, duyarsız bir yaklaşım yerine, etkin duyarlı ve yaşama sıkı sıkıya bağlı bir tavır göstermektedir (Resim 28). Bu tavır ağaç veya kuş soyutlamalarında olduğu gibi İstanbul'u kuş bakışı gösteren çeşitlemelerinde de vardır.



Resim 28: Devrim Erbil, “Turuncu İstanbul”, 2006

M. Zahit Büyükişleyen (1946); soyut ve dışavurumcu bir özellikle hiçbir zaman doğadan kopmayan ve yabancılaşmayan bir resmin örneklerini vermektedir. Tuvallerdeki renk, leke ve doku ilişkisi huzur verici bir dinginliğe sahip olduğu gibi bezen de devinim oluşturan özgün ve atak fırça kullanımı ile dinamik ve coşkulu görüntüler olarak ortaya çıkmaktadır. Bilinçaltı ilkelerle imgelere dönüşerek renk lekeleri ve çizgilerle belirli bir kurguya bağlı kalmasızın anlamlar yüklemektedir. Rengin yüzey üzerinde leke ve doku olarak dağılımı görsel bir ritim oluşturmakta, bunun üzerine gelişen çizgisel doku ile öznel bir biçimsel yapı ortaya koymaktadır. Yalın doğa yansımalarının yorumları veya dinamik çizgisel kurgu içinde, kolajlar, fotoğraflar, ipek baskılar vs. ile değişik tekniklerle resimlere yeni ve farklı bir düşünsel boyutta katılmaktadır (Ersoy, 1998).

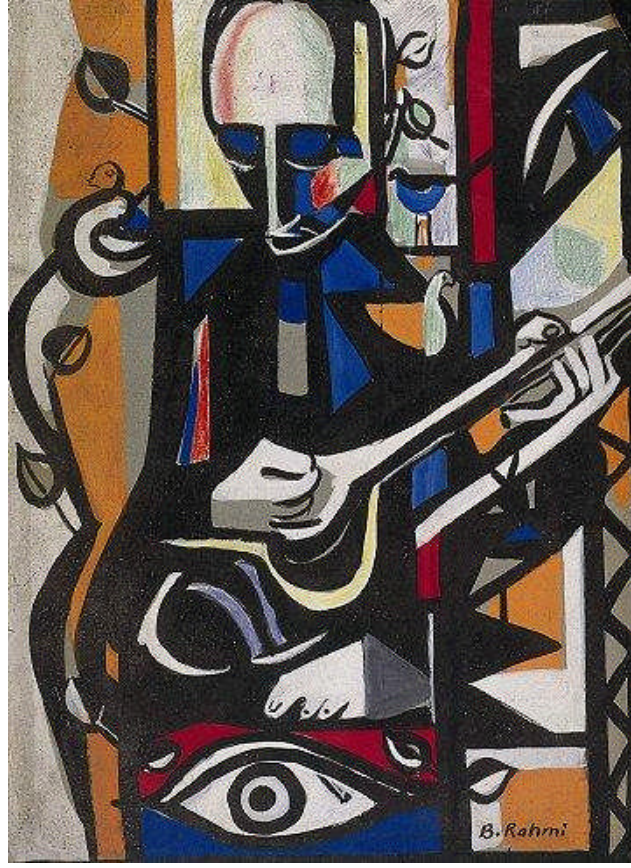
İlhami Demirci,ERCÜMENT KALMIK, Selahattin H. Taran, Tayfur Sanlıman, Gencay Kasapçı, Ünsal Toker, Erol Eti, Ayten Yetiş Doğu, Hasan Akın, Ahmet Özol, Veysel Günay, Hatice Odabaşı, Mahmut Celayir, Yusuf Taktak başlıca temsilcileridir.

### **3.2.5.5 Figüratif Soyutlama Yapanlar**

Maide Arel (1906-1977); çizginin geometrik bir üslup içindeki karlılığı ve deformasyonu ile şekillendirdiği çalışmalarda geometrik bir soyutlama uygulamış, daha sonraları ele aldığı folklorik konulu resimlerinde ise yalın bir anlatım benimseyerek çizgiyi en aza indirgemıştır. Resim yüzeylerinde renk arayışlarına girerek resmini daha ileriye götürme çabası içinde yeniliklere yönelmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun (1911-1975); yaşamı, resim, müzik, ve şiirle doludur. Resimlerinde şiir, şiirlerinde de resim yapmış çok yönlü bir sanatçıdır. Birinde renkler ve çizgiler, diğlerinde sözcükler onun sanatçı duyarlılığına araç olmuştur. “D” grubunun ayrılmaz üyelerinden birisi olmuş, sürekli kendini yenilemeyi bilen araştırmacı bir kişilik göstermiştir. Bedri Rahmi non-figüratif resim yerine figürleri aşırı deformasyona uğramış biçimlerle resimlerini şekillendirmiştir (Resim 29). Etkilenmekten korkmadan insandan çok şeyler almasını bilmiş, beğendiği bir motifi alıp kullanma özgürlüğünü kendinde bulmuş ve bu etkileşimler sonunda aldığı motifleri kendine özgü üslubu içinde özümseyerek kendine mal etmiştir.





Resim 29: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Aşık Veysel”, 1953

Abidin Dino (1913-1995); en basit bir çiçekten, bir desenden, doğanın gizemli geometrisini çizen bir resme dek değişik teknik ve estetik açıdan geniş bir alana yayılan ve farklı dönemlere ait çalışmalar yapan coşkulu ve gizemli bir üsluba sahiptir. Abidin Dino için sanat geçmişle gelecek arasında uzanan ve ilgi duyulacak her alanı her nesneyi kapsayan oluşumların deneyimlerin ve birikimlerin tümü ile ortaya çıkmaktadır. Abidin Dino, sanatını evrensel değerler üzerine kurmuş, doğanın ve tinselliğin sınırlarını yansıtmaya çalışmıştır. İlk çalışmalarında çizgisel bir üslupla desenlerini kontur çizgileri ile oluşturmuş, karikatür ve illüstratif özellikler taşıyan desenlerinde ise çizgiler birbiri içine dolanarak arabesklere dönüşmüştür. Bu kıvrık çizgilerle meydana getirdiği desenlerinde plastik değerleri de kolayca kavranabilmektedir (Ersoy, 1998).

Hakkı Anlı, Salih Urallı, Eren Eyüboğlu, Ömer Kaleşi, Ömer Uluç, Dincer Erimez, Tomur Atagök, Mustafa Ata, İbrahim Örs, Seyit Bozdoğan, Fatma Tülin Öztürk, Ahmet Müderrisoğlu, Habib Aydoğdu, İbrahim Çiftçioğlu, Kemal Önsoy, Mustafa Yıldırım başlıca temsilcileridir.

### 3.3. Diğer Sanat Akımları

#### 3.3.1 Ekspresyonistler



Resim 30: Fikret Mualla, “Balon Satıcı”, 1961

Fikret Mualla (1903-1967); dışavurumcu üslup içinde değerlendirilebilen renkçi bir ressamdır (Resim 30). Çizgi ile boyayı ayıran göz alıcı renklerle güldürücü olduğu kadar, düşündürücü tipler yaratmış, konu olarak her zaman insanı ele almıştır. Kumarhaneler, gazinolar, meyhaneler ve sokaklar resimlerinde Paris’in biraz aşağı tabakasının yaşadığı mekanlar olarak olanca canlılığı ve renkleri ile yapıtlarına yansıtmıştır. Boyayı kendine özgü yaygın bir üslupla kullanmış, ara tonları seçmeyi bilmiş, parlak, kuvvetli, zengin renklerle sanatını kanıtlamıştır. Resimlerinde işlediği konuların eğlenceli olmasına karşın dramatik bir havası vardır. Kontras, çarpıcı renk anlayışı, düz boyama tekniği, kuvvetli çizgileri dışavurumcu bir anlayış içinde birleştirerek çok renkli ve göz alıcı zenginlikte yapıtlar üretmiştir. Trajik yaşamı, ruhsal dengesizlikleri ve yoksulluğu onun sanatının kaynağını oluşturmuştur.

Ali Candaş (1940); hızlı fırça vuruşları, geniş renk lekeleri ile tek ve değişmez bir zamanın soyut ışığında şiirsel bir ifadeciliğin ürünlerini vermektedir. Çarpıcı ama dengeli bir yaklaşımla, deniz insanlarını, fırtınalı denizleri, ağ atan ve toplayan, yaşam savaşı veren yorgun insanlardan aldığı izlenimleri giderek soyutlaşan kesin çizgilerden

kaçınarak deformasyonlarla şekillenen bir düzen içinde ele almaktadır. Çizim fantezileri, lekesele dağılım, soyut leke duygusu ile figür arasında hassas bir denge sağlamaktadır. Resmin ön planında yer alan anıtsal bir etki yaratan yarı soyutlaşmış figürler ile yüzey üzerindeki geniş renk devinimleri, geri plandaki boşluğa bağlanarak gerilimli dramatik bir etki yaratmaktadır.



Resim 31: Mehmet Güler, “Suskun”, 2001

Mehmet Güler (1944); resimleri salt içeriksel olarak değil renk ve kompozisyon olarak da derin etki bırakan Mehmet Güler, Anadolu kırsal yaşamından çocukluk ve gençlik yıllarında edindiği deneyimleri Alman kültürü ile birleştirerek benliğinde özümsemiş bir sanatçıdır. Özgün ve sezgisel olarak kurguladığı ve duygu yanı ağır basan yapıtlarında bozkırın güç yaşam koşulları sıcak ve kuraklık gibi hiç kaybolmadan kalan izlerle yaşamını sürdürdüğü Kassel’in çağdaş Avrupa anlayışını konu olarak sanatına taşımaktadır (Resim 31). Kadınları ve anneleri tema olarak ele almakta tek başına veya kümelenmiş biçimde yazgısal bir sessizlik içinde çalışan, savaştan kadın resimleri yapmaktadır. Diyagonaller içinde gerilim sağladığı kompozisyonlarında figür ve oylum doğa ve küme birlikteliği homojen bir yapı oluşturmaktadır (Ersoy, 1998).

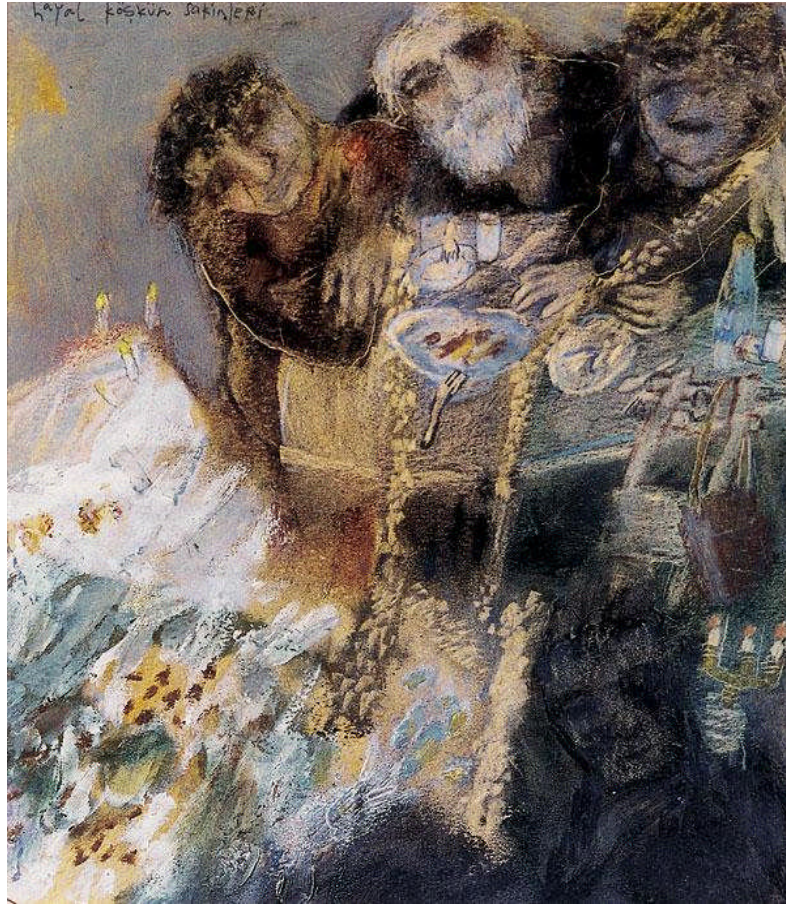
Cavit Atmaca, Fikri Cantürk, Tülay Tura Börteçene, Mustafa Ayaz, Metin Talayman, Ögün Bakır, Gürol Sözen, Nevhiz Tanyeli, Oktay Anılanmert, Mehmet Özet, Aka Gündüz Temur, Zafer Gençaydın, Tekin Artemel, Ali İsmail Türemen, Veli Sapoz, Julide Atılmaz, Cihat Aral, Jale N. Erzen, Hale Sontaş, Erol Kınalı, Umur



Türker, Zehra Aral, Birol Kutadgu, Zeki Serbest, Cuma Ocaklı, Alp Bartu, Levent Arşiray, Rafet Ekiz, Can Göknıl, Fuat Acaroğlu, Resul Aytemur, Şenol Yoroğlu, Hale Arpacıoğlu, Meryem Arıcan, Mevlüt Akyıldız, Alp Tamer Ulukılıç, Mahir Güven, Mithat Şen, Selahattin Yıldırım, Araf Zeki Yüksel, Murat Morova, Gonca Sezer, Mustafa Horasan, Altan Çelem, Saim Erken, Salih Keleş başlıca temsilcileridir.

### 3.3.2 Sürrealistler

Gerçeküstücülük nesnelerin gözle görülen fiziksel özelliklerinde var olan herhangi bir olguyu değiştirmekle değil maddenin derinlikleriyle ve düşünce biçim ile ilgilidir. Tümüyle mistisizm üzerine kurgulanmaktadır. Gerçeküstücülük düşünsel bir madde olmadığı gibi ne bir ruh nede manevi bir metadır. Birbirinin zıddı olan her şeyin, düşle gerçeğin, ölümün geçmişle geleceğin, söylenebilenle söylenemeyenin alçakla yükseğin kontras olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. Gerçeküstü etkinliğin amacı da sadece bu noktayı saptamaktır.



Resim 32: Burhan Uygur, “Hayal Kökü’nün Sakinleri”, 1990

Burhan Uygur (1940-1992); kendi kuşağı içinde öne çıkmış fantastik gerçekçi bir ressamdı. Onun resimlerinde anıların yaşanmış olayların çok önemli payı vardır. Geriye dönüşler nostaljik yaklaşımlarla yaratıcı duyarlığı içinde gerçeklerle düşleri çocuksu bir üslup içinde birleştirip, insanı hayal dünyasına sürükleyen yapıtlar üretmiştir. Düşünceler düşler ve bunların gerçekteki yanılsamaları resimsel fantezilere dönüşürken birbirine karışmaktadır (Resim 32). Onun resimlerinde gerçekdışı ve yaşamla bağlantısı olmayan hiçbir öge yoktur. Bu gerçek görüntüler ve nesneler onda düşünsel kökenli motifleri ortaya çıkarabilen bir fantezi yaratmaktadır.

Nuri Abaç (1926); gerçek dünyanın gerçeküstücü bir üslupla yanılsamalarını yapan Nuri Abaç geleneksel olan ile çağdaş olanı bir potada eritip evrensele ulaştırmayı hedefleyen bir sanatçıdır. Minyatürlerde gördüğümüz şematik anlatım, istifleme, saydam renk dokusu ve renkli dekoratif öğeleri resimlerinde çağdaş bir yorumla uygulamakta, ele aldığı her konuya düşsel ve masalsı bir hava katmaktadır.

Tiraje Dikmen, Kayıhan Keskinok, Şedan Bezeyiş, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, Mehmet Güleriyüz, Erol Deneç, Gürkan Coşkun, Utku Varlık, Alaaddin Aksoy, Teoman Südor, Ergin İnan, Muammer Durmuş, Gülseren Südor, Muzaffer Akyol, Mustafa Altıntaş, Hüseyin Ertunç, Hanefi Yeter, Ekrem Kahraman, Kemal İskender, Yavuz Tanyeli, Serap Demirağ, Erol Bulut, Tanju Sağlam, Füsün Sağlam, Elif Ayıter, Bünyamin Balamir, Ertuğrul Ateş, Ahmet Yeşil, Kezban Arca, Batıbeki, Mehmet Aydoğdu, Ali Kotan, Ahmet Onay Akbaş başlıca temsilcileridir (Ersoy, 1998).

### **3.3.3 Fotogerçekçiler**

Nur Koçak (1941) fotogerçekçiliği benimseyen bir sanatçı olarak fotoğraftan yararlanarak resim yapmakta yada fotoğrafı doğrudan tuval üzerine aktararak açık temiz ve belirgin görüntüler elde etmektedir (Resim 33). Akrilik boya ve air- brush kullanarak fotografik özellikleri tuvale yansıtmakta, camın saydamlığını, metalin parlaklığını, tenin yumuşaklığını, kumaşın dokusunu, tel tel ayrılan çimenlerin en ince ayrıntısına kadar yoğun bir uğraş içerisinde gerçeğe bağlı kalma isteği ile sanatın odak noktasını yapmaktadır (Ersoy, 1998).

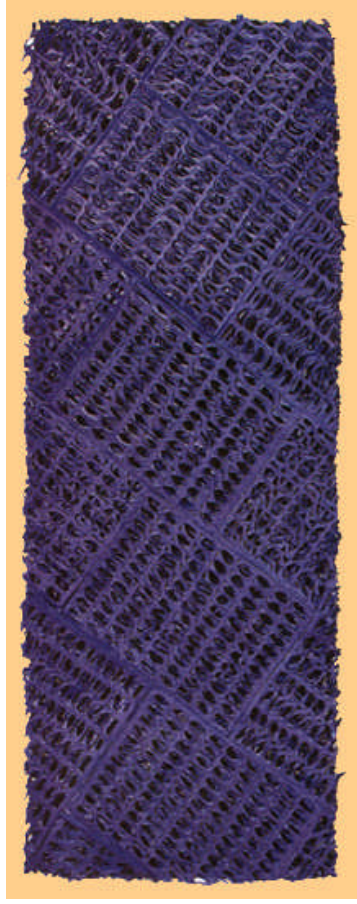


Resim 33: Nur Koçak, “Yeni İnci”, 1995

#### 3.3.4 Milimalistler

Tülin Onat (1946); büyük boyutlu tuvaler üzerine milimalist bir tavırla soyut kompozisyonlar düzenlemekte, tuval yüzeyinin düzlüğü üzerinde uzaysal boşluğun derinliğini vermeye çalışmaktadır (Resim 34). Tuval üzerine nesne olarak yaydığı ve istiflediği çivilere, taşlara, şişelere air-brush yardımıyla şekil vererek boşluk, yüzey, nesne, derinlik ilişkileri sağlamaktadır. Tülin Onat’ın resimleri belirgin bir şeyi anlatmadan imgesel olarak bazı çağrışımlar yaptıran en az nesne ve en az renkle biçimlenen düzenlemelerdir.

