



T.C.
Marmara Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı
Resim – İş Öğretmenliği Bilim Dalı

SANAT EĞİTİMİNDE ARMONİNİN, PLASTİK DEĞERLER AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Serkan Şahin

Yöneten: Prof. Dr. Erol Bulut

İstanbul, 2009



T.C.
Marmara Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı
Resim – İş Öğretmenliği Bilim Dalı

SANAT EĞİTİMİNDE ARMONİNİN, PLASTİK DEĞERLER AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Serkan Şahin

Yöneten: Prof. Dr. Erol Bulut

İstanbul, 2009

T.C.
Marmara Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı
Resim – İş Öğretmenliği Bilim Dalı

Serkan Şahin tarafından hazırlanan ‘Sanat Eğitiminde Armoninin, Plastik Değerler Açısından İncelenmesi’ başlıklı bu çalışma, _____ tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

İmzalar

Danışman : _____

Üye : _____

Üye : _____

TEŞEKKÜR

Tezin hazırlanışı sırasında, katkılarından dolayı danışmanım Prof. Dr. Erol BULUT’a, çevirilerde bana yardımcı olan sevgili Serkan Gülmez’e ve sonsuz desteğini esirgemeyip, önemli yardımlarda bulunan hayat arkadaşım Sevim Tunçer’e özellikle teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Bu araştırmada, sanat yapıtını oluşturan değerlerin bütünüyle, uygulama ve sınırlılıkları, işlevselliği, ritmi, dengesi kompozisyonu ve rengi genel bir başlık altında armoni kavramı çerçevesinde ele alınması amaçlanmıştır. Armoni kavramının köklü geçmişi incelenerek, yapıt üzerindeki sorunsallarına değinilmekle beraber günümüz sanat ortamında bu kavramın, eğitimdeki yerine de değinilerek öneminin vurgulanması hedef alınmıştır.

Resim sanatında değişmeyen kurallar ve ritimler ışığında, gelişen ve değişen sanat ortamı çerçevesinde armoninin yapıt üzerindeki etkinliğinin vurgulanması amaçlanarak, değer kavramının, denge unsurunun 20. yy. da kendine farklı işlevsellikler bulduğunun da altı çizilerek, sanat kurumları ve eğitimdeki yeri, önemi, amaçları ve nasıl kullanıldığı bu çalışmanın oluşturulmasına neden olan önemli etkenlerdendir. Her devirde sanat şekilleri o devrin şartlarına göre oluşmaktadır. Oluşan bu şekillerden ve biçimlerden her biri bir önceki kadar güzeldir, çünkü o, kendini yaratan çevre ile denge halindedir, her ne kadar kendi devrini yansıtsa da. Bu durumda doğa burada çok önemli bir faktör oluşturmaktadır. Armoni yani uyum dediğimiz zaman doğa, gözlem ve göz için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Sanat doğadan beslendiği gibi sanatçılarda yüzyıllar boyunca doğayı çözümlemeye çalışmışlar ve bu gözlemlerini tuvalde dengelemeyi denemişlerdir.

Bu çalışma, gözün ritmi nasıl algıladığı, armoninin nasıl oluşturması gerektiği ve bunu yaparken de nasıl bir yol izlemesi gerektiğine dair önemli bir kaynak oluşturulacak nitelikte araştırılacaktır. Sanat eğitiminin bu bağlamda ne şekilde ele alındığı, armoninin bu eğitimdeki önemi de dikkate alınarak, ne kadar bilinçli, gerekli ve nasıl kullanıldığına dair araştırma konusu genişletilerek ve aynı zamanda armoniye dair yapıt üzerinde oluşan sorunsallara vurgu yapılarak çözüm önerileri ve önemi görseller yardımı ile oluşturulacaktır.

SUMMARY

In this search, in full amount the values that are composed for artistic work, it was aimed to deal with as part of harmony concept in its implementation and restraint, functionality, rhythm, balance. By analysing to the retroactive of the harmony concept, it was aimed to mention to the problematics which are on the work of the art, even, in the current art medium its significance in education.

In the light of the hard and fast rules of painting art and rhythm, by aiming to point that as part of developing and varying of art medium, the effect of the harmony on work, underscoring, in the 20. century, the value concept and equipoise found different functionality, art association and the place in education of it, importance, goals, and how they are used; these are the important factors in the formation of this work. In every period, the shapes of art are formed according to that term's conditions, also each one of these shapes and forms are as beautiful as the others because it is in the balance with its creator environment although it reflects own term. In this case the nature is making an important factor up. As the art is nourishing, artists have been getting the nature out and trying to reflect on canvas.

The main criterion of this work will be ferretted out; how do eyes sense and their method. This work will be composed helping with important visuals and recipe lead, by expanding the topic of the search, how art education is underscored, how it is conscious in accordance with harmony, how it is used on the work of the harmony.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
SUMMARY	iii
I.GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	2
1.2. Alt Problemler.....	2
1.3. Amaç.....	3
1.4. Önem.....	3
1.5. Sayıtlılar (Varsayımlar).....	4
1.6. Sınırlılıklar.....	4
1.7. Kısaltmalar.....	4
2. YÖNTEM.....	5
2.1. Araştırma Yöntemi.....	5
2.2. Veri Toplama Teknikleri.....	5
2.3. Verilerin Çözümü ve Toplanması.....	6
2.4. Evren ve Örneklem.....	6
3. PLASTİK DEĞERLER AÇISINDAN ARMONİNİN TANIMI VE İRDELENMESİ.....	7
3.1. Armoninin Tanımı.....	7
3.1.1. Monokromatik Armoni.....	10
3.1.2. Analogüs (Nüans) Renklerle Armoni	10
3.1.3. Kontrasting Armoni	11
3.1.3.1. Split (Parçalanmış) Komplemanter Renk Armonisi.....	14
3.1.3.2. Double (İki Renkli) Komplemanter Renk Armonisi	14
3.1.3.3. Triads (Üç Renkli) Komplemanter Renk Armonisi	15
3.1.3.4. Tetrads (Dört Renkli) Komplemanter Renk Armonisi	16
4. ARMONİYİ OLUŞTURAN ÖĞELERİN İNCELENMESİ.....	17
4.1. Kompozisyon.....	17

4.1.1. Açık Kompozisyon.....	19
4.1.2. Kapalı Kompozisyon.....	21
4.1.3. Çizgisel ve Gölgesellik	21
4.1.4. Düzlem ve Derinlik	23
4.1.5. Çokluk – Birlik.....	24
4.1.6. Belirlilik ve Belirsizlik	24
4.2. Denge.....	26
4.2.1. Simetrik Denge.....	27
4.2.2. Asimetrik Denge.....	27
4.3. Ritim	28
4.4. Işık-Gölge.....	29
4.5. Renk.....	32
4.6. Altın Oran.....	35
5. RESİM SANATI TARİHİ SÜRECİ İÇERİSİNDE ARMONİNİN İNCELENMESİ.....	37
5.1. Resim Sanatında Armoninin Tarihçesi.....	37
5.2. Batı Sanatında Armoninin Akımlar Üzerindeki Değişkenliği ve Etkilerinin İrdelenmesi	51
5.2.1. İzlenimcilik İçerisinde Armoninin İncelenmesi.....	51
5.2.1.1. Cezanne	52
5.2.1.2. Van Gogh.....	53
5.2.2. Dışavurumculuk İçerisinde Armoninin İncelenmesi.....	54
5.2.2.1. Max Backmann	55
5.2.2.2. Otto Dix.....	56
5.2.3. Kübizm’de Armoni Anlayışının İncelenmesi.....	57
5.2.3.1. Picasso.....	58
5.2.3.2. Robert Delaunay.....	59
5.2.4. Wassily Kandinsky.....	61
5.2.5. Matisse ve Armoni.....	62
6. GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA ARMONİNİN ÖNEMİ VE KULLANIM FARKLILIKLARININ İNCELENMESİ.....	65

6.1.Çağdaş Türk Resim Sanatında Armoninin Önemi ve Kullanım Amaçlarının Değişkenliği.....	65
6.1.1. Renkler ve Şekillerin Uyumu Fahrenissa Zeyd	71
6.1.2. Kontrast Renklerin Çarpıcı ve Etkili Uyumu Fikret Mualla.....	72
6.1.3. Ritmik ve Hareketli Kompozisyon Uyumu Sabri Berkel.....	74
6.1.4. Geometrik Formların Uyumu Ferruh Başağa.....	76
6.1.5. Yapısal Anlayışın Tuvaldeki Uyumu Zeki Kocamemi.....	77
 7. SANAT EĞİTİMİNDE ARMONİ SORUNU.....	80
7.1. Sanat Eğitiminin Gerekliliği ve İşlevi	80
7.2. Dünyada Sanat Eğitimi Uygulamaları.....	93
7.3. Günümüz Sanatında Armoni Kaygılarının Sanat Eğitimine Yansımaları.....	98
7.4. Sanat Eğitiminde Armoninin Gerekliliğinin Vurgulanması.....	102
 8. SONUÇ VE ÖNERİLER	104
8.1. Sonuç.....	104
 RESİMLER.....	107
RESİMLER DİZİNİ.....	129
BİBLİYOGRAFYA.....	134
 EK 1. Tarihsel Süreç İçerisinde Dünya Sanat Eğitimi Kronolojisi(Ana Eğilimler, Etkiler Ve Öncüler).....	142
1.Türk Sanat Eğitimi Zaman Dilimi.....	142
2.Amerika’da Ve Avrupa’da Sanat Eğitimi Zaman Dilimi.....	145
 EK 2. Ana ve Ara Renkler.....	148
 ÖZGEÇMİŞ.....	149

1. GİRİŞ

Armoni, renkler arasında uygunluk, ahenk, bağdaşma demektir. Genel olarak, bir tablodaki bileşimin estetik bakımdan dengeli ve güzel olmasıdır. Tamamlayıcı renk resimde armoni'nin temel prensiplerindendir. Yan yana duran renkler birbirlerinin etkilerini tamamlayarak armoni içine girerler. Armoni bir renk senfonisidir. Armonide çekicilik önemlidir. Resimde bakışı kendine çeken özelliktir armoni.

Renk, bir tablonun canlılığını arttıran ve etkileyen bir elemandır. Birçok renk kullanarak güzel bir resim meydana getirilemez. Tablo bir renk panayırı değildir. Güzel bir resmin meydana gelmesi için iki, üç renk ve tonları bile kafi olabilir. Ressam her şeyden önce tablosunda renk kombinasyonlarını renk kurallarına göre hazırlamasını, hangi rengin nerede ve nasıl kullanacağını bilmesi lazımdır.

Renkli bir tablonun her noktasının aynı değerde olması ve seyircinin gözünü bir yere saptırmadan tablonun her tarafını aynı anda görmesi lazımdır. Renk adedinin azlığı bizi daima sadeliğe götürür. Her tabloda hakim renk vardır. Nasıl ki müzikte ritim adı verilen sabit bir melodi varsa ve bütün parçanın devamınca bu melodi tek başına yada tamamıyla karakterini bozmadan diğer melodilerle karışarak tekrar ediyorsa; resimde de hakim renk saf olarak yada diğer renklerle karışarak resmin değişik yerlerinde tekrar edilirse renk armonisi meydana gelir. Hangi renk olursa olsun resimde tek başına bırakılmamalıdır. Mutlaka ona benzeyen ışıklık veya gölgeli tonlar ve yardımcı renkler kullanılmalıdır. Bu yapılmazsa istenilen ahenk ve denge elde edilemeyebilir.

Armoni tanımı genel anlamda yapılmış olsa da bir çok ressam tarafından öneminin, yapıt oluşturmada ve çözümlemede eksik kaldığı özellikle değişen ve gelişen toplumlarda görülmektedir. Bakış açısı ve amaçlar değiştikçe resimsel değerlerde kendi içerisinde öznel hale gelmektedir. Bu araştırmada armoni tanımı tarihi doğrultusunda yapıtta değişmeyen plastik değerler irdelenmekle beraber sanatta ve sanat eğitimindeki yeri sorgulanacaktır.

Resim sanatının gelişim ve değişim evrelerinde armoni kavramı irdelenmekle beraber Türk sanatına etkileri ve yansımaları sorgulanacaktır. Cumhuriyet döneminde neden önemli olduğunun altı çizilerek, günümüzde sanat eğitimi veren kurumlarda armoni kavramının ne şekilde incelendiği, yapıt üzerinde ne şekilde çözümlendiğine dair incelemeler ve araştırmalar yapılacaktır. Resmi anlamlandırma ve oluşturma evresindeki sorunsallara değinilecektir. Bu bağlamda yapıtı oluştururken irdelenmesi gereken temel plastik değerlerin önemi vurgulanarak, renk kavramının ve biçim sorunsalının çözümü doğrultusunda irdemeler yapılacaktır. Estetik bakışın değişimi, toplumsal farklılaşmanın yapıt üzerindeki etkisi ancak yapıtın oluşum aşamasındaki değerler olgusu ile keza bu olguları bilip doğru aktarmakla çözümlenebilmektedir.

1.1. Problem

Sanat yapıtında armoninin önemi ve sanat eğitimindeki yerinin vurgulanması, günümüz sanat anlayışı içerisinde armoninin algılanışı ve uygulanışı, bu durumun sanat eğitimine olan yansımaları problemler olarak ele alınmıştır.

1.2. Alt Problemler

- Armoni nedir?
- Armoninin tarihçesi.
- Armoni kavramından yola çıkılarak resimde kompozisyon, denge, ritim ve renk oluşumlarının etkisi nasıl çözümlenir.
- Rengin tuvalde oluşturduğu biçim üzerine sorunlar nasıl incelenir?
- Üslup özelliklerinden yola çıkılarak armoni kavramının değişkenliğinin ne şekilde olduğu.
- Batı sanatında armoni nedir?
- Batı sanatındaki armoni sorunsalının ne şekilde üzerinde durulduğu.
- Modern sanatta (20. yy. da) armoni sorunları nelerdir?

- 20. yy. Cumhuriyet dönemin de armoni sorunu ne şekilde ele alınmıştır?
- Günümüz sanatında armoni kavramı nedir ve ne şekilde ele alınmıştır?
- Sanat eğitiminde armoni kavramı ne şekilde irdelenmektedir
- Sanat eğitiminde armoninin önemi nedir?
- Sanat eğitiminde armoni oluştururken karşılaşılan sorunlar nelerdir ve ne şekilde olmasına dair çözümler nelerdir?
- Günümüz sanatçıları armoni kavramını ne şekilde ele almaktadır.

1.3. Amaç

Resim sanatında armoni kavramının sanat tarihi açısından ne şekilde ele alındığını anlatmak ve irdelemek, günümüzle bağlantısı kurularak değişkenlik sürecinin anlatılması ve önemini vurgulamak amaç edinilmiştir. Yüzyıllardan beri varolan önemli bir kaygının ne şekilde çözümlendiği ve çözümleneceğine dair olgular ele alınacaktır. Günümüz sanat eğitiminin armoni kavramını ne şekilde ele aldığıın önemi vurgulanarak, resim sanatında yaşanan problemler ile irdelenecektir. Bu çalışmada tuval üzerinde armoni kaygısının güdülmesinin nedenleri ve sonuçları, yapıt çözümlemede önemli sorunların ortadan kalkmasını sağlayarak anlama ve görme ne şekilde yapılacağına dair önemli bir kaynak oluşturmayı amaç edinmektedir.

1.4. Önem

Bu çalışmada armoni kavramının sanat yapıtı üzerindeki önemi vurgulanmakla beraber batı sanatından günümüze değin hangi amaçlarla nasıl kullanıldığına, ne şekilde yansıtıldığına, devirler değıştikçe tuval üzerindeki biçimin ne şekilde değıştiğine dair detaylı bir anlatım dili kullanılarak sanat eğitimindeki önemi irdelenecektir. Bu çalışma sonunda resimsel değerler bakımından önemli bir kaynak niteliği taşıyacak olan bu araştırma, armoninin yeniden değerinin vurgulanması ve günümüz sanat anlayışı içindeki algılanması ortaya koyması bakımından önemlidir.

1.5. Sayıtlar

Bu alışma oluşturulurken çok sayıda yabancı ve Türkçe kaynaktan yararlanılıp, armoni kavramının geçmişten günümüze değin ne şekilde aktarıldığına dair öğretici, bilgilendirici ve resim tarihi içerisinde yapıtlara daha bilinçli bakmanızı sağlayacak nitelikte araştırma yapılması varsayılmıştır. Birçok bilgiyi içermekle beraber armoninin geçmişten günümüze değin öneminin vurgulanması varsayılmıştır. Bu incelemelerle birlikte sanat çevresinde ve sanat eğitimi dahilinde artı ve eksi uygulamalar varsayılmıştır.

1.6. Sınırlılıklar

- Bu araştırma armoni kavramının yapıt üzerindeki sorunları ile ilgili olup, sanat eğitimindeki yeri ve önemi ile sınırlıdır.
- Bu araştırma birçok görsellerden yararlanılarak oluşturulup, dünya sanatından günümüz Türk sanatına değin içerikli bilgi ve görsellerle sınırlıdır.
- Bu araştırma 1 yıl gibi bir zamanla sınırlıdır.
- Bu araştırma 2008–2009 eğitim ğretim yılında ulaşılabilen kaynaklarla sınırlıdır.

1.7. Kısaltmalar

bkz.: bakınız

s. : Sayfa

vb. vs.: ve benzeri, vesaire

yy.: yüzyıl

Yay: Yayıncılık

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Yöntemi

Bu araştırma hazırlanırken, elde edilen kaynaklar detaylı bir şekilde taranarak oluşturulacaktır. Yapılan araştırmada öncelikle resimde armoni kavramının tarihçesine değinilerek tanımlanması sağlanacaktır.

Araştırma kapsamı dahilinde, batı sanatından itibaren armoni kavramı görseller ve karşılaştırma yardımı ile incelenip önemi vurgulanacaktır. Resmi oluştururken kullanılan ve aslında hiç değışmeyen resmin temel kurallarına da değinilip, armoninin biçimi oluştururken ne denli önemli olduğunun önemi irdelenecektir.

Rönesans resminden 20. yy.'a değin, değışen ve gelişen resim sanatı dahilinde armoninin resim yapıtı üzerinde uygularken değışen kaygıları irdeleyip, Türk sanatında ve sanat eğitimindeki yeri ve önemine vurgu yapılacaktır.

Günümüz sanat eğitiminde değışen ve farklılaşan üslupların ve kaygıların ne şekilde aktarıldığına dair görseller yardımı ile araştırma yapılarak, yetişen nesillere ne şekilde aktarıldığına dair incelemeler yapıp, yapıt oluşturmada ve yapıt çözümlemede önemi vurgulanacaktır.

2.2. Veri Toplama Teknikleri

Araştırma sırasında ulaşılabilen her türlü birincil ve ikincil kaynaklar, kitaplar, internet kaynakları, araştırmalar incelenecek, yabancı dildeki kaynaklar Türkçe'ye çevrilerek konuyla ilgili bilgilerden yararlanılarak araştırma oluşturulacaktır. Bu kaynaklardan elde edilebilecek bilgiler dahilinde, armoni kavramının sanat tarihi ve sanat yapıtı üzerindeki önemi ve sanat eğitimindeki yeri sorgulanacaktır.

2.3. Verilerin Çözümü Ve Yorumlanması

Yapılan araştırmada, konuyla ilgili her türlü literatür taranacaktır. Elde edilen veriler değerlendirilerek, gerekli olan bilgiler araştırma kapsamında kullanılacaktır. Gerekli görülmeyen bilgiler ise araştırma kapsamına dahil edilmeyecektir. Bu incelemede armoninin tanımını ve önemini ortaya koyan kaynaklardan alıntı ve özet kullanılacak, araştırma dahilinde gerekli olabilecek sanatçı ve yapıt bilgileri için uygun kaynak taramaları yapılacak ve gerekli özet ve yorumlamalar gerçekleştirilecektir.

2.4. Evren ve Örneklem

Araştırma konusu kapsamı dahilinde yer alan tüm yazılı, basılı ve sözlü kaynaklar bu araştırma konusunun evrenini oluşturur. Bununla birlikte dolaylı yoldan ile de konu yada yardımcı olabilecek kişiler ve yapıtları da evren dahilinde tutulmuştur.

3.PLASTİK DEĞERLER AÇISINDAN ARMONİNİN TANIMI VE İRDELENMESİ

3.1. Armoninin Tanımı

Armoni genel olarak uyum demektir. Terimsel anlamına bakıldığında; bütünü meydana getiren ilgili öğelerin ve parçaların kendi aralarındaki uyumu olarak karşımıza çıkmaktadır. W. Kandisky, “Armoni kompozisyonudur” demiştir. Genellikle müzikte kullanılan bu terim, resim unsurlarının tatmin edici ve hoşagidecek bir şekilde düzenlendiği duygusunu dile getirmektedir. Birlik beraberlik ve uyum olarak da söylenebilen armoni kavramı resmin bütünlüğüne hitap etmektedir.

Sanat kaynağını doğadan almaktadır ve doğada müthiş bir armoni dengesi olduğu görülmektedir. Sabah, öğle ve akşam saatlerinde doğadaki renkler kendi içerisinde uyumlu bir renk bütünlüğü sergilemektedirler. Armoninin sadece resim ile değil, diğer görsel sanatlarla da ilişkili olduğu görülmektedir. Resimde uyumdan, ahenkten bahsederken müzikte de bahsedebilmekteyiz. Rembrandt’ın resimlerine bakıldığında, kahverengi tonlarının nasıl bir uyum ve denge içerisinde olduğu açıkça görülmektedir. Aslında genel olarak bu kavram bir çok sanatçı ve döneme göre görüş farklılıklarının oluşmasından kaynaklanan farklı sentezlemelerin oluşumunu göstermektedir. Paul Klee’ye bakıldığında resimlerinde armoniyi çok farklı ele aldığı görülmektedir (Resim 1).

Klee’ye göre; *“Bir sanat yapıtının yaratımı ağaç dallarının gelişmesi, zorunlu olarak resim sanatının özgül boyutlarına girmenin sonucunda, doğal biçimin çarpıtılmasına eşlik etmek zorundadır. Çünkü orada doğa yeniden doğar. O zaman bu özgül boyutlar nelerdir? Öncelikle çizgi, ton değeri ve renk gibi az çok sınırlı biçimsel etmenler vardır. Bunların arasında, çizgi yalnızca basit bir ölçüm sorununa sahip, en sınırlı etmendir. Çizginin özellikleri uzunluk, açılar, yarıçap ve odak mesafesinin uzunluğudur. Tüm bunlar ölçüme bağlı niceliklerdir. Ölçüm bu öğenin özelliğidir. Ölçüm olasılığının kuşkulu olduğu*

yerde, çizgi mutlak saflık ile ele alınamaz. Ton değerinin yada başka bir deyişle chiaroscuronun siyah beyaz arasında ki çok sayıdaki koyuluk derecesi-doğası oldukça farklıdır. Bu ikinci öge ağırlık olarak nitelendirilir. Bir evre beyaz enerji bakımından az çok zenginleşebilirken, başka bir evre az çok siyaha doğru ağırlık kazanabilir. Ayrıca siyahlar beyaz bir normla (beyaz bir ard-alan üzerinde)ve beyazlar siyah bir normla (bir kara tahta üzerinde) ilişkilendirilebilir. Yada her ikisi ile birlikte bir orta gri norma gönderme yapılabilir. Üçüncü olarak, belirgin bir şekilde farklı özellikleri olan renk. Renk ne tartılabilir nede ölçülebilir. Aynı parlaklıktaki, biri saf sarı, diğeri saf kırmızı olan iki yüzey arasındaki farklılık ne tartı ile ne cetvelle ölçülebilir. Renk bir çok sebepten nitelik olarak adlandırılabilir. Şimdi elimizde üç biçimsel aracımız var; kökten farklılıklara rağmen belirli bir karşılıklı ilişkiye sahip ölçüm, ağırlık ve nitelik. Renk öncelikle niteliktir. İkinci olarak ağırlıktır. Çünkü sadece renk değerine değil, ayrıca parlaklığa sahiptir. Üçüncü olarak da ölçümdür. Çünkü nitelik ve ağırlıktan ayrı olarak sınırları alanı ve derecesi vardır. Ton değeri ağırlıktır fakat derecesi ve sınırları bakımından ölçümdür. Fakat çizgi sadece ölçümdür. Böylelikle tamamı saf renk bölgesinde ikisi saf kontrast bölgesinde kesişen ve sadece biri saf çizgi bölgesine yayılan üç niceliğe ulaştık.”¹ demiştir ve bunun üzerine bir çok sentezleri vardır. Kompozisyonu sadece bir renk, bir çizgi olarak değil bir bütün olarak uyumun sağlanması gerektiğini savunmuştur.

Türk sanatçılarından Devrim Erbil’in armoni hakkında görüşlerine bakacak olursak;

"Ben resimlerimde ağırlıklı olarak çizgiyi tercih ettim. Bence çizgi, sanat tarihinde uzun süre ön plana çıkmış plastik elemanlardan biri. Çizgiye öncelikle primitif sanatların ilgi duyduğunu görüyoruz. Çünkü çizgi esasen insan aklının bir soyutlamasıdır. Doğada çizgi dediğimiz şey yoktur ve soyutlama gücüne dayanan bütün sanatlar bu elemanı vazgeçilmez bir biçimde kullanmışlardır. Çünkü biçimlerin kesiştiği, mekandan ayrıldıkları yerdir çizgi. daha sonraları ortaçağda ve ardından da Rönesans’da desen ve skeç olarak

¹ Klee, Paul. (2002) Modern Sanat Üzerine çev. Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Altıkkırbeş yayınları. s. 21.25

görüyoruz çizgiyi. 20. yy.'a kadar resmin kullanılabilir fiziksel bir elemanı olmayan çizgi yine de her zaman için kompozisyonun ana parçası olarak düşünülmüş. İçinde bulunduğumuz yüzyılda ise Paul Klee, Kandinsky, Picasso'nun çizgi ile olan ilişkilerine tanık oluyoruz. Fakat benim çizgiyle ilişkim bunları öğrendikten sonra şekillenmeye başlamadı. Geriye dönüp baktığımda ortaokul yıllarında yaptığım resimlerde bu tür bir çizgi kullanımı ile karşılaşıyorum: Örneğin ortaokulda bulunduğumuz okul binasını, tepeden resmettiğim bir resimde, binayı ve çevresini teker teker renkli çizgilerle betimlemiştim. Şu an gerçekleştirdiğim İstanbul resimlerine baktığımda da benzer bir tavır görüyorum. Aynı şekilde titreşim ve hareketin ön planda tutulduğu resimlerimde de çizgiyi aynı mantıkta kullanıyorum. Çizginin bir ağ gibi yaşamın üzerine serpilmesi ya da yaşamdan gelen soyutlamanın benim anlatımına denk düşen bir eleman oluşu bana bu yakınlığı getiriyor. İlk çalışmalarında çizgi aynı zamanda renkli idi. Renk benim için çok özel bir şey. Ben birçok rengin bir arada bulunmasını çok renklilik olarak algılamıyorum. Buna karşılık her resmin kendine ait bir rengi olması gerektiğini düşünüyorum. her rengin kendine ait bir kokusu olmalı. O yüzden çoğunlukla monokrom armoni içersinde izleyiciyi coşturacak, harekete geçirecek renkleri tercih ederim. Bu çoğunlukla mavi, ama kimi yapıtlarda mavinin yerini kırmızı veya yeşil alıyor ve çok alaca, iç içe geçmiş renklerin kendi aralarında biraz zor uyum sağladıklarını düşünüyorum. Tabi bu benim kişisel görüşüm ama uyumun içersinde zıtlıkların biraradalığı da olabilir. Ben genellikle bu zıtlıkları çok az kullanıp resimde armoni ile ilgisi olmayan kontrast rengi bir kenara bırakıyorum. Önemli olan ana rengin akılda kalmasıdır. Bir resimden uzaklaştıktan sonra o resimle ilgili bir şey kalmalıdır akılda. Bu çizgi, renk veya doku olabilir. Doku deyince benim resmimin ayrılmaz bir unsuru olarak görülebilecek dokusal katlar akla geliyor. Küçük küçük noktaların bir araya gelmesinin yapıtlarıma bir ritim kazandırdığını düşünüyorum. O küçük noktalar yan yana gelerek yüzeyde bir ağ oluşturur.”² demiştir.

² <http://www.itusozluk.com/goster.php/devrim+erbil> Erişim tarihi: 03.04.2009

Armoni bilimsel olarak üç kombinasyona ayrılmıştır.

3.1.1. Monokromatik Armoni

Monokromatik armoniye bakıldığında; bir rengin kendi içindeki armonisine denildiği görülmektedir. Bir rengin değişik renk tonlarıyla yapılır ve kombinasyonların en basitidir. Hakim renklerin açık ve koyu tonları, ara tonlar olarak kullanılır. Bir renge başka bir renk karıştırmadan onu yalnız beyazla açarak veya siyahla koyulaştırarak açık, orta ve koyu gibi değişik tonlara böldükten sonra, bunları resimde istediğimiz etkiyi, şekli yaratacak bir düzende koyulu açıklı yan yana bir düzende sıralamakla, yani bir tondan diğer bir tona yavaşça geçmek yoluyla armoni yapılır. Buna "kambyo" ya da "ton üstüne ton çalışması" denir. Mesela; Mavinin, açık mavi, orta mavi, koyu mavi tonlar kullanılarak bu rengin armonisine gidilir. Bu tonlar resim üzerinde hakim renk etrafında hakim renk üzerinde toplanmalıdır. (ÇAĞLARCA, 1993)

3.1.2. Nüans (Analogüs) Renklerle Armoni

Analogüs (nüans) renklerle armoniye bakıldığında; kromatik dairede görünüşleri itibariyle birbirine benzer renklerle ve onların tonlarıyla yapılan armoni olduğu görülmektedir. Örneğin sarının benzer renkleri turuncu, sarı-turuncu, sarının dereceleri (bir rengin komşu renkleriyle karıştırılarak değişik tonlarda yan yana getirilmesiyle) dir. Bu renklerden biri hakim renktir ve diğer renkler de bu rengi oluşturan müşterek bir renge sahip olduklarından birbirlerine benzerler ve göze hoş görünürler. Mesela, yeşil ve sarı, kırmızı ve turuncu, mor ve mavi gibi renkler kromatik dairede analogüs renkler olarak yan yana gelirler. Çünkü, sarının bileşiminde yeşil (çıkarımsal sistemde yeşilin bileşiminde Sarı), turuncunun bileşiminde kırmızı, morun bileşiminde de mavi olduğu görülmektedir.

Analögüs renkler yan yana geldiklerinde birbirlerinin kuvvetlerini kırarlar ve olduklarından zayıf görünürler. Bu şekilde yapılan bir armoni rahatlık vericidir. Analögüs armonisinde, hakim rengin sağ ve solundaki nüanslarla düzenlemeler

yapılarak kompozisyon meydana getirilir. Mesela Su, mavi-yeşil ve gök, mavi-mor kombinasyonu ile meydana getirilebilir. Benzer renklerin orantılı tonları ve nüansları içinde boyanmış olan bir tuval gözde hoş bir etki bırakmaktadır. Uygun renkler yerine bazen nötr (beyaza yakın) renkler kullanılabilir. Benzer renklerin kombinasyonlarına birkaç örnek vermek gerekirse; Sarının kombinasyonları ; turuncu, sarı-turuncu, mavi tonlar ve bütün bunlara benzer ton dereceleridir. Deniz mavisinin kombinasyonları; turkuaz (Siyan), mavi-turkuaz, mor-mavi ve mor'dur. Kırmızının kombinasyonları; turuncu, kırmızı-turuncu, kırmızı-mor (magenta) ve menekşe moru'dur. (ÇAĞLARCA, 1993)

3.1.3. Kontrasting Armoni

Kontrasting armoniye bakıldığında ise; kontrast renkler karıştırıldıkları zaman birbirlerinin kuvvetini yiyen ve yan yana geldikleri zaman birbirlerinin renklerini daha fazla belirten, zıt renkler olduğu görülmektedir. Örneğin kırmızı bir gül, yeşil yapraklar arasında ateş gibi parlar. Kontrast renkler kromatik dairede tam karşı karşıya düşerler. kırmızının tümüleri turkuaz, yeşilin tümüleri magenta, mavinin tümüleri sarıdır.

Kontrast renkler ışık durumuna göre, birleştikleri noktada her iki renk titriyormuş gibi görünürler. Bu hal gözü yormaktadır ve hoşla gitmeyen etkiler yapmaktadır. Buna engel olabilmek için renklerin tonlarını değiştirerek bu titreşimin önüne geçilmelidir. Bu tüm renklerin sert etkilerini yumuşatarak uygun bir armoniye sokmak için birinin renginden diğerine az miktarda karıştırmak gereklidir. Katılan bu müşterek renk, sert renkleri zayıflatmak yoluyla kontrast renkleri akrabalaştırarak uygun bir armoniye geçilmesini sağlamaktadır. Kontrast çalışmalarında daima tüm renkler arasında böyle bir alışverişe girerek onları zayıflatmak, söndürmek yoluna gidilmelidir. Renklerin kontrastı, siyaha oranla beyazın, koyu maviye göre de açık sarının yan yana konulmasıyla ortaya çıkan zıtlıktır.

Renk çemberinde bir renk, seçilen diğer bir renkten ne kadar uzaklaşırsa, aralarındaki kontrast kuvveti de o kadar artmaktadır. Karşılıklı bulundukları zaman ise kontrast halinin en şiddetli haline yükselirler. Kontrast, kırmızı-yeşil,

sarı-mor, turuncu-mavi kontrast renkler karşı karşıya konulmak suretiyle yapılmaktadır. Bu karşılıklı kontrast renkleri anlaşılabilir şekilde bulmak ve seçmek kolay olmadığı görülmektedir. Yan yana konulan bu iki renk bazen bakmaya dayanılamayacak güçte bir etki yaratabilirler. Birbirleriyle uyuşmayan iki tane tümler (komplemanter) renk gözü rahatsız etmektedir. İşte bu nedenle bir armoni kurulurken dikkat edilmesi gereken unsurlara bakıldığında; Saf iki tümler (komplemanter) renk yan yana konulmamalı (çığırtkanlıkları ortadan kaldırmak için), aralarına nötr renkler konulmalı veya etrafları çevrilmelidir. Tümler renklerin içine kırılma yeteneği aynı olan (tayfta birbirlerine yakın) yalın renkler ilave edilebilir. Tümler renklerden birine beyaz ilave edilerek değeri düşürülerek aydınlatılabilir ya da grileştirilebilir. Tümler renkler az miktarda birbirlerine katılarak akrabalaştırılabilir.

İyi bir armoni etkisi yaratabilmek için, iki tümler renk kullanılmalıdır. Fakat bu iki renk de en yüksek şiddetlerinde (kromalarında) kullanılmamalıdır. Bunlardan birisinin şiddeti feda edilmelidir.

Heyecan verecek bir armoninin düzeni için renklerin tonları üzerinde denemeler yapmak gerekir. Herhangi bir tonda mavinin kontrastı olacak turuncuyu seçerken, bu turuncu rengin kesinlikle bu mavinin tonuna uygun bir ayarda (tonda) olması gerekir. Aksi halde armoni meydana gelmez. Bu iki rengin açık ve koyuları üzerindeki ton yayılımlarının birbirlerine uygun düzeyde olması gerekir. Zira tondan tona, koyudan açığa veya açıktan koyuya geçmek ve kaynaştırmak, armoniden uzaklaşmaya neden olur. Doğada çok rastlanan kontrastlardan biri turuncu-mavi kontrastıdır. Uygun renklerden daha hoş ve zengin etkiler yaratmaktadırlar. Komplemanter renklerle yapılan bir armoniye girerken üçüncü renk dengenin kurulmasına, kontrast armonisinin daha hoş, daha yumuşak ve etkili olmasına yardım etmektedir. Kontrast armonisi sırasında kullanılacak siyah, beyaz ve nötr çizgiler hem renklerin birbirlerinden ayrılmasına yardım eder, hem de tümler renklerin kuvveti göze çarpacak derecede şiddetlendirerek kontrast armonisini düzenlerler. Gri renkler hakim rengi besler ve canlılık verir. Fakat bir tuvalde hakim rengi besleyen ve ona canlılık veren kontrast renklerdir. Örnekleme gerekirse, bir resimde

turuncu armonisine (ton ve nüanslarıyla beraber) tümeleri (komplemanteri) olan mavi rengin girmesi resmi hemen etkili bir duruma getirir ve resimde eksik olan bir canlılık ve güzellik elemanı belirir. Diğer armoni kurallarında olduğu gibi, kontrast armonisinde de kontrast renklerin tuvalde kaplayacağı alanları kromatik dairedaki orantılarına göre hesaplamak lazımdır. Armoniye girecek olan mavi rengin alanını tuval üzerinde hesaplı olarak belirlemek gerekir. Aksi takdirde armoni olmaz. Mesela, kontrast mavi renk, orantısından fazla büyük olarak tuvalde yerleştirilir, serpiştirilirse bu sefer turuncu ile mavi renk arasında hakim olma rekabeti başlar. Bu ise tatsız bir renk kombinasyonudur ki, gözü yormaktadır.

Kontrast bir armonide tümler renklerin görevi, diğer renklerin canlılıklarını, etkilerini ve güzelliklerini belirtmektir. Turuncu mavi kontrast armonisinde mavi, hakim renk turuncu renge değerini kazandırdığı zaman görevini yapmış olur.

Dikkat edilmesi gereken bir nokta da, kontrast armonisinde tümler renkleri sönük renkleri uyandırmak ve onlara bir renklilik ve kuvvet vermek için kullanılır. Bu renkler yanlarındaki renkleri uyandırır. Mesela, bir orman resmi, içinde kuvvetli yeşil, parlak kısımlar olursa yanındaki sönük ve donuk yeşillikleri canlandırır. Aynı şekilde kromatik daire üzerinde veya deneyerek bu renkleri seçerken dikkatli olunmalıdır. Hakim rengin tümeleri biraz sağ ve solundaki renklere doğru kaçarsa, hakim rengin o zaman ona göre tonunu değiştirmek gerekir. Tümler renkleri kromatik daire üzerinde tam karşı karşıya gelen renklerdir. Bazen kontrast iki renkle yapılan basit armonide tümler olan kontrast renklerden biri yerine nötr renkler de kullanılır. Çoğunlukla ressam tümler renkleri veya kontrastlarla çalışır. Fakat bu demek değildir ki ressam yalnız kırmızı-yeşil, mavi-turuncu veya sarı-mor renk uyumlarıyla resim yapmak zorunluluğundadır. Böyle basit bir çalışmanın sanat değeri önemsizdir. Böyle yalnız başına yapılan kontrast, sert bir görünüş içinde dekoratif bir etki yapar. Bu anlayıştan kendimizi kurtararak resimde zengin renk kontrast düzenlerini, birleştirici renk ortamını yaratmaya çalışılmalıdır. Bu kontrast ortam resimde armoniyi yaratmaktadır. Armoni ise her resme huzur, sükun ve

canlılık vermektedir. Armoninin bütün renklerle bir bağılılığı ve hakim, oturmuş bir durumu vardır, İşte resimde huzur veren bu armoniyi arama, kontrastın heyecan verici sertliğini yumuşatır. Resimdeki kontrastta armoniyi, armonide de kontrastı birbirlerini tamamlayıcı, bütünleyici iki eleman olarak aramalı ve kullanılmalıdır. Arazi resimlerinde toprak kısımlarına konulan birkaç parça kuvvetli kırmızı renk, o toprağın rengini uyandırır. Eşyaların renkleri, ışık ve içinde bulundukları atmosfere göre belirlenir. Eğer beyaz bir vazo kırmızı bir duvarın önüne konulursa, duvardan bir miktar yansıyan kırmızı rengi tutar. Göz, renkleri nötrleştirme eğiliminde olduğundan tutulan bu kırmızı renk, göze kırmızının tümüleri olan turkuaz renginde gözüktür. Vazonun sıcak atmosfere uyması için onu turkuaz ya da hafif bir yeşile boyamanız gerekir. Bir resimde böyle nötr renkleri yanlarındaki hakim renklerin kontrastlarıyla hafifçe boyayarak onu genel renk armonisine sokmak gerekir. Yine yeşil bir duvar önünde beyaz bir vazo kırmızı görünür. Resimde bu etkiyi aksettirerek vazoyu armoniye sokmak için, yeşilin kontrastı olan kırmızı ile vazoyu hafifçe boyamak gerekmektedir. Realist (gerçekçi) resimde rengi ışık akislerinin oyunlarını incelemek çok çekicidir ve aslında gerekli olan bir husustur. (ÇAĞLARCA, 1993)

3.1.3.1. Parçalanmış (Split) Komplemanter Renk Armonisi

Seçilen hakim bir rengin, renk dairesinde, tümler renginin sağ ve sol yanına düşen renk nüanslarının kombinasyonu ile yapılmaktadır. Örneğin; sarı ile kırmızı mor, mavi mor gibi. (ÇAĞLARCA, 1993)

3.1.3.2. İki Renkli (Double) Komplemanter Renk Armonisi

Kırmızı-Turkuaz, Sarı-Mor (Toplamalı Karışımında Sarı-Mavi) gibi karşılıklı kontrastları alınan iki renkle yapılan armonidir. Bu renklerin birbirleriyle anlaşabilecek, uyum gösterebilecek tonlarını bulmak ve seçmek gerekir. Bu armoniye giren bir üçüncü renk ise dengenin sağlanmasına yardım etmektedir. Kullanılacak siyah-beyaz çizgiler (nötr) ise renklerin birbirinden ayrılmasına yardım etmektedir. Tümler renklerin kuvvetlerini arttırarak kontrast armonisini düzenlerler. Örneğin, sarı ve yaprak yeşili seçilmesi ve tümlemleri olan mavi ve

kırmızı, mor ile dengeye getirilmesi ile bu armoni kurulmaktadır. Diğer renk kombinasyonlarına bakıldığında; kırmızı-turuncu, sarı-yeşil; turkuaz-mavi, menekşe moru Mavi-Yeşil nüanslarına bakıldığında ise; kırmızı-turuncu, sarı; sarı-turuncu dereceleri; mavi turkuaz, mor olarak görülmektedir. (ÇAĞLARCA, 1993)

3.1.3.3. Triads (Üç Renkli) Komplementer Renk Armonisi

Renk çemberinde hemen hemen birbirinden eşit uzaklıkta olan ve üçgen oluşturan, birincil ve ikincil renklerle yapılan kombinasyonlardır. Renklerden biri hakim renk olarak seçilir, diğerleri de bu rengin hakimiyeti altına girmektedirler. Kullanılan birkaç ünlü renk kombinasyonu şunlardır:

- Yeşil, (Sarı-Kırmızı), (Mor-Mavi)
- Sarı, (Turkuaz-Yeşil), (Eflatun)
- Yeşil-Sarı, (Mor), (Sarı-Turuncu)

Resim ekollerinin hepsinde üç ana renk, biri diğerlerine hakim olmak şartıyla, bol bol kullanılmıştır. Gotik devirde kiliselerin pencere camlarına ve duvarlarına siyah nötrler katarak bu renklerle süslemişlerdir. Renklerinin içinde güneş ışığının etkisini belirtmek için üçlü armonide hakim renk olarak sarıyı kullanırlardı. Şark minyatürlerinde bu renklerin en güzel armonileri kurulmuştur. Modern ekollerden Fovist'ler ve Ekspresyonist'ler bu renklerle çok canlı ve ifadeli tablolar meydana getirmişlerdir.

Kırmızı, sarı, mavi (toplamalı karışımda kırmızı, yeşil, mavi) birincil renkleri veya turuncu, yeşil, mor (toplamalı karışımda turkuaz, magenta, sarı) ikincil renkleri, armoni kurallarına uyarak orantılı bir şekilde parçalı kullanılırsa güzel armoniler meydana getirilebilmektedir. Bu renklerle kurulan kompozisyonlar etkili olmaktadır. Hollandalı ressam Van Gogh, bilhassa kırmızı, sarı ve mavi üçlü esas renklerle (parçalı) armoniler kurmasını çok iyi bilen bir ressamdır. Aydınlık, ışıklı güneş sarısı tablolarında sarı renk hakimdir. Bu etkiyi elde etmek için, tablo armonisine katılmış bütün renklerin içerisinde sarı renkten bir miktar karıştırırdı. Üçlü armonide kullanılacak renklerden hakim renk en fazla, ikinci renk orta, üçüncü renk ise az miktarda kullanılmalıdır. Eğer bu üç esas

renk aynı miktarda kullanılmış olursa, aranan hakim renk etkisi göze çarpmaz, hakim renk kaybolur. Şark minyatürlerinden ilham alan modern ressamalar, turuncu, yeşil, mor ikinci dereceden renklerin kombinasyonunu kullanmışlardır. Özellikle Renoir'ın tabloları mor-leylak uyumu içinde yapılmıştır.

Resimde armoni kurarken hakim renk çok kuvvetli ve canlı renklerden seçilmelidir. Diğerleri, içinde daima biraz gri bulunan yumuşak ve tatlı renklerden alınmalıdır. Aynı zamanda resmin renk armonisi, hakim atmosfere uygun olmalıdır. Aksi taktirde istenilen etki yaratılamaz. Sıcak renklerin hakimiyetinde yapılmış bir kış manzarasında renklerin etkileri ile resmin ifadesi arasında bir ilgi yoktur. (ÇAĞLARCA, 1993)

3.1.3.4. Dört Renkli (Tetrads) Komplemanter Renk Armonisi

Renk dairesi üzerinde yakın üç komşu rengin müşterek bir komplemanteri bulunarak kombinasyona katılmaktadır. Komplemanter renk sağa sola kaydıkaç komşu renklerin nüansları da dengeli olarak sağa sola kaymaktadır. Örnek vermek gerekirse; sarı, yeşil, mavi'nin ortak komplemanteri kırmızı olduğu görülmektedir. Yan yana düşen üç renk ile sarı, yeşil mavi ve sarı ile mavinin nüansları kullanılarak bunların ortak bir kontrastı armoniye eklenerek yumuşak, tatlı bir kontrast armoniye gidilebilmektedir. Bu kombinasyonla, renk armonilerinin en dramatik şekilleri yapılabilmektedir. (ÇAĞLARCA, 1993)

4. ARMONİYİ OLUŞTURAN ÖĞELERİN İRDELENMESİ

4.1. Kompozisyon

Kompozisyon, sözlük anlamına bakıldığında; “Ayrı ayrı parçaları bir araya getirerek bir bütün oluşturma, düzenleme işi.”³ Diğer terimsel anlamı ise; “Sanatsal dizgenin yapıtta oluşturulması işlemi. Yapıtta oluşturulan öğelerin belirli düzen bağıntıları içerisinde bir araya getirilmesi ve bu çalışma sonucunda ortaya çıkan yapının kendisi.”⁴ Kompozisyon, resmin çizgi, renk, yüzey, biçim, perspektif gibi en önemli elemanlarından biridir. Kompoze etmek (yerleştirmek), resmin diğer elemanları arasından resim için yararlı olanlarını seçip organize ederek, birlikteliklerini bir denge ve armoni içinde sunmaktır. Her sanatçı, kompozisyonu, kendi yeteneği, bilgisi, hayal gücü ve tekniği doğrultusunda kurar. Kompozisyon içinde kullanılan her elemanın mutlaka açık seçik bir görevi vardır. Kompozisyonun iskeleti içinde sanatçı tüm ayrıntılar dahil her şeyi yerli yerinde kullanmakta zorunludur. Uzunlamasına, yanlamasına, kare, daire, ne biçim bir sınırla çevrelenmiş olursa olsun, çok iyi kompozisyon kurgusuna sahip bir resme bir şeyler eklemek veya çıkarmak olanaksızdır. Büyük, usta ressamların eserlerinin temelinde de bu yatar. Konusu çok basit veya karmaşık olsun, sağlam bir kompozisyon kurgusu üzerine oturtulan resim kendini her zaman kabul ettirecektir. Kompozisyonda simetri, asıl (koz olarak kullanılan) elemanları dengelemek amacıyla kullanılır. Asimetri ise kompozisyonda elemanların çok düzenli, göze hoş gelmeyen bir ritim içinde yerleştirilmiş olmalarını bozabilmek, resmin daha dinamik ve dikkat çekici olmasını sağlamak amacıyla kullanılır. Statik (sakin, durgun) kompozisyonlar rahatlık duygusunu vermek amacıyla kullanılırken, geometrik kompozisyonlar boşluktaki geometriyi açık bir şekilde belirtmek amaçlı kullanılmaktadır.

Kompozisyon, seçilmiş veya verilmiş bir alanın eşya ile sistemli örgüsüdür. Renk, valör, ritim ve denge gibi etki edecek plastik elemanları, bir disiplin

3 Püsküllüoğlu, Ali. (2008) Türkçe Sözlük, Can yayınları. İstanbul. s.1124

4 Sözen, Metin. Tanyeli, Uğur. (1996) Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi s.135.

içinde yaşatmak, kompozisyon bilimidir. Yapıcı planlar, tuvalin dik ve yatık çizgilerle kurulan geometrik çatısı kompozisyonun temelidir. Kelimenin asıl anlamında, birçok objeyi gruplandırmadan da kompozisyon vardır. Bir ağaç veya sade bir figür içinde, dünyanın ruhunu taşıyan bir kompozisyon vardır. Önemli olan, yeni buluşlar yapmak, realitenin kanunlarını keşfetmektir. Bir eserin kendini ayakta tutabilmesi gerekmektedir. Bu, komple sanatçının etüdü; desenin, ritmin, perspektifin, deformasyonun ve rengin beraber çalıştığı bütün ve tam bir sanat eseridir. Her devir için tabiat, ressamın düşüncesi için zengin imajlarla doludur. Her dönemde tabiattan faydalanma vardır ve elbette olacaktır. Çünkü, o bir anlamda dengedir. Tam bu noktada A. Abidin Elderoğlu'nun kompozisyon hakkında düşüncelerine bakacak olursak;

“Kompozisyon meselesinin esası dengedir; mesele burada başlar. Resim yapmaya başlayanların ilk önce öğrenecekleri şey, kompozisyonudur. Her şey için önce kompozisyon bilgisine ve duygusuna ihtiyaç vardır. Gayet tabii olarak her insan biraz kompozisyon bilgisine sahiptir. Çünkü, her insanın kendisi bizzat en mükemmel kompozisyonudur. Bunu hissetmek ve idrâk etmek duygusuna normal olarak da sahiptir. İnsanın her yaptığı işte, normal olarak bir uyum ve yakışık araması kompozisyon araması demektir. Resim ile uğraşan çoğu amatörlerin, çalışmalarında konuyu sınırlamaması, sınır gözetmemeleri çok görülüyor. Oysa, kompozisyon eskizlerinde daima bir sınır çizmek, konuyu bu sınırlar içinde görmek, işe bununla başlamak lüzumu daima ilk kaygıdır. Tesirli bir arayışa girebilmek için ilk yapılacak iş, kompozisyon sınırını çizmektir. Şu halde sınırlamak; kompozisyon biliminin ilk şartıdır. Bazı amatörler coşkunlukla figürleri ve diğer elemanları gruplandırmadan birbirleri ardı sıra, bir tercih sırası da gözetmeden, bir kıyas sistemine tabi tutmadan gelişigüzel boş alanlara dağıtıyorlar ki, bu yapılan işte hiçbir idrâk meselesi yoktur ve böyle şey olamaz. Bu gibiler için unutulmaması gerekli olan birkaç nasihat vardır. Bir konu karşısında önce düşünmeliyiz. Konunun üzerimizdeki izlenimi nedir? Neşeli veya dramatik oluşuyla genel karakteri sezilmelidir. Seyirci ilk bakışta eserde bu genel karakteri sezmelidir. Konuya has olan karakter; ağırlıklarla, formlarla, çizgilerin yerleştirilmesiyle, şüphesiz

renklerle, valörle daha birçok manevî elemanlarla yaratılır. Ufkî bir çizgi, sağlamlık ve sükûnet duygusunu, dik bir çizgi fantezi duygusunu, tepe noktası yukarda olan bir açî yükselişi, elips, dairesel bir hareket duygusunun müjdecisi olmaktadır. Her kompozisyona başlamak duyguyla olur; bazı iri yönlerle, iri çizgilerle ve konunun esprisinde bulunan genel hacimlerle başlanır. Bunları diğer elemanlar fantezileriyle beraber tamamlamalıdır. Genel olarak eşitliklerden ve bilhassa dolu ve boş alanların derinliğinden kaçınmalıdır. Ufuk çizgisi ortada olmamalıdır. Çerçeve içinde yürüyen figürlerin çerçeveye paralellüğinden ve değersiz küçük hacimlerden, kaçınmalıdır. Yan görünüşlü (profil) figürlerde kolun sırtı iki eşit parçaya bölmemesine dikkat edilmelidir.”⁵

Kompozisyon kendi içerisinde bir çok bölüme ayrılmaktadır. Wollflin’in Rönesans ve Barok arasındaki resimsel farklılıkları başlıklar halinde ele almıştır. Bunlar bir anlamda kompozisyonun sınırlarını belirlemektedir. Rönesans’a bakıldığında; çizgisel, düzlemsel, kapalı form, çokluk ve belirlilik varken Barok’ta gölgesel, derinlik, açık form, birlik ve belirsizlik görülmektedir. Günümüzde artık kompozisyon kuralları birçok resim için geçerli olmamaktadır. Devirler ve estetik bakış değiştikçe resimsel öğelerinde farklı şekillerde ele alındığı görülmektedir.

4.1.1. Açık Kompozisyon

Resim düzlemi üzerinde betimlenen gerçekliğin, gerçekte resmin sınırları dışında da sürüp giden doğal gerçekliğin bir parçası olduğu izlenimini verecek şekilde kompoze edilmesidir. Kapalı kompozisyonun tam karşısı bir sanatsal davranış biçimidir. Açık kompozisyon, asıl gerçekliğin tüm öğelerini resim düzlemi içine sığdırmayı amaçlamaz. Tersine, böyle bir çabanın olanaksız olduğunu varsayar. Açık kompozisyon doğadaki gerçeklik düzleminin bir kesimini içeren bir çerçeve gibi de düşünülebilir. Rönesans’ın aksine, Barok açık kompozisyonu yeğlemiştir. Rönesans’ta görülen sıralı, statik ve çerçevenmiş kompozisyonun aksine, derinliğe doğru gider gibi, sınırlama

⁵ <http://www.fmrtr.com/turk-dili-ve-edebiyati/736423-kompozisyonun-tanimi-ve-duzenlenmesi.html> adresinden 2.4.2009. tarihinde alınmıştır.

olmadan kurulan bir kompozisyon söz konusudur ki Barok sanatının en belirgin özelliğidir.

Rubens'in tabiat etütlerine bakıldığında, Barok'un özelliklerini görmemiz mümkündür. Rubens'in 'Fırtına' (Resim 2) adlı resmine baktığımızda bize Rönesans'da olduğu gibi belirli bir yere değil de tabiatın içinden herhangi bir köşeyi göstermek istemiştir. İnsanlar, hayvanlar, bulutlar, ağaçlar ve resimde ne görüyorsak, bir akşam serinliğinin yumuşaklığı ile resmi sardığını görmekteyiz. Görülüyor ki Rubens burada tabiatı bütün sınırsızlığı içinde görmüş ve bütün sınırsızlığı içerisinde göstermek istemiştir. Resmin ışık-gölgesine baktığımızda ne kadar serbest, dağınık, rahat hatta bazen tabiattakine aykırı olduğunu görmekteyiz. Güneşin karşıdan doğmasına karşın bütün figürlerin gölgede kalması gerekirken, ışığın gelmemesi gereken yerlere dahi düştüğü görülmektedir. Gökyüzünün, köylülerin, tarlaların üzerine düşüşü bizi resmin derinliklerine sürüklemekte ve tabiatı ayrı ayrı görmek yerine bir bütün olarak görmemizi sağlamaktadır. Resmin en aydınlık yerinin büyük ağaçların hemen solundaki gökyüzü olduğunu görmekteyiz. Resmin bütün elemanları (yol, dere, araba, bulutlar vs.) hep o noktaya çevrilmiş durumdadırlar. Bu en aydınlık nokta tablonun ortasında değil solundadır. Tabi ki ressam bunu tesadüf eseri yapmamıştır. Rubens nasıl ayrı ayrı parçaların kendi başlarına ortaya çıkmasını istemiyorsa, bütününde çerçeve içine alınıp sınırlandırılmasını istemediği görülmektedir. Resimde konu bakımından dikkati en fazla çeken noktanın yana kaydırılması ile yalnız simetri değil, resmin iki yarısı arasındaki dengenin bozulduğunu ve çerçeveden dışarıya taşan bir hareketin oluştuğunu görmekteyiz. Buda gösteriyor ki resimle dış dünya arasında bağlantı kurulmaktadır ve resimde gösterilen manzara, dışarıda devam eden büyük tabiatın sadece bir parçası olmaktadır.