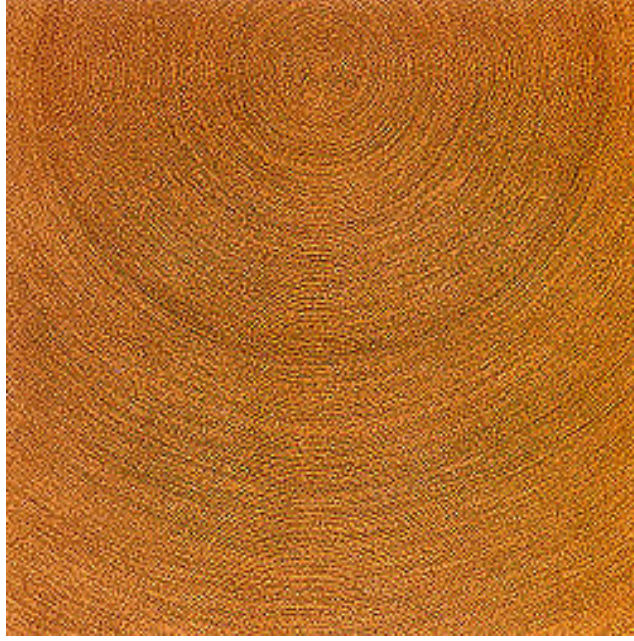
Server Demirtaş (1957); PVC veya oluklu mukavva ile biçimlendirdiği yapıtlarında az ve öz olanı vermeye çalışmaktadır (Resim 35). Kare, dikdörtgen veya daire biçiminde üst üste, alt alta, yan yana, dizi dizi, oluklu veya düz mat veya parlak yumuşak veya sert olarak biçimlendirdiği formlarda resimle heykeli birleştiren bir yaklaşımla malzemeyi çok boyutlu olarak ele alıp işlemekte, sadelik, yalınlık içinde tek çeşit malzeme olarak kullandığı oluklu mukavvaları istifleyip sıkıştırarak, kat kat yığarak estetik sanatsal nesnelere dönüştürmektedir.



Resim 34: Tülin Onat, “Kağıt Rölyef”, 1997

Mürteza Fidan (1963); tasarımlarında minimal bir yaklaşımın egemenliğinde nesneler yerlerini kavramlara bırakmaktadır. Tuvallerin çerçevesiz oluşu mekan sınırlamalarına da engel olarak sınırsızlık duygusunu güçlendirmektedir. Yuvarlak tuvaler etrafına geçirilen ince kare metal çerçevelerle tuval arasında kalan boşluklarda resme katılarak dolu boş değerler yeni bir öge olarak resimde yer almaktadır. Çağın getirdiği bilgi teknik ve düşünce biçimine uygun olarak simgesel bir anlatım dili geliştirmekte, görünen olayın ussal anlamı belirleyici bir öge olarak tanımlanabilen içsel bir anlam kazanmaktadır. Bu içsel anlam dışsal simgelerin oluşturduğu bir takım imge bileşkelerinin bir kompozisyon içinde bir araya getirilmesiyle temellenmektedir. Mürteza Fidan’ın yapıtları nedensellik ve nedensizlik üzerine kurgulanmakta, nedensellikle günlük yaşam, pratik deneyimler, alışılmış nesneler dünyası, nedensizlik ile de belirsizlik, değişim, yabancılaşma ve yenilik gibi iç dinamikler yaratma eylemi içinde dengelenmektedir. Kullandığı daire, oval, dikdörtgen formlar dışsal simgeleri, bunları bölen yatay ve dikeyler ise iç dinamikleri işaret etmektedir (Ersoy, 1998).





Resim 35:Server Demirtaş, “Altıyüzelli”, Oluklu Mukavva, 1994

### 3.3.5 Kavramsal Sanat Yapanlar

İpek Aksüğür Düben (1941); çağdaş sanatın boyutlarını iyi kavramış sanatçılardan birisi olarak yapıtlarında uyum ve karşıtlıkları kavramsal bir temel üzerinde biçimlendirmektedir. Resimlerinin çoğunda kimlik sorununu irdelemeye çalışmakta toplumsal ve kültürel kimlikle bireysel kimliğin uyumu ve çelişkisi üzerine yapıtlarını kurgulamaktadır. Suluboya, akrilik, alçı, aydıngeç üzerine fotokopi ve fotoğraf gibi değişik malzemelerle çalışmaktadır.

“Manuscript 1994”adını verdiği düzenlemelerinde 51 parça resim 14 metrelik bir duvarda yan yana getirilerek süreklilik içinde tekrarlanmakta, her bir resim tek başına bir anlam içerirken resimlerin tamamı da dört ayrı tümceyi ifade etmekte hiyeroglif bir dizi oluşturan parçaların içine de bir albüm yerleştirmektedir. Etki-tepki, yaşam-fantezi ilişkileri içinde sanatsal bir tavır geliştirmektedir.

Şükrü Aysan (1945); Daire ve oval formlarla biçimlendirdiği yapıtlarında kağıt üzerine pigment ve metal malzeme kullanarak kavramsal çalışmalar yaparken , Cengiz Çekil (1945) de beyaz bez , biriket, florasan, tahta levha ve elektrik malzemesi ve akımı ile düzenlemeler yapmaktadır.





Resim 36: Hüsamettin Koçan, “Beni Bul Dizisinden”, 2000

Hüsamettin Koçan (1946); Koyu bir fondan öne doğru gelen figür çağrışımları yapan açık renkli heykelimsi soyut çalışmalardan sonra son yıllarda kavramsal çalışmalara yönelmiştir (Resim 36). İlk bakışta gerilim duygusu yaratan bu soyut biçimsel formları kendiliğinden oluşmuşluk etkisi veren hızlı ve dinamik bir ritme sahiptir. Koyu bir boşlukta arkadan öne doğru gelişen bu figürel oluşumlar açık ve ışıklı renk tonlamaları ile resmin ön ve arka planı arasında bir denge oluştururken ne olduğu tam belli olmayan kişiliksiz bir bireyin varlıkla yokluk arasında gidip gelen bir anını tuvale aktarmakta böylece bazı metafizik çağrışımlarda yapmaktadır.

Son yıllarda yöneldiği kavramsal çalışmalarda ise Anadolu’da tarihsel bir süreç içinde üst üste gelen uygarlık katmanlarının birbirinden kesin çizgilerle ayırlamayacağını, bu ayrımların sadece dış görünüşte kaldığı gerçeğini irdeleyen Anadolu uygarlıklarının görsel tarihi fasikülleri I.II.III adı ile üst üste gelen uygarlıklara göndermeler yapan özel bir tarih tasarımı ortaya koymaktadır. Bireysel bir tarih oluşturma çabalarına karşın yinede tarihsel katmanlarda çıkış noktasını bulmaktadır.

Gülsün Karamustafa’da (1946); geleneksel Türk işlemleri, kumaşlar, yorganlar ve değişik malzemelerle kavramsal sanat öğeleri oluşturmaktadır. Tarih bilinci ve toplumsal yaşam gelenek, görenek, çağdaşlık, geçmişe duyulan özlem gibi temalar çerçevesinde düzenlemeler yapmaktadır (Ersoy, 1998).

Balkan Naci İslimyeli, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Bünyamin Özgültekin, Bedri Baykam, Serhat Kiraz, İsmet Doğan, Tayfun Erdoğmuş, Lale Çavuldur başlıca temsilcileridir.

### 3.3.6 Naifler

Naif sözcüğü doğal, yalın, yapmacıksız, saf anlamına gelmektedir. Naif sanatçı doğadan hareket eder ama natüralizm yerine, gerçekliği, yaşanmışlığı yapıtlarında saf yürekle yansıtmaktadır. Bu sanatın kaynağı insan yüreğinin sadeliğindedir. Basit bir yaşantı, günlük davranışlar sevimli bir evren içinde çiçeklerle, çocuklarla, yıldızlarla neşeli bir bayram havası içinde açık, anlaşılır, ayrıntıcı bir görsel dille yansıtılmaktadır. Naifler üzerine değişik yorumlar ve tartışmalar yapılmaktadır. En önemli tartışma konularından biriside naif ressamın sanat eğitimi almış ya da almamış olması üzerinedir. Kimileri sanat eğitimi alan birisinin naif olamayacağını hatta, genel bir eğitim bile sanatçının naif özelliklerini bozduğunu savunmaktadır. Fahir Aksoy'da "Naif Sanat ve Türk Naifleri" kitabında sanatçıları eğitilmiş, eğitimsiz olarak ayırmıştır.

Fahir Aksoy (1916); geleneksel sanatımızdaki canlı dinamik öğeleri bilinçaltı birikimleri ile yeni plastik değerlerle ifade etmeye çalışmakta, estetik ve akademik kurallara uyma gereğini duymadan çocuksuluğu ile içten samimi resimler yapmaktadır (Resim 37). Fahir Aksoy sanatçı kişiliğini ulusal kültür değerlerimiz olan kilim, cicim, dokuma, nakış ve minyatürlerin canlı, devingen renk ve formlarından aldığı etkilerle oluşturmaktadır.

İhsan Cemal Karaburçak (1898-1970); bir otodidakt ressam olarak ilk sergisini 51 yaşında açmış renkçi bir sanatçıdır. Naif resim türünün özgün örnekleri içinde morlar, sarılar, yeşil ve turuncular keşfedip en güzel biçimde kullanmıştır. 1930'lu yıllarda bir ara Paris'te Ecole Üniversell'e devam etmiş fakat buradaki akademik katı kurallara ayak uyduramamıştır. Okuldan ayrılarak kendi kendine resim yapmaya devam etmiş 1948'de emekliye ayrıldıktan sonra tüm zamanını resim yapmaya ayırmıştır. Naif resim içinde modern resmin özünü kavrayarak uygulamıştır. Koyu renklerle gökyüzünü boyayarak derinlik etkisini yakalamaya çalışan tablolarını tuval yüzeyinde geliştirmek isteyerek siyah ve gri arası tarafsız renklerle tabloyu bir çerçeve gibi sarmış, doğanın kokusunu, tadını renklerle duyurmuştur.



Resim 37: Fahir Aksoy, “Aile Fotoğrafım”, 2003

Cihat Burak (1915-1994); mimar ve ressam olan sanatçı her resminde içtenlik, arınmışlık, yapmacıksız ve çocuksu bir üslupla bir öykü anlatmaktadır. Tarihsel Anadolu ve halk kültürü ile batı kültürünü birleştiren bir taban üzerinde düşündürürken gülümseten resimlerinde yaşadığı dönem içinde sosyal, politik ve kültürel tarihin bir yorumlayıcısı olmuştur. Her dönemi tarihsel özellikleri ve dönemsel duyarlılık veya duyarsızlıkları ile hiciv ve mizahla ele almış toplumsal yaşamın oluşumlarını belgeselleştirmiştir. Yapıtlarında gerçekçi bir duyarlılıkla, garip kentler, dolambaçlı yollar, kediler, kuşlar, çeşmeler, kalabalıklar karışık bir yapı içinde yer almakta, boş kalan yerlerde renklerle doldurulmaktadır. Gözlemci ayrıntıları önemseyen imgelem gücü zengin bir sanatçı duyarlılığı ile nesnelerin doğal yapılarını bozmadan Naif, fantastik resimleri ile düşündürürken gülümsetmektedir. Boyalar killi , kumlu, kireçli, çakıllı harçlardan bir sıva gibi kalın katmanlardan oluşmaktadır (Ersoy, 1998).

Fatma Eye, İbrahim Balaban, Hüseyin Yüce, Mehmet Ali Resimcioğlu, Oya Kataoğlu, Belkıs Taşkeser, Yalçın Gökçebağ, Hikmet Karaburçak, Berna Türemen, Nadide Adeniz, Uğural Gafuroğlu, Ayşe Özel, Şeyho, Bayram Gümüş başlıca temsilcileridir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. SANAT EĞİTİMİ

Sanat bireysel açıdan duyguların, düşüncelerin, hayallerin, yaratıcı çabaların ve insanın kendini gerçekleştirmesinin kendi iç cevherini keşfetmesinin bir aracı; toplumları yüceltmede ve kaynaştırmada, bütünleyici yönü ile önemli bir toplumsal kültür dinamiğidir.

Sanat eğitimi, bireye çağdaş yaşama katılma ve özgür düşünme fırsatı kazandırır. Toplum için birbirini anlayan, eleştiren ve saygı duyan insanların yetiştirilmesine olanak sağlar. Sanat, yaşama özgün biçimler verir. Kültürlerin anlaşılmasının önemini kavrama, kendi kültürümüze sahip çıkma, onu yaşatma ve gelecek kuşaklara aktarmada etkin bir rol üstlenir. Bu açıdan sanat eğitimi, eğitimin her basamağında herkes için gereklidir. Çünkü nitelikli bir sanat eğitimi çağdaş dünyada var olma şartlarından biridir.

“Sanat eğitiminin temel amaçlarından biri; görmeyi, işitmeyi, dokunmayı, tat almayı öğretmektir. Yalnızca bakmak değil ‘görmek’, yalnızca duymak değil ‘işitmek’, yalnızca ellerle yoklamak değil ‘dokunulanı duyumsamak’ yaratıcılık için gerekli ilk aşamalardır” (San, 2004). “Her insanda yaratıcı bir yan vardır. Altyapısı olmayan rastlantısal yaratıcılık bir süre sonra yok olur. Sanat eğitiminin amacı, yalnızca sanatçı değil, genel anlamda güzeli arayan, estetik duyarlılık taşıyan insanlar yetiştirmektedir. Bu nitelikte bir insan sanatın aynı zamanda tüketicisidir. Böylesi bir amaç için özel çabalar, alıştırma ve uygulamalar gerekir” (Kavcar 1990:265).

“Sanat eğitimi kavramı genel anlamda, güzel sanatların tüm alanlarını, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi tanımlamaktadır (Resim, heykel, mimari, görsel iletişim, fotoğraf, sinema, müzik, dans, tiyatro, edebiyat, çevre sorunları, tasarım). Dar anlamda ise okullarda verilen alana ilişkin dersleri kapsar” (Resim, üç boyutlu çalışmalar, grafik tasarım) (San 1983:19). Pragmatik bir yaklaşımla yaptığımız eğitim tanımını sanat eğitimine uygularsak, bireye kendi yaşantıları yoluyla amaçlı olarak istendik sanatsal davranışlar kazandırma sürecidir diyebiliriz (Ünver, 19997). Sanat eğitimi, genel eğitimin önemli bir parçası olarak kabul edilebilir. Ancak sanatın bir özgünlük ve bireysel yaratıcılık olgusu olduğunu dikkate alırsak, sanat eğitiminin

kendine özgü çok özel yasalarının ve ilkelerinin varlığını kabul etmek gerekir (Gençaydın, 1990).

Sanatın her türünü içine alan genel anlamda bir sanat eğitimi, sanat tarihi, kültür tarihi, sanat kuramları, sanat eleştirisi, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, sanat pedagojisi gibi alanlardan yararlanır. Ayrıca okullarda verilen alana ilişkin sanat derslerine yönelik çağdaş programların geliştirilmesi ve uygulanması gerekmektedir. Ancak o zaman, sanatın oluşumu, sanatsal yaratma, sanatın işlevi, vb konulardaki toplumsal bilinç gelişebilir (Ünver, 1997).

“Sanat eğitiminin temelinde, biopsişik (biyolojik-psikolojik) toplumsal ve kültürel bir varlık olan insan vardır. İnsan bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yanlarıyla bir bütündür” (Uçan 1990: 25).

“İnsan bilgisi doğanın gözlemlenmesiyle başlar, bellekte gelişir. Varlıklar ve olaylar sınıflandırılır, ilim dediğimiz bilgiler kurulur. İnsanın duygu boyutu ise varlıkların özel yapıları karşısında insanda uyanan tepki ile başlar, renk, biçim, oran değerlendirmesi ile gelişir. Bireylerin gerek bilgi, gerekse duygu boyutu iç varlıklarının birer parçasıdır ve tarihsel süreçte birlikte gelişmişlerdir. Klasik eğitim sistemleri bu iki değeri tüm yapılarıyla eğitmekten yoksundur. Benmerkezci, çıkarıcı bireylerin yetişmesindeki en önemli nedenlerden biri de toplumlarda duyarlılığın yeterince geliştirilememesi, buna bağlı olarak ruhsal doyum olayının gerçekleşmemesidir. Sağlıklı toplumların yaratılması için, eğitim çağındaki insanları rasyonel ve objektif düşünce gelişimi ile dengelerken, “ilimle sanatın temelinde yaratıcılık yattığına göre, çocukların ve gençlerin her iki güçten de yararlandırılması zorunluluğu vardır” (Yetkin 1968: 129).

Günümüzde sanatın salt sezgi ya da duyuşsal alanla ilgili olmadığı artık bilinmektedir. Sanatın öğretilmezliği görüşü yerini bilimsel araştırmaların doğrularına bırakmıştır. Eğitimin, sanatsal zeka'nın belirlenmesi, yönlendirilmesi ve geliştirilmesindeki önemi tartışma götürmez bir ağırlık kazanmıştır. Birey doğru bir seçimle birden fazla sanat dalında yetkinlik gösterebilir.

Sanat eğitiminin özellikle görsel eğitimin okul öncesinde başlaması gerekir. Çünkü insanın doğayı en çok tanıdığı ve kişiliğinin biçimlenmeye başladığı yıllar bu yıllardır. Ancak, en geniş kapsamlı öğretim alanı da okuldur. Okullarda, gerek kuramsal alana ilişkin bilgiler bağlamında, gerekse uygulamalı resim ve üç boyutlu çalışma alanlarında, öğretmenle öğrenci

arasında kurulacak doğru, anlamlı ilişkiler gelişimi yönlendirecek, hızlandıracaktır (Kırıçoğlu 1990:53).

“Yaratıcı insanlar toplumların en dinamik unsurlarıdır. Uzlaşmacı, edilgen, toplumsal durum ve biçimleri sorgulamadan kabullenen birey yerine, değişen koşullarda ne aradığını bilen, bulduğu değerlerden amacı doğrultusunda başka değerler üreten, tutarlı, kararlı, tasarlayan ve yaratan birey için, ‘çağın gereksinim ve isteklerine uygun, dengeli, düzenli, kamu yararı gözetilen, üretime dönük ve bilimsel bir eğitim’ uygulanmalıdır” (Ersoy 1990:273). Beyinleri geleneksel, kalıplaşmış bilgilerden kurtarıp geliştirecek olan böyle bir eğitimidir.

Öğretim sistemleri genelde yakınsak düşüncü geliştirme eğilimindedir. Bu yüzden ıraksak, yani yaratıcı düşünce biçimlerini geriletmektedirler. Oysa genel eğitimin bütünleştirici bir bileşeni ve tinsel eğitimin temeli olan sanat eğitimi kişideki tüm yetileri uyumlu bir bütünlükle gözetir, ondaki üretici ve yaratıcı güçleri geliştirir.

“Bu nedenle eğitimin salt yöntemlerini değil, ama içeriğini de gözden geçirmek, dahası temelden değiştirmek gereği ortaya çıkar. Bugünün zekayı geliştirmeye yönelik sistemi, yeniliğe yaratıcılığa yönelik her şeyin önünü tıkamaktadır” (San 1980: 1-4).

Dünyada toplumların genel amaçları uygarlaşmaya yöneliktir. Bu nedenle sanat ve teknoloji sürecinden geçme koşulu kaçınılmaz bir gerçektir. Böylelikle günümüzde duyarlı dengeli ve sağlıklı bir toplumun en önemli koşullarından birisi “sanat eğitimidir”. Herbert Read, konuya ilişkin bir yapıtında sanat eğitiminin gerekliliğini “sanat hayata uygulanan öyle bir mekanizmadır ki, onsuz toplumlar dengelerini kaybederler” özdeyişi ile vurgulamaya çalışır. Toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası sayılan sanat, toplumsal ilerleme ve göstergeler hangi düzeyde bulunursa bulunsun sürekli güncelliğini ve canlılığını korur. Sonuçta sanat eyleminin, insan çabasının tümüyle insanın dünyada bulunuşu ile ilgili bir çalışma türü olduğu sonucunu çıkarmak doğaldır. Sanatın bu niteliğini belirlerken sanat ve sanatçının insandan, toplumdan soyutlanamayacağı gerçeğini de vurgulamak gerekir (Artut, 2002:105).

#### **4.1 AVRUPA’DA SANAT EĞİTİMİ**

Yıllardır Avrupa ülkelerinin geleceğe yönelik en büyük ortak tasarılarından birisi aralarındaki sınırı kaldırarak ekonomik ve kültürel bütünleşmeyi sağlamaktır. Bu yöndeki siyasi ve ekonomik çalışmalar yanında ortak bir dil yaratmadaki en büyük rolü

sanat üstlenmiştir. Kişisel, yerel ve ulusal özellikleri yok etmeden evrensele ulaşan sanat, insanların birbirlerinin duygu ve değerlerini anlamalarını sağlayacaktır. İstedikleri ülkede eğitim görebilecek bireylerin yakınlaşmaya yapacakları katkının yanında, ortak yönleri bulunan bir sanat eğitimi ile duygu birliğinin oluşumu söz konusudur.

20. yüzyılın başlarında eğitim hareketi tasarımın elemanlarına dayalıdır. Sanatın doğası formalist görüntüdedir. Bu dönemin öğretme metodu ve içeriği çizgi ve rengin sistematik egzersizidir. Sanatın değeri sosyal ve moral değerlerle değil doğa estetiğinde bulunur. Formal organizasyonun kalitesi işin kalitesinin belirleyicisidir. 20. yüzyılın başından, ortalarına kadar eğitim hareketi yaratıcı kişisel ifadeye dayalıdır. Sanatın doğası bireysel yaratıcılıkla donanmış sanatçının özgün ifadesine dayanır. Öğretme metodu ve içeriği sanatçının veya çocuğun hayal gücünü serbest bırakmaya, kuralları elimine etmeye dayalıdır. Sanatın değeri sanatçının kişisel ifadesindeki orijinallikte bulunur. 1930'lardan 1960'lara kadarki eğitim hareketi güncel yaşamda sanat anlayışına dayanır. Sanat bireyin estetik kalitesini yükselten bir enstrumandır. İçeriği ve metodunda sanat bilgisine ve görsel estetik karakter problemi olarak tasarım prensiplerine başvurur. Sanatın değeri, tasarım prensiplerinin uygulanmasıyla yaşam kalitesinin yükseltilmesinde bulunur. 1960-1990 arası eğitim hareketi sanatı bir disiplin olarak kabul eder. Sanat, sanatsal ve bilimsel içeriğin problem edinildiği bir konseptir. Öğretme metodu ve içeriği sanatçıların ve disipline olmuş araştırmacıların aktivitelerinin araştırılmasına ve sorgulanmasına dayanır. Sanatın değerlendirilmesi, sanatı gelişmiş şekilde anlamaya dayalıdır. 1960'lardan günümüze postmodern eğitim modeli tartışılmaktadır. Postmodern sanat eğitiminde sanat kültürel üretim formu olarak tanımlanır (Aksoy, 2002).

1989 ve 1990 yıllarında toplanan 8 Avrupa ülkesi temsilcileri orta öğretim düzeyindeki sanat eğitime yönelik kavram ve yapılacak reformları görüşmüşlerdir. Bu kavramlar şunlardır:

1) Sanat Yoluyla Eğitim: Bu amaçla uygulanan sanat eğitiminin temelinde sanatın öğrenme kapasitesini geliştiren bir unsur olması vardır.

Son yıllarda yapılan bilimsel çalışmalar görme, işitme, el işleri ve beyin arasındaki ilişkiyi kuran merkezlerin beynin en büyük alanını oluşturduğu ve son derecede geniş potansiyeli bulunduğunu göstermiştir. Bu bakımdan yeteneklerin geliştirilmesinin aracı olan sanat eğitimi en fazla zamana ihtiyaç göstermektedir. Sanat eğitimi algılama, düşünme ve uygulama arasındaki bütünleşmeyi sağlamaktadır.

- 2) Sanatta Eğitim: Temel Sanat Eğitimi olarak adlandırılabilir bu kavram sanat eğitimi daha sonra sanatta ihtisaslaşmaya götüren temel eğitim olarak değerlendirir.
- 3) Sanat İçin Eğitim: Sanatı anlamaya ve takdir etmeye yönelik eğitim olup, ülkede sanata ilgiyi arttırmayı amaçlamaktadır.
- 4) Sanatı bir hobi olarak benimsetmeye yönelik bir eğitimidir. Boş zamanların değerlendirilmesinde sanatın rolünü vurgulayan, iyi bir yaşam için yapılan eğitimidir.

Avusturyalı delegeler yaptıkları açıklamada ; Avusturya'daki sanat eğitimi sözcüğünün 1970'lere kadar görsel sanatları anlattığını, bu yıllardan sonra daha geniş anlamıyla kullanıldığını, gündelik ve popüler görsel kültürü de içerdiğini söylemişlerdir. Yine 1970'li yıllarda bilgi ve kavramaya yönelikken, 1980'lerde orta öğretimde eğlence ve hoş vakit geçirme olarak anlam kazanmış, bir yandan da çevre duyarlılığı geliştirmek için ekoloji ile sanat işbirliği yapmıştır. 1983 yılında yürürlüğe giren Sanat Üniversiteleri Eğitim Yönetmeliği ile sanat eğitiminde tekrar bilgi ve kavrama yönelik yöntem yaygınlaşmıştır. Ancak uygulamada "Sanat Yoluyla Eğitim", "Sanatta Eğitim" ve "Sanat Hakkında Eğitim" olarak nitelendirilebilecek üç farklı yaklaşım, birbirini tamamlayacak şekilde uygulanmaktadır. Avusturya'da bir başka özellik de sanat eğitimi ve zanaat eğitiminin aynı üniversitelerde verilmesi ve birbirine kaynak oluşturmastır.

Finlandiya'da endüstri ötesi toplumda sanat eğitiminin daha büyük gereksinim olacağı görüşü vardır. Bilgi ve iletişim teknolojileri gibi sanatta ses ve imgelere yer verirler. Sanatsal içerikli eğlence programları radyo ve televizyonda sıkça yer alır.

Teknolojik gelişmelere bağlı olarak insanların boş zamanlarının fazlalığı amatör sanat etkinliklerinin artırılması yönünde kitle iletişiminde önemli görevler yüklemektedir.

Kültür ve eğitim uzmanları sanat eğitiminde bazı reformlar önermektedirler. Kısaca bunlar:

- 1) Okulları birer kültürel alanı haline sokmak
- 2) Okul faaliyetlerini yeniden düzenleyerek okul kulüplerinin temel sanat eğitimine katkısını sağlamak
- 3) Temel sanat eğitiminde amaca yönelik bir müfredat geliştirerek, ilerde sanatın kişi hayatındaki yerini ve rolünü belirleyip ona uygun eğitim verebilmek
- 4) Temel sanat eğitiminde isteğe bağlı resim, dans, video, tiyatro, edebiyat ve el işi dallarını kapsayacak bir müfredat geliştirmek
- 5) Sanat eğitimcilerinin sayısını arttırmak
- 6) Sanat eğitimcilerinin görevlerini tekrar tanımlamak
- 7) Sanat eğitimcisi ve pedagogları eğitmek için yeni yöntemler geliştirmek
- 8) Medya kültüründe yeni eğitim bölümleri ve programlar geliştirmek



Son yıllarda Fillandiya’da sanat eğitimine çok önem verildiği ve eğitim bakanlığında danışman olarak bir sanat pedagogu kadrosu bulundurulduğu ve program düzenlemelerinde yetkili olduğu görülmektedir.

Norveç’te 1976 yılında yürürlüğe giren programla orta öğretimde sanat eğitimleri dört kola ayrılmıştır. Bunlar:

- 1) Yaratıcılık, pratik yetenek, sanatı anlama, uygulama ve estetik duyarlılığı geliştirmeye yönelik sanat eğitimi
- 2) Müzik eğitimi
- 3) Beden eğitimi, dans ve tiyatro. Beden eğitimi yalnızca sportif olarak değil estetik olarak ele alınmaktadır.
- 4) Pratik sosyal ve kültürel etkinlikleri destekleyen ders ve programlar

Toplanan Avrupa Konseyi Sanat Eğitimi çalışma grubunun Avrupa için vurguladığı konular iki temel amaçta toplanmaktadır.

- 1) Sanat eğitiminin kalitesini tüm Avrupa’da arttırmak
- 2) Sanat eğitiminde ortak bir temel dil oluşturmak

Bu amaçlara ulaşabilmek için de:

Sanat alanlarının çeşitlerini saptamak

- 1) Genel Sanat Eğitimi (Herkes için Sanat Eğitimi), Özelleşmiş Sanat Eğitimi (Yetenek, ilgi ve mesleğe yönelik)
- 2) Mecburi sanat eğitimi, seçmeli sanat eğitimi, eylemsel sanat eğitimi (gezi, ders dışı programlar, kurslar)
- 3) Teorik, uygulamalı veya teorik ve uygulamalı sanat eğitimi
- 4) Eğitimin devamlılığı ve dikey tutarlılık (yıllar içinde süreklilik) ve yatay tutarlılık (Avrupa ülkeleri arasında tutarlılık)
- 5) Sanat eğitimi ve diğer eğitim konuları arasındaki ilişki
- 6) Her ülkede en az sanat eğitimi ne olmalı ve tüm Avrupa ülkeleri için ortak en az sanat eğitimi ne olmalı
- 7) Audio-Visuel medyanın sanat eğitimine katkıları ne olmalı
- 8) Sanat öğretmenlerinin ve sanatçıların formasyonu
- 9) Sanatçıların orta öğretim sanat eğitiminde ne gibi görevler alabilirler
- 10) Sanat eğitiminde yerel sanatların, zenaatın ve popüler sanatın rolü nedir?

Konularında araştırmalar yapmak ve ortak kararlar almak gerekliliğini vurgulamışlardır (Erzen 1990:63-72)

#### 4.1.1 İngiltere’de Sanat Eğitimi

“İngiltere’de 1800’lü yıllarda ticari amaçlı açılan tasarım okulları 1852 yılında Güzel Sanat okulları olarak düzenlenmişti. Yine 1852 yılında ilkokullarda başlatılan çizim dersleri endüstriye eleman hazırlarken bir yandan da Uygulamalı Sanat Okullarına temel olmuştu” (Özsoy 1992:37).

“Basitten zora yönteminin benimsendiği programlarda; çizgi, renk, tasarım, ton ve lekeden önce, iki boyut; hacimden önce geliyordu ve estetikten çok yarar ilkesi ön plandaydı” (Steveni, 1968:37).

“Resim derslerinde 19. yüzyıl boyunca hazırlanan çizim defterleri kullanılmıştı. Bir sayfasında çizilmiş hazır resim bulunan defterlerin diğer sayfası öğrencilerin kopya etmeleri için boş bırakılmıştı. Yaratıcılık amacı taşımayan bu çalışmalarda amaç çabuk çizim yapabilme olarak belirlenmişti” (Einster, 1966:19).

“Rousseau, Pestallozzi ve Froebel’in görüşleri ve yeni psikolojik yaklaşımlar göz ve el eğitimi yanında bellek ve hayal gücünün de eğitimi gündeme getirirken Catterson, Smith ve Marion Richardson çizgi gelişiminde bellek ve hayal gücünün kullanılmasını önerdiler” (Eister, 1966:19).

1950’lere kadar Güzel Sanatlar Okullarında çizimin sanat olarak değerlendirilmesi, “Temel Tasarım” hareketine kadar sürmüştür. Bu hareketin 1960 ve 1970’lerdeki yaklaşımları Temel Sanat Eğitimi’nin ortaöğretim kurumlarında uygulanmasını sağladı.

“1970 yılında Dick Field sanat eğitimi ve sanat eğitimcisi yetiştirme yöntemlerini sorgularken; sanatta bireysel yaklaşımdan öte bir sanat anlayışının geliştirilmesi ve sanat eğitimcisi yetiştirmenin üzerinde duruldu” (Field 1970:98).

Bu arada ünlü bilim adamı H. Read’in “Sanat Yoluyla Eğitim” kuramı 30 yıl süreyle, sanat eğitimi alanında etkisini sürdürdü.

“Müfredat merkezli, çocuk merkezli, çok kültürlü eğitim kavramları üzerinde tartışılırken, “Sanat ve İş Eğitimi” kavramı “Sanat ve Tasarım” olarak değiştirildi. 1988

yılında yapılan eğitim reformu müfredat merkezli programı esas aldı ve sanat okulları yeni programlar geliştirdiler” (Swift 1990:13). 1990’lı yıllarda oluşturulan “Ulusal Sanat Eğitimi Komisyonu” ise ulusal bir sanat programı hazırlarken el sanatları ve gösteri sanatlarından yararlanılmasını, eleştiri, müzelerden yararlanma ve tasarımın ağır bastığı bir eğitimin yaygınlaştırılmasını istemiştir.

#### 4.1.2 Almanya’da Sanat Eğitimi

Rönesans öncesinde Avrupa’nın diğer ülkelerinde olduğu gibi Almanya’da da sanatçılar usta çırak ilişkisi içinde yetişiyordu. Sanatçı yetiştirme üzerinde yapılan uzun süreli tartışmalar sonunda 1550 yılında İtalya’da heykeltıraş Baccio Bandinelli’nin kurduğu akademiden uzunca bir dönem sonra, 1662 yılında Almanya’da ilk akademiyi Sandrart Nürnberg kentinde kendi adıyla kurdu. Daha sonra Augusburg ve Berlin akademileri kuruldu. Klasisizmin başlaması ve akademilerin antik sanat ve mitolojiyi esas alan öğretim programı izlemeleri çok sayıda akademinin açılmasına neden oldu (Bingöl, 1985:32).

“Dresden Akademisi iyi sanatçı yetiştirmenin o ülke için şeref olacağını savunurken, zamanla devlet otoritesinin akademiler üzerinde artması ve sanat koruyucularının tarihi ve mitolojik konularda sipariş vermeleri çok sayıda sanatçının akademiden uzaklaşmasına neden oldu” (Bingöl, 1985:32).

18. yüzyılda meslek sahibi olmak üzere alınan eğitimde resim ve çizim o meslek için gerekliyse, ön eğitim içerisinde resim dersleri bulunurdu. Ressam yetiştiren akademilerdeki eğitim buralarda da uygulandı. Baskı olarak hazırlanan çizim ve modeller, alçıdan insan organları çizdirildi.

“Humbolt ve Goethe’nin etkileriyle oluşan Nazaren grubunun anti akademik bir tutumla sanatçı yetiştirmede yeni reformlar istemeleri üzerine Dusseldorf akademisinde öğrencilerin yetenekleri doğrultusunda gelişmesini öngören bir yönetmelik hazırlandı ve kısa sürede Avrupa’nın iyi sanatçı yetiştiren kurumu haline geldi” (Bingöl, 1985:32).

19. yüzyıl başlarında ilkokullarda ve öğretmen yetiştiren kurumlarda da değişiklikler yapıldı. Düzenlenen seminerlerle halk eğitilirken Humbolt’un tavsiyeleri ile resim dersi her eğitim kademesinde seçmeli olarak yer aldı. Yapılan çizgi çalışmalarıyla gözün ve elin eğitimi amaçlandı. Çizilen yatay, dikey çizgiler, açılar geometrik şekiller zamanla gözün doğru ölçmesini ve daha doğru çizim yapmayı sağlıyordu (San, 1980:57).

1871 de kurulan Alman Birliği ile kullanım sanatlarında daha iyi bir düzey tutturma ve zevkin eğitilmesi gündeme geldi. 1872 yılında Prusya’da 1874 yılında Saksonya’da resim dersleri ilkokul, ortaokul ve liselerin ilk iki sınıfına zorunlu ders olarak girdi. 19. yüzyıl boyunca sanat eğitimi bezeme, geometrik desen çizimleri, kalıplardan çizimler ve perspektif çalışmaların şeklinde verildi (San, 1980:58).