Rubens dahil 17. yy. Flaman peyzaj ressamlarının bir çoğu tablolarında kompozisyon düzenini resmi dikine keserek, izleyiciyi kompozisyonun içine çekecek yollar, resmin alt tarafında kalan ufuk çizgisi, buna paralel dörtte üç

gözüken gökyüzü ve geniş bakış açıları genelde uygulanan konu ve düzenlemelerdir.

4.1.2. Kapalı Kompozisyon

Resim sanatında bir yüzey üzerinde betimlenen tüm gerçekliğin kompozisyonun sınırları içinde bulunması durumudur. Böyle bir kompozisyonda betimlenenin tümü resim düzlemi içinde bulunmak zorundadır; sadece bir kesiminin resmedilmesi söz konusu olmamaktadır. Doğal gerçeklik düzleminde betimlenmesi amaçlanan tüm nesneler düzenli bir sıralama ile yer almazlar. Kapalı kompozisyon bunları sanatsal gerçeklik düzleminde yeniden ürettiği zaman, hepsi bakış açımız içinde bulunuyormuş gibi betimlenmektedir.

Kapalı kompozisyonun en belirgin örnekleriyle Rönesans sanatında karşılaşılır. Bu tür örnekler, resim düzlemi üzerinde betimlenenin dışında kalan dünyayla ilgili hiçbir ipucu vermezler. Buna karşılık, karşıt uç olan açık kompozisyonda ve onun en yoğun kullanıldığı Barok'ta, biçimler doğadan alınmış bir kesitmişçesine kompoze edilmektedir. Doğal gerçeklik kompozisyonu sınırlarının ötesinde de varlığını sürdürmektedir; resim bu izlenimi vermeyi amaçlamaktadır.

Kapalı kompozisyona Alman ressam Grünewald'ın (1470-1528) 'Çarmıhta İsa' (Resim 3) adlı eserini örnek verebiliriz. Resimde karanlık ve kasvetli bir manzaranın fon oluşturduğu beş insan figürü birde koyun figürü bulunmaktadır. Figürler nerdeyse bir hizada sıralanmıştır. Aralarındaki ilişkiyi İsa'ya karşı duydukları acı ifadeleri kurmaktadır. Resimde konuya dair olan bütün nesneler tuvalin ortasına doğru yönelmiş ve resmin devamlılığını kesmişlerdir. Yani konu tamamen tuval sınırlarının içerisinde oluşmaktadır. Bu da kapalı kompozisyon özelliğidir.

4.1.3. Çizgisel ve Gölgesellik

Çizgisel çalışmalarda nesnenin maddesel kavranışında ve aynı zamanda sınırlanmasında, kontursal yapısından bir gösterge vardır ve dokunma

duyusuna dayanır. Gölgesel çalışma ise lekelerden oluşur ve bu lekesellik göze hitap etmektedir. Bu, görsel bir duyumdur. Anlamak için gerçekleştirilen dokunsallık zaman içinde yerini görselliğe bırakmıştır.

16.yy da düzgün, devamlılık gösteren çevre çizgisi 17.yy da yerini kesik çizgiye bırakır ve bu kesik çizgi, değişen, süregelen nesnelerin betimlenmesini sağlayan farklı bir görev olarak yerini aldığı görülmektedir. Kesik çizgilerin belirlediği gölgesel üslupta, yüzeylerin yumuşaklık, katılık, düzgünlük-pürüzlülük, gibi nitelikleri de belirtilir. Bu iki üslubun çok iyi çözümlerini resimlerde de görürüz. Örneğin çizgisel üsluptaki bir çalışmada ağaçların yaprakları teker teker işlenmiştir. Gölgesel üsluptaki bir çalışmada ise ağaçların yaprakları kalem vuruşlarıyla belirtilmiş daha lekesel bir tarzla hangi cins ağaç oldukları ve yaprakların kıpırtıları verilmiştir.

Çizgisel boya resminde renkler birbiriyle ilişkisi olmayan bağımsız tavır içindedirler. Özgürdürler. Gölgesel boya resminde ise renkler genel bir fonda birbiriyle ilişkilendirilmiş izlenimi verirler ve renk sanki gizemli bir delikten gelir yada fışkırır ve yine lekesellik söz konusudur ve aynı zamanda da devamlılık hakim olmaktadır.

Çizgisel üslupta renk, kalıcı bir eleman olarak ele alınmıştır. Gölgesel üslupta ise görüntüdeki değişimler amaçlanmıştır. Bu yüzden de tek renkli bir cisim, görüntüdeki yansımalar nedeniyle çeşitli renklere dönüşür. 19.yy daki izlenimcilik, rengin bu kullanılışını Baroktan daha ileri götürür.

Rengin bu özelliği Rönesans'ta da biliniyordu. Örneğin Leonardo, gölgelerde tamamlayıcı renklerin görüldüğünü saptamış. Alberti, yeşil bir çayırda yürüyen bir adamın yüzünün yeşile döndüğünü gözlemlemişti. Ama bu sanatçılar, bu gerçeklerin resimle bir alışverişi olmadığını düşünüyorlardı. Bu da doğa gözlemlerinin üslup üzerine ne denli az etki yaptığını, son yargıyı yine de dekoratif esasların beğeni kanısının verdiğini gösterir. Gözlemden ziyade o zamanın bilgisi, görgüsü, tekniği etkindir.

Yontu da resimle birlikte değişmiştir. Klasik yontuda sınırlı, elle tutulabilir değerler vardır, yapıt kapalı bir bütünlük gösterir ve ışıklar, gölgeler plastik biçime bağlı değildirler, yüzeylerin üzerinde oynayırlar. Barok etin yumuşaklığını, ipeğin parıltısını da verir.

4.1.4. Düzlem ve Derinlik

Leonardo'nun 'Son Akşam yemeği' (Resim 4) resmi düzlem üslubunun en büyük örneğidir. Bu resimde bireyler önde bir düzlem üzerinde yan yana dizilirler. Arka planı olan resimlerde de arka plandaki bireyler ve nesneler ön plandaki düzleme paralel bir arka düzlem üzerinde yan yana dizilirler. Düzlem üslubunun en tipik örneklerini Raffaello, Dürer, Holbein vermişlerdir.

Düzlem düzenleme ilkesi 17.yy da yerini derinlemesine düzenleme ilkesine bırakır, bireyler ve nesneler arasında yana doğru değil derinliğe doğru bağıntılar kurulur. Bunlar hep bilinçli olarak yapılmışlardır; birinden bıkılıp ötekine geçilmemiştir. Sadece anlayışlar değişmiştir. Bu üslupların hiğbiri ötekine üstün sayılmazlar. Barok üslubunun en tipik örneklerini de Rembrandt, Rubens, Hals, Vermeer, Valesquez vermişlerdir.

Düzlemsel üslupta renkler dingin bir yolda derecelenirler. Derinlemesine üslupta ise keskin ışık karşıtlarına canlı renklere dayanan bir derinlik görölür. Giderek aşırı büyüklükte ön planlar motifiyle, uzaktaki nesneleri daha da küçük göstermek yoluyla sonsuz derinlikler elde edilmiştir. Düzlem üslubunun ortadan kalkma süreci, düzgün çizginin değerini yitirme süreciyle paraleldir.

Yontuda da durum aynıdır. 16.yy da biçimler bir katmanda toplanırlar, plastik zenginlik vardır yön karşıtlıkları daha belirlidir ve tüm görünüş, salt düzlem resim gibi dingindir. 17.yy da ise kesişen, birbirini örten motiflerle ön ve arka planlar arasında bağıntılar kurulmuştur, yontuya bir devinim kazandırılmıştır. Barok sanatçılar, düzlem üslubunu tanımadıkları için değil, görmenin genel gelişimi ile bu yola girmişlerdir. Yeni Klasizm'le Barok üslubu sona erer. Düzlem üslubu yeniden gelir. Barok üslubun en tipik örneklerini Bernini vermiştir.

4.1.5. Çokluk - Birlik

Klasik üslupta birlik önemlidir ama birbiriyle eklenmiş bölükler başlı başına da kendilerini anlatırlar. Barokta ise sanatçılar belli bir temel motife bağlanırlar, geri kalanları ona alt sayarlar. Gerçi Barok düzenlemede de tümün içinden tek tek biçimler yükselirler ama bu biçimlerin tek olarak ele alınabilecek bir yanları yoktur. Barokta ana motif olanca gücüyle belirtilir. Barokta ışık klasikte olduğu gibi tek tek noktalara yayılmaz, bir yada birkaç yerde toplanır. Bu ışık, herhangi plastik bir biçimi kaplamaz; tersine, biçimlerin üzerinden geçer, nesnelerle oynar. Barok'ta renk de, Klasikte olduğu gibi karşıtların bir dengesi değildir. Önce vurgulu bir tek renklilik görülür sonra hem vurgulu hem renkli olmanın yolu bulunmaktadır. Eşit olarak dağıtılmış renklerin yerini, tek tek ikili üçlü yada dörtlü renkler alır; resim belli bir tonaliteye göre ayarlanır. Rengin etki yoğunluğunu arttırmak için de katkısız renk, ayrı renklerle yada ne olduğu belirsiz renklerle ortaya çıkarılır. Klasik yontuda bölümler birbirine karşıttır ve tüm, hiçbir parçanın değiştirilemeyeceği bir yapı niteliği kazanmıştır. Barok yontuda ise biçimler arasındaki düşünsel bağıntılar kaldırılmış, yapının tümü geniş ve kesintisiz bir devinime kavuşmuştur.

Klasik yapıda güzel parçalar bir uyum içinde birleşirler ama, yine de her biri bağımsız olarak yaşar. Barok yapıda ise çokluk, daha büyük ve tümü saran motiflerle önlenir; yapının yüzü, kavranamayacak ölçüde bir devinimlilik kazanır.

4.1.6. Belirlilik ve Belirsizlik

Klasik sanatta güzellik, biçimin hiç eksiksiz olarak betimlenmesine bağlıdır. Barokta ise sanatçı, maddesel gerçekliği vermek istediği yerde bile salt belirlilikten uzaklaşır. Bunun nedeni kesin bir belirlilikten hoşlanmayan bir beğenin gelişmiş olmasıdır. Klasik; konuyu tümüyle verir, her biçim kendisi için en tipik yolda görünmeye zorlanır, tek motifler anlamlı karşıtlıklar içinde geliştirilirler. Rönesans'ın ideal güzellik anlayışına karşın, katı sınırlanmış ve tuval üzerindeki biçimin kesin yargıları olduğu görülmektedir. Barok ise

izleyicinin kestirebileceği yerlerde bir şey söylemek istemez, devinimli görüntülere önem vermektedir.

Klasikte ışık, nesnel bir düzenleyicidir, keskin karşıtlıkları belirtir. Barokta ise ışık, hiçbir plastik motife bağlı olmadan, şurada, enlemesine yere konuverir. Bunda biçimle bir çelişme de görülmez. Klasikte karanlıkta kalan biçimler betimlenirken oldukları gibi görünürler, Barokta ise biçimler genel bir karanlık içinde erirler. Beğeni, bu erimeyi güzelleştirecek ölçüde gelişmiştir ve biçimler bir büyü ile sarılırlar. İnsan resimlerinde de durum aynıdır. Rembrandt bu tür resimlerin en büyük örneklerini vermiştir. Rembrandt'ın "Gülen İhtiyar" (Resim 5) adlı resmine baktığımızda; alaca karanlıkta başını seyirciye çevirmiş bir ihtiyar görülmektedir. Kesin bir ifadesi yoktur. Resmin sol tarafında karanlıktan beliren bir adam görüntüsü sezilmektedir. Bu adamın daha öncemi tuvale yapıldığı bilinmemektedir. Ressam burada kesin bir yargı içinde değildir.

Klasik resimde renk, maddesel varlıkları belirtmekle görevlidir. Barokta ise renk, kendi başına bir yaşama kavuşur. Resmin köşesine atılmış bir kırmızı manto, bir manto değil kızıl bir kordur. 19.yy da resim tamamıyla nesnel bir betimlemeye dönünce, Barok üstüne yıkıcı yargılar ileri sürülmüş, bu tür yapıtlara özenticilik (Manierizm) damgası vurulmuştur.

Klasik yapıda da aynıyla salt belirlilik vardır. Ne ki duvarlardaki, eklemlerdeki, çatıdaki taşıyıcı yada taşınan tüm elemanlardaki bu belirlilik giderek donuk ve cansız şeyler olarak görünmeye başlar ve ilke değiştirilir. Barok, güzelliği ve canlılığı, yapının görünüşündeki sona ermemişlikle, izleyiciye süresiz yeni görüler sunan sonsuz oluş halinde bulmuştur. Barok ayrıca bir biçimin ötekini örtmesinden, kesmesinden, bu örtüşme ve kesişmelerden meydana gelen belirsiz, karışık görüntülerden hoşlanır. Barokta süsler de bir belirsizlik içindedirler. Süsler en ince ayrıntılarına dek görülmez, göz, ana noktaları kavrar, arada belirsiz alanlar kalır. "Arı" biçim, Yeni Klasizm'le yeniden canlandığı görülmektedir.

4.2. Denge

Sözlük anlamına bakacak olursak denge, “İki karşıt gücün denk gelmesinden doğan durum..., karşıt etkilerin birbirine eşit olduğu durum”⁶ olarak tanımlanır. Resimde ise denge, birçok etkenin (renk, çizgi, leke dağılımı, nesne, figür) resim yüzeyindeki dağılma oranlarıdır. Genel olarak resimde dengeyi, dikey ve yatay çizgiler kurar. Bu çizgiler sadece bildiğimiz anlamda salt çizgiler değil, leke veya ışık-gölge etkileri ile yaratılmış, dik ve yatay hareketlerde olabilir. Bunun yanında renk faktörü ele alınarak da denge oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bir rengin resim yüzeyinde nasıl dağıldığı, hangi oranlarda kullanıldığı, diğer renklerle nasıl bir ilişki kurduğu dengeyi sağlayan etkenler arasındadır. Başka bir faktör olarak aralık ve boşluk mesafeleri gözetilebilmektedir. Nesneler arasındaki boşluk, mesafe ve bu mesafenin diğer nesne yada figürler arasındaki boşluklara olan oranları ve kıyasları, resimde inceleyeceğimiz bir diğer denge unsurlarındandır.

Denge, zıtlıklar üzerinden de oluşturulur. Bir resmi kuran elemanların, zıtlığı ve zıtlıkların birlikte oluşturdukları ilişki, resmin ne ölçüde dengeli olduğunu ortaya koymaktadır. Sanat değeri kanıtlanmış resimlere baktığımızda, bunun ne kadar iyi kullanıldığını görebilmekteyiz. Örneğin kontrast renklerin bir arada başarılı bir denge içerisinde kullanıldığı bir resim, izleyiciye oldukça güzel ve çarpıcı bir etki verebilmektedir. Renk dışında resimde kullanılan bir figürün veya nesnenin, diğer figüre veya nesneye olan uzunluğu veya kısalığı, kalınlığı yada inceliği, açıklığı yada koyuluğu arasındaki kurulan dengelerde bu çarpıcılığı artırmaktadır. Bu unsurların önemli olmasının sebebi denge faktörünün, gözün aradığı düzen ve güzellik hissiyatının önemli elemanlarından biri olmasından kaynaklanmaktadır. Doğa ve insan bir denge üzerine kurulu iken, güzellik yada estetik kavramlarında denge faktörünün bulunmaması zor olmaktadır. Resim sanatında da bu yüzyıllardır göz önünde bulundurulmuş ve uygulanmıştır. Denge simetrik ve asimetrik denge olarak iki bölümde ele alınmaktadır.

6 PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (2006). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Can Yayınları s. 503

4.2.1. Simetrik Denge

Resmi oluşturan elemanların, resim yüzeyi üzerindeki dağılımları, büyüklükleri ve alan boşluklarının neredeyse eşit bir şekilde olması resmi simetrik kılmaktadır. Yani resmi ortadan ikiye böldüğümüzde, bir yarısı diğerinin yansıması gibi oluşmuş ise simetrik denge söz konusudur. Bu duruma Adnan Çoker'in 'Mor Kare' (Resim 6) isimli yapıtını örnek gösterebiliriz. Kare bir tuval üzerine akrilik ile yapılmış olan bu resimde, koyu bir fon üzerinde, resmin aşağı kısmına daha yakın bir şekilde mor renkte bir çerçeve yerleştirilmiş, çerçevenin arka kısmında ise yukarıya daha yakın bir biçimde bir daire gözümüze çarpmaktadır. Çok fazla renk kullanılmaması ve biçim olarak geometriksel hareketlerden yola çıkılması, resmi simetrik denge içerisinde değerlendirmemizi sağlamaktadır.

4.2.2. Asimetrik Denge

Asimetrik dengede ise resimdeki nesnelerin boyutları, dikeylik ve yataylıkları, renk kontrastları, leke dağılımları ve bunun gibi etkenler, farklıda olsa aralarındaki ilişkiye uygun değerlendirilerek oluşturulan dengeye asimetrik denge denir. Asimetrik dengeye örnek olarak ise resimlerinde dengeye önem veren Max Ernst (1891-1976)'e bakabiliriz. Sürrealist ressam Ernst'ün 1919'da yaptığı "Aquis Submersus" (Resim 7) adlı yapıtında bir yüzme havuzu ve havuza dalan bir figür bulunmaktadır. Ön tarafta soyutlanmış bir figür, havuzun etrafında ise binaya benzeyen yapılar yer almaktadır. Resimdeki dikey hareketleri oluşturan figürler ve bina farklı boyda olmalarına karşın, dengeli dağılışı ve mesafeleri ile uyum içerisindeyler. Sol taraftaki duvara benzer yatay ve derinlemesine giden dikdörtgen kütleyi hemen karşısındaki resmin sağ tarafında onunla aynı derinliğe giden fakat farklı uzunlukta olan başka bir dikdörtgen kütle dengelemektedir. Renk olarak da turunculu tonların hakim olduğu resimde, karşıt renk olan mor tonlar yardımcı ve dengeleyici renk olarak kullanılmış, kırmızı çatılar ise yeşil tonlardaki havuzu karşılamıştır.

Gökyüzündeki mor tonlar, en öndeki figürün gölgesinde ve havuzun kenarında kullanarak renk dağılımında da denge sağlanmıştır.

4.3. Ritim

Ritim, nesne ve olayların dengeli sayılabilecek bir şekilde art arda gelme durumudur. Sanat tabiri olarak ritim; “*Sanat yapıtında yer alan öğelerin kendi aralarında oluşturdıkları ardışık zaman ve mekan aralıklarının belirlediği düzendir.*”⁷ Özellikle doğaya baktığımızda ağaçların tekrarı ve denizin dalgaları gibi net örnekler görmekteyiz. Resim yüzeyindeki ritimi sağlarken en genel olarak çizgi kullanılmaktadır. Çizgilerin art arda yatay veya dikey kullanımları ritimi sağlamaktadır. Tabi sadece çizgi ile değil, resmin birçok unsuru ile de ritim sağlanmaktadır. Nesnelerin yada figürlerin belli tekrarları, renklerin tekrarı ve bunların oluşturduğu denge resimdeki armoni oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Ritim resimdeki hareketi sağlama adına en önemli etkenlerden biridir. Çünkü hareket ve akıcılığı oluşturan görsel motifler, ritimin tekrarı ile meydana gelmektedir.

Birçok sanatçı ritmi resimlerinde kullanmaktadır. Bunların en önemlilerinden biride Juan Miro’dur (1893-1983). Yaşamının ilerleyen zamanlarında resimlerini daha soyut ele almasına rağmen ritim ile olan bağıını sürdürmüştür. “*Ritim Miro’nun resimlerinde her zaman önemli bir yer tutmuştur. Daha pek gençken onda bu duyarlılık uyanmıştı. Ekilmiş toprak, sıra sıra dizilen bitkiler, ağaçlar, dağlar, bulutlar birbirleri ile belli bir ritim içerisinde ilişkilendirilirler.*”⁸ Miro’nun bir yapıtından bahsedecek olursak, bu konuya en uygun düşen örnek “Ritmik Kişiler” (Resim 8) adlı eseri olacaktır. “*Miro’nun ‘Ritmik Kişiler’ adını verdiği resminde göze ilk çarpan koyu tonlardan oluşan resim yüzeyinin üzerindeki hareketli figürler. Siyah, beyaz, kırmızı lekelerle verilen, insan figürünü çağrıştıran bu ince uzun biçimler, resim yüzeyinden dışarıya fırlayacakmış gibi. Arka planın iç içe giren koyu renkleri ile çarpıcı bir karşıtlık oluşturuyorlar. Resmin tam ortasındaki kadın figürü, dimdik*

7 SÖZEN, Metin. TANYELİ, Uğur (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları s.203

8 İPŞİROĞLU, Nazan (2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri ile Resim*. İstanbul: Papirüs Yayınları s. 127

duruşu ile aşağıdan yukarıya doğru resmi ikiye bölüyor. Hareket resmin sol yanından yukarıdaki figürle başlıyor, yanındakine ve bir sonrakine geçiyor. Ortadaki figürler bir an için duru gibi oluyor sonra resmin sağ yanından üstte ve altta devam ediyor ve resmin alt yanından dışarıya taşıyor. Miro'nun resimsel sözcükleri ile bunlara yaklaşırsak, kiminin kadın, kiminin erkek olduğunu fark edebiliyoruz. Resin adı Ritmik Kişiler ama resmin başka bir adı olsaydı da buradaki ritmik hareket, sanki resim bunu göstermek için yapılmış gibi, yine ilk bakışta göze çarpacaktı. Çünkü hem tek figür hareketli, hem de hareket bir figürden ötekine geçiyor. Böylece bu resmin özelliğinin ritmik ilişkilendirmedeki bütüncüllük olduğunu söyleyebiliriz.”⁹

4.4. Işık-Gölge

Resimsel anlamda ışık; “çeşitli yarılsama teknikleri kullanılarak, betiler ve resmedilen alan üzerinde yaratılan aydınlık etkisi”¹⁰ olarak tanımlanabilir. Gölge ise; bu aydınlık etkisinin, ışık geçirmez bir nesne veya mekansal bir durum gereği ışığının engellenmesi ve bu engelleme sonucu mekan veya nesne üzerinde oluşan karanlık etkisidir. Gözün görebilmesi için kesin bir gereklilik olan ışık resimde de görsel algılamanın en önemli etkenidir. Görme durumu tamamen ışığın etkisiyle gerçekleşir. Belli bir ışık kaynağının bir nesne veya alanı aydınlattığı kadar onların farkında olabiliriz. Bu ışık kaynakları, günışığı, ateş veya yapay aydınlatıcılar olabilir. Özellikle armonide ışığın çok önemli olmasının nedeni, renk, leke dağılımı, açık-koyu ilişkisi ve resmin dengesi, ışığa ve ışığın derecelerine bağlıdır. Resim alanındaki ışık doğadan ayrı olarak kendi düzenini resimsel alan içerisinde oluşturur ve ışık dağılımını kendi yaratır. Buda armoninin gerekliliğinden doğan bir zorunluluktur. Bununla birlikte renk faktörü de ışığın etkisine bağlı olarak kendi armonisini oluşturur. Işık resim sanatının dışında farklı disiplinlerde de etkindir. Fakat, bir heykel sanatını ele aldığımızda heykelin ışık sorunu mutlaka bulunduğu yada sergilendiği alanın ışığı ile ilişkilidir. Bundan dolayı ışık etkeni daha çok resim sanatına kaymıştır. Bir yapıttaki bütün öğeler ışık sayesinde bir tarafı aydınlık

9 İPŞİROĞLU, Nazan (2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri ile Resim*. İstanbul: Papirüs Yayınları s.128

10 SÖZEN, Metin.TANYELİ, Uğur (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları s.108

ve bir tarafı karanlık olacak şekilde resmedilip, iki boyutlu olan hacim etkisinin üç boyutluluğu artırılmaktadır. Resimdeki nesnelerin renklerinin ne olduğu gelen ışığın şiddeti yanında ışığın rengiyle de ilişkilidir. Yani cismin renginin ne olduğu gelen ışığın rengi ve şiddetiyle değişirken, cismin öz rengi bunun dışında varolmaktadır. Bu durumda görünen renk ile öz renk arasında bir farklılık doğmaktadır. Cisme gelen ışık bazen öylesine farklı olmaktadır ki cismin öz rengini görmemiz imkansızlaşır ve görünen renk olur. Mesela kırmızı bir nesneye yeşil bir ışık gelmesi gibi. *“Eğer yüzeyi aydınlatan ışık ve yüzey, aynı renkteyse, temelde renk türlerinde değişiklik olmaz; değerde azalma, doymuşlukta artma olacaktır. Eğer yüzey ve ışık, tüm renklerle yüzeyde ışık yansımaz; birbirlerini nötrleyeceklerinden yüzey siyah görünür.”*¹¹

Işık ayrıca bize resim yüzeyindeki dokuları da yansıtmaktadır. Yapıttaki resmedilen nesnenin iki boyutlu dokusunun yanın da üç boyutlu dokuları da ışığın gücü sayesinde görebilmekteyiz. İki boyutlu doku derken nesnenin ahşap veya mermer mi olduğunu gösteren dokudan bahsetmekteyiz. Üç boyutlu doku ise, resim yüzeyinde girinti ve çıkıntılarla oluşturulan dokudur ki bu tür dokuda ışığın şiddeti çok önemlidir.

Işık-gölge anlayışı, sanat tarihi süreci içinde çeşit dönemlerde farklı üslup ve yaklaşımlarla ele alınmıştır. 14. ve 15. yy. lar da ortaya çıkan Rönesans'ta ışık olgusu, verilmesi gereken değeri biraz daha bulmuştur. Konuların dinsel boyuttan çıkıp insana dönmesi, resimsel değerlerinde yeniden oluşmasına sebep olmuştur. Konu artık insan olunca, çevresinde ki doğanın da dikkate alınır bir biçimde işlendiği gözlenmektedir. Ünlü Floransa'lı sanatçı Giotto (1267-1337) ile başlayan bu değişim sadece ışık-gölgede değil birçok alanda getirdiği yenilikle, ileride yaşanacak büyük değişimin habercisi olmuştur. Bu dönemi takiben bakabileceğimiz bir diğer sanatçı Masaccio (1401-1428), Ortaçağ döneminin gölgeden yoksun, kapanık ve basık figürlerinin aksine, ışık-gölge değerlerini biraz daha ön plana çıkartarak hacimli yüzler ve figürler yaratmıştır. Bir diğer Floransalı ressam Piero Della Francesca (1412-1492) resimlerinde

¹¹ KARAVİT, Caner (2006). *Işık – Gölge*. İstanbul: Telos Yayınları s.15

sadece ışık-gölge değerlerine yer vermeyip, perspektif ile ışık-gölge anlayışını eşit önemde ele almıştır. Rönesans resimlerinin birçoğunda arka plan ışık anlayışı ile ön plan ışık anlayışının birbirlerinden farklılıklar gösterdiğini görmekteyiz.

Arka planda resmedilen bir manzara doğal ışık olarak aydınlanırken, ön plandaki bir figürün iç mekan ışığında aydınlatıldığı gözümüze çarpmaktadır. Bu durum, resimlerin uzun sürede yapılması ve modellerin atölye ortamında resmedilmesinden kaynaklanmaktadır. Büyük üstat Leonardo Da Vinci'nin dönemin özelliklerinden kaynaklanan bir arayış olan 'yumuşak ışıklandırma' için söylediği şu önerisine bakarsak, dönemin ışık kaygılarını daha iyi anlayabiliriz: *"Eğer istediğin zaman üzerini bir bezle örtebileceğin bir avluya sahipsen, ışık mükemmel olacaktır; portre yapıyorsan, onu, tan yerinin alacakaranlığında, koyu bir havada, modeli avlunun duvarına dayanmış bir şekilde boya. Akşam karanlığı düşerken sokaktaki kadınların ve erkeklerin yüzlerine ne tür alım ve yumuşaklık yansıtır. Şu halde, ey ressam, duvarları siyaha boyanmış ve saçakların hafifçe örttüğü bir avlu edin. Ve güneşli saatlerde, üzerine çadırı ser; olmazsa, portreni akşam düşerken, hava bulutlu yada sisliyen yapacaksın, zira o zamanlardaki ışık kusursuzdur."*¹²

Rönesans'tan sonra, 16. yy.dan 18.yy.a kadar olan bir zamanda kendini gösteren Barok dönemi, ışık-gölgeyi şiddetli bir biçimde kullanmıştır. Tenebrist (karanlığın sanatı) tarzda ışık anlayışı Barok'un önemli özelliklerinden biridir. Bu özellik sayesinde ışık-gölge anlayışı Barok ile doruğa ulaşmıştır diyebiliriz. Bu döneme ise en iyi örnek olarak Caravaggio'yu (1571-1610) gösterebiliriz. Caravaggio genellikle resimlerinde, sağ üst köşeden aldığı şiddetli ışıkla resim yüzeyinde ışık etkisini çarpıcı bir şekilde göstermektedir. Işık ve gölge karşıtlığını şiddetli bir şekilde kullanmasıyla oluşturduğu 'chiaroscuro' tekniği bir çok ressamı etkilemiştir. Sanatçının 'Aşk Tanrısı' (Resim 9) isimli yapıtı bu tekniğin en belirgin özelliklerindendir. Resimde kanatlı bir figür, yerde ise müzik aletleri yer almaktadır. Resme sol taraftan şiddetli bir ışık girmiştir. Bu

¹² Da VİNCİ, Leonardo (1992). *Defterler*. Çev. Turhan Ilgaz, Hakan Yılmaz. İstanbul: Hil yayınları s. 79

ışık, Rönesans'ın klasik kompozisyon düzeni olan üçgen kompozisyonu figür üzerinden kurgulamaktadır. Caravaggio ışığın kaynağını gizleyerek gizemli bir etki yaratmak istemiştir. Fakat ressam, bu gizemli etkiye zıt bir gerçekçi anlayışa sahipti ve bu çelişki onun problemlerinden biriydi. Çünkü Caravaggio, önceki dönemlerin güzellik ve uyum anlayışını reddedip, natüralizmi savunuyordu. Güzelliklerin yanında bütün çirkinlikleri de ışığın etkisiyle açıkça gösteriyordu.

Işığın, sert koyu-açık anlayışından ve atölye ortamından kurtulması İzlenimcilik dönemine denk gelmektedir. Ressamlar artık ışığı duyumsadıkları gibi resmetme eğilimi içerisindeydiler. Bunu sağlamak içinse daha çok dışarıda, gün ışığında çalışmayı tercih etmişlerdir. Oluşturdukları ışık anlayışı, nesne ile ışık kaynağını irdelemekten çok nesne ve kendi izlenimlerini ön planda tutmuşlardır. İzlenimci resim anlayışı, günün anlık olaylarını anlık ışık etkisi ile resmetme anlayışına dayanıyordu. Anlık izlenimleri yansıtmak isteyen bu sanatçılar için ışık ve renk önemli bir kaygı haline gelmiştir. Fotoğraf makinesinin icadı ile ortaya çıkan anların saptanması ve ışığın ani değişimlerinin görüntülenmesi, sanatçıların ışık hakkında değişik bilgi ve teoriler geliştirmesine sebep olmuştur. *“Empresyonist düşüncenin getirdiği, biçim ve ışığın olması gerektiği gibi değil, gerçekten gördükleri gibi resmedilmesi anlayışı, sanatçıları prizmatik renkli ışıklar, mavi, yeşil, turuncu, kırmızı, sarı, mor renkleri kullanmaya itmişti; çünkü bu durum atölyelerinden çıkıp araştırdıkları ve birçok renk dizgesine temel olan güneş ışığı tayfinin yedi rengine uyuyordu.”*¹³

4.5. Renk

Renk; *“ışığın, kendi öz yapısına yada cisimlerden yansımaya bağlı olarak gözde oluşturduğu duyum”*¹⁴ olarak tanımlanmaktadır. Armoniyi sağlamada en önemli faktörlerden biri olan renk ögesi, resimde genel olarak derinlik etkisi kazandırılarak kullanılmaktadır. Renkler birbirleriyle karıştırılarak, resimdeki

13 KARAVİT, Caner (2006). *Işık – Gölge*. İstanbul: Telos Yayınları s.105

14 PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (2006). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Can Yayınları s. 1452

kullanım amacına uygun bir hale getirilebilmektedir. Resimdeki kullanım amacına göre değişen renk karışımları, bazen monokrom bir izlenim verirken, bazen de zıt renklerin çarpıcı etkilerini yansıttığı görülmektedir. Renk ögesi, ışığın etkisine ve yönüne göre değişim göstermektedir. Bu bağlamda yapay veya doğal ışığın aydınlatığı cisimdeki renk, ışığın parlaklığına ve rengine göre değeri veya çarpıcılığı oluşmaktadır. Işığın olmadığı yerde renkte oluşmayacağından ve ışığı yansıtmak yerine emen pigmentlerin siyahı oluşturmasından dolayı siyah renk olarak kabul görmez. Doğada da tam anlamıyla siyah bulunmamaktadır. Beyaz ise, ışığın prizmadan ayrıştırılması ile oluşturulur ve her renk oluşumunda beyaz olduğu için renk olarak sayılmaz.

Doğadaki renk kaynağı güneş ışığıdır. Rengin fiziki bir olayla, ışığın parçalanmasından doğduğu ortaya konulmuştur. Gökkuşağında oluşan bir çok renk gibi. Yapılan araştırmalar sonucu bu renklerin üç ana renkte toplandığı ortaya çıkarılmıştır. Bu renkler sarı, kırmızı ve mavidir. Bu ana renkler hiçbir karışım ile meydana gelmeyen renklerdir. Tersine diğer bütün renkler bu ana renklerin karışımı ile meydana gelmektedir. Bu ana renklerin birbirleriyle de karışımından doğan renklere de ara renkler denmektedir. Ara renkler, yeşil, turuncu ve mordur. Bu renklerde birbirleriyle karışarak bir çok renk ve ton değeri ortaya çıkarırlar.

Rengin kaynağı olan ışık değişik faktörlerde kendini gösterdiğinde, aydınlatığı cismin rengini etkilediğini belirtmiştik. Eğer ışık renkli ise, üzerine vurduğu cismin rengini de yansıtıcı olarak verecektir. Cisim farklı bir renkte ışık veya yansıma alıyorsa bize öz rengini değil, tonal rengini vermektedir. Normal aydınlıkta ve beyaz renkte bir ışık bize cismin öz rengini (lokal rengini) daha sağlıklı göstermektedir. Işığın yoğunluğu da rengin değerini etkilemektedir. Çok yoğunlukta güçlü bir ışık, cismin rengini olduğundan daha silik gösterebilir. Bunun yanında cismin bulunduğu atmosfer de rengi etkileyebilir. Mesela gün ışığında yakınımızda duran bir nesne, aynı gün ışığında uzağa gittiğinde soft bir hal alıp nötrleşecektir.

Rengin armonisini oluşturmak resim için önemli bir noktadır. Resmin bütünlüğünü sağlayacak olan şey, kompozisyon düzeni yanında renk uyumudur. Mesela mavi ve mor gibi iki soğuk renk yan yana kullanıldığında uyum sağlanması zor olabilmektedir. Fakat bu iki soğuk rengin arasına turuncu gibi sıcak bir renk konulduğunda daha iyi bir ahenk birliğinden söz edilebilir. Genellikle doğa resimlerinde mavi gökyüzü ve yeşil ağaçlar gibi iki soğuk renk ayrımını gerçekleştirmek için, gökyüzüne bazen bariz bazen atlan alta sıcak sarı veya turuncular işlenmektedir. Fakat monokrom resimlerde durum değişmektedir. Çünkü bu resimler sadece tek rengin değişik tonları ile yapılmaktadır. Mesela mavi renk açılarak veya koyulaştırılarak değişik ton değerleri ile resimdeki dengesi sağlanır ve bir bütünlük oluşturulur. Bunun yanında komşu renklerle oluşturulan resimlerde vardır. Yani kırmızı ile turuncu, mavi ile mor ve sarı ile yeşil renklerin oluşturduğu yapıtlar. Hangi tonlarla veya renklerle yapılırsa yapılsın, resimde önemli olan, bir hakim renk belirleyip, diğer renkleri bu renge yardımcı olabilecek şekilde kullanılmasıdır. Bu durum resmin belli bir renk atmosferinde oluşmasını sağlayacaktır.

Renge örnek olarak pointilist ressamlardan Georges Seurat'ın (1859-1891) “Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonrası” (Resim 10) adlı yapıtı inceleyebiliriz. Resimde nehir ile birlikte üzerinde birçok figür bulunan bir kıyı gözükmemektedir. Kadınlı erkekli figürler dönemin kıyafetleri içerisinde, kimi oturmakta, kimi ayakta durmaktadır. Nehirde tekneler, yelkenliler, birkaç ev ve ağaçlar ile birlikte gökyüzü gözükmemektedir. Resmin ön sağ tarafında, biri erkek diğeri kadın iki figür bulunmaktadır. Kadının hemen önünde küçük bir maymun ve köpek görülmektedir. Sol tarafta ise ikisi erkek biri kadın üç figür yere oturmuş durumda resmedilmiştir. Ön plan, orta ve arka plandan ton ve netlik olarak ayrılmaktadır.

“Seurat, temel renklerin üzerine ışık yansımaları da ekler. Turuncu, sarı yardımıyla güneş ışığı yansısını daha da etkili gösterir. Otlar üzerinde görülen gölgede, turuncu, sarı, mavi, mor ve kırmızı dokunuşlarla oluşturulmuş bir kontrast dikkat çeker. İnsanlar ve ağaçlar üzerindeki gölge ise, pembe, lal ve mor fırça vuruşları ile güçlendirilmiş. Sayısız küçük dokunuş yardımı ile

oluşturulan bu yeni renk ve yerleşim düzeni, aynı zamanda resmin dengesini de değiştirmiş. Seurat'ın uyguladığı bu renk sisteminin mükemmel bir şekilde işlenmiş olmasının bir önemi yok; önemli olan, bu resme uzaktan bakan kişinin, bir arada resme ait ilk çalışma izleri de görebiliyor olması. Güneş alan otlar üzerinde yansıyan sarı renk, aynı zamanda hafif kahverengi sarı, bazı yerlerde toprak rengine yakın bir görünüme bürünmüş. Sarının ve narçiçeği renginin karışımı, gerçekte, turuncu ve sıcak renkli bir kahverengi meydana getirir. Ressamın turuncu olarak vermeye çalıştığı birçok giysi, tüm tabloya kahverengiye yakın bir kırmızı görünüm sağlamış. Aynı şekilde güneş gören yeşille, güneş görmeyen yani gölgede kalmış yeşil arasında keskin bir kontrast dikkat çeker.”¹⁵

4.6. Altın Oran

Altın oran, doğadaki canlı ve cansız tüm varlıkların kendi içlerinde ve birbirleriyle olan ilişkilerinde olduğu bilinen özel bir orandır. Bu oranın sayısal değeri 1. 618 dir. Bu sayı matematikte ‘pi’ sayısı olarak da bilinir. Altın oranın özelliği; *“bir uzunluğun veya alanın eşit olmayan fakat uyumlu ahenkli iki parçaya ayrılmasından ve birbirlerine orantılandıklarında ortaya çıkan sabit değerdir. Plastik sanatlarda mimari, heykel ve resimde kullanılan 1.618 değeri, canlı varlıkların düzenli gelişmelerinin zaman ve uzunluk farklarının birbirine orantılandırılmalarından bulunmuştur. Plastik sanatlarda ölçü birimi olarak bu 1.618 sayı değeri seçilmiştir. Altın oran kompozisyonun vazgeçilmez plastik öğelerinden biridir.”¹⁶* Bu bağlamda altın oran, armonik bir düzen içerisinde bir yapıt oluşturmak isteyen için vazgeçilmez bir kuraldır. Sanat tarihi süreci boyunca birçok ressamın başvurduğu ve uyguladığı altın oran, bir çok sanatçının da özellikle konusu olmuştur. Leonardo Da Vinci gibi birçok araştırmacı ressam, doğayı, insan anatomisini ve anatominin uzuvları arasındaki oran farklarını inceleyerek, eskizler çizerek, taslaklar oluşturarak bu oranın varlığını ispat etmişlerdir. Doğaya baktığımızda bitkilerin oranlı

15 AKBULUT, Durmuş (2006). *Resim Neyi Anlatır*. İstanbul: İstiklal Kitabevi s. 119-120

16 ÇAĞLARCA, Sadettin (1997). *Altın Oran*. İstanbul: İnkılap Kitabevi s.5

büyümesi, ağaç dallarının giderek incelmesi, deniz kabuğunun genişleme şekli, hayvanların boynuzlarındaki büyüme ve bunun gibi birçok durum belirli bir orana göre olmaktadır. Doğada durum böyleyken, doğadan yola çıkarak çalışan bir ressamın bunları görmemezlikten gelmesi mümkün değildir. Soyut olsun somut olsun, kurgulanan kompozisyonun temeli altın oranla oluşturulduğu takdirde mükemmelliğe daha yakın olunacaktır.

Sanat tarihi içerisindeki çoğu yapıtlara baktığımızda bu oranı görmekteyiz. Boticelli'nin (1445-1510) 'Venüs'ün Doğuşu' adlı yapıtında yerleştirme düzeni altın orana göre yapılmıştır. *"Boticelli bu tabloda sayılardaki oranları eleman olarak kullandığından tablonun ahenginin sağlamıştır. Artık ufuk çizgisi birbirleriyle kesişen renklerin kesit noktaları ile uzunluklar arasındaki değişmez altın oranı tekrar etmiştir."*¹⁷ Boticelli'nin yanında, Rembrandt'dan Gauguin'e, Rubens'den Cezanne'ye, Seurat'dan bir çok ressama kadar bu oranın çok işlevsel ve önemli bir yanı olduğu görülür. Bu oranın pek kullanılmadığı ve göz ardı edildiği çağdaş sanat anlayışında bile, Piet Mondrian (1872-1944) gibi ustalar altın oranı yapıtlarında kullanmışlardır. Piet Mondrian'ın 'Mavi, sarı Boyalı Resmi' (Resim 11) *"kompozisyonu içine alan bu geometrik yüzeyi siyah kalın konturlu dikey yatık doğrularla armonik bölümlere parçalanmıştır. Birbirleri ile kesişen bu doğruların kesit noktalarından itibaren uzunlukları arasındaki orantılarda (altın oran) değerini araştırır. Bu altın oran, aynı zamanda alanlar arasındaki çeşitli büyüklüklerin birbirine orantısı da altın oran değerini taşır. Çerçeve kenarları da altın oran değerine göre bölüm noktalarına düşürülmüştür. Kompozisyon, sayısal değer endişesi içerisinde düzenlendiğinden yapıt statik bir görüntü taşır. Renkler armonik kurallara göre kare ve dikdörtgen alanlar içerisine yerleştirilmiştir."*¹⁸

17 ÇAĞLARCA, Sadettin (1997). *Altın Oran*. İstanbul: İnkılap Kitabevi s.76

18 ÇAĞLARCA, Sadettin (1997). *Altın Oran*. İstanbul: İnkılap Kitabevi s.102

5. RESİM SANATI TARİHİ SÜRECİ İÇERİSİNDE ARMONİNİN İNCELENMESİ

5.1.Resim Sanatında Armoninin Tarihçesi

İnsanlık tarihi ile birlikte eşdeğer tanımlanan, gelişimin ve evrelerin birbirini kovaladığı süreçlerde “sanat” terimi; sanatın tükendiği, bittiği, kendini tekrar ettiği hatta resmin sonu, sanatın sonu gibi söylemlerin geldiği noktada, 21. yy. da artık çok farklı oluşumlar içerisine girmiştir.

Bilindiği gibi resim sanatı ilk çağ ile birlikte süregelen bir serüvendir. Küçük kavimler, göçebe topluluklar kendi ihtiyaçları ve inançları doğrultusunda resim ve heykeller yapmışlardır. Korunmak ve avlanmak gibi temel dürtülerin yanında tamamen doğal ve primitif bir tavırla, içgüdüsel olarak mağara duvarlarına farklı biçimler ve hayvan figürleri çizmişlerdir. Bu yaparken de hiçbir sanatsal kaygı gütmeksizin yaşadıkları ortam ile bağdaşan bir dönem, süreç görülmektedir. Toplamların inançları kültürel ve toplumsal yapısının sanat eserine yansıdığı ve eserlerin kendi çağı içerisinde değerlendirildiğinde, gelişimin geldiği nokta açıkça izlenebilmektedir. Mağara resimlerinin en çarpıcı örneklerine Altamira ve Fransa’da ki Lascaux mağarasında rastlıyoruz. Buradaki resimlerin kalem biçimine yakın şekle getirilmiş toprak ve taş çubuklarla yapılmış oldukları düşünülmektedir. Renk olarak kırmızı, sarı, siyah ve kahverengi kullanıldığı görülmektedir. Bu resimlerin renklendirilmesinde, odun kömürü, manganaz toprağı ve kırmızı tebeşir gibi maddelerin ezilip su ile karıştırılmasıyla elde edilen boya yardımı ile yapıldığı düşünülmektedir. Bununla beraber yine doğal yöntemler ile boyanın duvarlara sürüldüğü anlaşılmaktadır. Günümüzden bakıldığında ilkel dönemlerde neredeyse 5 metre genişliğinde resimler çizilmesi bizim için gerçekten şaşırtıcı ve içgüdüleri ile inançlarının ne kadar kuvvetli olduğu konusunda fikir verici.

Lascaux mağarasında bulunan resimlere (Resim 12) baktığımızda gerçekten ilkçağ resimlerinin en önemli örneklerine rastlamaktayız. İçgüdü ve sanat

duygusunun çok güçlü olduğunu düşünmek bu aşamada doğru bir yaklaşım olmaktadır. Hayvan resimlerinin yanında insan figürlerinin de yer aldığı bu mağarada (bizonlar, yaban sığırları, dağ keçisi, ren geyiği, ayı, yırtıcı hayvanlar, gergedanlar) birçok hayvan türüne ve çizimine rastlanmaktadır. Bu dönem resimleri; sanatın özgünlüğünün yanı sıra ikonografik çeşitlilikten çok figürleri canlandırma biçiminde görülmektedir. Sanatçı, hareketi, gerçekçi fakat parçalı ve seçmeci bir biçimde ifade etmektedir. Bunun en çarpıcı yanı, önce kontur olarak çizilip heykelsi bir form elde edildikten sonra, ince çizgilerden renk lekelerine geçildiği ve iki yada çok zıt rengin karşıtlığı ile diğer niteliğin elde edildiği görülmektedir. Tam bu noktada Jean Dubuffet örneğini vermek sanırım doğru bir yaklaşım olmaktadır (Resim 13). 20 yy. da Fransa’da yetişmiş olan önemli ressamlardan Dubuffet, kazanılmış kültürün ürünleri olan sanatları tamamen reddedip, 1948 yılında “Art Brut” adı altında bir yaklaşım oluşturmuştur. Art Brut’un tam karşılığı “ham sanat” olarak bilinmektedir. Bu akımda; kendi kendini yetiştiren, hiçbir eğitim almamış hatta akıl hastalarının yaptığı resimlerde dahil olmak üzere tamamen yalın, içsel bir anlayış benimsemişlerdir. Bir anlamda ilkel dönem resimleri ile bağdaşmaktadır. Bunun sebeplerinden bir tanesi ise, her ne kadar dönem ve toplum farklılıkları olmasına karşın, aynı tavır ve içsellikle, anlatımdaki güçlülük ve biçim anlayışı aynı amaca hizmet etmektedir.

Rene Hygue “*Sanat estetik iç içedir*”¹⁹ demiştir. Her dönemde toplum kültürlerinin dünya görüşleri estetik görüşlerine yansımaktadır. Çağlar boyu değişen ve gelişen sanat anlayışı, kendi dönemi içerisinde farklı estetik kaygılar çerçevesi dahilinde değerlendirilmektedir. Bu dönem toplumsal yapısına bakıldığında, yapılan resimlerde biçim anlayışı (benzetme ve ulu görünümünün dışında) biçim, renk ,uyum kaygısının olmadığı görülmektedir. Yapıtların konusu gibi yapılaş biçimleri de, toplum yaşamınca koşullandırıldığı görülmektedir. Farklı bir deyişle bu dönemde meydana gelen resimlerin, doğal çevrenin insanca ne ölçüde kavranabildiğinin yansıtmaktadır. Bu nedenledir ki

19 Turani, Adnan. (2003). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitapevi s.9

başlangıç döneminde, çevredeki sahnelerin ihtiyaçlar ve iç güdüsel hazlarla oluşturulmasından dolayı farklı kaygıları aramak pek mümkün olmasa gerekmektedir. William Blake'nin de –Doğal Din Yoktur– isimli yapıtında dediği üzere; '*İnsan uslama gücüyle ne görüp kavradıysa ancak onu karşılaştırır ve yargılar.*'²⁰ sözü tarih sonrası olduğu kadar tarih öncesi dönem içinde söylenebilmektedir.

Üsluplar belli ortamlarda ve belli biçimlerde gelişmektedirler. Toplumsal kültür bilinci yavaş yavaş gelişirken resmin amaçları ve oluşum şekilleri de kendini farklı sahnelerde göstermektedir. Ortaçağa kadar genel olarak sanatın işlevinin yerleşik hayatın ihtiyaçlarına göre olduğu görülmektedir. Hristiyanlığın yayılması ile birlikte artık ciddi bir zanaatçılık görülmektedir. Antik çağdan itibaren resim sanatı, uzun bir süre zanaatçılık olarak algılandı. Ressamlar yaptıkları resimlerde, salt bir motifi yansıtmaktan öte kendi amaçları doğrultusunda yaratıcı özgürlüklerini kullanmayı büyük mücadeleler sonunda kazanabilmişlerdir. Ortaçağın katı, kuralcı, simetrik formları ileride de görüleceği gibi inanılmaz bir yeniliği de beraberinde getirmektedir. Ortaçağ zanaatçısı için bu dönem önemli sayılmaktadır. 15. yy.'ın tarihçileri, sanatsal olduğu kadar bilimsel bütün alanlardaki yeniliğin temsil ettiği şeyi önemle vurgulamak kaygısı ile bu dönemi bazen ülküselleştirmişlerdir. Özerk yaratıcı düşünce'nin 15. yy.'da ortaya çıktığı bir gerçektir. Ortaçağın zanaatçısı birçok zorlamaya ve köleliğe boyun eğip dinin, yöneticinin, derebeyin ve himayecinin ağırlığına katlanmasına karşın, bazı kazançlardan da yararlanmıştır. Loncalarda toplanan zanaatçılar, üretim araçlarını ellerinde bulundurmaktaydılar. Bir tür iş güvenliğinden yararlanmaktaydılar. Toplumsal kalkınmaya yönelik işler üretmekteydiler. Burada da şu nokta önemli olmaktadır; zanaatçı yapısı ve onun yararlılığı arasında bir bağ kurmaktadır. Başka bir deyişle onun kullanım değerinin bilincindedir; ürün ve onun gerçek anlamı dışında var olan bir ilişkiyi görmektedir. Bu dönemin zanaatçılarından Fra Flippo Lippi dönemin en fakir ressamlarından imiş. Yıllar sonra oğlu, yine ressam olan Flippino Lippi (1457-1505) Roma'da ki Minevra Kilisesine o dönemin yüksek bir tutarı olan 1000

20 <http://www.board.gen.tr/resim/5917-resim-sanati-tarihi.htm/> adresinden 22.05.2009 tarihinde alınmıştır.

duka Altına yaptığı fresk İle servete konmuştur. Yaratım gücü, maddiyat ile ölçülebilir bir dönemde sanatsal işin konumuna, loncaların yavaşça tükenmesi ve üreticilerle pazarlayıcılar arasındaki yeni ticari ilişkilerde olan değişim, sanatsal ve kültürel alanın özerkleşmesini açığa vurmasıdır.

“Tabloların fiyatı genellikle kesin ölçütlere göre anlaşmayla belirlenir. Özellikle boyanacak figürlerin; gümüş, altın, koyu mavi vb. renkler ve boya malzemelerinin miktarını içerir. Bu andan başlayarak yapıtların sanatçıyla müşteri arasında yapılan anlaşmayla belirlenen kesin değerleri vardır. Bu değer kullanım değeri olarak adlandırılabilir, çünkü müşterinin çeşitli gereksinimlerine ve isteklerine yanıt verecek yapıtın yeterliliğinden ileri gelmektedir.”²¹

Giotto’ya baktığımızda renklerin tamamen sanatçının özgünlüğünden çok, belli bir alt

yapıda seçildiğini görmekteyiz. Örneğin ‘İsa Mesih İçin Ağlayanlar’ (resim 14) adlı freske baktığımızda, izleyiciler üzerinde olağan üstü canlı bir etki yaratmaktadır. Ressam figürlerini zemine, ayakta duracak şekilde yerleştirmiş, altın sarısı zemin yerine bir doğa tasviri kullanmıştır. Bu resimde çok derinlerden gelen bir matem havası gözlenmektedir. Yahya kollarını acınası bir çaresizlik içerisinde havaya kaldırırken Meryem ise ölmüş oğluna son bir kez daha sarılmaktadır. Yüzleri örtük olan iki kadının duruşundan, ne denli yas içerisinde oldukları anlaşılmaktadır. Ortaçağ ikonografyasının mirası olan gökteki melekler grubu da insanlaşmışlardır. Meleklerin yüzlerinden insan duyguları okunmaktadır. Elleri ile dövünerek, ağlayarak ve deli gibi kanat çırparak gökyüzünü matem sesleri ile doldurduklarını işitir gibi bir durum sergilenmektedir. Bu resmin Ortaçağ’dan kalan yüzeysel ve önem perspektifine dayalı resim yapısını yıktığı görülmektedir. Resimlerinde ima ettiği yani perspektif kuralları ile figürlerin bedenselliği ve bireysellikleri ile Rönesans’ın temelini oluşturduğu açıkça görülmektedir.

21 Jimenez, Mate. Çev. Aytekin Karaçoban. Estetik Nedir? Doruk yay. İst. 2008 s.33

Giotto'nun eserlerinde, eşyaların ve mekanın üzerindeki gölgeler zayıf gösterilmektedir. Mekana düşen gölgeler neredeyse hiç gösterilmemektedir. Bunun sebeplerinden bir tanesi Giotto'nun gölge motifini görmemesinden dolayı değil, eşyanın açıklığını bazen lüzumsuz bir şey olarak görmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Giotto'nun resimlerinde büyük geniş boşluklar ve ifadeyi sert çizgilerle çalıştığı görülmektedir. Aynı döneme tekamül eden Masaccio'da ise kaygılar tamamen farklıdır. Masaccio, Giotto'dan farklı olarak var olanı, eşyanın hacmini, kütlesini ve mekanda kapladığı yer ile resimlerine ifade kazandırmaktadır. Tam bu noktada Vasary ; *“İlk defa insanlar onun eserlerinde ayaklarının üzerine sağlam bir suretle basmışlardır.”*²² demektedir. Böyle bir durumda ise, bu dönemde ışık-gölgenin, içerik ve biçim kadar önemli bir durum teşkil etmediği görülmektedir.