Stuhlmann, 1878, 1887 ve 1898 yılında yayınladığı kitaplarla resim derslerini öğretmen ve öğrenci yönünden tüm öğretim ve eğitimsel boyutlarıyla açıkladı. Bir kuşak boyunca etkili olan bu kitaplar daha sonra bir felaket olarak nitelendirildi. Bunun üzerine Prusya Kültür ve Eğitim Bakanının isteği ile Stuhlmann, doğa-sanat kullanım aracı ve bilimsellik arasında bir bağ kurmayı amaçladı. Genel eğitim için bir araç olarak resim derslerini temel çizimler olarak düzenledi. 1887 yılındaki Sanat Eğitimi Hareketi sanat eğitimine, genel eğitim içinde gerekli önemin verilmesini istedi.

1901 yılında Dresten’de görsel sanatlarla ilgili önemli bir kongre yapıldı. Kongre’de Konrad Lange çocuktaki estetik haz almanın yanında, ussal yanında yetiştirilmesinin ihmal edilmemesini önerdi. 1901 ve 1902 yıllarında resim dersleri için hazırlanan programlarda öğrenci duygularının estetik eğitimi amaçlandı. Bu programlara göre alt sınıflarda geometrik çizimler, üst sınıflarda ise bitkilerin incelenmesi, doğa içinde eskizler, suluboya çalışmaları, bellekten çizim önceden kalemle çizmeksiz fırça ile boyama vardı. Sanat eserlerini inceleme ve sanat tarihi dersleri yalnızca kız yüksek okullarında verildi. Ancak bu değişiklikler uzun süreli olmadı ve temel çizimler esas olarak kaldı. Yeni olan, çocuğa göre olan formların çiziminde psikolojik boyuttu ve sanatsal düşünce ve yaklaşım eksikti (San, 1980:56).

“1910’lu yıllarda çocuk resimlerini keşfeden Hamburglu resim öğretmeni Carl Götze’nin çocukların resim çalışmalarında özgür bırakılmaları gerektiği yolundaki görüşleri ağırlık kazandı ve çocukların sanat eğitiminin bilimsel temellere oturtulması engellendi” (San, 1980:67).

1920 yılında yapılan imparatorluk eğitim şurası genelde daha demokratik ve toplumcu görüşlerle okullarda liberalleşmeyi sağladı. Resim dersi de bu şekilde özgürlüğüne kavuştu. Ortaöğretimde sanat dersleri, Almanca, Tarih ve Din dersleriyle birlikte kültür derslerinin çekirdeğini oluşturdu. Resim öğretmenlerinin resim akademilerinden yetişmesi sağlandı. Çocuğa özgü olanın korunması, çocuğa ruhsal, fiziksel gelişim evrelerine göre davranma ilkesi sanat eğitimi ve sanat eğitimbilimi için ortak bir ilke oldu. 1920-1960 yılları arasında önemli sanat eğitimbilimcilerinin hepsi bu ilkeye uydular ve etkileri günümüze kadar geldi (San, 1980:95).

19. yüzyıl İngiltere'sine dönersek; endüstri devrimi ile birlikte toplumsal gereksinimler neticesinde John Ruskin (1819-1900) ve William Morris'in (1834-1896), sanatın günlük yaşama girmesi yönünde çalışmalarda bulunduğunu görürüz. İngiltere'deki bu gelişmeleri Almanya'daki sanatçı ve iş çevreleri yakından izliyordu (Bingöl, 1985:25). Alman ressam Peter Behrens (1868-1940) bu görüşleri Almanya'ya taşıdı. Prusya Kültür Bakanlığı Hermann Muthesius'u (1861-1927) İngiltere'ye gönderdi. Muthesius, 7 yıllık incelemeleri sonunda Almanya'ya dönerek çalışmalarına başladı (Bingöl, 1985:32).

Çalışmalar Gropius'un 1919 yılında Saksonya Tatbiki Sanat Okulu ve Saksonya Güzel Sanatlar Yüksek Okulunun yönetimine getirilmesine kadar sürdü. Gropius bu iki okulu birleştirerek ünlü Bauhaus'u kurdu. Yeni okul Alman Endüstrisinin sorunlarına çözüm aradı. Hazırlayıcı Öğretim (Temel Sanat Eğitimi), Teknik Öğretim ( Mesleki Temel Sanat Eğitimi), Strüktrel Öğretim (Mesleğe Yönelik ve Proje Çalışmaları) gibi üç ana bölümde verdiği eğitim öğretimle sanatla zanaatın yaklaşmasını sağlarken, yarar ilkesi doğrultusunda ürünler verildi. Bauhaus kısa sürede önemli sanatçıları bünyesinde topladı. Lyonel Feningher, Gerhard Marcks, Johannes Itten, Georg Muche, Oskar Schiemmer, Paul Klee, Lothar Scheyer, Wassily Kandinsky ortak çalışmalar yaptılar. Amaçları sanat yoluyla kitlelerin sorunlarını dile getirmek ve yine sanatla bu sorunlara çözüm üretmektir. Uygulamalı sanatlarla, güzel sanatlar arasındaki duvarı kaldırarak her iki alanın etkileşimini sağlarken, her sanatsal faaliyet ve ürünün sosyal bir amaca yönelik ve fonksiyonel olmasını istediler (Bingöl 1985 :25).

Bauhaus etkisinin olduğu 1930'lu yıllarda milliyetçilik fikirlerinin artması, ifade yetileri ve yaratıcı gücün geliştirilmesine ağırlık verilmesine neden olurken, yabancı sanat etkinliklerine kayılmasını engelledi. Sanat dersi öğretmenleri topluma özgü sanat ve kültür değerlerinin bekçileri olarak yetiştirildiler.

1946 yılında çeşitli üniversitelerde kurulan sanat eğitimi enstitüleri aracılığı ile sanat eğitimcileri yüksek lisans öğrenimi yaptılar.

1949 yılında Fulda'da toplanan sanat eğitimbilimi kongresinde politikadan arınma kararı alındı ve kendine özgü araçlarıyla yaratıcı güçlerin gelişimini ve yetkin kişiler yetiştirmeyi sağlamak amacıyla bütün dönemlerde bağımsızca varlığını sürdüren anlayışa yöneldi.

1958 Basel ve 1962 Berlin Uluslararası Sanat Eğitim Kongrelerindeki sergiler öğrencilerin plastik sanatlardaki yaratıcılıklarını ortaya koydu.

1960'lı yıllarda Otto ve onu izleyenler sanat eğitiminin durumunu yeniden gözden geçirdiler. Sanat eğitiminin ideolojiden ayrılarak bilimsel temellere dayandırılması benimsendi. Afiş, reklam, fotoğraf, film gibi aktiviteler sanatsal boyutlarıyla sanat eğitimi alanına girdi. Çocuğun kendiliğinden ne yapacağı değil neler öğrenmesi gerektiği önem kazandı.

1970'lerden bu yana sanat eğitiminde öğrencilere grup çalışmaları, proje çalışmaları yaptırılarak toplumsallaştırılırken, çağdaş bilim kuramları yanında pek çok şeyin politik açıdan yorumlanması istendi. Politik boyutun sanat eğitime girmesi, sanata ve sanatsal olana ilişkin içerik ve amaçları ortadan kaldıran sanat üretmeye dayanmayan, ancak estetik eğitim gibi adlar altında ders programlarında yer alan yeni sanat eğitimi anlayışları ortaya çıktı (San, 1985:107-109).

## 4.2 TÜRKİYE'DE SANAT EĞİTİMİ

### 4.2.1. Cumhuriyet Öncesi :

Bugün ilk ve orta dereceli okullarda okutulan resim ve iş derslerinin uzun bir geçmişi bulunmamaktadır. Ancak bu ders güzel sanatların genel eğitimi kapsamı içinde düşünüldüğünde, duvar resmi, çini, seramik, minyatür, tezhip, hüsn-i hat vb. gibi geleneksel sanatların eğitiminin tarihi içinde, Türk kültür ve sanatının başlangıç dönemlerine kadar uzanmaktadır (Özsoy, 2003).

Tarihi kaynaklara göre Türklerin Orta Asya'da ilk kez görüldükleri yüzyıllardan, Cumhuriyet dönemine kadar güzel sanatlara ve bunun eğitime önem verdikleri görülür. Nitekim, Altay dağları eteklerinde "Pazırık" bölgesinde bulunan ve M.Ö. 3. ve 4. yüzyıllara tarihlenen Türk sanatı örneklerinden; M.S. 8. ve 9. yüzyıllar, Uygur duvar resimlerine kadar olan dönemde meydana getirilen İslâmiyet öncesi Türk sanatı, belli bir disiplinle eğitilmiş sanatçılar tarafından ortaya konmuştur (Özsoy, 2003).

Türk sanatının, 1700'den itibaren Batı'ya yönelmesiyle birlikte saraya yabancı sanatçıların yerleştiği bilinmektedir. O dönemlerde, sarayda usta-çırak ilişkisiyle şekillenen sanat eğitimi, babadan oğla, ustadan çırağa geleneksel bir anlayışla devam ettirilmiştir (İşbilen, 2002).

Türkiye'de Cumhuriyet öncesi batılılaşma istekleri ve yenilik hareketleri içinde, sanat eğitimi adına atılan adımları ve yapılan çalışmaları küçümsemek gerekir. Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde dahi sanata ve sanat eğitime önem verilmiştir. Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiş, Paris' te öğrenim gören Türk öğrenciler için Saint Michael'de Türk Yurdu ve Türk Evi'nin açılmıştır. Abdülaziz ve Abdülmecit Efendi gibi Osmanlı sultanları sanatla ilgilenmişler, resim yapmışlardır. 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması gibi atılımların sanat ve sanat eğitimi adına çok önemli gelişmelerdir.

1793 yılında, Mühendishane’de ve Harbiye Mektebi’nde, doğa gözlemine bağlı resim derslerinin programa alınmasıyla, ülkemizdeki okullarda, sanat eğitiminin gerçek anlamda başladığı görülmektedir. Harbiye ve Askeri İdadi Mektebi’ndeki ilk sanat dersleri, daha çok mesleki gaye ile programda yer almış olsalar bile, bugün ulaşılan seviyenin ilk hareketleri olması bakımından önemlidir.

Tanzimat Dönemine gelindiğinde sanat eğitimi açısından yaşanan en önemli gelişme Batı Avrupa’dakilere benzer Öğretmen Okullarının açılışıdır. Daha önceki dönemlerde medreseler, hem kendileri, hem de diğer okullar için tek öğretmen kaynağı durumundayken, ilk defa 1848’de kurulan Darümuallimin-i Rüşdi ile bu görev, açılan bu yeni öğretmen okuluna devrediliyordu. Yine 1862’de açılan İlköğretmen Okulu ve 1870’de açılan Kız Öğretmen Okulu da yeni anlayışla öğretmen yetiştiren kurumlar olarak Tanzimat döneminde açılmışlardır. Tüm bu öğretmen okullarında Batılı anlamda programlar uygulanıyor ve resim dersleri de bu programlarda yer alıyordu. Bunlara ek olarak 1862’de kurulan Mekteb-i Sultanî (Galatasaray Lisesi) ve 1868’de açılan Darüşşafaka Lisesinin programlarında da resim derslerinin yer aldığını anlıyoruz (Ergin, 1977: 476-490).

Eğitim tarihimiz toplumsal tarihimizle başlamakla birlikte , bugünkü anlamda okullaşma hareketlerinin ve okullaşma sürecinde yeni arayışların en yoğun olduğu dönem, Tanzimat dönemidir. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar olan süreçteki okullar, okullaşma hareketleri ve bu okullarda okutulmaya başlayan ve sanat eğitimi adına okul programlarına alınan derslere ilişkin bilgiler şu şekilde özetlenebilir:

Medreseler : Hat, Hüsn-ü Hat, Yazı dersleri,

Darümuallimin-i Sıbyan Mektepleri :yazı

Duarrümuallimin-i Sıbyan :Yazı dersi (1874)

Rüşdiye:Resim (16 mart. 1048)

Mekteb-i İptidaiye :El işleri ve resim-iki saat

Darümuallimin-i İdadi : Resim (1874)

Darümuallimat :Dikiş-Nakış (1870)

Sultaniyeler : Resim (1915)

İstanbul Darümuallimat : Resim, Musiki, El Hüneryeri (1898)

Darümuallimin-i iptidai : Musiki, Resim, El işleri (1915) (Akyüz, 1982).

Okullaşmadaki çeşitlilik, yenileşme hareketlerinin ve arayışlarının göstergesi olmakla birlikte bu okullarda programlara girmeğe başlayan resim ve el işleri derslerinin bugünkü anlamdan çok uzak, şekil ve şema çizimlerine yardımcı olabilecek bir ders niteliğinde ele alındığı muhakkaktır. Ancak yenilikçi eğitimci Satı Bey 'in 1969

'da Darülmualimin-i Rüşdi'de Müdür olmasından sonra bu derslere gereken ilgi ve önemin verilmeye başlandığı bilinmektedir. Bu alanda eğitimci yetiştirilmek üzere ilk kez Satı Bey'in önerisi üzerine, Eğitim Bakanı Emrullah Efendi, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nu, eğitim, Resim Terbiyesi ve El işleri Terbiyesi üzerinde eğitimini geliştirmek için Avrupa'ya gönderir (Telli, 1997).

Daha sonra toplumsal değişim hareketlerinin, sanat eğitime etkileri, Cezar (1971)'a göre şöyledir: “Yenilikçi Padişah 3.Selim'in başlattığı batıya açılış hareketleri, Avrupa'ya çeşitli amaçlarla öğrenci gönderilmesi, askeri amaçla giden öğrencilerden bazılarının sanata yönelmesi, çağdaş anlamda Türk Resim Sanatının oluşmasına katkı sağlamıştır. Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa (1819-1866) ve Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861) ilk Türk Ressamları sayılmaktadır”.

3.Selim, 2. Mahmut, ve Abdülaziz dönemlerinde başlayan yenilik hareketleri devam etmiştir. Fransa'ya hukuk öğrenimi için giden Osman Hamdi Bey, Ahmet Ali Efendi (Şeker Ahmet Paşa) ve Süleyman Seyit, Türk Resim sanatının dönüm noktasını oluşturmuşlardır. Bu öncü sanatçılardan Osman Hamdi Bey 1883'te Sanayi-i Nefise'nin (İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi)'nin kurucusu olmuştur (Pekmezci,1997).

Bu başlangıç, bugünkü resim sanatımızın kaynağını teşkil etmiştir. Şeker Ahmet Paşa 1873'te iki kez Resim Sergisi açmıştır. Bu dönem, minyatür, kalem işleri, tezhip vb. gibi çalışmalardan, geleneksel ürünlerden, çağdaş resme geçişte ve sanat kültürümüzün önünün açılmasında mayaya niteliğindedir. Öncü grubun açtığı yoldan, ikinci sanatçı grubu yurt dışına gitmişlerdir. 1914 kuşağı sanatçıları olarak anılan bu grup, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ali Sami Boyer, Ruhi Arel, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail'den oluşmuştur. Bu sanatçılar dönüşlerinde Güzel Sanatlar Akademisinin hocaları olarak, hem sanatçı hem de okullarımıza sanat öğretmeni (resim öğretmeni) yetiştirmişlerdir. Sanatçı olarak da Cumhuriyet Dönemi Türk Sanatı'nın önde gelen isimleri olmuşlardır (Pekmezci,1997).

1911 yılında, kız öğrencilerinin de sanat öğrenmelerine imkan sağlayan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Sami Bey'in müdürlüğünde açılmış, kısa bir süre sonra ise müdürlüğe Mihri Müşfik getirilmiştir. Kısa süreler içerisinde birkaç müdür değişikliği yaşayarak öğrenim hayatını devam ettiren okuldan, birçok kadın sanatçı yetişmiştir.



Cumhuriyet öncesi okul programlarına sanat derslerinin girmesi, bu hareketliliğin okullara-eğitime yansması olarak değerlendirilebilir. Toplum sanatla tanışmaya başlamıştır. Bu dönemde okulların resim öğretmeni ihtiyacını karşılamaya çalışan tek okul Güzel sanatlar Akademisi' dir. 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğüne, 2 Aralık 1883 yılında, hükümetin kararıyla yine kendisi atanmış, 24 Şubat 1910'da ölene kadar bu görevde kalmıştır. Bu okulun kurulmasıyla birlikte askerî ressam, yerlerini yavaş yavaş bu okullardan mezun olan sivil sanatçılara terk etmişlerdir. Böylelikle ilk defa resim öğrenimi sivillere geçmiştir.

#### **4.2.2 Cumhuriyet Dönemi :**

Cumhuriyet kurulduktan hemen sonra, 1924'te çıkarılan Tevhidi Tedrisat Yasası ile Medreseler kaldırılmış, okullarda öğretim birliği sağlanarak yeni plan ve programlar yapılmıştır. Okul programlarındaki resim dersleri okullu öğretmenlerce verilmeye ve resim derslerinin bir "ifade ve beyan" dersi olduğu programlarda yer almaya başlamıştır. Örneğin, 1932 tarihli ilk mektep programında: 1.Devre haftada iki saat resim, II. devre haftada iki saat resim. 4-5.sınıflarda Eşyaları ile beraber, 1.2.3. sınıflarda haftada iki saat el işleri yer almaktadır. Bu hareket Batı anlayışındaki Türk Resim Sanatı için bir dönüm noktasıdır. Bu programda resim dersinin hedeflerinden bazıları şunlardır;

“1. Talebeyi suni ve tabii eşya ve manzaralardaki şekilleri ve renkleri iyi görmeye alıştırmak.