Rönesans'ın yenilenme çabası sadece güzel sanatlar için geçerli olmamaktadır. Her alanda yenilik içerisine girildiği, yeni bir devrin başladığı görülmektedir. Bu durumda asıl hayranlık uyandıran durum Antikçağ'ın hümanist düşüncesidir. Bu durum ise; insana ilgi, tanrı, hayat ve her şey hakkında yorum ve bunun için ise ilk öncelikli durum aklını kullanmak olarak açıklanabilmektedir. Resim sanatının sınırları giderek genişlemektedir. Resimde biçim, perspektif ve renk sorunu artık sorgulanmaya başlanmaktadır. Renk sorunu yaklaşık 1660 yılında itibaren tartışılmaya açık bir sorunsal haline geldiği görülmektedir. Desene ve renge verilen ayrıcalık sorunu resim tarihinde yeni olmadığı görülmektedir. *“Özellikle İtalya'da Raphael'in disegno'suyla ile Titien'in Colore'sinin hayranlarına karşı karşıya getiren “Rönesans” versiyonunu yaşamıştır. Fakat bu 17. yy.'ın son yıllarında çatışma halini almış ve şiddetlenmiştir ki, bu durumun resmin dışında da yoğunlaştığını göstermektedir.”*²³

Rönesans'ın önemli ressamlarından Leonardo'ya bakıldığında, sadece resim değil sanatın bir çok farklı kolları ile uğraştığı ve eserler ürettiği açıkça görülmektedir. 1481 yılında Verrocchio'nun atölyesinde yaptığı tahmin edilen

22 İpşiroğlu, Ş. Mahzar. (1946) Avrupa Sanatı ve Problemleri. Cilt 1, İst: Üniversite matbaası. s. 15

23 İpşiroğlu, Ş. Mahzar. (1946) Avrupa Sanatı ve Problemleri. Cilt 1, İst: Üniversite matbaası. s. 172

“Kralların Secdesi” (Resim 15) Leonardo’nun en eski eserlerinden biri sayılmaktadır. Bu dönemde Verrocchio’nun naturalist bir usluba hakim olduğu gör÷lmektedir. Resmin her tarafı bir hareket dalgası içerisinde. Hareket, resmin kenarlarından ortaya doğru büyük jestler yaparak ilerleyen çobanlarla başlamaktadır. Meryem’in etrafını saran ve secdeye kapanan üç kral figüründe yavaşlamaktadır. Tam ortada Meryem gör÷lmektedir. Etrafındaki harekete karşıt olarak sakin tavrı, diğer figürlerden ayırarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Leonardo’nun resimde yarattığı yenilik tartışmasız ileriki dönemlere damgasını vurmaktadır. 1482 yıllarında Milano’da bulunduğu yıllarda dinsel ve İncil’den alınma birçok konuyu resmetmiştir. “Sfumato” tekniğini bu dönemde geliştirmiş ve mükemmelliğe ulaşmıştır. Sfumato tekniği; ışık ve gölgenin arasındaki uyumun geçişlerle sağlanmasıdır. Nesneler sertliğini yitirmiş, gerçeklik biraz yumuşatılmış, izleyicide yeni ve farklı etkiler uyandırmıştır. Ressam sert hatları keskin konturları yumuşatarak resimde büyük bir özgünlük yakalamıştır. Renkler artık resimdeki mekanların ve nesnelerin özelliklerini daha iyi yansıtmaktadır. Bunun devamında da yeni kavramlar resmin biçim sorunları haline gelmektedir. Gündüz, gece, aydınlık ve karanlık resmin önemli unsurları haline gelmektedir. Katı bir biçim olan çizgiye ve katı konturlara ağırlık veren eski resimlerin yerini, artık nesneleri ve bedenleri bambaşka bir canlılık içerisinde gösteren zengin ışık-gölge oyunları ve geçişken konturların aldığı gör÷lmektedir. Resim artık çok daha ruhani, çok daha canlı gör÷lmektedir. Bu durum artık rengin resme nasıl bir anlam yüklediğini, biçimi nasıl değiştirdiğini açıkça göstermektedir. Leonardo’nun çıkış noktası, resimde yarattığı devrim, renge yüklediği olumlu anlamdan kaynaklandığını göstermektedir. Gölge artık ışığın ve rengin olmadığı anlamsız bir boşluk olmaktan çıkmıştır. Kendisine ait bir renk değeri, yorumlamak ve kavramak isteyen derin bir manası olduğu açıkça gör÷lmektedir. Bu dönemin en iyi örneği ise ‘Son Akşam Yemeği’nde (Resim 4) ışık ve gölgenin perspektif ile uyumu açısından bakıldığında resmin sorunlarının artık farklı noktalara gittiğini bize göstermektedir.

Leonardo'ya bu dönemde hiç benzemeyen yeni bir sanatçı vardır ki adı Michelangelo Buonarroti'dir. Eşyanın görünüşünden çok plastik varlığına, renginden ziyade yapısına önem veren bir sanatçıdır. Her ne kadar freskler yapsa da heykeltıraş olarak anılması sanırım daha doğru bir söylem olmaktadır. Michelangelo'nun insanları içinde bulunduğumuz dünyaya ait değillerdir. Normal insanlardan daha büyük ve daha kuvvetlidirler. *“Sükun içinde hareket yada hareket içerisinde sükun Michelangelo'da hakikat olmuştur.”*²⁴

Michelangelo ile sanat, aleladdenin güzelliğini unutmuş ve gündelik hayata manasını veren birçok şeylere veda etmek zorunda kalmıştır. Sanat hayatının O'nda almış olduğu bu şekil kesinlikle 'Sanatta İdealizm' tabiri ile adlandırılabilir. Sanatta idealizm Michelangelo ile başlamasa da O'nda en büyük ve en yüce anlamlarını kazandığı görülmektedir. (Resim 16)

İlerlemenin devamında görülecek bir diğer büyük sanatçı da Raffaello'dur. Raffaello'nun biyografisini yazanlar, sanatçının Michelangelo gibi karışık ve anlaşılması güç bir ruhu olmadığını bildirmişlerdir. *“Sadelik ve samimilik, sanatkarın karakterine hakim olan en bariz en esaslı iki vasıf olarak gösteriliyor ve kendisini bir defa tanıyanın bu sadeliğin füsununa kapılmamasına imkan olmadığı söyleniyor.”*²⁵ denilmiştir. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello ve Tiziano birbirlerinden çok farklı bireysel arayışları ile resim sanatının devrim niteliğinde yenilikler getirmişlerdir. Roma bu anlamda dönemin önemli sanat merkezlerinden sayılmaktadır. Bunun devamında resim sanatı Venedik ile farklı bir noktaya ve biçime doğru devam etmiştir. Venedik'li sanatçı Tiziano'da önemli bir renkçi anlayış benimseyen sanatçılardandır.

Resme rengin artık iyice yerleştiği 1500-1570 yılları arasında 19. yy. a kadar çok önemli değişimlere sahne olan resim sanatı olgunlaşarak hızını kesmeden ilerlediği açıkça görülmektedir. Her dönemin kuralları, siyasi ve felsefi

24 İpşiroğlu, Ş. Mahzar. (1946) Avrupa Sanatı ve Problemleri. Cilt 1, İstanbul: Üniversite matbaası s.114

25 İpşiroğlu, Ş. Mahzar. (1946) Avrupa Sanatı ve Problemleri. Cilt 1, İstanbul: Üniversite matbaası s.143

anlayışı, dinin üstünlüğü sanatçıları farklı noktalardan farklı değişimlere sürüklemiştir.

Rönesans döneminin önemli ve temel prensiplerinden olan çizgi anlayışı özellikle Venedik çevresinde artık yavaş yavaş renge dönüşmektedir. Üslup farklılaşması ve sanatçılar arasındaki etkileşim tuvaldeki biçim anlayışını farklı estetik kaygılara sürüklemektedir. Giovanni Bellini (1430-1516), Mantegna (1431-1506) gibi önemli ressamı bu dönemin renk ve desen anlayışının bir anlamda öncüsü olan sanatçılarıdır. Giorgione ve Tiziano Vecellio (1486-1576) Venedik döneminde tuvale önemli ölçüde renk katan sanatçılarıdır. Tiziano'nun 'V. Sarl'ın atlı portresi' (Resim 17) bu dönemin renkçi, ışık-gölgenin artık iyice resme girdiğinin göstergesi olarak görülmektedir. Tiziano'nun kompozisyonlarındaki birlik ve beraberlik uyumu, renk ahenginin üstün gelmesi olarak görülmektedir.

Rönesans olgunluk çağı Roma'lı ustalarda ışık, gölge, ahenk, ritim, uyum olarak görülmektedir. Bu dönemde Giorgione (1510), birçok önemli eser bırakmıştır. Giorgione, Venediklilerin renk anlayışını, Romalıların kompozisyon sanatı ile uzlaştırmaya çalışmıştır. Raffaello'nun ölümünden sonra, Roma'da en çok tanınan portre ressamı olarak tanımlanmaktadır. Bunun yanında Venedik sanatında renk duygusu Paolo Veronese'nin eserlerinde en olgun şeklini almaktadır. Gümüş renginin hakim olduğu eserlerinde sanatçı büyük sofra alemlerinin güzel kadınların, ipek şalların, kıymetli kumaş ve elbiselerin resimlerini yapmıştır. Coşkun bir hayat neşesi, resimlerindeki ortak noktalar hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır (Resim 18).

Avrupa sanatı bilindiği gibi kökünü Hristiyanlıkta bulmaktadır. Din ile beraber sanat da farklı üsluplar ile gelişmeye devam etmiştir. Klasik sanatta İtalya'da çok uzun bir dönem sürmemekle beraber, farklı biçim ve düşünce anlayışı ile sürecini devam ettirmiştir. Olgun klasiğin o dengeli, ölçülü uyumu yavaş yavaş değişirken yerini farklı gelişim evrelerine çevirmiştir.

Resim sanatı, sosyal yapı ve kültürel farklılıklar ile beraber tuvalde farklı şekillenmeye, sürecini yaşamaya devam etmiştir. Tuvaldeki renk anlayışının ağırlığı ve dengesi yerini yavaş yavaş biçim bozmaya bırakmıştır. Dengeli hareketlerin, uçuşan konular ve formların değiştiği görülmektedir. Yeni bir üslup artık varlığını göstermektedir. Jacobo Carucci da Pontormo (1494-1556), Francesco Parmagianino (1503-1540) gibi sanatçılar tarafından önemli yeniliklerle ele alınan Maniyerist resim anlayışının en önemli ve ilginç kişilerinden biri olan Tintoretto (1518-1594), Venedik ekolünden gelme bir ressam olarak, resim tarihinde önemli bir değişimin öncüsü ve hiç kuşkusuz sanatın gelişimine önemli katkıları olmuştur. Tintoretto, Tiziano'nun renk anlayışı ile Michalengelo'nun çizgi ve form anlayışını birleştirme amacında olduğu, bu yaklaşımında tuval üzerinde farklı ve önemli değişimleri beraberinde getirdiği açıkça görülmektedir.

Hıristiyan mitolojisinden alınan bir çok doğa üstü sahnelerin bu dönemde de varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Tintoretto'nun 'İsa'nın Göğe Yükselişi' (Resim 19) adlı resme bakıldığında Rönesans resmindeki insan vücutlarının canlı ve öne çıktığı görülürken, burada resmin alt kısmında, perspektif kontrastlarıyla gözün alabildiğince derinlere doğru bir manzara içinde dağıldıkları ve uzaklara gittikçe hayalleştikleri görülmektedir.

Sanat yapıtının artık yavaş yavaş farklı bir ruhani, içsel boyuta dönüştüğü görülmektedir. Maniyerist ressamların en önemlilerinden El Greco'ya (1541-1614) bakıldığında artık resmin, oran-orantı, ışık-gölge gibi dengelerin iyice bozulduğu görülmektedir. 'Orgaz Kontu'nun Gömülmesi' (Resim 20) adlı resimde kompozisyon iki kısımlı olarak düzenlenmiştir. Resmin alt kısmında yaşanan dünya üst kısmında ise ruhsal alem iki kademeli olarak gösterilmiştir. Alt kısımda yer alan şahısların belirli formlarıyla üst kısmın hatları dağılmış renklerle sarınmış ruhsal alemindeki durumu tam bir tezat teşkil ederek, sanatının münzevi ve dindar karakterleri ile birleştirerek ruh bütünlüğünün önem kazandığı bir ortam temsil edilmektedir. Resimde artık simetri, oran-orantı ve ışık- gölgenin dağıldığı görülmektedir. 'Laocoon grubu'na

bakıldığında (Resim 21) bu dengelerin açıkça alt üst olduğu görülmektedir. Leonardo'nun 'Anna, Meryem ve İsa'sı (Resim 22) ile bir karşılaştırma yapıldığında; Leonardo'da belli bir merkezde toplanan grup, Laokoon'da grubun etrafında dağılmaktadır. Birlik zamanda olmadığı gibi mekanda da görülmez. Giotto'dan beri Avrupa resim sanatının daima büyük bir titizlikle bağlandığı mekan duygusu, Greco'da görülmemektedir. Tuval üzerinde ahenk içindeki ışık- göle, bir noktadan gelen ve eşyanın plastik bütünlüğünü ortaya çıkartan normal ve klasik anlayıştan tamamen uzak olduğu görülmektedir.

Resimde biçim, ışık-gölge ve güzellik olgusu dönemlere göre değişkenlik gösterirken Brugel'in 'Çocuk Oyunları' (Resim 43) adlı tablosunda, Rönesans'ın düzenli insan gruplarına karşılık, içinde tek bir insanın kaybolduğu düzensiz grupların gelişi güzel dağıldığı görülmektedir. Resimde hareketli düzensiz sınırsızlığı anlatırken, resme artık üstten bakılmaktadır. Işık-gölge ve renk armonisinin bu karışıklığı artık iyice kördüğüm haline geldiği görülmektedir. Her bir figür renk renk işlenmiştir ve ressam güzel olgusundan çok içeriğin anlattığı felsefeye önem verdiği görülmektedir.

Genel olarak bakıldığında Rönesans sanat faaliyetlerinin temelini oluşturan düşünceler sanatçıları, gerek dini kompozisyonlarda, gerek mitolojik tarihi konulu resimlerde gerekse portrelerde natüralist bir görüntüyü saptamaya, ahlaksal bir kalıba bürünen ruhsallığı maddesel ve doğal niteliklerle bağdaştırmaya yöneltmiştir. Chiqurosuro tekniğinin olanakları ve zengin renk derecelenmesine olanak sağlayan yağlıboya tekniği hiç kuşkusuz bu dönemde çığır açmıştır. Işık-gölge denetimleri ile biçimlerin hareketliliği resim sanatının sınırlarını

zorlamakla beraber kaygıların çeşitliliğini vurguladığı görülmektedir. Yenilikçi bir devinim ile kendinin var eden tuval resminin 16. yy. da artık daha simetrik, düzenli, tek bir noktadan gelen ışığın etkilerinin yayıldığı biçim anlayışı görülmektedir. Bernini'nin 1663-1666 yılları arasında yaptığı 'Scala Regia' adıyla bilinen Vatikan'ın bir bölümünde Barok mimari ve süslemesinin kapalı mekandaki en güzel örneklerinden birini görürüz. Işık-gölge hakimiyetinin

altında nerede başlayıp nerede bittiği kesin olarak bilinmeyen mimari formlar ve derinlik etkisinin çok iyi vurgulandığı, bu dönemi yansıtan en iyi örneklerden biri olduğu görülmektedir.

Işık-gölge İtalyan sanatında Leonardo'dan beri görülen, kompozisyonu toplayan, figürlerin kabartma etkisini yükselten bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Barok etkisinin kuvvetlendiği ışık-gölge etkisinin hakim olduğu, açık koyu etkisinin görüldüğü ilk örneklerden biride Correggio'nun 'Meryem ile Aziz Sebastian' (Resim 23) adlı resmidir. *“Correggio, plastik formu şekillerin kabartma karakterlerini ezmiyor, O'nun eserlerinde eşya ilerde Barok sanatında görüleceği gibi, maddi mahiyetinden sıtrılarak çözülüyor fakat madde alemine, hakim olan kanunların ötesine, nizamının sanatkarların muhayyelsinden bulan bir ışık- gölge alemine intikal ediyordu.”*²⁶

Işık gölgenin en baskın olduğu figürlerin şaşırtan bir gerçeklikle işlendiği bir diğer ressam Carravaggio' ya bakıldığında; artık illizyonizmi aştığı ve hiç görülmemiş bir gerçekliğe ulaştığı görülmektedir. Koyu gölgeler oluşturarak yarattığı 'Chiaroscuno' tekniği figürleri birden koyu karanlığın içinden çıkarttığı için 'bodrum penceresi' üslubu olarak da adlandırılmaktadır ve bu tarz resimlerin vazgeçilmez üslup unsurlarından birini oluşturmaktadır. Caravaggio'nun resimlerinde, ışık olayın adeta faal bir ögesi olarak görülmektedir. Bu da resme mekansallık getirmekte, kompozisyona dinamizm vermekte ve vücutları daha hacimli daha diri kılmaktadır. Bu bağlamda resme mistik bir atmosfer oluşturmaktadır (Resim 24).

Barok sanatı içinde yeralan bir diğer ressam Rubens'e bakıldığında (Resim 25), daha dingin, daha yumuşak geçişlerin olduğu görülmektedir. Hareket ve dinamizm artık bu resimlerde ön plandadır. Kontrastların daha hafif, daha heyecanlı kompozisyonlar olduğu görülmektedir. Renklerin kendi içindeki yumuşak uyumu ve ton geçişleri şiddetle göze çarpmaktadır. 1635'den sonra açık hava resimleri yapan Rubens'in bu eserlerinde toprak, bitki, hayvan ve

²⁶ İpşiroğlu, Ş. Mahzar. (1946) Avrupa Sanatı ve Problemleri. Cilt 1, 1st: Üniversite matbaası s.187

insan hayatını hareketli bir doğal atmosfer içinde birleştirmeyi denemiştir. Steen sarayı ve civarını gösteren resimlerinde diyagonal bir kompozisyon açıkça görülmektedir ve bütün öğeler kozmik bir uyum içindir. “*Topluma hitap eden resimsel bir atmosferi, virtüöz ve gözlemci kabiliyeti ile yakalamıştır. Büyük sıhhatli formlar, ışığın madde üzerindeki durumları, rengin mekan içindeki yeri, hareketli yaşantının ateşli ve enerjik ifadesi, daima sıhhatliliğin övgüsü, Flemenk’in sanat hayatı için ideal değerler olmuştur.*”²⁷ Rubens ise bu değerleri resminde çok iyi yansıtan bir ressamdır.

Bunun tam tersi bir durum ise Rembrandt’da (1606-1669) görülmektedir. Portre ressamı olarak da bilinen sanatçının çok iyi bir gözlem gücü olduğu görülmektedir. Rembrandt’ın gençlik yıllarındaki resimleri ve bakır üzerine yaptığı oyma baskıları, olgun Barok anlayışını tam anlamıyla yansıtmaktadır. Bu dönemde yaptığı ‘Simon’un Kör Edilmesi’ (Resim 26) adlı eserinde göze batan çarpıcı etkileri kullanmaktadır. Klasiğin statik ölçülerini bir tarafa attığı görülmektedir. İlgi çekici uzak etkisi, yakın etkisini canlandırmaktadır. İnsanı şaşırtan bir derinlik ve hacim klasiğin plastik değerini yüzeyde bırakmaktadır. Figürün atmosfer tabakası ile çevrildiğinin yanı sıra Rönesan’ın tek cepheliliğinden bu derine gidiş, yüksek Barok’un en önemli özelliğini yansıtmaktadır. Rubens’den farklı olarak da Yüksek Barok’un temsilcisi olarak görülmektedir. Kendine özgü boyası ile daha inandırıcı, daha gerçek bir izlenim sergilemektedir. Kendi kullandığı boya, gözlemine dayalı fırça dolaştırması ve boyanın ışıklılığa geçişinde maddeye ve plastik değerlendirmesine dayalı olarak sadece Rembrandt’a özgü bir boya olduğu görülmektedir. Rembrandt resminde kendi bulduğu yüksek plastik değerlerle konuşmaktadır. Resim dilini çok iyi kullandığı açık olarak görülmektedir. Renkleri adeta yakar, ışıklandırır ve en önemlisi Rembrandt’ın boyası yüzeyleri resmin belli derinliklerinde tutmaktadır.

Hollanda’lı bir diğer ressam Vermeer’e (1632-1675) baktığımızda, Rönesans’ın çizgiye dayalı desen resmine karşın, Vermeer’de bir çeşit renk klasizmi dikkat

27 Turani, Adnan (2003) Dünya Sanat Tarihi. İstanbul. Remzi Kitabevi. s.469

çekmektedir. Işıldayan renklerin yumuşak bir uyum içerisinde örüldüğü görülmektedir. Eşyaların natüremort olarak görülmesi Vermeer’de dikkat çekmektedir. Resimlerinde inciler, ipekler, kadifeler, kürkler, camdan ev eşyaları, özellikle aynalar ve müzik aletleri onun renklerinin ısıtıcı olanaklar olarak kullanmasına neden olmuştur. Soyutla somutu ayırması ve ışığı ışık içinde renklendirerek kullandığı görülmektedir (Resim 27). *“Hem iç mekanda hem de manzara resimlerinde son derece parlak bir ışık dikkati çeker. İç mekan resimlerinde ışık hep soldan verilir ve kaynağı bir penceredir. Pencereden yansıyan ışık bazı nesneleri yada figürleri tamamen sararken, bazı nesnelere damlacıklar olarak yansır. Bir tuvalden diğerine hep aynı ışık kırıntısı dikkati çeker. İçki testisinde, aracı kadındaki adamın elindeki parada, viyolada; süsleme ve takılarda, kürklü sarı ceket ile incilerde vs...”*²⁸

Genel olarak Hollanda resmine bakıldığında hayatın içinde, gündelik sahneleri yansıttığı görülür. Rembrandt, Frans Hals, Vermeer, Hoch ve Terburch’ta olduğu gibi. 19. yy.’a gelindiğinde Fransa’da Klasizm’in ve Romantizm’in hakim olduğu görülmektedir. 1830 ve 1848 ihtilallerinin Fransa ve Almanya’da bir çok değişikliğe sebep olduğu, İngiliz ve Alman Romantizminin birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Fransa’da klasist peyzajın hakim olduğu göze çarpmaktadır. David ve İngres’in bu dönemde yaptığı resimler her ne kadar protesto olarak görülsede, Fransız Romantizminde neşe, heyecan, renkçilik, egzotizm bu dönemin özellikleri sayılmaktadır. Soğuk renkler ve katı biçimler Alman Romantizm’inde görülürken, sıcak, parlak renkler, renkle biçimlendirilmiş yumuşak formlar Fransız Romantizm’inde görülmektedir.

Fransa’da Eugene Delacroix (1798-1863) eserlerine bakıldığında, renk ve heyecanın üst noktalarda olduğu göze çarpmaktadır. (Resim 44). Bütün eserlerinde akılda kalan hareketli, son derece dengeli bir kompozisyon kurduğu görülmektedir. *“Yazı yazar gibi, konuşur gibi bir anlatıma ve fırça kullanımına sahip Delacroix, bu kendiliğinden yazışın diriliğini resimlerine kazandırmıştır. O, ‘büyük sanatçılarda yaradılış denen şey, doğayı kendilerince görmek,*

²⁸ Akbulut, Durmuş (2006) Resim Neyi Anlatır. İstanbul: İstiklal Kitabevi s.35

düzenlemek ve biçimlendirmektir' der."²⁹ Neredeyse tamamen renkçi bir anlayışa sahip Delacroix'nın çizgiyi bile renklendirdiği görülmektedir. Bu dönemde İngres'a bakıldığında uyumlu, ölçülü figürlerin ve figürlerdeki çizgilerin kompozisyon bütünlüğü görülürken, Delacroix'da renk ve siyah-beyaz etkileri hakimiyeti görülmektedir.

Renk etkileri ve boya heyecanı yeni olmamakla beraber bir çok renkçi ressamda görülmektedir. Tiziano, Rembrandt, Tiegolo, Rubens, Velazquez ve Costable gibi renkçi resamlarda daha önceden tuvale aktarılan biçim anlayışının burada söz konusu olduğu görülmektedir. Gerçekten desenin egemenliği içerisindeki klasik anlatımın, renge önem vermediği, ancak geç klasikle birlikte renk sorunlarının çıktığı bilinmektedir. Barok ile renk tonlarının zenginleştiği ve yarım formların önem kazandığı, siyah-beyaz kompozisyonun deseni geriye arka plana ittiği ve konstrüktif desen yerine izlenime dayalı desenin önem kazandığı görülmektedir. Bununla bağlantılı olarak renk tonlarının, siyah beyaz tonların kullanıldığı ve zenginleştiği bu dönemde resim sanatında dramatik, şiirsel, heyecanlı, tarihi kişilerle ilgili, günlük hayata değin özellik ve konuların önem kazandığı açıkça görülmektedir.

Sanat ve sanatçı diyalektiği her dönemde toplum ideolojisine çoğu zaman yenik düşmüş, sanatçıların bu durumlardan çıkarımları, resim sanatını zaman zaman ilerletmiş zaman zaman geriye dönüştürmüş, harmanlamış ve olgunlaştırmıştır. Her dönemde görülen toplum ve sanatçı etkileşimi, dışavurumu da beraberinde getirmiştir. 20. yy.'a gelindiğinde sanatçıların daha özgür, daha isyankar bir karşı duruş sergiledikleri açıkça görülmektedir. William Blake'ın 'Descriptive Catalogue'unda birkaç söylediği söze bakarsak; *"Yaşamın olduğu kadar sanatında parlak bir kuralı vardır: Biçimleri çevreleyen çizgi, daha belirgin, net, kavranır olduğu sürece yapıt, daha yetkin bir düzey kazanacaktır. Bu belirginlik azaldığında ise, resmin nesneyi yansıtıcı özelliği de yetersiz kalacak, kenedine özgü yanı belirsizleşecek, sanat yapıtı her tür öznenin uzağında*

29 Turani, Adnan (2003) Dünya Sanat Tarihi. İstanbul. Remzi Kitabevi s.504-505

bulunacaktır”³⁰ demiştir. Bu dönemde Almanya’da Anselm Feuerbach (1829-1880) gerçekçi ressamalara tepkilerini dile getirirken, onları detaya gömülmüş ressamlar olarak nitelendirmektedir. Bu bağlamda “*Eğer sanat hayatı kopya ederse, bizim ona ihtiyacımız yok*”³¹ demiştir. Dönemler içerisinde her geriye dönüşün, eski idealleri aynen aldığı görülmemekle beraber yeni kültür gelişmelerine de engel olmadığı görülmektedir. Bu bağlamda her geçen zaman, kimi unsurları almakta ve kimi unsurları terk etmektedir. Her yeni akımın bir çok yeniliği de beraberinde getirdiği açıkça görülmektedir.

5.2. Batı Sanatında Armoninin Akımlar Üzerindeki Değişkenliği ve Etkilerinin İrdelenmesi

5.2.1. İzlenimcilik İçerisinde Armoninin İncelenmesi

Bu akıma genel olarak bakıldığında; “*doğayı biçim olarak değil, edinilen izlenimin fırça ve karalamalar ile aktarıldığı görülmektedir. İzlenimcilerin soğuk ve sıcak renkleri nerelerde kullandıkları bilinmektedir. Genelde gerçekçi ve natüralist sanatçılarda gölgelerin tonu kahve rengi iken izlenimciler koyuları morlarla ve mavilerle verdikleri görülmektedir.*”³² Akademik resimlerin kuralcı, neo-klasik üslubuyla karşılaştırıldığında, izlenimci resimler kuraldan ve sağlam bir desen temelinden hatta biçimden yoksun görünmektedir. Karanlık tonların yerini aydınlık, parlak renkler almış, ışık sanki başlı başına bir konu haline gelmiştir. Siyah ile elde edilen gölgelendirmeler yok olmuş, açık koyu tonalite farkları ile elde edilen bambaşka bir hacimsellik anlayışı ortaya çıkmıştır. “*İzlenimciliğin tam olarak kesin tarihi bilinmemekle beraber aslında ilk çıkış noktası Renoir’nın ‘Bir gün Monet’in paletinde siyah yoktu, onun yerine mavi kullandı.’*”³³ cümlesiyle açıklanabilmektedir.

30 Lhote, Andre. (2000) Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler. Ankara: İmge Kitabevi s.23

31 Turani, Adnan (2003) Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi. s.512

32 ANTMEN, Ahu (2009). 20. yy. Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayınları s.21-22

33 TURANİ, Adnan (2003). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları s.513

İzlenimci ressamlar içerisinde öncelikli olarak Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morrisot, Pierre Auguste Renoir, Camilla Pissarro, Alfred Sisley, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Georger Seurat, Paul Signac ve Paul Cezanne sayılabilmektedir. İzlenimci ressamların farklarından biride tuvale desen çizmeden direkt olarak boya ile çalışmaktadırlar. Delacroix ve Velasquez gibi sanatçılardan etkilenmişlerdir. Akademik resimlerin vernikli ve cansız görüntüsünün aksine, canlı ve etkili bir görünüm yakalamışlardır.

5.2.1.1. Cezanne

Cezanne'nın resimlerine bakıldığında, bir yandan tabiatçı renklere sadık kaldığı görülürken, diğer taraftan her karenin farklı tonlar ile işlendiği görülmektedir. Cezanne resminde değişen ışık değerlerinden çok resmin alt yapısına, yapısal temeline önem vermektedir. Cezanne gölge derecelerinin gördüğü işlevi saf renklerle oluşturmaya çalışmıştır. Cezanne'nın 'Yıkananlar' (Resim 28) adlı resminde görüldüğü gibi görünen gerçekliği değil, resimsel gerçekliğe yönelik bir tavır sergilemektedir.

Picasso, Matisse ve Klee gibi ressamların resmin tanrısı olarak nitelendirdiği Cezanne, sağlam bir biçimsel alt yapı üzerine oturtmaya çalıştığı yapıtlarıyla, resimsel soyutlamanın gelişiminde büyük rol oynamıştır. Üçüncü boyuta perspektifle değil, ton farklılıklarıyla ulaşabilmenin, doğanın görüntüsünü geometrik biçimler temelinde ifade etmenin yollarını aramıştır. Bu bağlamda, St. Victorie Dağı Cezanne'nın peyzaj çözümlemelerinde önemli rol oynamaktadır. Bu konuda Cezanne şöyle demiştir, *"Büyük ustaların doğa betimlemelerini acele ile yaptıklarına inanıyorum, çünkü hiçbirisi doğanın gerektirdiği o gerçek ve özgün boyutu taşıyor."* (Emile Zola'ya 1866), *"Çalışmalıyım çünkü her şey, en başta sanat, fikirlerle gelişir, doğa ile ilişki halinde gerçekliğe kavuşur. Couture öğrencilerine, arkadaşlarınızı iyi seçin, yani Louvre'a gidin demiş. Oysa orada dinlenen büyük ustaları görür görmez kaçmalıyız onlardan, doğaya çıkmalıyız, doğanın içimizde uyandırdığı güdülere ve duygulara teslim olmalıyız."* (Charles Camoin'e 1903) *"Doğayı*

silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli. Doğa yüzeyden çok derinliktir; kırmızılarla sarılarla temsil mi uyandırmak içindir. Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa kendisini bana en karmaşık biçimlerde gösteriyor; gereksindiğim ilerlemenin de ardı arkası kesilmiyor. İnsanın gözleri önündekini doğru bir biçimde görmesi, doğru bir biçimde deneyimlemesi; dahası kendini güçlü bir biçimde, farklı bir biçimde ifade edebilmesi önemli. Louvre iyi bir ders kitabıdır ama ancak bir başlangıç teşkil eder. Bir sanatçının gerçek ve uçsuz bucaksız çalışma alanı doğanın sunduğu türlü türlü görüntülerdir. Louvre okumayı öğrenmemiz gereken bir kitaptır. Ama bizden önceki şanslı ustaların farklı formüllerini sürdürebilmek bizi tatmin etmemeli. Zihinlerimizi onların formüllerinden kurtararak güzel doğayı araştırmaya, öğrenmeye bakalım, kendi kişisel ruh hallerimizi ifade edebilmenin yollarını bulmaya bakalım. Zaman ve düşünce görebilme yeteneğimizi artırır, her şeyi anlaşılır bir hale getirir.”(Emile Bernard’a 1904)³⁴

5.2.1.2. Van Gogh

Hollandalı ressamlardan Vincent Van Gogh’un (1853-1890) resimlerine bakıldığında, ilk önce göze çarpan şiddetli ve akıcı fırça vuruşlarıdır. Bunu yaparken de dünyanın izlenimlerinden çok, yaşamın kendi üzerinde bıraktığı izlenimleri ustaca aktardığı görülmektedir. Van Gogh’un ‘Kesik Kulaklı Otoportresi’ne (Resim 29) bakıldığında harika bir ışık etkisi görülmektedir. Yüzün renklerinin canlılığı, kullanılan tonlar sayesinde fondan ayrılıp ışık etkisini şiddetli bir şekilde vermektedir. Resmin geneline yeşil tonlar hakimdir. Sarı tonlar ise yardımcı olarak kullanılmış, müthiş bir şekilde dengelenmiştir. Yeşil nerdeyse bütün resim yüzeyinde kendini tekrar ederek renk ahenginin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Dikey ve yatay hareketlerle de dengelenen bu resim izlenimci armoni anlayışına güzel bir örnek oluşturmaktadır. Van Gogh’un resimsel tavrı, yazdığı mektuplardan da anlaşılmaktadır. “*Şu anda*

34 ANTMEN, Ahu (2009). 20. yy. Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayınları s.28-29

tümüyle tomurcuklaşmış meyve ağaçlarına dalmış durumdayım, pembe şeftalilere, sarı-beyaz armutlara. Fırça darbelerimin herhangi bir sistemi yok. Tuvale düzensiz fırça darbeleri ile vuruyorum ve öylece bırakıyorum. Kalın boya katmanları ile dolmuş alanlar, boya değmemiş alanlar, bitmemiş alanlar, tekrarlar, yabanıl haller, hepsi bir arada; kısacası sonuç öyle rahatsız edici, öyle sinir ki teknik konusunda önceden belirlenmiş fikirleri olanların suratına fırlatılmış bir hediye olduğunu düşünüyorum (Emile Bernard'a 1888)... Bütün renklerimi yoğunlaştırarak sonuçta yine sükunete ve ahenge ulaşıyorum. Doğada, Wagner'in müziğine benzer bir durum var; kocaman bir orkestra tarafından seslendirilse bile mahrem bir yanı var. İnsan resminde güneşli ve renkli etkilerin peşine düşmeyi yeğleyebilir, üstelik ben ileride bir çok ressamın tropik ülkelere giderek orada çalışacağına inanıyorum. Resimdeki devrimin nasıl bir şey olduğunu anlamak istiyorsan aklına orada burada gördüğümüz o manzaralı ve figürlü Japon resimlerinin canlı renklerini getir. O Japon baskılarından yüzlerce var Theo ile bende (Kızkardeşi Willhelmina'ya 1888). Ah kardeşim, bazen ne istediğimi ne kadar iyi biliyorum. Hayatımdan ve resmimden tanrı eksik olabilir ama, hastalığıma rağmen onsuz olamayacağım, beni ele geçirmiş bir şey var ki o da hayatımın kendisi-yaratma gücü. Ve eğer, fiziksel gücü ile aklı karışık bir insan çocuk yerine düşünce üretmeyi seçmiş ise bu dünyada, oda insanlığın bir parçası sayılır. Resimlerimle teselli edici şeyler ifade etmek istiyorum, resimlerin teselli edici bir müzik gibi olmasını arzuluyorum. Eskiden halelerde simgelenen sonsuzluğu taşıyan erkekler ve kadınlar resmetmek ve bunu renklerimizden parlaklığından ve titreşiminden nakletmek istiyorum (Kardeşi Theo'ya 1888).”³⁵

5.2.2. Dışavurumculuk İçerisinde Armoninin İncelenmesi

Sözlük anlamına bakıldığında “Sanatçıya ait zihinsel nitelikteki gerçekliklerin bir sanat yapıtında somutlaştırılması işlemine Dışavurumculuk denmektedir.”³⁶

Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alınabilecek gelişmelerin bütünü Dışavurumculuk başlığı altında ele

35 ANTMEN, Ahu (2009). 20. yy. Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayınları s.29-30

36 SÖZEN, Metin. TANYELİ, Uğur (1996). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları s.67

alınabilmektedir. 1900-1935 yılları arasında özellikle Orta Avrupa’da gelişen bu akımın İzlenimcilik’ten farkı, doğayı olduğu gibi betimlemek yerine hissettikleri gibi tamamen duygularla ortaya koymuşlardır. Dışavurumcu sanatçılar; görünen nesnel dünyayı değil, bu dünyayı duyumsadıkları gibi aktarma yolunu seçmişlerdir. Dışavurumculuğa bakıldığında modernlere özgü bir tavır olmadığı görülmektedir. “*Nobert Lyton’ın (1927-2007) altını çizdiği gibi, -İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanatta bir bütün olarak dışavurumdur.-*”³⁷ Sözleri bu ifadeyi çok iyi anlatmaktadır.

5.2.2.1. Max Backmann

Max Backmann’ın ‘Gece’ (Resim 30) adlı tablosuna baktığımızda müthiş bir dışavurum görülür. Bu resmi Backmann 1. Dünya savaşı sonrası yapmıştır. Resimde savaşın etkileri açıkça görülmektedir. Daha önceleri kalın boya katmanları kullanırken, bu resimde boyaların incelendiği ve çizgiselleştiği görülmektedir. Figürler, yüzleri hareketleri kendilerinden geçermişçesine çarpıtılmıştır. Resim, küçük bir tavan arasında gotik açılarla resmedilmiştir. Döşeme tahtalarının perspektif çizgileri odayı tıka basa doldurmakta ve daraltmaktadır. Oda üç haydudun baskınına uğramış insanlarla doludur. Resmin solundaki boğazından bağlanan ve çekilen figürün duruşu, çarımçıktan indirilen İsa’nın duruşunu andırmaktadır. Resimdeki bacakları ayırık duran kadın figürünün bacakları ile hemen solundaki figürün bacakları dengelenmiştir. Monokrom tonlar hakimken, resimde kullanılan kırmızı dengeli bir biçimde tuvalin her tarafında dolaşmaktadır ve aynı zamanda tuval üzerinde gözün dağılmasını sağlamaktadır. Resmin sağ tarafından kadının bacaklarından, şapkanın içinden, boynundan asılı adamın arkasındaki figürden devam ederek, köpeğin boynunun altına kadar inmektedir. Dehşet ve sıkıntılı bir atmosferde oluşan resmin renk tonları da konuyla bütünleşmiş ve kırmızı resmin dehşetini artırmıştır. Resimde çift anlamlılık ve bilinmezlik egemenliğini sürdürüyor. Backmann bunu şöyle açıklar: “*Geceye bakanlar nesneldeki metafiziği gözardı*

37 ANTMEN, Ahu (2009). 20. yy. *Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları s.33

etmemelidir. Yine sanatçıdan alıntılarsak, metafizik insana yazgısına ilişkin bir görüntü vermektedir.”³⁸

5.2.2.2. Otto Dix

Dışavurumculuk özellikle Almanya’da etkisini yoğun bir şekilde göstermektedir. Nietzsche’nin; “*yaratıcı olmak isteyen önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmeli.*”³⁹ sözü Alman Dışavurumcular üzerinde yoğun etkiler bırakmıştır. Bu dönemin kuşkusuz en çarpıcı örneklerinden biride Otto Dix’dir. Otto Dix yaşanan acıları, kendisinin hissetmesi gerektiğini düşünerek savaşa katılmıştır. Bu düşünceden yola çıkarak “*Savaş çok korkunç bir şey ama görkemli bir yanı da yok değil, bunu ne pahasına olursa olsun kaçırmamalıydım. İnsanlara ilişkin bir şey öğrenmek istiyorsan onları eziyet halinde iken görmek gerekiyor. Yaşamın en berbat yüzünü kendi gözlerimle görmeliydim. İşte bu yüzden savaşa gittim.*”⁴⁰ demiştir. Dix ‘Asker Olarak Otoportre’ (Resim 31) adlı resmini savaş sonrası yapmıştır ve çarpıcı bir resimdir. Bu portrede kendini resmeden Dix, küçük boyutlu tuvalden olabildiğince büyük, çerçeveden çıkarmış gibi resmin sınırlarını zorlayan bir şekilde betimlemiştir. Çapraz duran gövdeden, saldırgan bir kırmızıya dolanmış baş, ileriye uzanıp izleyiciye kışkırtıcı bir şekilde bakmaktadır. Suratı kemikli, kafası dazlak, boynu ve dudakları kalın olan bu kaba asker tuzağa düşürülmüş yabanıl bir hayvanı çağrıştırmaktadır. Mavi, kırmızı, sarımsı turuncu renklerde güçlü fırça vuruşları, yüzün çevresindeki alanı düşündürüp askerin zihinsel eziyetini tanımlarken, diğer yandan onu bekleyen görkemli olaylara duyduğu merakı görselleştirmiştir. Fırça vuruşlarındaki şiddet ve hareket resmin görkemini daha da artırmaktadır. Çizgilerin oluşturduğu güç bir araya gelerek bir ritim oluşturmaktadır. Çarpıtılmış biçimin yanında, karşıt renklerin içinde resmin yapısına uymayan uçucu renklerde görülmektedir. Şiddet ve savaşın etkileri fırçasına ve biçimine o kadar kuvvetli yansımıştır ki Dix, savaşın izlerini ve fırçasını yıllar sonra hafifletmiştir. Gerçekten dışavurumun çok çarpıcı bir örneğidir. Tam bu

38 WOLF, Norbert (2005). *Dışavurumculuk*. İstanbul: Remzi Kitapevi s. 31

39 ANTMEN, Ahu (2009). 20. yy. *Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları s.34

40 WOLF, Norbert (2005). *Dışavurumculuk*. İstanbul: Remzi Kitapevi s. 36

noktada Franz Marc “*dışavurumculuğu Alman sanatında daha önce görülmemiş bir renk güzelliği ve cesaret örneği*”⁴¹ olarak nitelemiştir.

5.2.3. Kübizm’de Armoni Anlayışının İncelenmesi

1908’den itibaren Paris’de Pablo Picasso (1881-1973) ve Braque’ın (1882-1963) öncülüğünde gelişen akım gerçekten çağında çığır açmış bir akımdır. Kübizm gerçekten yeni bir resimsel dil, yeni bir görme biçimi, dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak döneme damgasını vurmuştur.

Kübizm de çizgi ve biçim ön plandadır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl resim yapılır sorunundan yola çıkarak, batı sanatının yüzlerce yıllık temsilini yerle bir etmiştir ve 20. yüzyılın en radikal hareketlerinden biri olarak nitelendirilmektedir. Kübizm, matematikten trigonometriye, kimyadan psikanalize, müziğe ve daha bir çok şeye ilişkilendirilse de resim sınırları içerisinde kaldığı görülmektedir. Bu bağlamda Picasso “*Kübizmin resmin dışında bir alanı olmamıştır.*”⁴² Sözü bu savı desteklemektedir. Cezanne’nin “*doğada ne varsa küreye, koniye, silindire göre biçimlenir*”⁴³ sözü, o dönem Picasso ve Braque üzerine derin izler bırakmıştır. Çıkış noktaları Cezanne olmasına rağmen renk konusunda ondan ayrı düşmüşlerdir. Picasso’nun birkaç denemesi olduysa da renk, ilk dönemlerde neredeyse hiç kullanılmamıştır. Siyah ve beyaz değerlerle araştırmalarını yapmışlardır.

1909’dan 1911’e kadar devam eden sürece Analitik-Kübizm denmektedir. Bu anlayışta doğa biçimi resmin yüzeyinin düzeni için çeşitli parçalara ayrılmaktadır. Bundan dolayıdır ki analitik resim doğa resimlerini kesinlikle reddetmektedir. Akıldan eşyanın çevresinde dolanır ve görünen biçimleri, akla gelen biçimlerle birleştirmektedir. “*Bir taraftan objeyi elden geldiğince objektif olarak biçimlendirmek ister diğer taraftan resmi bağımsız bir organizma olarak görür. Bu organizma doğadaki biçim izleniminden subjektif olarak bir*

41 ANTMEN, Ahu (2009). 20. yy. *Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları s.38

42 ANTMEN, Ahu (2009). 20. yy. *Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları s.46

43 TURANİ, Adnan (2003). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları s.58

seçimi ile ortaya çıkar. Böylece objektiflik ile subjektiflik, organizmanın karakterini birleştirir ve eşya ile resimden birbirini tercih etmek gereği ortaya çıkınca, resim lehine karar veren sanatçı, bu seçimi ile kübizmin üçüncü dönemi olan sentetik kübizm içine girmiş olur.”⁴⁴

Sentetik kübizm’de resmin içine kolajlar ve yapıştırımlar girmiştir. Bu dönemde “plans superposes” denilen birbiri üzerine düzenlenmiş planlarda resmin içine girmiştir. Resme metal parçaları, kağıtlar, kumaşlar, gazeteler, oyun kağıtları vb... birçok malzeme girer ve bu malzemeler resmin yüzeyini zenginleştirdiği gibi materyal ile soyut form arasında bir gerginlik yaratmak için kullanılmışlardır.

5.2.3.1. Picasso

1881-1973 yılları arasında yaşamış olan, Kübizm akımının öncülerinden Picasso, “Kübizm diğer resim okullarından farklı değildir. Aynı prensipler, aynı unsurlar hepsinde birdir. Kübizmin uzun zaman anlaşılmamış olarak kalması hatta bugün bile onun içinde görülecek bir şey bulamayan insanların bulunmasının hiçbir önemi yoktur. Ben İngilizce anlamam. İngilizce kitap benim için boştur. Bununla birlikte bu, İngilizce dilinin olmadığı anlamına gelmez. Öyle ise ben tanımadığım bir şeyi anlamazsam suçu başkasının üzerine yüklemek neden?”⁴⁵ demiştir.

Picasso’nun ‘Avignon’lu Kızlar’ (1907) (Resim 32) adlı yapıtını incelediğimizde; üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin bir yolunu açan Picasso’nun bu yapıtı devrim niteliği taşımaktadır. Resimde beş adet kadın figürü gözükmektedir. Bu figürler çıplaktırlar ve iri sessiz gözleri ile kaskatı durmaktadırlar. Resmin sağındaki her iki kadın figürünün başı Afrika’nın ilkel heykellerini çağrıştırmaktadır. Resmin sağında en önde duran figür, oturur vaziyette resmedilmişken, diğer dört figür ayakta durmaktadır. Resimde oldukça kaba ve şematize edilmiş bir

44 TURANİ, Adnan (2003). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları s. 583

45 TURANİ, Adnan (2003). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları s.584

biçimde resmedilen figürler, aynı anda hem cepheden hem profilden gözükmekte ve aynı figürü izleyiciye farklı açılardan görebilme ve kavrayabilme imkanı vermektedir. Resmedilen bu kadınların fahişe oldukları sanılmaktadır. Resmin solundaki figürü zorlayarak dış çizgilerini sertleştirmiş ve yüzeylerin öne çıkmasını sağlamıştır. Yeniden çizdiği bu yüzeyde ilkel ve mistik bir hava kazandırmıştır. Figürün yukarıya kalkan sol elini büyütmüş ve aynı işlemi sol ayağına da yapmıştır. Oturan figürü ise yeniden ele alarak Cezanne'nin 'Yıkananlar' (Resim 28) adlı tablosundaki oturan kadınına gönderme yaptığı söylenmektedir. Resimde kırmızılar ve maviler baskın renk olarak gözükmektedir. resmin sol tarafı, ayakta duran kadının arkasında bir duvar etkisi verilmişçesine kırmızı ve tonları ile boyanmıştır. Resmin sağ tarafı ise, kırmızıya zıt olan mavi ile neredeyse üç figürü bir kaos ortamına almıştır. Karşıt renklerin oluşturduğu atmosfer açıkça görülmektedir. Figürlerin gövdeleri ten rengi ile boyanmıştır. Yere çömelmiş kadının hemen yanında bir meyve tabağı görülmektedir. Bu formlar ışık-gölge kullanımına uygun olarak, yumuşak bir biçimde değil katı ve sert formlar ile çizilmiştir. Renkler, katkısız siyah ve beyazın yanı sıra yumuşak mavi ve sarı olarak görülür. Resimde görüldüğü gibi kübik formlarla resmedilen sıkışmış gibi gözüken figürler, formun ışık-gölge kullanımı ile betimlenmesi değil, üç boyutlu olanın düz bir yüzey üzerinde çizilmesidir. Bu resimde Picasso üç boyutu ve rengi tek bir yüzey üzerinde eksiksiz ve en üst düzeyde resmetmek istemiştir. Dönemin çığır açan resmini Picasso tamamlamadan bırakmıştır.

5.2.3.2. Robert Delaunay

Robert Delaunay (1885-1941) diğer kübist sanatçılardan farklı olarak renk tonlarını ve geçişleri önemsemiş, çizgiden çok renk geçişlerine önem vermiştir. Renk Delaunay'ın resimlerinin vazgeçilmez ögesidir. Ressamın, aynı zamanda Münih'te 'Der Blaue Riter' ressamı üzerinde etkisi olduğu da görülmektedir. Delaunay bunun yanında Orfizm adlı akımın içinde önemli yapıtlar vermiştir ve 'Pencereler' adlı resimlerinde sadece Simultane renk kontrastlarında kurulmuş saf renk anlayışını benimsemiştir. Bu resimler 'Kule' adlı yapıtı ile öbür

yapıtların izlerini belli belirsiz açığa çıkaran, yumuşak geometrik renk lekeleri ile meydana getirilmiş coşkun, ilham dolu kompozisyonlardır. 1912’de ışık hakkında bir manifesto yayınlayan Delaunay, doğal ve yapay ışık kavramlarını gözlemleyerek türetmiştir ve 1912-1913 yıllarında tamamladığı ‘Simultanscheibe’ adlı yapıtını ilk mükemmel soyut resim olarak tanımlamıştır.

Delaunay’ın ‘Eyfel Kulesi’ (Resim 33) adlı önemli resim serisinden birine baktığımızda geometrik formlar ile biçimlendirilmiş ve deforme edilmiş Eyfel Kulesi’nin tam ortada durduğu bir resim görmekteyiz. Eyfel Kulesi resmin neredeyse ortasında biçimlendirilmiştir ve her an yıkılacakmış hissi vermektedir. Yataylar, dikeyler ve eğik çizgilerle şekillendirdiği kulenin sağında ve solundaki yapılar ise yine yataylar ve dikeyler ile desteklenmiştir. Yapılara nazaran resmin arka planı yani gökyüzü olarak resmedilen yer, zıt hareketlerle yani dairesel formlar yardımı ile şekillendirilmiştir. Tam bir renk zenginliği ve bütünlüğü görülen resimde çizgi artık rengin gölgesinde kalmıştır. Biçimlerdeki renk ve ışık, kristalimsi bir etki ile uçarmışçasına parçalanmıştır. Resimde ön-arka ilişkisi ve biçimler, renk yardımı ile ön plana çıkmış ve şiddetlendirilmiştir. Kulenin hemen önündeki yapılar, mavi ve mor tonlarda resmedilmiş ve ışık etkisi sağlanmıştır. Kulenin tepesine doğru uzanan kırmızı ton kulenin şiddetini, görkemini ve etkisini artırmıştır. Resmin sağındaki yapıda yeşil, sarı ve turuncu tonlarını şiddetli kullanarak, resmin solundaki yapıdan daha çok ön plana çıkmasını sağlamıştır. Solunda ise sağındaki yapının aksine daha soft, daha uçucu lokal renkleri kullanmıştır. Fonda oluşturduğu gökyüzünde morlar,sarılar ve yeşiller hakimdir ve ara tonlar kullanıldığı için göz arka planı algılamaktadır. Arka fondaki dairesel formlar, resme ritmik bir hareket kazandırmıştır. Ressam dikeyler ile sert bir görünüm sağlarken renk ile bu görünümü kırmaktadır. Delaunay’ın yumuşak geçişleri resimde açıkça görülürken, karşıt renklerle oluşturduğu kontrastlıkları resme derinlik hissi sağlamakta ve anlatımı güçlendirmektedir. ‘Eyfel Kulesi’ adlı resim dizelerinden sonraki dönemlerinde ‘Sonsuz Ritimler’ adlı yapıtlarını ortaya çıkartan Delaunay, önceki resimlerinde kullandığı zıt ve parlak renklere

nazaran, bu dizide hafif nüanslı ince renk tabakalarıyla resimlerini oluşturduğu görülmektedir.

5.2.4. Wassily Kandinsky

Kandinsky, renge karşı duyarlı bir ruha sahip ressam olarak bilinmektedir. Konuyu, rengin resim yüzeyini kaplamasına karşı bir engel olarak görmektedir. Resimlerinde kuvvetli renkler pembe, mavi, emarot yeşili ve vişne çürüğü renklerini dışavurumcu bir tavırla resmetmiştir. *“İlgi çekici bir kesinlikle fikirlerini belirtmesini bilen Kandinsky resimlerini kendi ruh haline intibak ederek boyadığını yazmaktadır.”*⁴⁶ Bu bağlamda ruh halini resimlerine, formlar, çizgi ve renk ile yansıttığı görülmektedir. Müzik ile de ilgili olan Kandinsky müziği resim ile saptadığını belirtmektedir ve şöyle demiştir. *“eğer bir ressam kendi iç dünyasına kesin olarak biçimlendirmek ister ve buna kendini zorunlu duyarsa müzisyenin iç dünyasını, hiçbir doğa ögesi araya sokmaksızın kolay ve doğal olarak ifade ettiğini bir çeşit kıskançlıkla görür. Böylece ressamda aynı soyut ifade biçimini kendi resminde arıyor ve bundan dolayı da bu günkü resmin ritmik, matematiksel ve yapısal bir biçimleme gösteriyor.”*⁴⁷ demiştir. Geç dönem eserlerinde coşkun ve ilham dolu bir hava gözlenmekle beraber, 1922 ve 1933 yılları arasında geometrik formlar, üçgen, dörtgen ve çember resimlerindeki ana unsurları arasında gözlenmektedir. Sanatın biçim ve renklerden yararlanarak bir duyumlar iletisi olduğunu savunan Kandinsky resimleri, baştan çıkarıcı ve özgün formların geometri ve müzik ile birleştiği bir biçime dönüştüğü görülmektedir.

Kandinsky'nin 'Klamm Doğaçlaması' (Resim 34) adlı yapıtına baktığımızda renk ahenginin, ve özgürce bulunduğu biçimlerin hareketliliği ilk bakışta göze çarpmaktadır. Kandinsky'nin 1914'de açıkladığına göre; *“resmin içinde bir anlamda nesneleri erittim ki ilk bakışta hepsi birden tanınmasın ve izleyici bu ruhsal izleri yavaş yavaş yaşasın, hepsini birer birer algılasın. Resmin bazı yerlerinde bütünüyle soyut biçimler kendiliğinden belirdi; başka bir anlatımla,*

46 TURANİ, Adnan (2003). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları s.594

47 TURANİ, Adnan (2003). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları s.594

*yalnız ve yalnız imgesel etki taşıyan biçimler.”*⁴⁸ Tablonun üst bölümüne bakıldığında ilk, merdivenler ve halatlar belirlenebilmektedir. Resmin sağındaki şelale ile solunda bir sandal kolayca seçilebilmektedir. Bunların ortasında ise yerel giysileri içerisinde bir çiftin üzerinde oturduğu dar ve uzun bir köprü bulunmaktadır.

Kandinsky'nin bu yıllarda çalışmalarına egemen olan simgesel diline uygun biçimlendirilmiş mahşerin atlılarından birini çağrıştıran figür resmin sol yanında durmaktadır. Renk tonlarına bakıldığında karamsar ve ruhsal çatışmalarını anlatan bir durum sezilenmektedir. Resme hakim olan şiddetli maviler, resmin her yerine dağılmış ve kaos ortamı içerisinde resmin bütünü sarmıştır. Mavilerin hemen yanında zıt ve açık tonlar ile karşıtlıklar oluşturulsa da koyu ve kasvetli renkler açık tonları bastırmaktadır. Her ne kadar kontur ve sert geçişler kullanılsa da, resmin sağ üst köşesinde yumuşak nüanslar ve ton geçişleri göze çarpmaktadır. Kandinsky bunu resmin belli başlı yerlerinde tekrar etmiştir ve bir anlamda resmin içerisinde karşıtlık oluşmasını sağlamıştır. Mavi, kırmızı ve sarının İlk bakışta hakim olduğu görülürken, ara tonların ise geçişlerde desteklendiği görülmektedir. Kandinsky simgesel anlamları yalnızca motifler ile değil, renklerle, soyut çizgilerle ve bunların karşıtlıkları ile oluşan ezgisellikle yansıtmıştır. Soyut biçimin, içselliğindeki görsel anlatımları, güçlü ve özgün bir dille anlatan çağının en dikkat çeken sanatçıları arasında yer alan Kandinsky armoninin bütünselliğini yapıtlarında ortaya koymuştur.

5.2.5. Matisse ve Armoni

Vahşiler anlamına gelen 'Fovist'ler olarak tanınan bir grup genç ressam Paris'te 1905 yılında bir sergi açmışlardır. Bu ismi, doğal biçimleri çarpıcı ve gözaltıcı renklerle ele aldıklarından dolayı edinmişlerdir.