2. Talebeye yaptıkları müşahedeleri hat, gölge ve boya ianesiyle tasvir etmek kabiliyetini kazandırmak.

3. Eşya ve tabiattaki güzelliği görmeye, bulmaya, tasvir ve ibda etmeye sevk ederek çocukların bedii zevklerini inkişaf ettirmek” gibi önemli konulara yer verilmiştir. Yine aynı programın “resim derslerinin tedrisinde” dikkat edilecek noktalar bölümünde :

1- “Resim dersi veren muallim tarafından her şeyden evvel, resmin de nutuk ve yazı gibi bir ifade ve beyan vasıtası unutulmamalıdır”. (İlkmektep Müfredat Programı, 1932) gibi o günün koşullarına göre ileri bir anlayışı gösteren, görmeyi, incelemeyi, ifade ve açıklamayı, “bedii zevkleri” geliştirmeyi amaçlayan “kendisini serbest bırakınca her çocuk resim yapar” gibi saptamalar getiren, kısıtlamaların, heves ve

alakayı kaçıracaklarını vurgulayan program, Cumhuriyet devrimlerinin mantığını da göstermektedir (Pekmezci, 1997).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kültür ve sanat sorunlarına oldukça önem veren Atatürk, devletin görevleri arasına bu konularla uğraşmayı da katmış, sanata ilgiyi devlet politikası haline getirmiştir. Sanatın, temel kültür sorunlarından biri olduğu sık sık vurgulanmıştır; sanat eğitiminin sorunları milli eğitim sorunlarından bağımsız düşünülmez. Atatürk'ün sanat ve eğitim sorunlarına yaklaşımı ve oluşturduğu devlet politikası ile, özellikle resim sanatçıları güçlerini birleştirerek oluşturdukları birlikler ile Türk Sanatı'nı olgunlaştırmaya çalışmışlardır. Bu amaçla 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. 1924'den itibaren ise, bilgi, birikim ve deneyim kazanma yanında Avrupa sanatını kaynağında inceleyebilmek amacıyla yurt dışına birçok sanatçı burslu olarak gönderilmiştir.

İlk Cumhuriyet kuşağı sanatçıları, yurt dışındaki eğitimlerini tamamlayıp Türkiye'ye döndüklerinde, sanat hayatımızda canlılık ve hareketlilik başlamış ve özellikle ressamlar çok aktif etkinliklere girişmişlerdir. 1926 yılında Türk Sanayi-i Nefise Birliği daha sonra da adı değiştirilerek, Güzel Sanatlar Birliği ve 1928 yılında da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuştur.

1925 yılından itibaren, örgün eğitimde resim, eliş ve müzik derslerinin koyulması ve yaygın eğitimde 1932 yılında açılmaya başlanan Halkevleri ve daha da kabarık sayıdaki Halkodaları ve nihayet Halk Eğitim Merkezleri, sanat eğitimini geniş kitlelere götürmeyi amaçlıyordu. Halkevleri, güzel sanatlar yoluyla vatandaşları çalışmaya yöneltmek, yurdu güzelleştirmek, güzel sanatları sevdirmek ve yaymak için kurulmuştu. O yıllarda, sanatçıların eserlerini sergileyebileceği sanat galerilerinin bulunmaması sorununa çözüm getiren Halkevleri'nin, sanatımızın desteklenmesi ve geliştirebilmesi yolunda önemli bir yeri vardır. 1950'de altmış üç ilde 477 Halkevi ve 4332 Halkodası varken, çok partili döneme geçişte Halkevleri kapatılmış ve Kız Enstitüleri'ne öğretmen yetiştirmek amacıyla Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulları'na dönüştürülmüştür.

1930'lu yıllar, yurt dışında eğitim görerek, eğitim ve sanat hayatımızı zenginleştiren sanatçılarımızın, gerekli eğitimci kadrolarını oluşturduğu yıllardır. 1930'lu yıllar aynı zamanda Türk Ocaklarının yerine 1931'de kurulan

Halkevlerinin, bulundukları yörelerin, deneme, araştırma, inceleme, belgeleme, dil, edebiyat, güzel sanatlar, temsil, spor, sosyal yardım, halk dershaneleri, kurslar , kütüphane, yayın, köycülük, tarih ve müze gibi çeşitli alanlarda halk akademileri gibi görev yaptığı yıllardır. Ayrıca 1924 ' te Atatürk'ün isteği ile yurt dışına sanat eğitimi için gönderilen Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Şeref Akdik, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Hale Asaf gibi ünlü sanatçıların yurda dönerek eğitim ve sanat ortamımızı zenginleştirdikleri yıllardır. Ülkemizde devrim heyecanı içinde önemli sanatsal hareketlilikler yoğunlaşmıştır. Resim ve heykel gibi sanatlarla hiçbir ilişkisi olamamış Anadolu insanının, eğitimi; sanattan anlayan, ona katılan, bir toplum yaratma çabası, sanatçılarca da yürekten desteklenmiştir (Pekmezci 1997).

Cumhuriyetle birlikte eğitimde, kültürde, sanatta çok yönlü bir gelişmeyi hedefleyen Türkiye, yurt dışından birçok eğitim uzmanı getirmiştir. Bunlardan J. Dewey'nin raporu 1926 yılında uygulamaya koyulmuştur. Bu raporda sanat eğitimi açısından şu görüşlere yer verilmiştir:

-Okullarda, bütün donanımlarıyla birlikte resim ve iş atölyeleri kurulmalı. Yükseköğrenime devam etmeyecek kişiler için, kendilerine bilgi ve beceri kazandıracak uygulamalı çalışmalara özellikle de el işlerine önem verilmeli.

-Resim, çizgi, boya sanatları gibi görsel sanat etkinlikleri, kişisel ve toplumsal önemi ve yararı açısından yeteneklerin geliştirilmesine önem verilmelidir.

Bu rapor doğrultusunda, ortaokullara öğretmen yetiştirmek amacıyla 1926 yılında Ankara'da Gazi Öğretmen Okulu (Gazi Eğitim Enstitüsü) açılır ve ilk, orta, lise Resim-İş programları değiştirilir; okullarda resim-iş atölyeleri ya da odaları kurulur. Daha sonra 1932-1933 öğretim yılında, Gazi Öğretmen Okulu bünyesinde Resim Bölümü açılır. Batı'da gelişen El İşleri Hareketi olarak bilinen bir akımın etkisiyle Resim Bölümünden bağımsız İş bölümü kurulur. Daha sonra bu iki bölüm birleşerek Resim-İş Bölümü adını almıştır.

Zamanla, “İş Eğitimi” gittikçe yozlaşarak, ya yarara yönelik eşyanın küçük modelini yapmaya ya da ne olduğu belirsiz işlerin yapımına dönüşür. 1972 yılında, İş Dersi, bir program değişikliğiyle İş ve Teknik Eğitimi dersine dönüştürüldü. Bu ders

ile, yaratıcı düşünceyi geliştirmeye yönelik amaçlar öne çıkmıştır. Amaç, ne salt el becerisi, ne de kısa yoldan hayata hazırlamaktır. Ne var ki, her ne kadar çağdaş yaklaşımlarla daha iyiyi, daha güzeli ve çağı yakalamayı hedefleyen programlar ortaya koyulmuşsa da, pratik ile uygulama farklı olmuştur. Bunun bir sonucu olarak da, İş ve Teknik Eğitimi dersinin esas amacından zamanla uzaklaşmaya başlanılmış, el becerisi ve yararlı olma amacı dersin amacı haline dönüştürülmüştür.

Milli Eğitim Şuralarının bazıları, Türkiye’deki sanat eğitiminin yapılandırılması çalışmaları doğrultusunda önemli bir yer tutar. Bunlardan 1949, 1962, 1974 ve 1981 Milli Eğitim Şuralarında sanat eğitime ayrı ayrı yer verilmiştir. 1962’deki yedinci şurada, eğitim, kültür ve sanat konularına geniş yer verilerek, Kültür İşleri ve Güzel Sanatlar Komisyonunun hazırladığı raporda dile getirilen önerilerle, sanat eğitiminin bazı temel ilke ve amaçları benimsenmiştir. 1974’deki dokuzuncu şurada da, ortaöğretim kurumlarında öğrencilerin ilgi ve isteklerine göre seçecekleri kol faaliyetleriyle sanat eğitiminin desteklenmesi öngörülmüş; lise ve dengi okullarda da sanat eğitimi dersleri seçmeli dersler arasına konulmuştur. Sanat eğitimi derslerinin, anaokulundan başlayarak, sanat alanında profesyonel olarak sanatçı ya da sanat eğitimcisi vb. eleman yetiştiren fakülte ya da yüksekokulların dışında, başka mesleklere yönelik eğitim veren fakülte ve yüksekokullarda da sürdürülmesine karar verildi. 1988-1989 öğretim yılında 2547 sayılı Yükseköğretim Kanununun 5. maddesinin 1. fıkrasında “Güzel Sanatlar Eğitimi; Fakülte ve Yüksekokulların birinci sınıflarından itibaren eğitime başlayanlara seçmeli dersler olarak uygulanmaktadır” denmektedir. Böylece, tüm yüksekokul kademelerinde, plastik sanatlar eğitimi alanlarından biri seçmeli ders olarak verilmiş; 1991-1992 öğretim yılında ise, bu kapsama Müzik dersi de alınmıştır.

1991 yılında, Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı bünyesinde oluşturulan Resim Dersi Öğretim Programlarını Geliştirme Özel İhtisas Komisyonunca hazırlanıp daha sonra kabul edilen İlköğretim Kurumları resim-İş Dersi Öğretim Programı, 1992-1993 öğretim yılından itibaren denenip geliştirilmek üzere uygulamaya konulmuştur.

Son olarak da, Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) ve Dünya Bankası’nın 1994-1997 yılları arasında yürüttüğü Milli Eğitimi Geliştirme Projesi çerçevesinde, eğitim fakültelerinin yapılanması yeniden düzenlenmiş, Resim-İş Bölümleri, Müzik Eğitimi

Bölümü ile birlikte, kurulan Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde; Sınıf Öğretmenliği Bölümleri de yeni kurulan İlköğretim Öğretmenliği Bölümünde Anabilim dalları olarak yer almıştır. İdari yapılanmanın yanı sıra, her iki bölümdeki sanat derslerinin yarıyıllara göre ders dağılımları, kredileri ve içerikleri de değiştirilmiş ve 1998-1999 öğretim yılından itibaren uygulamaya konulmuştur (Yolcu, 2000).

#### 4.3 Resim-İş Bölümü Eğitim Programları

##### 4.3.1 Gazi Eğitimi Enstitüsü

**Tablo 1: Yeni Yapılanma Öncesi Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü Programlarında Ders Grupları ve Saat Oranları;**

| Ders Grupları                           | 1934   | 1941   | 1944   | 1946   | 1947   | 1955   |
|-----------------------------------------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| Resim Atölye Dersleri                   | .21.11 | .20.20 | .19.80 | .20.18 | .20.00 | .27.08 |
| Diğer Sanat Atölye Dersleri             | .19.99 | .26.26 | .25.74 | .25.65 | .28.00 | .20.83 |
| İş Atölye Dersleri                      | .26.66 | .20.20 | .19.80 | .27.52 | .30.00 | .18.74 |
| Öğretmenlik Meslek Dersleri             | .15.15 | .10.10 | .9.90  | .7.39  | .11.00 | .20.83 |
| Genel Kültür ve Kurumsal Sanat Dersleri | .16.16 | .23.23 | .24.75 | .19.26 | .11.00 | .8.33  |
| Toplam Saat                             | 180    | 198    | 198    | 210    | 196    | 192    |

“1963 programında ders oranları, İş atölyeleri dahil tüm atölye dersleri .65.63, Öğretmenlik Meslek Dersleri .8.33, Genel Kültür ve Kurumsal Dersler .26.06, 1966 Programında sırası ile .64.60, .11.45 ve .23.95, 1967 programında ise .67.35, .7.14, .25.51 oranlarındadır” (Ünver, 2004:159).

“Ders Grupları

Resim Atölye Dersleri: Resim, Serbest Resim

Diğer Sanat Atölye Dersleri: Grafik, Modelaj, Fotoğraf, Yazı

İş Atölye Dersleri: Ağaç İşleri, Maden İşleri, Mukavva İşleri, Örgü ve Kumaş İşleri, Kitap Resimleme, Planör ve Tayyare Modelciliği

Öğretmenlik Meslek Dersleri: Ders Uygulaması, Ruhbilim, Çocuk ve Gençlik Ruhbilimi, Ortaokul Ders Konuları Üzerinde Çalışmalar, Meslek Dersleri Semineri, Eğitim Psikolojisi, Eğitim Sosyolojisi, Öğretim Bilgisi, Genel Öğretim Metodları

Genel Kültür Dersleri: Yabancı Dil, Askerlik, Türk Devrim Tarihi ve Türkiye Cumhuriyeti Rejimi, Türkçe-Kompozisyon, İş eğitimi Tarihi

Sanat Dersleri: Sanat Tarihi, Estetik, Sanat Eserleri İnceleme” (Ünver, 2004:160).

#### 4.3.2 Yeni Yapılanma Öncesi

**Tablo 2: Yeni Yapılanma Öncesi Lisans Programlarında Ders Grupları**

| Üniversite             | Toplam Saat | Sanat At. |     | Öğrt. Mes |   | Sanat Ders. |   | Gen. Kül. |   | Seç. Ders. |   | Tez | Seminer |
|------------------------|-------------|-----------|-----|-----------|---|-------------|---|-----------|---|------------|---|-----|---------|
|                        |             | T         | U   | T         | U | T           | U | T         | U | T          | U |     |         |
| Gazi Üniversitesi      | 224         | 72        | 78  | 18        | - | 26          | - | 18        | - | 4          | 4 | 4   | -       |
| Mustafa Kemal Ün.      | 194         | 75        | 40  | 21        | 4 | 22          | - | 12        | - | 12         | - | -   | 4       |
| Selçuk Üniversitesi    | 252         | 174       | -   | 24        | - | 36          | - | 18        | - | -          | - | -   | -       |
| 100. Yıl Üniversitesi  | 222         | 40        | 110 | 24        | 4 | 24          | - | 12        | - | 4          | 4 | -   | -       |
| Niğde Üniversitesi (1) | 205         | 62        | 43  | 23        | 3 | 24          | - | 19        | - | 2          | 2 | 4   | -       |
| Niğde Üniveristesi (2) | 223         | 64        | 57  | 20        | 6 | 36          | - | 17        | - | -          | - | -   | -       |

##### “Ders Grupları

Sanat Atölye Dersleri: Resim, Deneysel Resim, Desen, Temel Sanat Eğitimi, Teknik Resim-Perspektif, Özgün Baskı, Grafik, Vitray, Bilgisayar Grafiği, Fotoğraf, Modelaj, Heykel, Batık, Duvar Resmi, Temel Tekstil Eğitimi, Tekstil, Seramik.

Öğretmenlik Meslek Dersleri: Eğitime Giriş, Eğitim Sosyolojisi, Eğitim Psikolojisi, Eğitim Yönetimi, Rehberlik, Ölçme Değerlendirme, Genel Öğretim Metodları, Özel Öğretim Metodları, Çağdaş Sanat Eğitimi Yöntemleri, Öğretmenlik Uygulaması

Sanat Dersleri: Sanat Tarihi, Geleneksel Türk Resim Sanatı, Türk İslam Sanat Sanatı, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Batı Resim Sanatı, Estetik, Sanat Sosyolojisi, Sanat Psikolojisi, Sanat Felsefesi, Sanat Eserleri Analizi, İnsanın Sanatsal Gelişimi, Görsel Düşünme

Genel Kültür Dersleri: Türk Dili, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi, Kültür Tarihi, Türk Eğitim Tarihi, Anadolu Uygarlıkları Tarihi, Yabancı Dil, Çevre, Bilgisayar

Seçmeli Dersler: Beden Eğitimi, Müzik, Gösteri Sanatları” (Ünver, 2004:160-161).

### 4.3.3 Yeni Yapılanma (1998-1999)

#### 4.3.3.1 1998-1999 Eğitim-Öğretim Yılı Yeni Yapılanma Programı

| I. Yarıyıl                |       | II. Yarıyıl                 |       |
|---------------------------|-------|-----------------------------|-------|
| Ders Adı                  | T U K | Adı                         | T U K |
| Desen                     | 2 2 3 | Temel Tasarım II            | 2 4 4 |
| Temel Tasarım             | 2 4 4 | Yazı                        | 1 2 2 |
| Perspektif                | 1 2 2 | Türk Sanatı Tarihi          | 3 0 3 |
| Sanat Tarihine Giriş      | 2 0 2 | Batı Sanatı Tarihi          | 3 0 3 |
| Yabancı Dil I             | 3 0 3 | Yabancı Dil II              | 3 0 3 |
| Türkçe I: Yazılı Anlatım  | 2 0 2 | Türkçe II: Yazılı Anlatım   | 2 0 2 |
| Atatürk İlk.ve İnk.Tar. I | 2 0 2 | Atatürk İlk.ve İnk.Tar. I   | 2 0 2 |
| Öğretmenlik Mes. Giriş    | 3 0 3 | Öğretmenlik Mes. Giriş I    | 1 4 3 |
| III. Yarıyıl              |       | IV. Yarıyıl                 |       |
| Anasanat Atölye I         | 2 4 4 | Anasanat Atölye II          | 2 4 4 |
| Seçmeli Sanat Atölye I    | 2 2 3 | Seçmeli Sanat Atölye II     | 2 2 3 |
| Çağdaş Dünya Sanatı       | 2 0 2 | Çağdaş Dünya Sanatı         | 2 0 2 |
| Gelişim ve Öğrenme        | 3 0 3 | Bilgisayar                  | 2 2 3 |
| Seçmeli I                 | 3 0 3 | Öğretimde Planlama ve Değ.  | 3 2 4 |
| Seçmeli II                | 3 0 3 | Seçmeli III                 | 3 0 3 |
| V. Yarıyıl                |       | VI. Yarıyıl                 |       |
| Anasanat Atölye III       | 2 4 4 | Anasanat Atölye IV          | 2 4 4 |
| Seçmeli Sanat Atölye III  | 2 2 3 | Seçmeli Sanat Atölye IV     | 2 2 3 |
| İnsanın Sanatsal Gelişimi | 2 0 2 | Sanat Öğretiminde Uygula. I | 2 2 3 |
| Estetik                   | 3 0 3 | Sanat Eleştirisi            | 3 0 3 |
| Müze Eğitimi ve Uygulama  | 2 2 3 | Sınıf Yönetimi              | 2 2 3 |
| Öğretim Tek.ve Mat. Gel.  | 2 2 3 | Özel Öğretim Yöntemleri I   | 2 2 3 |

## VII. Yarıyıl

|                            |       |
|----------------------------|-------|
| Anasanat Atölye V          | 2 4 4 |
| Seçmeli Sanat Atölye V     | 2 2 3 |
| Sanat Öğretiminde Uyg. II  | 2 2 3 |
| Sanat Öğretimi Deneyimi    | 0 4 2 |
| Özel Öğretim Yöntemleri II | 2 2 3 |

## VIII. Yarıyıl

|                         |       |
|-------------------------|-------|
| Anasanat Atölye VI      | 2 4 4 |
| Seçmeli Sanat Atölye VI | 2 2 3 |
| Rehberlik               | 3 0 3 |
| Öğretmenlik Uygulaması  | 2 6 5 |

### Ders Grupları:

Sanat Atölye Dersleri: Desen, Temel Tasarım I-II, Perspektif, Anasanat Atölye Dersleri, Seçmeli Sanat Atölye Dersleri, Sanat Öğretiminde Uygulamalar I-II

Öğretmenlik Meslek Dersleri: Öğretmenlik Mesleğine Giriş, Okul Deneyimi I-II, Gelişim ve Öğrenme, Öğretimde Planlama ve Değerlendirme, Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme, Sınıf Yönetimi, Özel Öğretim Yöntemleri I-II, Rehberlik, Öğretmenlik Uygulaması, Sanat Öğretimi Deneyimi

Sanat Dersleri: Sanat Tarihine Giriş, Türk Sanat Tarihi, Batı Sanat Tarihi, Çağdaş Dünya Sanatı, İnsanın Sanatsal Gelişimi, Estetik, Müze Eğitimi ve Uygulamaları, Sanat Eleştirisi

Genel Kültür ve Beceri Dersleri: Yabancı Dil I-II, Türkçe I-II, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi I-II, Bilgisayar, Yazı (Ünver, 2004:162-163).