Fransız ressam ve heykeltıraş Henri Matisse (1869-1954) Fovizm akımının öncülüğünü yapmıştır. İfade ve anlatım aracı olarak kullandığı renk, onun

48 WOLF, Norbert (2005). *Dışavurumculuk*. İstanbul: Remzi Kitapevi s. 52

yapıtlarında çok önemli bir yere sahiptir. Renklere ninni söyleten ressam olarak nitelenen Matisse, resimlerindeki renk faktörünü duygusal çağrışımlarla yansıtarak, devrim niteliindeki yenilikleri ile bir çok ressamı etkilemiştir. Sanatı zihinsel bir iyileştirme aracı olarak gören Matisse, Fovist sanatçıların çağının Kübizm yada Dışavurumculuk gibi akımların içerisine kaymasına rağmen Fovistliğinden ödün vermemiş ve rengin müthiş uyumunu ortaya koymaya devam etmiştir.

Matisse görsel izlenimlerini motifsel ve süssel ele almıştır. Örneğin ‘Yemek Sonrası’ (Resim 35) adlı yapıtında, masa örtüsündeki motifler ile duvar kağıdındaki motifleri, masa üstündeki nesnelerle işleyiş bakımından birleştirip motifsel bir öge olarak izleyiciye sunmuştur. Pencerenin dışındaki manzara ile masanın sağındaki figürde bu motifsel anlayışın bir parçası olmuştur. Ağaçlardaki ve figürlerdeki aynı biçim bozma şekli ile motifsel öge durumlarını güçlendiriyordu. Bunun dışında renklerin çarpıcılığı ve dağılımı güçlü bir armonik dengeyi oluşturmaktadır. Matisse’in bir diğer coşku dolu yapıtı ‘Madam Matisse-Yeşil Çizgi’dir (Resim 36). Bu resim karısının portresidir. Resmin coşkusu ve gücünün bütünselliği sağlam alt yapısından gelmektedir. Resimde kullanılan renkler, kendi başlarına etkili ve çarpıcı duruyor fakat bütünsellikte biçimi direkt olarak destekliyorlar. Bu bütünsellikteki etki renkler kadar Matisse’nin fırça darbelerindeki güçlü etkilerle de sağlanmıştır. Portredeki saçlar mavi olmasına rağmen arada küçük kırmızılar göze çarpmaktadır. Yüzün bir yanı sarı ve yeşil renklerle oluşturulmuşken diğer yanı pembe tonlarındadır. Arka fonda ise sağ taraf yeşil bir alan iken, sol taraf mor ve turuncu ile iki parçaya bölünmüştür. Yüzün ortasından, alnından, burun ve çenesinden, oradan da boyna kadar inen limon yeşili bir çizgi göze çarpmaktadır. *“Bu renkler rast gele seçilmiş gibi gelebilir oysa sonuç inandırıcıydı. Güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmişti. Başka bir ressam başı belirgin gölgelerle biçimlendirip ona heykelsi bir görünüm verebilirdi: Matisse ise bu sonucu ı ışık-gölge karşıtlığının yarattığı görsel gerilime benzeyen bir karşıt renkler gerilimi ile elde ediyor: böylece yüzün bir kısmını gölgede bırakarak, yada canlılığını azaltarak gözden*

yitirmek zorunda kalmıyor. Afrika heykelleri de, doğal biçimleri oldukları gibi taklit etmeden, yoğun bir kitle ve varlık duygusu ile bizi şaşırtabilir. Kaldı ki, Afrika masklarının pek çoğu yüzün ortasındaki kabarık çizginin iki yanındaki iki geniş düzlem olarak algılanmasını öne sürerler. Ola ki, Matisse de karısının yüzünü resmederken gördüğünden yola çıkmıştır, yani iki çeşit ışıktan hem karısının sol yanağındaki gün ışığından, hem de sağ yanağına yansıyan onu yansıtan nesnenin rengini alan ışıktan.”⁴⁹ Matisse amacının uyumlu bir ifade olduğunu belirterek, resimde uyuma verdiği önemi dile getirmiştir.

49 KLEE LYNTON, Norbert (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi s. 30

6. GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA ARMONİNİN ÖNEMİ VE KULLANIM FARKLILIKLARININ İNCELENMESİ

6.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Armoninin Önemi ve Kullanım Amaçlarının Değişkenliği

Türk resim sanatı kompozisyon, biçim, biçem, renk, değer, ritim ve konu anlamında bakıldığında her ne kadar benzer eğilimler gösterse de farklı araştırma ve kaygıları da içinde barındırmaktadır. Dönem itibari ile batı kaynaklı gelişen Türk resim sanatının kendi içinde gelişme süreci devam etmiştir. Sanat anlayışı hiç kuşkusuz köklü uygarlık ve kültüre bağlı olarak gelişmektedir. Cumhuriyet dönemi ile birlikte, farklı alanlardaki yeniliklerin yanında resim sanatının gelişimi de hız kazanmıştır. *“Cumhuriyet’in kuruluş yıllarından başlayarak günümüze uzanan zaman dilimi içerisinde, gerek çağımızın batı sanatında gerekse bunun bir yansıması olarak Türk resim sanatında farklı akım anlatım ve çalışma yöntemleri birbirini izlemiş, resim sanatının dili çeşitlenmiştir.”*⁵⁰

Cumhuriyet dönemi resminin yapılanmasında yok sayılamayacak kadar önemli bir payı olan ‘1914 Kuşağı’ sanatçıları; ülkenin ilk sanat okulunun, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin yetiştirdiği sanatçılar olarak, Türk resminde konu zenginliğine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Asker Ressamlar kuşağından sonra ilgi gösterilen manzara, ölü doğa ve figür Türk İzlenimcileri adıyla da bilinen 1914 Kuşağı sanatçıları tarafından olgunlaştırılmıştır. 1914 Grubu’nun sembolü olan İbrahim Çallı, renk duyarlılığı ve coşkusu, fırça kullanımı ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Nazmi Ziya Güran, ışık tayflarının yarattığı parlak renkleri cesaretle kullandığı yapıtlarında bu akımın düşünsel temelini kavradığını belirtmiştir. Hikmet Onat portre ressamı olarak bilinmesi ile beraber, açık havanın berraklığını, güneşin sudaki yansımasını ve renk nüanslarındaki zenginliği dile getirmiştir. Feyhuman Duran ise; doğal ve gerçekçi yaklaşımına karşı şeffaf renk armonileri ile portre resmini fotografik

50 GERMENER, Semra (1999). *Cumhuriyet Döneminde Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları s. 15

görsülden kurtarmıştır. Bir diğerr ressam olan Avni Lifij ise, romantik ve sembolist eğimli biçeminde sert, ışık ve gölge kontrastlarına, desene ve renk zenginliğine önem vermiştir. *“1914 Kuşağının Cumhuriyet Dönemine katkısı olan konu çeşitliliği yönünden olduğu kadar, ışık kullanımı, biçimin parçalanışı ve soyuta yöneliş bakımından da olmuştur. Bununla beraber 1914 kuşağı, Cumhuriyet Döneminin İlk sanatçı gruplarından Müstakillerin ve D grubunun karşı çıktığı ve aşmaya çalıştığı bir çizginin temsilcileridir.”*⁵¹

Türk resminin temel karakterini oluşturan ve 1923’den önce başlayıp 1950’lere kadar süren gruplaşmaların Cumhuriyet dönemindeki ilk örneği ‘Müstakiller’ diye anılan bir gruptur. Bu grup 1914 Kuşağı sanatçılarında çok farklı bir üslup benimsemişlerdir. Çallı kuşağı renk ve ışık özelliklerine önem verirken Müstakiller ayrı sanat anlayışına karşın biçim, hacim, desen, mekan ve konstrüksiyona önem veren bir anlayışı benimsemişlerdir.

Müstakil ressamların ortak bir duyarlılıkta ürettikleri eserleri, Türk sanatına özgü nitelikler kazandırmıştır. Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati, Hale Hasaf, Refik Epikman ve Zeki Kocamemi kübizm kaynaklı resimsel araştırmalar yapmışlardır. Bu resimsel araştırmaları öznel bir dışavurumla aktarmışlardır. Ali Avni Çelebi doğal nesneleri geometrik bir kalıp içerisinde ele almaktadır. Çizgisel bir şema ile Kübizmin geometrik prensiplerine ve şematik parçalara ayırmadaki yorumlamasına uygun nitelikte işler üretmektedir. Zeki Kocamemi ise Ali Çelebi’ye oranla daha durgun bir palete sahiptir ve son derece sağlam bir desen anlayışından yola çıkmıştır. Dış görünüm resimlerinde ise ön plandan arka plana uzanan nesne ve biçimlerin yapısal değişimlerini belirleyip yakın uzak ilişkilerini renk ile değil de çizgisel değişimler ile uygulamaktadır. Muhittin Sebati; renk üzerine inşa ettiği tablolarında, özellikle Fransa dönüşünde renk ahenkleri, duygulu ve şiirsel havası ile bütünleşen yapıtlar üretmiştir. Hale Hasaf; şematik biçimleri fazla belli etmeyen, kroki biçimlerinde bir desen anlayışına sahiptir. Bununla beraber boya katmanları arasından sızan renkler ile bu renkleri örten az karışımlı renk tonları

51 GERMENER, Semra (1999). *Cumhuriyet Döneminde Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları s. 16

resimlerinin vazgeçilmez özelliklerindendir. Mahmut Cüda; üç boyutlu mekan, hacim, kompozisyon, desen ve konstrüksiyon anlayışı ve gerçekçi yaklaşımı ile Müstakillerin anlayışı ile özdeşleştiği görülmektedir. 1933'den sonra Nurullah Berk ve Cevat Dereli'nin yeni bir anlayışa yöneldikleri görülmektedir. Nurullah Berk, Lhote ve Leger etkisiyle farklı arayışlara yönelirken Cemal Tollu, keskin konturların oluşturduğu, geometrik planlarda figürlü kompozisyona yönelmiştir ve belli bir süre sonra ise tamamen farklı bir eğilime, serbest fırça vuruşları ve renk lekelerinin oluşturduğu düşsel bir anlatımı benimsediği görülmektedir. Şeref Akdik; gerçekçi anlatımına sadık kalıp ışık ve renk etkisine önem veren yapıtlar üretmiştir. Müstakil ressamalar Türk resim sanatına, desen gücüne dayanan, mekan ve hacim aktarımlarını Kübizm kaynaklı konstrüksiyon araştırmalarına özgün anlatıma dönüştürerek katarlar. Çok farklı konu işledikleri görülmektedir. Aynı zamanda Türk resim sanatına konuda çoğulcu bir anlatım kazandırmışlardır.

Müstakillerin etkinliklerini sürdürdükleri yıllarda yaklaşık 1933 yıllarında yeni bir sanatçı grubu kendini göstermeye başlamıştır. Bu grup 1940'lara kadar sürecek olan 'D Grubu'dur. Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu grubun ilk sanatçılarıdır. *"D grubu sanatçıları akademizme ve yapay modernizme karşı yaşayan sanatı topluma iletmeyi ve onların beğenilerini çağdaş bir tavra yöneltmeyi amaçlamışlardır. Müstakiller gibi D grubu da sanat ve sanatçılarla toplum arasında karşılıklı bir iletişim kurmak için yoğun bir çaba harcamışlardır."*⁵²

D grubu üyeleri batıdaki çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına taşımışlar ve Kübizm, Konstrüktivizm veya soyut sanat gibi üslupları benimsemişlerdir ve bu düşüncede eserler üretmişlerdir. Müstakillerin anlayışından bir adım daha ileri gittikleri gözlemlenmektedir. 1950'den sonra Cemal Tollu Kübist etkiyi, Hitit kabartmalarını konu alan geometrik soyutlamaları, kitlesel yapıtlı figürleri, siyah kontur ile biçimlenmiş donuk mavi ve kahverengi renkler ile yarı soyut bir anlayışı benimsemiştir. Nurullah Berk; geometrik soyutlamalarını

52 Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt 1. s. 371

geleneksellik ile birleştirip, yöresel motifleri çizgisel ve ritmik bir şekilde uygulamıştır. Kübizm etkisinden biraz uzaklaştığı görölürken bu dönemde, yüzeysel planlar ve geometrik düzen içerisinde düz renk ile yapıtlar üretmiştir. Abidin Dino, geçmiş ve gelecek arasındaki her anı çarpıcı ve duygulu bir biçimde resmetmiştir; çizgisel bir üslup ile desenlerini oluştururken, sonrasında karikatüristik ve illüstratif özellikler taşıyan desenleri, hareketli ve kıvrak bir şekilde oluşturmuştur. Yaklaşık on yıl gibi bir süre içerisinde Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Eşref Üren, Fahr El Nisa Zeid, Hakkı Anlı, Ercüment Kamlık, Salih Urallı gibi bir çok ressam bu gruba katılmıştır ve yaklaşık 1947 yılında grup üyeleri tek bir çizgi üzerinde birleşip bir üslup oluşturamadıklarından dolayı dağılmıştır. Bu gruptan ayrılan bir çok sanatçı yeniler grubunu oluşturmuştur. Bu grup üyeleri soyutlayıcı eğilimleri başarı ile uygulamışlardır. Resimlerini hem içerik hem de biçimsel açıdan yaratabileceklerine inanıp, soyut biçimlere yönelmişler ve renk, biçim, doğal görünüm ve yaşam tarzı ile kendi biçimlerini başarılı bir şekilde aktarmışlardır. *“1950’lerin ressamları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneiteyi denemişler ve yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve tezyini değerleri yönünde çözümlemeler aramışlardır.”*⁵³

1950’den sonraki sanat anlayışı artık neredeyse seyrini soyutlamaya bırakmıştır. Soyut resmin sorunlarından biri olan inşa etme yöntemi Adnan oker’in resimlerinde görölmektedir. Adnan oker’in resimlerinde önce inşacı, sonrasında ise geometrik biçim unsurlarını kompoze eden bir biçim anlayışına girmiştir. *“serbest biçimlerin horizontal hareket sistemine bağlı olduğu bir yöntem denemiş, daha sonraları düz bir fon üzerinde figürleşmeye dönük görünen arma motifi, kendi damgası denecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim öğesi olarak çeşitli kompozisyonlara da uygulamıştır.”*⁵⁴

Soyut resim çalışmaları ile öne çıkan diğer ressamlardan şadan Bezeyiş ve Hasan Kavruk; tuvalde saklı duran figür ve peyzaj eğilimlerini giderek

53 TANSUĞ, Sezer (2003). *ağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi s.247

54 TANSUĞ, Sezer (2003). *ağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi s.278

belirginleştirmişlerdir. Geometrik kompozisyon yöntemleri ile yapıtlar üreten diğer sanatçılardan Maide Arel ve Şemsi Arel örnek olarak gösterilebilir. Türk kaligrafi geleneğini başarılı bir biçimde tuvaline aktaran ve yorumlayan Abidin Elderoğlu ise; kaligrafî unsurları kıvrak, hareketli ve ritmik bir şekilde kendi özgün motiflerine dönüştürmüştür.

Soyut resimdeki eğilimler zaman zaman biçimsel ve duygusal olarak farklılıklar göstermektedir. Fikret Andoğlu ve Mustafa Ayataç'ın resimlerinde figürdeki erotik izlenimler çarpıtılmış, bir diğer yönden süslemeci ve dramatik unsurlar ön plana çıkartılmıştır. Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencisi olan Turan Erol; teknik anlamda yoğunlaşmış seçtiği temaları salt biçim anlayışı ve renk uzlaşımları ile sınırlı tuttuğu görülmektedir. Figüratif düzene stilize edilmiş bir form duygusu ile köy temalarını izleyen Hakkı Torunoğlu ise güzel bir örnek teşkil etmektedir. 1960'dan sonra aralarında Altan Gürman'ın da bulunduğu birçok ressamın farklı eğilim ve çözüm arayışı içerisinde olduğu gözlemlenmektedir. Altan Gürman resim sorunlarının karşısında farklı eğilim ve malzeme çeşitliliği kullanmış ve çağdaş ilkelerin temsilcisi olarak görülmektedir. Neşe Erdok; *“Resimsel mekan sorununu optik bir sınır çevresi ile kapsayan yüzeyin figür dokunuşları ile sürekli irkildiği mat bir boşluk görüntüsüne kavuşturarak çözümlemeler yapmaktadır.”*⁵⁵

1955-1970 yılları arasında soyut resmin baskınlığına karşın, figüratif değişimlerin tam anlamıyla ortadan kalkmadığı görülmektedir. Toplumsal içerik ve yerel temalar ile beslenen figüratif eğilimler kimi ressamlarca varlığını sürdürmüştür. *“Türkiye’de soyut resmin geçerli olduğu 1960’lı yıllarda figüratif çalışmalarda gerçekleşmiştir; Anadolu köy yaşamından esintiler toplumsal gerçekçi bir yaklaşım benimsemişlerdir.”*⁵⁶ Figüratif eğilimlerin yoğun olarak yaşandığı dönemde, toplumsal konulara duyduğu ilgi ile dikkat çeken Nuri İyem ve 1960’larda resme başlayan Cihat Burak’ın resimlerinde toplumsal temaların şiddetle öne çıktığı görülmektedir. Anıtsal bir

55 TANSUĞ, Sezer (2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi s. 292

56 GERMENER, Semra (1999). *Cumhuriyet Döneminde Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları s. 21

biçim anlayışı ile insan içeriğini taşıyan resimleri ile önemli bir yere sahip olan Neşet Günal'ın uzun süre genç kuşakları etkilediği de görülmektedir.

1970'lerde Türk resminde evrensellik- ulusallık, toplumculuk-bireycilik, sentezcilik-tekellilik, soyut-figüratif gibi karşı eğilimlerin kutuplaştığı ve farklı buluşmalara dönüştüğü görülmektedir. Ahmet Genç ve Mehmet Mahir geometrik soyuta ilişkin işler üretirken, Günger Taner, Erol Eti, Zahit Büyükişleyen, Hasan Pekmezci gibi sanatçılar lirik-soyut, soyut dışavurumcu gibi eğilimleri kapsayan işler üretmişlerdir. Şükrü aysan, Gürol Yontan, Serhat Kiraz, İsmail Saray, Gülsüm Karamustafa, Cengiz Çekil ve Ayşe Erkmen gibi sanatçılar ile batı sanatında geçmişi Duchamp'a kadar uzanan, eylem ve kavramlar bağlamında gelişen yeni Dadacılık, Minimal sanat ve Kavramsal sanat çerçevesinde yapıtlarını üretmişlerdir. Bunun devamında soyut- figüratif karşıtlığı ile değişen bir tavır sergileyen sanatçılar, tuvalde biçim-renk, çizgi-leke, ve doku yüzey dengeleri üzerine kurulu bir görsel anlayışı devam ettirmişlerdir. Leyla Gamsız, Burhan Uygur, Erol Akyavaş, Nuri Abaç, Orhan Peker, Şadan Bezeyiş, Mustafa Pilevneli, Adnan Varınca gibi sanatçılar bu tavra örnek teşkil etmişlerdir.

“Türk Resminde kişisel duygu, sorun ilgi alanı ve bakış açılarını figürde biçime dökmeyi yada yorumlamayı öngören eğilimlerin ortaya çıkışı 1970'lerin başına rastlar. Alaattin Aksoy, Gürkan Coşkun, Neşe Erdok, Mehmet Güleriyüz, Ergin İnan, Kemal İskender, Utku Varlık, Burhan Uygur, Balkan Naci İsimyeli, Hüsamettin Koçan gibi sanatçılar o dönemde neredeyse resmi öğreti niteliğindeki Kübizm sonrası biçimciliğin nesne düzeyine indirgenmiş akademik ve şematik figürüne karşın geliştirdikleri, cılız ama insancıl ve duygusal figürler ile ilgi toplamışlardır”⁵⁷

Cumhuriyet döneminden günümüze değin, tuvaldeki armonik değerlerin gelişim ve değişim süreci gösteriyor ki sanatçıların hangi üslup içerisinde olursa olsun belli dönemlerde farklı arayışlar ile biçim, denge, renk kaygılarını

⁵⁷ Doğan Hasol, Bülent Özer, Ali Gevgilili (1998). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: YEM yayınları s. 374.

gütmüşlerdir. Günümüze gelindiğinde ise bu kaygılar seyrini farklı disiplinler ile farklı arayışlara dönüştürmüştür. Tuval üzerindeki arayışların ve şu an günümüzdeki tuval üzerindeki kaygılar karşılaştırıldığında, farklı sorunlar ve amaçlar üzerinden gidildiği görülmektedir. Türk resminin armonik değerlerinin uygulanışı ve biçimlendirilişi hiç kuşkusuz Cumhuriyet dönemi sanatçılarının işlerinde yerini bulmaktadır.

6.1.1. Renkler ve Şekillerin Uyumı Fahr El Nisa Zeid

Modern Türk ressamlarından Fahr El Nisa Zeid (1901-1991) çağının önemli sanatçılarından biridir. Osmanlı devlet adamı, fotoğrafçı ve tarihçi Şakir Paşa'nın kızı olan Fahr El Nisa Zeid, ünlülerle dolu bir aileden gelmektedir. Ressam Aliye Berger, ünlü yazar Cevat Şakir ve seramikçi Füreyya Karal gibi sanatçılardan oluşan bir ailenin üyesi olan Fahr El Nisa Zeid'in eşide yazar İzzet Melih Devrim'dir. Çocukları ise ressam Nejat Devrim ve tiyatrocu Şirin Devrim'dir.

Fahr El Nisa Zeid yaşamının büyük bir bölümünü yurt dışında geçirmiştir. İlk sergisini Paris'te açan sanatçı büyük övgüler toplamıştır. Resimlerinde Osmanlı-Fas motiflerinden yola çıkarak batı anlayışı ile bütünleşmiş olduğu söylene de, kendisine has yaklaşımı ve özgün yaratımı yapıtlarında kendini açıkça belli etmektedir. 1919-1947 yılları arasında Türkiye'de çağdaş Türk resminin dışarıya kapalı bir şekilde izlediği yol ile Fahr El Nisa Zeid yurtdışı tecrübeleri ile edindiği yöntem birbirlerinden farklıdır. Bu durum da, sanatçının resimlerinin özgünlüğünün kanıtıdır.

1920'li yıllarda Sanayi-i Nefise mektebine giren sanatçı izlenimciliğe dayalı bir eğitim görmüştür. Aynı dönemde Avrupa'yı gezerek bir çok eserin orijinalini inceleyen sanatçı 1928'de Stalbach ve Bissiere'den ders almıştır. 1940'lı yıllarda Pierre Bonnard, Maurice Dennis Gibi Nabi'lerden etkilenen Zeid, Sembolizme de ilgi duymuştur. Düzenli olarak Avrupa'ya giden Zeid, Kübizm, Dada ve soyut sanat gibi bir çok modern akımı inceleme fırsatı bulmuştur.

Fakat bu dönemlerden etkileşimle diğer çağdaşlarından farklılıklar göstermiştir. Çağdaşları Kübizm'in etkisine girerken, o hiçbir yakınlık göstermemiştir. Ressam coşkulu renkler kullanarak, kübist olmayan ve biçim bozmaya dayalı yapıtlar ortaya koymuştur.

Sanatçının 'Cehennemim' (Resim 37) adlı yapıtı, O'nun tavrına ve en son edindiği özgün haline güzel bir örnektir. Resme genel olarak bakıldığında üç bölüme ayrılmış izlenimi vermektedir. Sol taraf sarı tonlarda, orta kısım açık krem tonlarında, sağ taraf ise kırmızı renklerle oluşturulmuştur. Bu renkler az da olsa birbirlerinin içine serpiştirilerek bir bütünlük elde edilmeye çalışılmıştır. Resmin yüzeyinin belirli parçalara ayrılmış olduğu ve bütüne bakıldığında sıcak renklerin hakim olduğu görülmektedir. İrili ufaklı bir çok parçanın oluşturduğu resme ilk bakıldığında mozaik etkisi vermektedir. Belirli bir soyutlama düzeni içerisinde giden resimde, her rengi kuşatmış ve biçimselliği ortaya koyan siyahlar vardır. Bu siyah rengin dışındaki sıcak renkler birbiri içerisinde parçalanarak başı sonu belli olmayan ve derinlemesine devam eden, bütünü oluşturan parçalar şeklinde inşa edilmiştir. Gotik vitrayları andıran bu yapılanmadaki renk bütünlüğü, gözü rahatsız etmeyecek biçimde kurgulanmış ve genel armonik yapıya uygun döşenmiştir. Ortada geniş koyu bir leke oluşturulması ve parçaların o yöne doğru gidiyormuş izlenimi uyandırması, dağınık gibi duran bu küçüklü büyüklü parçaların aslında belli bir düzen ve sistem içerisinde olduğunu bize göstermektedir. Resme genel bakıldığında, sarı, kırmızı ve ortadaki açık alanın tuval yüzeyinde belli bir biçimde dağılarak kompozisyon düzenini sağladığı görülmektedir. Fahr El Nisa Zeid kullandığı renklerle, bu renklerin armoni ve canlılığı ile izleyiciye görsel bir ziyafet yaşatan önemli ressamlarımızdan biri olmuştur.

6.1.2. Kontrast Renklerin Çarpıcı ve Etkili Uyumu Fikret Mualla

Fikret Mualla (1903-1967), 20. yy.'ın dünyada ve Türkiye'de ün yapmış önemli ressamlarından biridir. İstanbul'da doğan sanatçı mühendislik eğitimi için yurt dışına gitmiştir. Burada resme yönelen Mualla, 1930 yılında

Türkiye'ye dönmüştür. İlk kişisel sergisini 1934 yılında İstanbul'da açan sanatçı bir süre resim öğretmenliği yaptıktan sonra 1938'de Paris'e gitmiştir.

Paris'te değişik arayışlar içerisinde olan sanatçı, üretken bir süreç izlemiştir. Yeni ve özgün araştırmalarıyla, gündelik hayattan sunduğu kesitlerle çevresinde ilgi çeken bir sanatçı haline gelmiştir. Dünya savaşı atmosferini soluyan, Avrupa'nın bohem dolu bar ve kafelerinde mekan tutmuş sanatçı figüratif anlayışta kompozisyon ve renk duyarlılığı öne çıkan özgün bir ifade gücüne sahiptir. Mualla resimlerini genellikle kağıt üzerine guaş olarak işlemiştir. Bu durum da, onun hızlı çalışmasını sağlamıştır. Resimlerinde Henri Matisse'in renkçi duyarlılığını ve dışavurumculuğun etkisini taşıyan sanatçı, Fovizm ile Dışavurumculuk sentezi yaparak özgün bir üslup geliştirmiştir.

Fikret Mualla'nın özgün tavrının netleştiği 1950 sonrası çalışmalarında artık tam anlamıyla lirik ve dışavurumcu yanların öne çıktığını ve belirleyici olan kontur çizgilerinin giderek kaybolduğu görülmektedir. Soyut lekeler ile canlı ve sıcak armonilere sahip resimleri döneminin gidişatı ile de paralellik göstermektedir. Fovizm ve dışavurumculuk sentezi yaratan Fikret Mualla, resimlerinde oluşturduğu coşkun duyguları ve çocuksu ifade tarzı O'nun bohem ve melankolik yapısını bizlere yansıtmaktadır.

Fikret Mualla, renkleri her zaman coşku ile kullanan fakat aşırılığa kaçmayan, buna rağmen karıştırılmamış renkleri mavileri, sarıları ve kırmızıları yan yana çok iyi kullanan ve bu kullanımı heyecan yaratan bir ressamdı.