### Programla ilgili önemli görülen tespitler;

- 1) Program 107 teorik, 88 uygulama olmak üzere 195 saattir. Bu sayı 3 yıllık enstitü dönemi düzeyindedir.
- 2) Her Anasanat Atölye dersi 6 saattir.
- 3) Her Seçmeli Sanat Atölye dersleri 4 saatir.
- 4) Desen dersi tek dönem ve 4 saattir.
- 5) Temel Tasarım dersleri 6 saattir.
- 6) Anasanat Atölye, Seçmeli Sanat Atölye Temel Tasarım ve Desen derslerinin toplamı 76 saattir. Sanat Atölye derslerine gereken önem verilmemiştir.
- 7) Sanat öğretmenliği formasyonuna yönelik kaygıları giderecek anlayış sezilmektedir.
- 8) Programın bütün üniversitelerde aynı uygulanmasıyla sanat eğitiminde birlik sağlanıyor (Ünver, 2004).



#### 4.3.4 Son Düzenleme (2006-2007)

##### 4.3.4.1 2006-2007 Eğitim Öğretim Yılı Lisans Programı

| I. Yarıyıl                 |       | II. Yarıyıl                  |       |
|----------------------------|-------|------------------------------|-------|
| Ders Adı                   | T U K | Adı                          | T U K |
| Temel Tasarım I            | 4 4 6 | Sanat Tarihine Giriş         | 2 0 2 |
| Desen I                    | 2 4 4 | Temel Tasarım II             | 1 2 2 |
| Perspektif                 | 1 2 2 | Desen II                     | 2 2 3 |
| Atatürk İlk.ve İnk.Tar. I  | 2 0 2 | Atatürk İlk.ve İnk.Tar. I    | 2 0 2 |
| Türkçe I: Yazılı Anlatım   | 2 0 2 | Türkçe II: Yazılı Anlatım    | 2 0 2 |
| Yabancı Dil I              | 3 0 3 | Yabancı Dil II               | 3 0 3 |
| Eğitim Bilimlerine Giriş   | 3 0 3 | Eğitim Psikolojisi           | 3 0 3 |
| III. Yarıyıl               |       | IV. Yarıyıl                  |       |
| Anasanat Atölye I          | 4 4 6 | Anasanat Atölye II           | 4 4 6 |
| Seçmeli Sanat Atölye I     | 2 2 3 | Seçmeli Sanat Atölye II      | 2 2 3 |
| Yazı                       | 1 2 2 | Çocuğun Sanatsal Gelişimi    | 2 0 2 |
| Bilgisayar I               | 2 2 3 | Sanat Felsefesi              | 2 0 2 |
| Batı Sanatı Tarihi         | 3 0 3 | Bilgisayar II                | 2 2 3 |
| Öğretim İlke ve Yöntemleri | 3 0 3 | Öğretim Tek.ve Materyal Tas. | 3 0 3 |
| Seçmeli                    | 2 0 2 |                              |       |
| V. Yarıyıl                 |       | VI. Yarıyıl                  |       |
| Anasanat Atölye III        | 4 4 6 | Anasanat Atölye IV           | 4 4 6 |
| Seçmeli Sanat Atölye III   | 2 2 3 | Seçmeli Sanat Atölye IV      | 2 2 3 |
| Bilimsel Araştırma Yönt.   | 2 0 2 | Özel Öğretim Yöntemleri II   | 2 2 3 |
| Türk Sanatı Tarihi         | 3 0 3 | Sanat Eleştirisi             | 2 0 2 |
| Sınıf Yönetimi             | 2 0 2 | Çağdaş Sanat                 | 3 0 3 |
| Özel Öğretim Yöntemleri I  | 2 2 3 | Türk Eğitim Tarihi           | 2 0 2 |
|                            |       | Ölçme ve Değerlendirme       | 3 0 3 |

## VII. Yarıyıl

|                          |       |
|--------------------------|-------|
| Anasanat Atölye V        | 4 4 6 |
| Seçmeli Sanat Atölye V   | 2 2 3 |
| Özel Eğitim              | 2 0 2 |
| Müze Eğitimi ve Uygulama | 2 2 3 |
| Rehberlik                | 3 0 3 |
| Okul Deneyimi            | 1 4 3 |

## VIII. Yarıyıl

|                              |       |
|------------------------------|-------|
| Anasanat Atölye VI           | 4 4 6 |
| Seçmeli Sanat Atölye VI      | 2 2 3 |
| Topluma Hizmet Uyg.          | 1 2 2 |
| Öğretmenlik Uygulaması       | 2 6 5 |
| Türk Milli Eğt.SistveOkulYön | 2 0 2 |

Programla İlgili Önemli Görülen Tespitler;

- 1) Program 124 teorik, 76 uygulama olmak üzere 200 saattir.
- 2) Anasanat Atölye dersleri 6 saattir.
- 3) Seçmeli Sanat Atölye dersleri 4 saattir.
- 4) Desen dersi 2 yarıyıla çıkartılmıştır. (4+4 saat).
- 5) Temel Tasarım dersleri 8 saattir.
- 6) Anasanat Atölye, Seçmeli Sanat Atölye, Temel Tasarım ve Desen derslerinin toplamı 96 saattir.
- 7) Seçmeli Sanat Atölye dersleri 4 saat olarak değiştirilmeden bırakılmıştır.
- 8) Okul deneyimi dersi tek yarıyıla inmiş, Bilgisayar dersi iki yarıyıla çıkarılmıştır.
- 9) Sanat öğretmeliği formasyon dersleri yeniden düzenlenmiştir.

Bu tespitlerin dışında programda yapılan değişiklikleri yedi grupta değerlendirmek mümkündür. Bunlar;

### Kaldırılan Dersler

Çağdaş Dünya Sanatı (3. yarıyıl)  
Gelişim ve Öğrenme (3. yarıyıl)  
Seçmeli II (3.yarıyıl)  
Seçmeli III (4.yarıyıl)  
Öğrt. Plan. ve Değerlendirme (4. yarıyıl)  
Sanat Öğretimi Deneyimi ( 7. yarıyıl)  
Sanat Öğretim. Uygulama I-II (6. ve 7. yarıyıl)  
Estetik (5. yarıyıl)  
Çağdaş Türk Sanatı (4. yarıyıl)

### **Yeni Gelen Dersler**

Desen II (2. yarıyıl)  
Eğitim Psikolojisi (2. yarıyıl)  
Bilimsel Arşt. Yönt. (5. yarıyıl)  
Bilgisayar I (3. yarıyıl)  
Sanat Felsefesi (4. yarıyıl)  
Özel Eğitim (7. yarıyıl)  
Türk Eğitim Tarihi (6. yarıyıl)  
Çağdaş Sanat (6. yarıyıl)  
Topluma Hizmet Uygula. (8. yarıyıl)  
Türk Eğitim Sis. ve Okul Yön. (8. yarıyıl)

### **Dönem Değiştiren Dersler**

Sanat Tarihine Giriş (1. yy'dan 2. yy'a)  
Yazı (2. yy'dan 3. yy'a)  
Türk Sanatı Tarihi (2. yy'dan 5. yy'a)  
Batı Sanatı Tarihi (2. yy'dan 3. yy'a)  
Müze Eğitimi ve Uygulamaları (5. yy'dan 7.yy'a)  
Sınıf Yönetimi (6. yy'dan 5. yy'a)  
Özel Öğretim Yöntemleri I-II (7. ve 8. yy'dan 5. ve 6. yy'a)  
Rehberlik (8. yy'dan 7. yy'a)

### **Eksilen Ders**

Okul Deneyimi

### **Artan Ders**

Bilgisayar

### **İsmi Değiştirilen Ders**

Öğretmenlik Mesleğine Giriş Dersi, Eğitim Bilimlerine Giriş Dersi oldu.

### **İsmi ve Dönemi Değiştirilen Ders**

5. yarıyıldaki İnsanın Sanatsal Gelişimi Dersi, 4. yarıyla Çocuğun Sanatsal Gelişimi olarak

5. yarıyıldaki Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme Dersi, 4. yarıyla Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı olarak geçmiştir.

## **BEŞİNCİ BÖLÜM**

### **5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ**

Araştırma literatür taraması ve betimsel tarama modeline dayalı olarak yapılmıştır. Veri toplama aracı olarak; literatüre dayalı, araştırmacı tarafından beşli likert tipi bir ölçek hazırlanmıştır. Bunun dışında öğrenci çalışmaları yıllara göre karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Verilerin analizinde: Frekans, yüzde alma, t testi ve varyans analizi tekniklerinden yararlanılmıştır.

#### **5.1 Araştırmanın Modeli**

Araştırma betimsel tarama modeline dayalı olarak evren hakkında genel bir yargıya ulaşmak amacıyla evrenden seçilen örneklem ile yapılmıştır.

“Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya ulaşmak amacıyla evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 1991:79).

#### **5.2 Evren ve Örneklem**

Araştırmanın evrenini, Türkiye’deki Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı olan Üniversiteler oluşturmaktadır. Bu evrenden tesadüfi örnekleme yöntemi ile 8 Üniversite (Niğde Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Pamukkale Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi) seçilmiştir. Bu üniversitelerin 3. ve 4. sınıf öğrencilerine 2006-2007 eğitim-öğretim yılında (Ek-1) uygulanmıştır.

**Tablo 3:Öğrencilerin Sınıf Düzeyine İlişkin Frekans ve Yüzde Tablosu**

| Sınıf    | f   | %     |
|----------|-----|-------|
| 3. Sınıf | 276 | 50.5  |
| 4. Sınıf | 271 | 49.5  |
| Toplam   | 547 | 100.0 |

Araştırmanın örneklemini oluşturan öğrenci sayısı 547’dir. Sınıf değişkenine göre %50.5’i 3. sınıf (n=276), %49.5’i 4. sınıf (n=271) öğrencileri oluşturmaktadır.

**Tablo 4:Öğrencilerin Üniversitelerine İlişkin Frekans ve Yüzde Tablosu**

| Üniversiteler                   | f   | %     |
|---------------------------------|-----|-------|
| Marmara Üniversitesi            | 76  | 13.9  |
| Gazi Üniversitesi               | 77  | 14.1  |
| Selçuk Üniversitesi             | 77  | 14.1  |
| Niğde Üniversitesi              | 58  | 10.6  |
| Abant İzzet Baysal Üniversitesi | 70  | 12.8  |
| Ondokuz Mayıs Üniversitesi      | 58  | 10.6  |
| Dokuz Eylül Üniversitesi        | 78  | 14.3  |
| Pamukkale Üniversitesi          | 53  | 9.7   |
| Toplam                          | 547 | 100.0 |

Araştırmaya 8 üniversite katılmıştır. Marmara Üniversitesi %13.9 (n=76), Gazi Üniversitesi %14.1 (n=77), Selçuk Üniversitesi %14.1 (n= 77), Niğde Üniversitesi %10.6 (n=58), Abant İzzet Baysal Üniversitesi %12.8 (=70), 19 Mayıs Üniversitesi %10.6 (n=58), 9 Eylül Üniversitesi %14.3 (n=78) ve Pamukkale Üniversitesi %9.7 (n=53) olmak üzere toplam 547 kişi katılmıştır. En fazla katılım %14.3 (n=78) ile 9 Eylül Üniversitesi, en az katılım ise %9.7 (n=53) ile Pamukkale Üniversitesi olmuştur.

### 5.3 Veri Toplama Araçları

Veriler literatür taraması ve beşli likert tipi ölçek yoluyla toplanmıştır. Ayrıca, örnekleme yoluyla üniversitelerdeki öğrencilere ait altışar resim incelemeye alınmıştır.

## 5.4 Verilerin Toplanması ve Analizi

Modern resim anlayışının lisans düzeyindeki resim atölye derslerine ne ölçüde yansıdığına ilişkin düşünceleri, öğrencilerin sınıf düzeylerine ve üniversiteler arasındaki farklılıklarına göre incelenmiştir. Öğrencilerin görüşlerini belirlemek için 10 maddeden oluşan beşli likert tipi ölçek geliştirilmiştir. On maddeden oluşan bu ölçeğin puanlanması şöyledir: Kesinlikle katılıyorum: 5 puan, katılıyorum: 4 puan, kararsızım: 3 puan, katılmıyorum: 2 puan, kesinlikle katılmıyorum: 1 puan. Ölçekte iki madde (4 ve 6) olumsuz olduğu için ters puanlanmıştır. Öğrencilerden alınan sınıf düzeylerine ilişkin veriler t testi yoluyla, üniversite değişkenine ilişkin veriler ise Varyans analizi yoluyla incelenmiştir. Öğrencilerden toplanan resimler bulgular bölümünde verilmiş ve yorumları yapılmıştır.

## ALTINCI BÖLÜM

### 6.BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde örnekleme alınan öğrencilerden elde edilen veriler analiz edilerek tablolaştırılmış ve yorumlanmıştır.

#### 6.1 Öğrencilerin Görüşlerine Ait Bulgular ve Yorum

Modern resim anlayışının resim atölye derslerine yansısıyla ilgili örnekleme alınan üniversitelerdeki öğrenci görüşlerine ait bulgular Tablo 6’da verilmiştir.

**Tablo 5:Öğrencilerin Üniversite Değişkenlerine İlişkin  
Tek Yönlü Varyans Analizi Tablosu**

| Kaynak        | sd  | Kareler<br>Toplamı | Kareler<br>Ortalaması | F       | P     |
|---------------|-----|--------------------|-----------------------|---------|-------|
| Gruplar arası | 7   | 1398.028           | 199.718               |         |       |
| Grup içi      | 539 | 10092.396          | 18.724                | 10.666* | 0.000 |
| Toplam        | 546 | 11490.424          |                       |         |       |

\*p<0.05 Anlamlı

Tablo 5 incelendiğinde öğrencilerin üniversite değişkenlerine ilişkin modern resmin lisans düzeyindeki resim atölye derslerine yansımaları etkileyen faktörlerle ilgili görüşleri arasında puan ortalamaları açısından anlamlı bir farklılık ortaya çıkmıştır. Anlamlı farkın hangi üniversiteler arasında olduğunu belirlemek için Scheffe t-testi yapılmış ve sonuçları Tablo 6’ de verilmiştir.

**Tablo 6:Üniversiteler Arasındaki Öğrenci Görüşlerine İlişkin Farklılıkların Scheffe t testi Sonuçları**

| X     | N  | Üniversiteler  | Marmara<br>Ünv. | Gazi<br>Ünv. | Selçuk<br>Ünv. | Niğde<br>Ünv. | Abant İ.B<br>Ünv. | 19mayıs<br>Ünv. | 9 Eylül<br>Ünv. | Pamukkale<br>Ünv. |
|-------|----|----------------|-----------------|--------------|----------------|---------------|-------------------|-----------------|-----------------|-------------------|
| 37.53 | 76 | Marmara Ün.    |                 |              |                | *             | *                 |                 |                 |                   |
| 35.96 | 77 | Gazi Ün.       |                 |              |                |               | *                 |                 |                 |                   |
| 36.10 | 77 | Selçuk Ün.     |                 |              |                |               | *                 |                 |                 |                   |
| 33.36 | 58 | Niğde Ün.      |                 |              |                |               |                   |                 | *               |                   |
| 32.64 | 70 | Abant İ.B. Ün. |                 |              |                |               |                   | *               | *               | *                 |
| 35.93 | 58 | 19 Mayıs Ün.   |                 |              |                |               |                   |                 |                 |                   |
| 37.01 | 78 | 9 Eylül Ün.    |                 |              |                |               |                   |                 |                 |                   |
| 36.22 | 53 | Pamukkale Ün.  |                 |              |                |               |                   |                 |                 |                   |

Tablo 6 incelendiğinde Marmara Üniversitesi öğrencilerinin Niğde Üniversitesi ve Abant İzzet Baysal Üniversitesindeki öğrencilerden farklı düşündüğü göze çarpmaktadır. Gazi Üniversitesi öğrencilerinin Abant İzzet Baysal Üniversitesindeki öğrencilerden farklı düşündüğü söylenebilir. Selçuk Üniversitesi öğrencilerinin Abant İzzet Baysal Üniversitesindeki öğrencilerden farklı görüşlere sahip oldukları söylenebilir. Niğde Üniversitesi öğrencilerinin 9 Eylül Üniversitesi öğrencilerinden farklı düşündüğü söylenebilir. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğrencilerinin 19 Mayıs, 9 Eylül ve Pamukkale Üniversitelerinden Farklı düşündüğü söylenebilir. En yüksek aritmetik ortalamanın 37.53 (n=76) ile Marmara Üniversitesi’ne ait olduğu görülmektedir. En düşük aritmetik ortalama ise 32.64 (n=70) ile Abant İzzet Baysal Üniversitesine aittir. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Diğer Üniversitelere göre daha farklı düşünmektedir. Ölçekten elde edilen en yüksek puan Marmara Üniversitesine ait olduğu için, modern resim anlayışının resim atölye derslerine daha fazla yansıdığı söylenebilir.

Öğrencilerin sınıf düzeylerine ilişkin yapılan t-testi sonuçları Tablo 7’de verilmiş ve yorumlanmıştır.

**Tablo 7: 3. ve 4. Sınıf Öğrencilerinin Görüşleri Arasında Yapılan t-Testi Tablosu**

| Sınıf    | N   | X     | ss   | sd  | t    | p    |
|----------|-----|-------|------|-----|------|------|
| 3. Sınıf | 276 | 35.81 | 4.17 | 545 | .714 | .476 |
| 4. Sınıf | 271 | 35.53 | 4.97 |     |      |      |

Tablo 7’deki veriler incelendiğinde 3. sınıf ve 4. sınıf öğrencilerinin arasında yapılan t-testi sonuçlarında ( $t = .714$ ,  $sd = 545$ ,  $p > .476$ ) anlamlı fark olmadığı görülmektedir. Bu durumda 3. sınıf ve 4. sınıf öğrencilerinin modern resim anlayışının resim atölye derslerine yansımaları konusunda benzer düşünceye sahip oldukları söylenebilir.

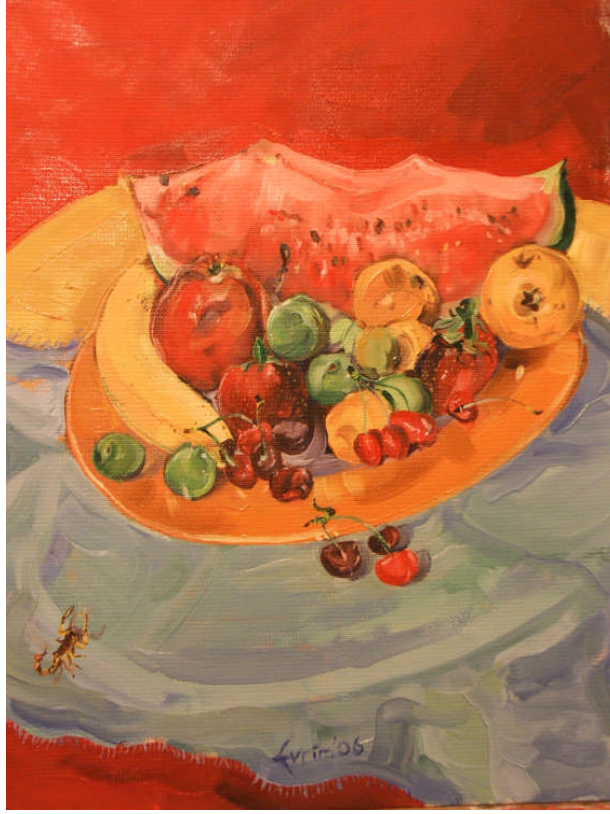
### 6.2.1 Öğrenci Çalışmalarından Örnekler

Öğrencilerin gelişim düzeylerini görmek bakımından Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Niğde Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Pamukkale Üniversitesi ve Selçuk Üniversitesinden 2. ve 4. sınıf resimlerinden örnekler alınarak karşılaştırma yapılmıştır.

Sözü edilen üniversite öğrencilerinin 2. sınıf çalışmalarında gerçeğe uygun, akademik bir anlayışla; 4. sınıf çalışmalarında ise çağdaş bir anlayışla düşüncelerin daha özgür ifade edildiği söylenebilir..



**Marmara Üniversitesi**



2. Sınıf



4. Sınıf



2. Sınıf



4.Sınıf





2. Sınıf



4. Sınıf

**Gazi Üniversitesi**



2. Sınıf

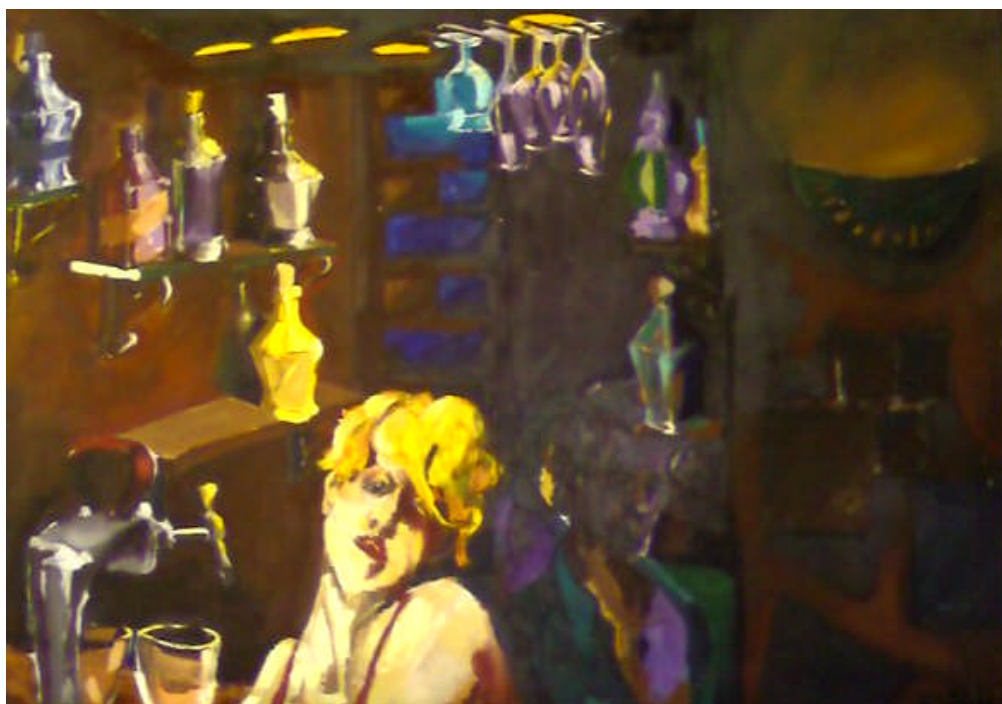


4. Sınıf





2. Sımf



4. Sımf



2. Sınıf

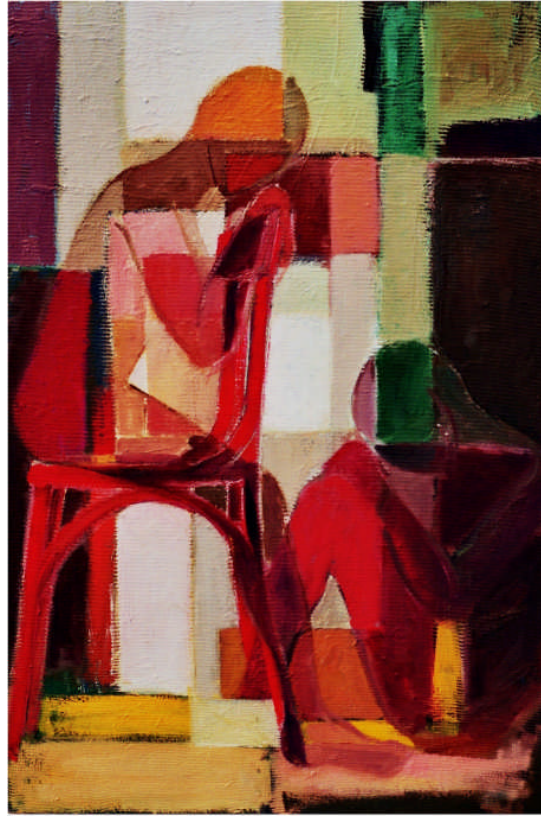


4. Sınıf

Selçuk Üniversitesi



2. Sınıf



4. Sınıf





2. Sımf



4. Sımf





2. Smif



4. Smif

**Niğde Üniversitesi**



2. Sınıf



4. Sınıf

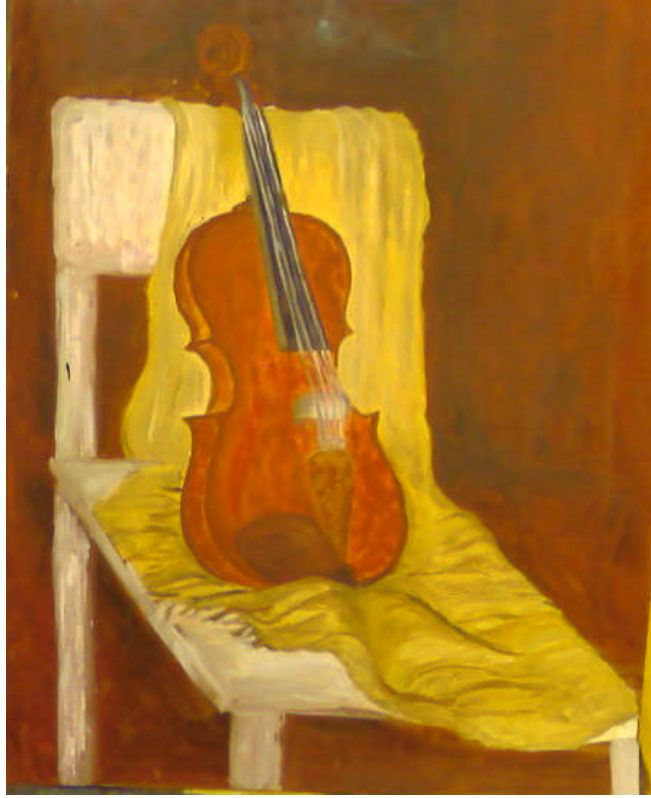




2. Smif



4. Smif



2. Sınıf



4. Sınıf





2. Sınıf



4. Sınıf



2. Sınıf



4. Sınıf



2. Sınıf



4. Sınıf



19 Mayıs Üniversitesi



2. Sınıf



4. Sınıf





2. Sınıf



4. Sınıf



2. Sınıf



4. Sınıf

## 9 Eylül Üniversitesi



2. Sınıf



4. Sınıf





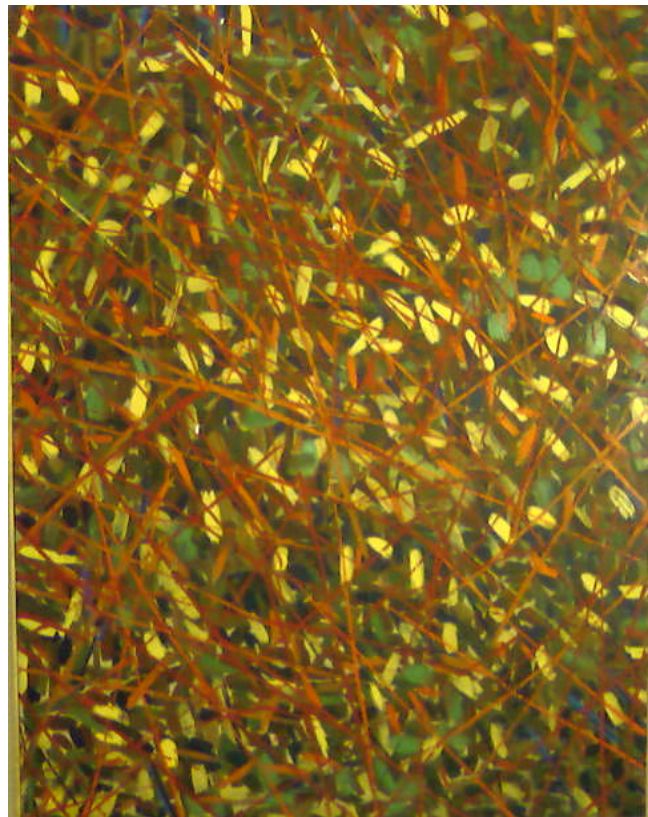
2. Sınıf



4. Sınıf



2. Sımf



4. Sımf

**Pamukkale Üniversitesi**

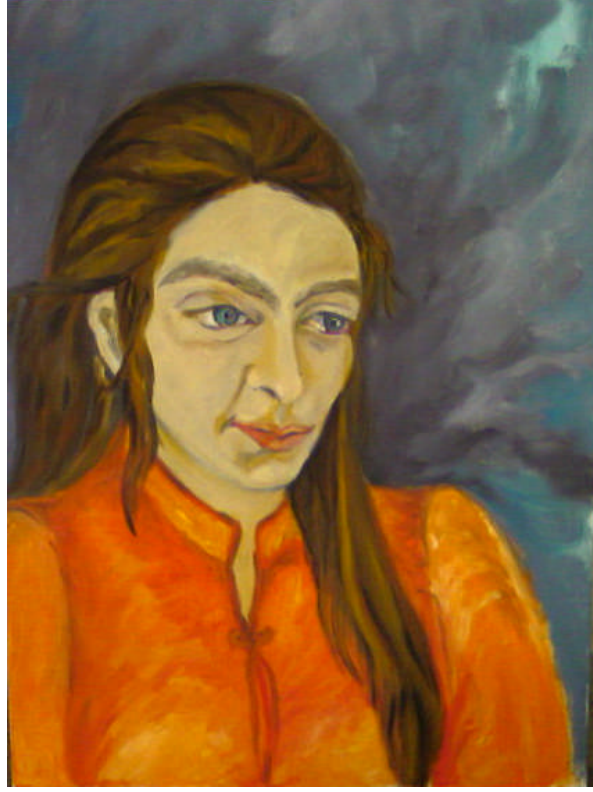


2. Sınıf



4. Sınıf





2. Sınıf



4. Sınıf





2. Sımf



4. Sımf

## YEDİNCİ BÖLÜM

### 7. Sonuç ve Öneriler

Modern resmin doğuşunda etkili olan özgür ve yaratıcı düşüncenin lisans düzeyindeki resim atölye derslerine yansması, Türkiye’de modern resmin bugünü ve geleceği açısından önemlidir. Sanatsal yaratıcılık kültüre katkı demektir. Bir toplum için bilim ve teknolojiadaki gelişme ne kadar önemli ise kültürel üretimde o kadar önemlidir.

Sanat Eğitiminde Anasanat Atölye dersleri öğrencinin alanı ile ilgili yapılanmasında da önemli bir yer tutmaktadır. Anasanat Atölye derslerinin gerek programlarının hazırlanması, gerekse eğitim ve sınama durumlarında yöntemlerinin saptanmasındaki farklı yaklaşımların ele alınarak tartışılması çağdaş sanat eğitimcilerinin yetiştirilmesi açısından çok önemli görünmektedir. Bu nedenle Anasanat Atölye derslerinin gerek kapsamının gerekse sunuş biçiminin ne kadar çağdaş olduğu ve 21. yüzyılın sanat eğitimcilerini yetiştirmedeki yeterliği tartışılması gereken bir durumdur.

Yapılan bu araştırma geleceğin özgür ve çağdaş insanlarını yetiştirecek olan sanat eğitimcilerinin Anasanat Atölye derslerinde modern resim anlayışına ne ölçüde sahip olduklarını ve bunu çalışmalarına ne derece yansıttıklarını ortaya koymak adına yapılmıştır. Elde edilen verilerin ışığında aşağıdaki sonuç ve önerilere ulaşılmıştır:

Öğrencilerin modern resim anlayışının Anasanat Atölye derslerine yansımada 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin arasında yapılan t-testi sonuçlarında ( $t = .714$ ,  $sd = 545$ ,  $p > .476$ ) anlamlı fark olmadığı görülmektedir. Bu durumda 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin modern resim anlayışının resim atölye derslerine yansması konusunda benzer düşünceye sahip oldukları söylenebilir.

Öğrencilerin modern resim anlayışının Anasanat Atölye derslerine yansımada üniversiteler arasında anlamlı fark olduğu görülmektedir. Marmara Üniversitesi öğrencilerinin Niğde Üniversitesi ve Abant İzzet Baysal Üniversitesindeki öğrencilerden, Gazi Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi öğrencilerinin Abant İzzet Baysal

Üniversitesindeki öğrencilerden, Niğde Üniversitesi öğrencilerinin 9 Eylül Üniversitesi öğrencilerinden, Abant İzzet Baysal Üniversitesi öğrencilerinin 19 Mayıs, 9 Eylül ve Pamukkale Üniversitelerinden farklı düşündüğü söylenebilir. En yüksek aritmetik ortalamanın 37.53 (n=76) ile Marmara Üniversitesi'ne ait olduğu görülmektedir. En düşük aritmetik ortalama ise 32.64 (n=70) ile Abant İzzet Baysal Üniversitesine aittir. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Diğer Üniversitelere göre daha farklı düşünmektedir. Ölçekten elde edilen en yüksek puan Marmara Üniversitesine ait olduğu için, modern resim anlayışının resim atölye derslerine daha fazla yansıdığı söylenebilir.

Öğrencilerinden alınan resimler incelendiğinde 2. sınıf çalışmalarında daha çok gerçekçi arayışların ön planda olduğu, akademik bir yaklaşımın benimsendiği düşünülebilir. 4. sınıf çalışmalarında ise öğrencilerin kendi özgür düşüncelerini çalışmalarına aktarabildiği ve modern resim anlayışını benimsedikleri söylenebilir.

Üniversite programlarında yapılan değişiklikler de modern resim anlayışına yön vermektedir. 1932 yılından bu yana programlarda yapılan değişiklikler gelişen dünyanın gereksinimlerini karşılamaya çalışmaktadır. Zaman zaman ülkenin gereksinimlerini karşılamada yetersiz kalan program düzenlemeleri her geçen gün çağdaş eğitim standartlarına biraz daha yaklaşmaktadır. Yeni yapılanma öncesinde programlarda toplam saat 194-252, toplam kredi 152-252 arasında değişmekteydi. Yeni yapılanmayla eğitimde her üniversitenin ders saatleri ve kredileri eşitlenerek birlik ilkesi gerçekleştirilmiş oldu. Programlarda yer alan (Çağdaş dünya sanatı, sanat felsefesi vb.) dersler modern resim anlayışının tanıtımına ve gelişimine katkı sağlamaktadır.

Sanat eğitiminde atölye derslerinin kapsamı ve içeriklerinin belirlenmesinde atölye hocasının kişisel yorumu diğer alanlara göre daha ağır basmaktadır. Başka bir deyişle sanat gibi esnek, göreceli bir kavramın eğitimi diğer alanlara göre daha göreceli yaklaşımlara açıktır. Bu anlamda eğitimcinin profiliyle öğrenci yetiştirilmesindeki kalite arasında direk bir ilişki olduğu söylenebilir.

Çağa hakim olan sanat anlayışları, sanat eğitimi hareketlerine direkt olarak etki etmektedir. Türkiye'de ise bu paralellik istisnaların dışında genel çerçevede kurulamamaktır. Modernizmi, akademik bir sistem olarak kabul eden görüşler vardır. 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki sanat eğitim anlayışına odaklanan ve kapsam olarak 1950

ve öncesinde yoğunlaşan, yani sadece belli prensipler üzerine odaklanan ve adeta kendi içinde “gelenekselleşmiş” bu anlayış, çağdaş sanat eğitiminin taleplerini karşılamakta yetersiz kalmaktadır.

Anasanat Atölye derslerinin kapsam ve içeriğinin belirlenmesindeki problemlerden biri tek hocalı sistemin getirdiği bir takım sorunlardır. Bir öğrenci genellikle üç yıl aynı hocayla çalışmaktadır. Özellikle son sınıfta yapılan öğrenci sergilerinde gözlenebileceği gibi hocanın kendi beğenileri nesnel bir ölçüte dönüşmektedir. Genellikle hocanın artistik vizyonunun kapsamı belirlemesiyle, aynı okul içinde eğitim kalitesini belirleyen homojen bir yapı oluşmamaktadır.

ABD, Fransa, İngiltere ve Almanya gibi sanat eğitiminde önemli ülkelerde olduğu gibi, Türkiye’de atölye derslerine giren hoca profilinde “Sanatçı Hoca” tercihinin birinci planda olduğunu görmekteyiz. ABD’de bu anlayışın özellikle önemli sanat okullarına damgasını vurduğu ve hatta eğitimci olarak hiçbir deneyimi olmayan, ancak sanatsal arenada kendini ispatlayan sanatçıları sanat eğitimcisi olarak tercih edildiği görülmektedir. Hocanın kendi sanatsal yeterliliği, çağdaşlığı ve birikimleri, eğitimci yönünden ağır basar gibi görülmektedir. Ancak burada iyi sanatçının her zaman iyi bir eğitimci, iyi bir eğitimcinin de sanatçı olamayacağı gibi bir ikilemeden söz etmek gereklidir. Genel olarak okulların kadrolaşmasında kişinin sanatsal ifadedeki yetkinliğiyle, sanat eğitimciliği yeterliliği arasında bir paralellik olduğu düşüncesi hakimdir.

Ülkemizde ise sanat eğitimcilerinin seçiminde bu farklılıklar göz önünde tutulmamaktadır. Sanat eğitimcinin asistanlık sistemiyle yetiştirilmesi de bunun bir sonucudur. ABD’deki sanat okullarında atölye hocaları yetiştirmede asistanlık sisteminin olmadığını görmekteyiz. Bir okulda asistanlık sistemiyle yetişen bir sanat eğitimcisinin hocalarıyla benzer bir yapılanmaya gideceği ve hocalık anlayışında hocasına öyküneceği aşıkardır.

ABD’deki sanat okullarında hoca seçiminde önemsenen bu kriterlere paralel olarak atölye derslerinde çok hocalı bir sistemin hakim olduğunu görmekteyiz. Bu anlayış eğitimde çok sesliliği getirmektedir. Farklı hocalarla çalışmak öğrencinin alanı ile ilgili daha çok bilgilenmesine, yaratıcı ve sanatsal yönünün daha çok gelişmesine çok katmanlı bir düşünce ve uygulama pratiği geliştirmesine katkı sağlayacaktır. Atölye

derslerinde uygulanan önemli bir diğer sistemde konuk sanatçı hoca sistemidir. Böylelikle ABD’de öğrenci Anasanat Atölye dersinde eğitim süresince çok farklı hocayla çalışma imkanı bulmaktadır.

Ülkemizde Anasanat Atölye derslerinin sunuluşunda genel olarak gözlemlenen sorunlardan biride bu derslerin kapsamı ve veriliş metodudur. Clark ve Zimmerman’a göre doğru yolda ilerlemek istiyorsak sanat eğitimi öğrencileri sanatçı, sanat eleştirmeni, sanat tarihçisi ve estetikçi rollerinden her birini bilmeli ve profesyonelce denemelidir. Atölye dersleri bu rollerin her birinin öğrencinin uygulama alanı bulacağı yegane derstir. Atölye derslerinin kavramsal ve teorik içeriğinin kalitesi çağdaş bir resim anlayışını yansıtmaktadır.

Sanat eğitimcilerinin sanata kişisel tercihlerinden çok çağdaş bir yaklaşım içinde bakmaları gerekmektedir. Her alanda olduğu gibi sanat eğitiminde bilginin önemi büyüktür. Bilgi ve yaratıcılık arasında direkt bir ilişkiden söz edebiliriz. Öğrenciyi bir anlamda veri bombardımanına tutarak, sadece formal değil, sanat ürününün ortaya çıkmasında etki eden düşünce içerik ve kavramlar üzerine düşündürerek kişisel yorumuna dayalı denemelerin yaptırılması çağdaş bir atölye sistemi için gereklidir (Aksoy, 2002).

Genel olarak sanat eğitiminde, özelde atölye derslerinde örgün eğitimin katkısı kadar, dışsal verilerin-yayınları, görsel dökümanlar, müzeler, sergiler, konferans, banel vb. önemi büyüktür. Bunların Batı ülkelerine göre eksikliği tartışmasızdır. Eğitim fakülteleri kütüphanelerinde slayt ve CD kütüphanelerinin oluşturulması ve yayınların zenginleştirilmesi gerekmektedir.

Sanat eğitimcisi yetiştirmede öğretmen/sanatçı tipinin yetiştirilmesinin bir amaç olması gerekir. Yaratıcı bireyler eğitime daha çok katkı yapacaktır. Eğitim sürecinde öğrencilerin özgür anlatıma özendirilmesi ve öğrencilerin bireysel farklılıkları göz önünde bulundurulması gereklidir. Sanat eğitimciliği profesyonellik gerektiren bir meslektir. Alanı ile ilgili iyi bir temel almayan öğrencinin iyi bir eğitimci olması düşünülemez.

## KAYNAKÇA

- AKSOY, Şeniz (2002). *Öğretmen Yetiştirmede Ana Sanat Türkiye’de Sanat Eğitimi ve Öğretmen Yetiştirme*. Sanat Eğitimi Sempozyumu, G.Ü.Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı 08-09-10 Mayıs 2002, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Matbaası.
- ALTINOK, İsmail (1973). *Yeni Resim Sanatı*. Ankara: Doğu Matbaası.
- ARSAL, Oğur (2000). *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*. İstanbul: YKY.
- ARTUT, Kazım (2002). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara. Anı Yayıncılık.
- BALCI, Fatih (2004). *İmgesel Düşünme, Kavramsal Düşünme, Sanat ve Sanat Eğitimi*. Sanat Eğitimi Sempozyumu, G.Ü.Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı 28-29-30 Nisan 2004, Sanat Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar-Ankara: Ütopya Yayınevi
- BATUR, Enis (2003). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: YKY Yayıncılık.
- BERKES, Niyazi (1973). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- BİRSEL, Salah (1967). *Fransız Resminde İzlenimcilik*. Ankara: Dost Yayınları.
- ÇAĞLARCA, Sadettin , (1993). *.Renk ve Armoni Kuralları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- s;14
- DALKIRAN, Ahmet (2006). *Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim İş Öğretmenliği Anabilim Dalları’nda Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansıması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- EİNSTER, E, V, W, D. Eoker,(1966). *What is Art Education ? Reading in Art Education*, Çeviri: Olcay Tekin Kırıçoğlu.
- ERSOY, Ayla (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. Yorum Sanat Yayıncılık

- ERSOY, Ayla (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- FİELD, D. (1970) *Change in Art Education*.
- GENÇAYDIN, Zafer (1990). *Ortaöğretim Kurumlarında Resim-İş Öğretimi ve Sorunları*. Ankara: Türk Eğitim Derneği Yayınları.
- GOMBRICH, E.H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HEPDİNÇLER, Tolga. *Teknolojik Gelişmeler ile Dönüşen Fotoğraf Kavramı*.  
(<http://members.tripod.com/tolgason/digital.htm>). (31.03.2007-saat:17:00)
- <http://liman.goodforum.net/Ders-sayfalary-c3/sanat-tarihi-f32/avant-garde-1945-1980-p1913.htm>. (15-04-2007) s:22.00
- [http://tr.wikipedia.org/wiki/Op\\_Sanat%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/Op_Sanat%C4%B1) ,Op Art, 07-04-2007- saat: 14.00
- İNCE, Bekir (2004). *XX. Yüzyıl Sanat Hareketleri Perspektifinde Sanat Eğitiminde Teknolojiye Bağlı Değişimler Üzerine Bir Deneme*. II. Sanat Eğitimi Sempozyumu 28-29-30 Nisan 2004, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- İŞBİLEN, Ayşe (2002). *Türkiye’de Sanat Eğitiminde Öğretmen Yetiştirme*. Sanat Eğitimi Sempozyumu, G.Ü.Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı 08-09-10 Mayıs 2002, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Matbaası.
- KESEK, Dilek (2000). *Türk Resim Sanatının Gelişimi ve Çağdaş Türk Resim Sanatı İçinde Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Yeri*. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Isparta
- KIRIŞOĞLU, Olcay Tekin (2002). *Sanatta Eğitim*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- KOYUNCU, Sevgi (2002). *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 14, 1-5 ([www.omuegitim.edu.tr](http://www.omuegitim.edu.tr)) 04/04/07 (22:49)
- KURBAK, Ebru (2006). *“Fotogerçekçilik: Gerçeklik Algısının Evrimi”*  
([http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi73/ebru.kurbak\\_73.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi73/ebru.kurbak_73.html))



- KURT, Seher (2004): *Oluş Noktasına Varan Sanatsal Dönüşüm Paralelinde Günümüz Sanatçısı Nasıl Yetiştirilir? Temel Sanat Eğitimi Dersi Örneğinde*. II. Sanat Eğitimi Sempozyumu 28-29-30 Nisan 2004, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- LYNTON, Nobert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: Çapan, Cevat&Öziş, Sadi), İstanbul: Remzi Kitabevi
- MARİEN, M.W. (1997). *Photography and Its Critics-A Cultural History 1839-1900*. Cambridge:Cambridge Un. Pres
- MULLER, Joseph-Emile (1972). *Modern Sanat*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- SAN, İnci (2004). *Sanat ve Eğitim-Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları*. Sanat Eğitimi Sempozyumu, G.Ü.Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı 28-29-30 Nisan 2004, Sanat Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar-Ankara: Ütopya Yayınevi
- Sanat Akımları, <http://www.resimogretmeni.cjb.net>, (03.10.2006).
- ŞENYAPILI, Önder (2004). *Yirminci Yüzyıl*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- STEVENİ, M. (1968). *Art Education*, Atherton Press, New York, USA.
- TANSUĞ, Sezer (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- TUNALI, İsmail (2003). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Sanat ve Yayımları
- TURANİ, Adnan (1995). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, Adnan (1999). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, Adnan (2003). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- TÜRKDOĞAN, Tansel (2004). *Çağdaş Sanat*. Ankara: Piramit Yayıncılık
- ÜNVER, Erdem (1997). *Liselerde Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Doktora Tezi(*Yayınlanmamış*),Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,Ankara:s.8-29
- ÜNVER, Erdem (2002). *Sanat Eğitimi*. Ankara: Nobel Yayın.
- ÜNVER, Erdem, (2004). *Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Programında Yeni Yapılanma*. II. Sanat Eğitimi Sempozyumu 28-29-30 Nisan 2004, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

## RESİMLER DİZİNİ

|                                                                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resim 1: Claude Monet, İmpression, soleil levant- (İntiba, Doğan Güneş), 1873, Tuval<br>Üzerine Yağlıboya, 48 x 63 cm Marmottan Müzesi, Paris ..... | 25 |
| Resim 2: Henri Matisse, Müzik .....                                                                                                                 | 27 |
| Resim3: Picasso-Ağlayan Kadın, 1937. Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 60.8 Tate<br>Galery, Londra .....                                               | 30 |
| Resim 4: Boccioni-Elasticita (Estetik), 1912 .....                                                                                                  | 32 |
| Resim 5: E. Munch- Çılgılık, 1893. Norveç Ulusal Galerisi .....                                                                                     | 33 |
| Resim 6:Popova Uzak-Güç Konstrüksiyonu, 1921. Pano Üzerine Yağlı Boya, 77.7 x<br>77.7 cm. Özel Koleksiyon .....                                     | 34 |
| Resim 7: Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VIII”, 1923 .....                                                                                          | 36 |
| Resim 8: Kazimir Maleviç-Süprematizm, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya. 62 x 101.5<br>cm. Stedelijk Museum, Amsterdam .....                           | 38 |
| Resim 9: Piet Mondrian-Kompozisyon, 1929 .....                                                                                                      | 39 |
| Resim 10:Jean Arp-Tzara’nın Portresi, 1916 .....                                                                                                    | 40 |
| Resim 11: Salvador Dali-Uyku, 1937 .....                                                                                                            | 42 |
| Resim 12: Alexander Calder-Istakoz Sepeti ve Balık Kuyruğu, 1939 .....                                                                              | 43 |
| Resim 13: Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Değişik ve Hoş Kılan<br>Nedir?, 1956 .....                                                   | 45 |
| Resim 14: Victor Vasarely-Keple Gestalt, 1968 .....                                                                                                 | 46 |

|                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resim 15:Donald Judd-İsimsiz, 1993 .....                                                                             | 47 |
| Resim 16: Van Doesburg-Aritmetik Kompozisyon, 1930. Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101 x 101 cm. Özel Koleksiyon .....    | 48 |
| Resim 17: Joseph Beuys-Keçe Takım Elbise, 1970. 100 x 170 cm. Özel Koleksiyon .....                                  | 49 |
| Resim18: Richard Estes, Central Savings, 1975, oil on canvas, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City .....         | 50 |
| Resim 19: Henri Rousseau, Maymunlar, 1906. Tuval Üzerine Yağlıboya, 113 x 145.5 cm. Philadelphia Museum Of Art ..... | 52 |
| Resim 20: Jackson Pollock-Numara 1A, 1948 .....                                                                      | 53 |
| Resim 21: Abidin Elderoğlu, “Al Kompozisyon”1972 .....                                                               | 76 |
| Resim 22:M. Şevket Arman, “Mevlam” 1968 .....                                                                        | 76 |
| Resim 23: Sabri Berkel, “Yoğurtçu”.....                                                                              | 78 |
| Resim 24: Ferruh Başağa, 1987 .....                                                                                  | 79 |
| Resim 25: Adnan Çoker, “Mor Oorgen”, 1995 .....                                                                      | 80 |
| Resim 26: Burhan Doğançay, “Walls-1980:Whispering Wall IV, 1991 .....                                                | 81 |
| Resim 27: Hasan Pekmezci, 2004 .....                                                                                 | 82 |
| Resim 28: Devrim Erbil, “Turuncu İstanbul”, 2006 .....                                                               | 84 |
| Resim 29: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Aşık Veysel”, 1953 .....                                                            | 86 |
| Resim 30: Fikret Mualla, “Balon Satıcı”, 1961 .....                                                                  | 87 |
| Resim 31: Mehmet Güler, “Suskun”, 2001 .....                                                                         | 88 |
| Resim 32: Burhan Uygur, “Hayal Kökü’nün Sakinleri”, 1990 .....                                                       | 89 |
| Resim 33: Nur Koçak, “Yeni İnci”, 1995 .....                                                                         | 91 |
| Resim 34: Tülin Onat, “Kağıt Rölyef”, 1997 .....                                                                     | 92 |
| Resim 35:Server Demirtaş, “Altıyüzelli”, Oluklu Mukavva, 1994 .....                                                  | 93 |
| Resim 36: Hüsamettin Koçan, “Beni Bul Dizisinden”, 2000 .....                                                        | 94 |
| Resim 37: Fahir Aksoy, “Aile Fotoğrafım”, 2003 .....                                                                 | 96 |

## EKLER

### AÇIKLAMALAR

Sevgili öğrenciler; ‘**Modern Resim**’ anlayışı ile ilgili görüşlerinizi ve atölye çalışmalarınızda modern resmin çalışmalarınıza ne ölçüde yansıdığını ortaya koyabilmek için bu anket hazırlanmıştır.

Anketten elde edilen veriler yüksek lisans tezimde kullanılacaktır. Ankete vereceğiniz samimi cevaplar için teşekkür ederim.

Fatih UĞURLU  
Niğde Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Yüksek Lisans Öğrencisi

### AKADEMİK ANLAYIŞIN DIŞINA ÇIKMANIZDA BELİRLEYİCİ OLAN ETKENLERLE İLGİLİ ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİ.

|    | ÜNİVERSİTE ADI:<br>ADI SOYADI:<br>SINIF:                                                                                               | Kesinlikle<br>katılıyorum | Katılıyorum | Kararsızım | Katılmıyorum | Kesinlikle<br>katılmıyorum |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|-------------|------------|--------------|----------------------------|
| 1  | Bugünü yaşıyor ve çağdaş resimle tanışık olmak modern anlayışın dışına çıkmamda belirleyici olan bir etkidir.                          |                           |             |            |              |                            |
| 2  | Sanatsal gelişimin doğal sonucu olması modern anlayışın dışına çıkmamda belirleyici olan bir etkidir.                                  |                           |             |            |              |                            |
| 3  | Öğretim elemanının yönlendirmesi modern anlayışın dışına çıkmamda belirleyici olan bir etkidir.                                        |                           |             |            |              |                            |
| 4  | Geleneksel sanatı yeterli görmemek modern anlayışın dışına çıkmamda belirleyici olan bir etkidir.                                      |                           |             |            |              |                            |
| 5  | Sanatta özgünlüğün gerekliliğine inanmak modern anlayışın dışına çıkmamda belirleyici olan bir etkidir.                                |                           |             |            |              |                            |
| 6  | Geleneksel sanatın sanat çevrelerince fazla itibar görmemesi modern anlayışın dışına çıkmamda belirleyici olan bir etkidir.            |                           |             |            |              |                            |
| 7  | Gerçekçi arayışların sanatçının hayal gücünü sınırlandırması modern anlayışın dışına çıkmamda belirleyici olan bir etkidir.            |                           |             |            |              |                            |
| 8  | Çağdaş akımların günümüz sanat anlayışında belirleyici bir rol oynaması modern anlayışın dışına çıkmamda belirleyici olan bir etkidir. |                           |             |            |              |                            |
| 9  | Teorik dersler (Çağdaş dünya sanatı vs.) modern anlayışın dışına çıkmamda belirleyici olan bir etkidir.                                |                           |             |            |              |                            |
| 10 | Seçmeli sanat atölye derslerindeki uygulamalar modern anlayışın dışına çıkmamda belirleyici olan bir etkidir.                          |                           |             |            |              |                            |