Fikret Mualla'nın 'Yeşil Ahenkli Lokanta' (Resim 38) adlı yapıtı, ressamın özgün tavırdaki diğer resimlerine göre çok daha klasik gözükmektedir. Resim neredeyse monokrom denecek ölçüde yeşilin hakimiyeti altındadır. Fakat lokantanın arka planındaki sıcak renkler, bu monokromluğu bozar. Burada Lautrec'in, Doumier'in ve Picasso'nun mavi döneminin etkilerini görebiliriz. Mualla'nın bu resmindeki yeşili de, bu sanatçıların kimi resimlerinde olduğu gibi maviye kaçmaktadır. Sanatçının genellikle kompozisyon ve düzenleme

kaygısı gütmediği söylene de bu resminde bu kaygı belirmektedir. Figürler tuval üzerinde rasgele serpilmiş değillerdir. Tam tersine belli bir kesim ve düzen içerisinde olduklarını görmekteyiz. Resim yüzeyi dikey şekilde üç bölüme ayrıldığında ortadaki figürün sağ ve sol omuz sınırlarından inen çizgiler aynı zamanda arka taraftaki iki figürle kesişerek dikey bir hareket oluştururlar. Bu dikey hareketleri, oturlan yerlerin ve masanın yatay çizgileri kesmekte ve yatay-dikey dengesi oluşmaktadır. Figürlerde ve lekelerde ki değişik oranlarda oluşturulmuş ritim ve dağılımlar resimdeki armonik dengeyi güçlendirmektedirler. Yeşil rengin zıttı ve aynı zamanda tamamlayıcısı olan kırmızı renk arka planda kullanılmış. Fakat birden bir kırmızı değil, sol taraftan pembe, turuncu gibi renklerle dengeli bir düzen yaratılmıştır.

Mualla'nın kendi yaklaşımını ve özgünlüğünü daha iyi yansıtan 'Kırmızı Sirk, Kaplumbağa Terbiyecisi' (Resim 39) adlı resmine baktığımızda, kırmızı zemin üzerinde, beyaz ceketli, mavi pantolonlu sarı ten rengi ile oluşturulmuş bir figür bulunmaktadır. Sağ tarafında beyaz iskemle üzerinde bir kaplumbağa ve onun hemen üstünde bir kaplumbağa daha bulunmaktadır. Resim çarpıcı bir kırmızı zemin üzerine işlenmiştir. Kırmızı ve sarı gibi sıcak renklere karşın yeşil ve mavi kullanılarak bu çarpıcılık artırılmıştır. Figürün ve kaplumbağanın yerleştirilmesi dengelidir. Boşluklar rasgele değil belli bir kaygıdadır. Bunu sol üst taraftaki göze benzeyen biçimin yerleştirilmesinden anlıyoruz.

Fikret Mualla resimlerini, bazılarının düşündüğü gibi hiçbir kaygı gütmeden değil, belli birtakım birikimlerini yansıtarak yapmıştır.

6.1.3. Ritmik ve Hareketli Kompozisyon Uyumu Sabri Berkel

Türk resim tarihindeki ilk soyut ve özgün ressamlardan olan Sabri Berkel (1907-1993) 1929-1935 yılları arasında Floransa akademisinde Felice Carena atölyesinde eğitim görmüştür. Baskı teknikleri konusunda da eğitim alan Sabri Berkel 1935 yılında Türkiye'ye dönmüştür. Sıkça Avrupa ülkelerini gezen sanatçı bir süre Andre Lhote atölyesinde çalışmıştır.

Sabri Berkel ilk dönem çalışmalarında nü, natürmort ve portre üzerine ağırlık vererek kaygılarını bu konular üzerinde yoğunlaştırmıştır. Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar birliğine ve D Grubu sergilerine katılan sanatçı, 1947 yıllarından sonra soyut çalışmalarına ağırlık vermiştir. Zamanla doğadan uzaklaşıp soyut kaygılara giren sanatçı geometrik soyutlamaya doğru bir yönelme göstermiştir. 1960'lı yıllarda ise düz renk alanlarının üzerine soyutladığı kaligrafilere ağırlık vermiştir. Figürden iyice uzaklaşan sanatçı kalın çizgilerden ve renk alanlarından oluşan soyutlamaların içine girmiştir.

Geometrik bir üslup edinen Sabri Berkel'in lekeci çalışmalarında da kompozisyon kurguları dikkat çeker. Biçimlerinin rasgele oluşmasını engelleyip belli bir düzen içerisine sokmuş olan Sabri Berkel, çizgisel anlayışı içerisinde yapıcı ve ritmik bir denge kullanarak, karmaşık gibi görünen resmi bir düzen içerisinde ele almıştır. Sanatçı yapıtlarında rengi uyum içinde kullanmıştır fakat belirlemiş olduğu kompozisyon düzenini rengin önünde tutmuştur. Anlık fırça vuruşlarına içsel dışavurumlara yer vermeyen sanatçı, plastik değerlere uygun, akılcı bir kompozisyon düzeni ile yapıtlarını oluşturmuştur.

Tipik bir Sabri Berkel resmi olan 'Yoğurtçu' (Resim 40), bize sanatçının katı geometrik yaklaşımı hakkında fikir vermektedir. Resimde tek bir figür, omuzlukla, resmin isminden anladığımız kadarı ile yoğurt taşımaktadır. Figür ve mekan geometrik bir soyutlama ile ele alınmıştır. Geometrik bölümlere ayrılan alanlar, kırmızı, sarı, yeşil ve mavinin tonlarında boyanmıştır. Yeşil ve mavi gibi soğuk renklerin çevrelediği mekan, ortasında sıcak renklerin oluşturduğu figürü, içine alıp kapalı bir kompozisyon oluşumuna yardımcı olmuştur. Renk dağılımları gayet dengeli ve uyumlu kullanılmış, tamamlayıcı renkler yardımcı renklerle bir araya getirilmiş ve düzenlenmiştir. Ritmik hareketler ortada yoğun gözükürken, dışa doğru büyüyerek geniş alanlar oluşturmuş ve resim rahatlatılmıştır.

6.1.4. Geometrik Formların Uyumı Ferruh Başağa

Soyut sanatın Türkiye’deki çok ünlü isimlerinden olan Ferruh Başağa (1914) 1935’de girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde Leopold Levy, Nazmi Ziya Güran ve Zeki Kocamemi’nin öğrencisi olmuştur. Sanatçının, kendine özgü tarzını oluştururken bu üç ustadan etkilendiğini söyleyebiliriz. Renkte şiirsel bir incelik aramayı Nazmi Ziya Güran’dan, renkleri ve değerleri Levy’den, kompozisyonda gerçek değerleri yerinde kullanmayı, konstrüktivizmi, yani inşacılığı ve sağlam bir düzenide Zeki Kocamemi’den öğrendiğini dile getiren Ferruh Başağa, sanat hayatı boyunca bu üç değeri kendi sanatını oluşturmada, belli bir tutarlılık içerisinde kullanmıştır. Özgün soyut-geometrik anlayışını 1970’lerde oluşturan sanatçı, soyut-lirik ve Taşizm gibi deneysel süreçlerden de geçmiştir.

Geometrik soyutlama olarak nitelendirilen çalışmaları (Resim 41) maviler, sarılar ve kırmızılarla güzel bir uyum içerisindedir. Çizgiye ön planda yer veren sanatçı, kompozisyonlarına heyecan verici bir dinamizm katmaktadır. Yatay, dikey ve çapraz çizgilerle oluşturduğu üçgen alanlar, resimlerinde dengeli leke dağılımları haline gelmektedir. Sanatçının resimlerinde genellikle dar açılı, ince, uzun üçgenlerin yanında eşkenar üçgenler de gözümüze ilişmektedir. Bu durum da geometrik düzen içerisindeki kompozisyonu daha da güçlü kılmaktadır. Çizgilerle ve birbiri üzerine binen üçgenlerle oluşturduğu renk lekeleri, yelkenlilerin oluşturduğu bir deniz manzarası izlenimi vermektedir. Sanatçının tuvaleri genellikle monokrom izlenimi verir. Mavili yada yeşilli tonlarda oluşturduğu yapıtlarında, armonik uyumu sağlayan, tamamlayıcı ve yardımcı renklerle ince müdahaleler gerçekleştirmiş ve kompozisyon dinamizmini daha güçlü kılmıştır. Ritim ve denge bu resimlerin vazgeçilmez unsurudur.

“Renkler saydam, en koyuları bile. Öndeki biçimler koyu renkli, resmin içine ve yukarıya doğru daha saydamlaşıyorlar, resim aydınlanmaya başlıyor. Renklerin geçişi kromatik, ama kontrapunktal düzene bağlı. Renklerin koyudan

açığa kromatik geçişleri, ön ve arka planları belirginleştiriyor ve resme derinlik veriyor. Müzik deyimiyle bir tınısal mekan yaratıyor. Tınısal mekan diyorum. Çünkü burada geleneksel resimdeki gibi perspektif kuralları ile oluşturulan bir mekan yanılısaması karşısında değiliz. İçinde değişik biçimlerin yer kapladığı ve hareket ettiği bir boşlukla karşı karşıyayız. Tınısal mekanda içinde seslerin ve tınların hareket ettikleri bir boşluk, bir düşünsel mekandır. Zaman akışı içinde birbirini izleyen iki yada daha fazla ses çizgisinin aralarındaki mesafeden oluşur. Tıpkı seslerle canlanan tınısal mekan gibi bu resimlerde de çizgilerin yer yer ağır, yer yer hızlı ritimlerle kesişmeleri, içinde yer aldıkları boşluğu canlandırıyor...”⁵⁸

Ferruh Başağa'nın bir diğer özelliğide renk kullanımındaki suluboya etkisidir. Yağlı boya sulu boya etkisi yaratacak bir biçimde saydam ve ince kullanılmaktadır. Boya katmanlarından uzak duran ressam, tuval yüzeyinde düz ve dokusuz bir alan oluşturmaktadır. Bu durum da Başoğlu'nun resmine naif bir hava vermektedir.

6.1.5. Yapısal Anlayışın Tuvaldeki Uyumunu Zeki Kocamemi

Türkiye'nin resim sanatı anlamında modernleşme sürecindeki ünlü isimlerinden Zeki Kocamemi (1900-1951), ilk eserlerini ortaya koyduğunda, çoğu izlenimci bir yol izleyen dönemin diğer sanatçıları tarafından yoğun dikkat ve eleştiri çekmiştir. Fakat bu önemli sanatçı sonraki yıllarda bir çok Türk ressamına öncü olmuş ve Türk resim sanatına yeni bir anlayış getirmiştir.

Zeki Kocamemi ünlü bir Tanzimat Ailesi olan Sami Paşa soyundan gelmektedir. Özel okullarda ortaöğretimini tamamlayan sanatçı 1916'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdi. Burada İbrahim Çallı ve Hikmet Onat atölyelerinde çalışan sanatçı bir süre eğitimine ara verdikten sonra 1922 yılında başarı ile mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra Münih'e giden sanatçı burada Heinemann'ın özel atölyesinde öğrenim görmüştür. Orada Münih Güzel

⁵⁸ İpşiroğlu, Nazan (1994). Ferruh Başağa'nın Resimlerinde Müziksellik. *Milliyet Sanat*, Sayı: 337, s. 26

Sanatlar Akademisi'nin sınavlarına giren Zeki Kocamemi, başarısız olunca bir sürede Hans Hofmann'ın atölyesinde resim dersleri almaya devam etmiştir. Münih'in dışında Paris'e de giden sanatçı burada Henri Matisse ve Robert Delaunay'dan ekilenmiş, kübist ve dışavurumcu bir anlayışta resimler yapmıştır.

1927 yılında yurda dönen sanatçı yakın dostu Ali Avni Çelebi ile Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliğini kurmuştur. Grup ilk sergisini 'Birinci Genç Ressamlar Sergisi' adı altında Ankara'da, Etnografya Müzesi'nde açmışlardır. Sanatçı bu sergiye altı adet resmi ile katılmıştır.

Zeki Kocamemi, resimlerinde doğa kaynaklı kübizm anlayışının, dışavurumcu ifadelerini yansıtmıştır. Natürmortlarda, peyzajlarda ve özellikle figüratif çalışmalarında bu yaklaşım görülmektedir. Kübist ve heykelsi anlayışı Kocamemi'nin sanatsal gücünü ortaya koymuştur. Figürlerindeki yapısalci anlayış ile büyük başarılar gösteren sanatçı, insan figürünün biçimsel özelliklerini, oranlarını ve kişilik ifadelerini başarılı bir armoni ile yansıtmıştır.

“Kocamemi'nin sergisine kübist, konstrüktivist ve benzeri açılardan yaklaşılabılır elbet. Güçlü deseni, güçlü düzen yapısallığına ilişkin olarak getirdiği kıvamında ölçülü deformasyon, detayın süsten arıtılmış zengin bir duyarlık ölçütü olarak kavranışı, insan figürü ile doğal çevre arasında kurduğu ve kişisel üslubunda özgün bir yeri olan bağıntılar. Bunlara eklenebilecek diğer Kocamemi karakteristikleri, onu akımlara bağlar da ayırır da. Akımsal resim öğretisinin içinde kalmıyor, dışına taşıyor Kocamemi.”⁵⁹

Zeki Kocamemi'nin sanatını bize gösteren 'Nü (Model Melahat)' (Resim 42) adlı yağlıboya tablosu sanatçının önemli eserlerinden biridir. *“Zeki Kocamemi'nin oğunluk dönemine ait olduğu anlaşılan bu çıplağın, Akademi'de model sorununun çözümlendiği ve sanatçıların bu yöndeki yapıtlarına ağırlık verdikleri bir aşamayla ilgili bulunması, tabloya benzerleri arasında özel bir*

⁵⁹ http://turkresmi.com/pdf_dosyaları/zeki_%20kocamemi..pdf adresinden 10.4.2009 tarihinde alınmıştır

nitelik sağlıyor. Bu özel nitelik, çıplak konusunun, sıradan bir etüd olmaktan çok, sanatçı kişiliğine uygun ölçüler ele alınmış olmasından kaynaklanıyor. Kocamemi'nin, bu tablosunda kadın bedeninin, hacimsel ve kütsel plastik değerleri vurgulayıcı bir konsept düzeyinde algılandığı ve mekanla figür arasında hacim ve boşluk ilişkilerini geliştirici bir anlayışla yansıtıldığı açıktır. Bir masanın yanı başında ayakta duran çıplak, oda mekanını belirleyen iki duvarın kesiştiği dikine inen çizgiyle koşutluk oluşturmakta, masa örtüsünün açık lekesiyle bedenın sıcak tonları arasında kurulan renksel uyum, derinliğe ilişkin vurguyuda yoğunlaştırmaktadır. Kocamemi'ye göre resim yapmak "icat etmek" demektir. Resmin bir "yapı" gibi kurulmasından, bir "abide gibi" örölmesinden yanaydı. Nitekim bu çıplak figürün plastik yorumu da, böyle bir yapısalılık planında gerçekleştirmiştir.. Nurullah Berk'e göre, izlenimci tekniğin tam aksine Kocamemi'de boya, geometrik biçimleri daha da değerlendirir. Renkler, renklerle elde edilen ışık-gölge oyunları nesnelerin ağırlığı, boşluk içinde tuttıkları yeri, yakınlık ve uzaklık farklarını daha da ortaya çıkarır. Sanatta mimari yapısalılığın gücünü Batı'da kübizm akımıyla kökleşen kavramsallığın katkısını, Zeki Kocamemi'nin başka çalışmalarında olduğu bu çıplaklığında da olanca açıklığıyla görmekteyiz."⁶⁰

60 Ankara Sanat 1969. Sayı: 37 Mayıs

7. SANAT EĞİTİMİNDE ARMONİ SORUNU

7.1. Sanat Eğitiminin Gerekliliği ve İşlevi

Yüzyıllardan beri sanat, toplumların gelişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Sanat eğitimi ise Türkiye’de ve dünyada resim, heykel, mimari, görsel iletişim, fotoğraf, müzik, sinema, dans, tiyatro, edebiyat, çevre sorunları vb. gibi bir çok alanı içine almaktadır. Daha dar bir alana bakıldığında okullarda verilen derslere ilişkin resim, üç boyutlu çalışmalar, tasarı ve grafik gibi alanları kapsadığı görülmektedir. Sanat eğitiminin tanımına baktığımızda, bireyin kendi istek ve amaçları doğrultusunda, sanatsal davranışlar kazandırma süreci olarak tanımlanabilmektedir.

Sanatın her türünü içine alan sanat eğitimi, kültür tarihi, sanat tarihi, sanat kuramları, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, sanat pedagojisi, sanat felsefesi ve estetik gibi bir çok alandan yararlanması gerekmektedir. Toplum bilincinin gereksinmesi, sanatsal yaratma, sanatın oluşumu ve sanatın işlevi gibi konularda bilgi sahibi olması ile yakından ilişkili olduğu açıkça görülmektedir. Toplumlar, kültürel, ekonomik, bilimsel ve teknolojik alanlarda gelişme ve değişme gösterirken sanat eğitimi de bu gelişmelere karşın çeşitli aşamalardan geçerek günümüze kadar ulaşmıştır. Sanat eğitimini bu değişimler sırasında etkileyen faktörler sıralanacak olursa:

- Eğitimin amaç, yöntem ve uygulamasında okul düzeyine yansıyan değişiklikler ve buna bağlı olarak toplumların eğitimden beklediği değerler.

-Sanat eğitimini direkt yada dolaylı etkileyen estetik sosyoloji, psikoloji, felsefe, antropoloji gibi bilim alanındaki gelişmeler.

-Görsel sanatlarda biçemden (üslup) göreceye, kuramdan ürüne kadar görülen hızlı değişim. Çağdaş sanatlardan ise kendi yapıtları ve yöntemleri üzerine sözlü yazılı açıklamalar.

-Toplumların sanata ve sanatçıya bakış açılarındaki değişim.

-Sanat eğitimi bir temele (bilimsel) oturtma çabaları ve bu yönde yapılan araştırmalar.

- Sanatın yaşama geçirilmesinde etkili yeni eğitim kurumları (Bauhaus). Sanat ve çağdaş teknoloji ilişkisinin yarattığı değişiklikler ve bütün bu etkileşimler sonucu sanat eğitimi düşünsel temelden amaç ve uygulamasına kadar değişerek ve daha bilimsel daha çağdaş bir görünüm kazanarak günümüze kadar ulaştığı görülmektedir.

Sanat eğitiminin temelinde hiç kuşkusuz insan vardır. Bütünün sahibi olan insanın bilgisi ile doğanın gözlemlenmesi başlar ve bellek ile gelişir. Olaylar, varlıklar, ile de ilim denen bilgiler kurulmaktadır. İnsanın duygu algılaması ise, varlıklar karşısında insanda uyanan tepkiler ile başlamaktadır. Renk, biçim, oran-orantı değerlendirilmesi ile de gelişmektedir. Bu bağlamda bireyin gerek duygu, gerekse bilgi süreci tarihsel süreçle beraber gelişmiştir ve günümüze değin ulaşmıştır.

Sanat eğitimi insanın kendini ifade etmesinin bir yolu ise eğer; yaratıcılık, bilinçli bir birey, doğru analiz edebilme, aydın düşünebilme ve düşüncelerini aktarabilme açısından çok önemli bir unsurdur. Sonya Tanrısever bir panelinde şöyle demiştir; *“sanat somuttan soyuta doğru yol alan bir serüven olarak, yaşamda algılananların dışavurumu için olağan üstü etkin bir araçtır. Sanat eğitimi de, özellikle kişiliklerin büyük bölümünün okul öncesi çağında, çocuklarda en temel gereksinim olan özgüven duygularının gelişimi için vazgeçilmez önemde bir kaynak sağlar. Ezbercilik ve kalıpcılıktan uzak çağdaş ve yenilikçi bir sanat eğitiminin sunduğu, ufuklar sayesinde kişi, birey olarak kendine özgü bir dil oluşturma imkanlarına erişebilir. Sanat eğitiminde ön plandaki hedef; sanatçılar yetiştirmek değildir. Çocuklar zaten olağan üstü yaratıcılık potansiyeline sahiptirler. Mesela bizim yetişkinler olarak onu bastırmamız, şablonlarla yok etmememiz gerekir. Sonuç olarak sanat eğitimi*

insanı insan yapan özellikler kapsamına giren yaygın olarak sanıldığından çok fazla alanları ile direkt bağlantılıdır.”⁶¹ Serap Etike’ye baktığımızda ise; “sanat eğitimi insanı akıl ve duyguları ile bir bütün olarak eğitip geliştiren ve de uygar insanı yetiştiren bir eğitim alanıdır.”⁶¹ diye belirtirken, Sanat Eğitimcileri Derneği başkanı Prof. İnci San; “kendine güvenli, kendisi ile birlikte çevresini de yönlendirebilen, çevreye, topluma saygı ve sorumluluk duyan, coşkulu fakat dengeli, akıllı ve duyarlı insanlar kazandırmaktır sanat eğitiminin amacı.”⁶¹ demiştir. Psikolog Hakkı Engin Giderer’in görüşlerine bakıldığında ise; “sanat eğitimi, şüphesiz çocukla sanat arasındaki bağlantıyı kurar, onun kendisi ve diğer insanlarla olan ilişkisini güçlendirir. Okullarda çocuklara öğrettiğimiz ve çok önemseydiğimiz matematik, anadil, geometri, cebir, biyoloji, beden eğitimi dersleri, sanatın, sanatsal yaratıcılığın içindedir. Resmin içinde geometri, matematik, doğaya olan merakımız vardır. Müziğin içinde matematik baş köşededir. Dansın içinde matematik, geometri, beden eğitimi diğer sanatlara eşlik eder. Dans ve tiyatro kendimizi ve başkalarını anlamaktır sanat eğitimidir. İnsanlarla, bitkilerle ve hayvanlarla hatta dağlar, nehirler ve denizlerle kurduğumuz empatidir.”⁶¹ derken sanat eğitiminin gerekliliğini şiddetle vurgulamıştır.

Günümüzde sanat eğitiminin işlevi ve gerekliliği; toplumsal yapısına, kültüre vb. gibi bir çok nedenlere bağlı olduğu görülmektedir. Kültür ise bilinçli bireyler tarafından oluşmaktadır. İnci San sanat eğitiminin neden gerekli olduğuna dair yorumlarında; ‘toplum ile sanat arasındaki iletişim bozukluğu’ diye adlandırmaktadır. “Bu bağlamda çağdaş sanat hakkında bilgi vererek, görsel, yorumsal, uygulamalı çalışmalar, sanat ürünü değerlendirme programları ile, ve ancak bu sanatla ilişki kurularak ortadan kaldırılabilir.”⁶² demiştir.

Türkiye’de okul bitirmiş kesimin büyük bölümünün de Özdemir İnce’nin söylemi ile Türkiye toplumunun sözel bir toplum olduğu ve sanata ilgisiz olduğu da söz konusu olursa, bu noktada İnci San’ın belirttiği gibi toplum için

⁶¹ <http://www.grafikerler.net/insan-hayatinda-sanat-egitiminin-onemi-t20188.html> adresinden 22.04.2009 tarihinde alınmıştır.

⁶² SAN, İnci (2000). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınları s.200

okullardan başlayarak sanat eğitiminin gerekliliğinin önemli olduğu görülmektedir. Küçük yaştan başlayarak çocukları yaratıcı kılmaya en uygun olan eğitimin sanat eğitimi olduğunu belirten İnci San; *“bu açıdan sanat eğitimi, genel ve tümel eğitim ve öğretim içinde genişlikle ve yaygınlıkla yer alması gerekli bir düzence (disiplin) dir.”*⁶³ demektedir.

İlk öğretimden başlayıp, üniversitelere kadar uzanan sanat eğitimi sürecinde en az ilk öğretim kadar önemli olan üniversitelerdeki eğitimin gerekliliği bu noktada şiddetle vurgulanması gerekmektedir.

“Çağdaş eğitimin temel işlevi, çağdaş toplumu gerçekleştirecek insanları yetiştirmektir. Çağdaş insan bilim, sanat ve teknik alanlarda gerekli ve yeterli bilgi birikimine sahip, çağını yaşayan insandır.

Sağlıklı, dengeli, uyumlu aynı zamanda doyumlu yaşaması hedeflenen çağdaş insan, yaşamını en iyi biçimde sürdürüp geliştirme, bunun için gerekli tüm olanaklardan yararlanma, yeteneklerini ve gizil gücünü harekete geçirip kullanma, giderek kendini en iyi biçimde gerçekleştirme ve aşma gereksinimi içindedir. Çağdaş insanın bu gereksinimlerini karşılayabilmesi için günlük yaşam bilgisinin ötesinde gerçeği, doğruyu, yararlıyı ve kullanışlıyı, hem de özgür ve güzeli araması, bu amaçla da çaba harcaması gerekir. Bu arayış ve çabaların ürünü olan "bilim, teknik ve sanat", çağdaş insanın üç ana çalışma, yaratma ve gelişme alanıdır. Bu üç alan insanın biyolojik, toplumsal ve kültürel yapısında temel bulur (MEB 1991, s. 4).

Bilim, teknik ve sanat insan yaşamının vazgeçilemez üç öğesidir. Bu alanlardan hiçbirisi tek başına var olamaz. Birinin veya ikisinin eksikliğinin çağdaş insanın yaşamında büyük eksiklikler doğuracağına kesin gözüyle bakılabilir.

Çağımızın sınırsız ve hızlı değişkenliğine, sonsuz istek ve beklentilerine, gerek ayak uydurabilmek, gerek onda olumsuz bulduğumuz yönelme ve olgulara karşı gereken savaşımları verebilmek için, çok yönlü, çok boyutlu ve demokratik düşünmeyi öğrenmek gerekir. Doğru toplumsallaşmayı gerçekleştirebilmek,

63 SAN, İnci (2004). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınları s.17

yetişen kuşaklara bu değerleri kazandırabilmek, öğretebilmek ve her yeni kuşağın bir öncekini aşması gerektiğini kavratılabilmek için her türlü eğitim ve öğretim yönteminin yeniden ele alınması gereklidir. Bu yeni yöntemler çok yönlü, çok boyutlu, sürekli yenilikler içeren ve yaratıcılığı destekleyen yöntemler olmalıdır. Böyle olunca sanat eğitiminin de en geniş, en zengin kapsamıyla bu yeni anlayış içerisinde yer alması gerekir (San, 1985 s.6- 7). İster yaygın, ister örgün eğitim olsun, ister programlı, ister programsız eğitim olsun, eğitimin her türünde ve her sürecinde sanat bazen amaç olarak, bazen de araç olarak fakat daima ve mutlaka işin içine girer, girmelidir de (Erinç, 1985, s.45).

Sanat eğitimi bugün bir zevk ve duygu eğitimi olmanın ve güzel biçimler yaratmayı amaçlamamanın yanı sıra, daha çok yeni, özgün, atak, çağdaş düşünceler üretmeyi öngören bir yaratıcı etkinlikler süreci olarak görülmektedir. Bugün sanat eğitimi bilimsel ve ussal temellere oturmaktadır. Amaç kendine güvenli, bağımsız ve yeteneklerini sonuna değin kullanabilen, kendini yalnız bugüne değil, yarına da hazırlayabilen, kendisiyle birlikte çevresini de yönlendirebilen, çevreye topluma saygı ve sorumluluk duyan coşkulu fakat dengeli, akıllı ve duyarlı çağdaş insanlar, kazandırmaktır (San, 1984, s. 178).

Sanat için, insana özgü duyguların, düşüncelerin türlü araç ve gereçlerle anlatımı, dışavurumudur diyebiliriz. Güzellikler sanatla yaratılır. Yaşamı yüceltmek, daha anlamlı kılmak sanatla olanaklıdır. Sanat insana yaşamının her kesiminde güç ve zevk verebilir.

Çağdaş insan ciddi bir sanat eğitiminden geçmeden yetişemez. Toplumumuzda çok gerilerde kalmış bağnaz birtakım görüşlerle sanata ve sanat eğitime karşı durulmuştur. Sanat yetenek işidir bahanesiyle sanat eğitimi geri plana atılmış, savsaklanmıştır. Sanat dar anlamda bir yetenek işi olabilir, ancak sanat eğitiminin amacı çocuk ve gençte ilgi uyandırmak ve sanatı sevdirmektir. Her insanı belli düzeye getirmektir. Her insan değişik sürelerle de olsa her şeyi öğrenebilir. Bir insanın salt kuru ve katı bilgilerle aydın düzeyine ulaşması olanak dışıdır. Sanat beğenisi olmayan kişi, insana ve topluma kapalıdır. İnsancıl sıcaklıktan yoksundur.

Kişiliğinde ister istemez büyük eksiklikler ve katılıklar taşır. İlgileri, davranışları ve becerileri kısıtlıdır, donuktur (Apaydın, 1992, s. 1).

Sanat insanın bilen, duyan, eğlenen, üreten yanlarının tümüyle ilgilidir. Sanat insanın karnının doymasıyla da ilgilidir. Dünyayı açıklamamızla, doğa karşısında korkularımızla, ölüm karşısında çaresizliğimizle, siyasal baskılar altında ezilmeyle, ekonomik olarak, düşünce olarak, sömürüyle de ilgilidir sanat. Sanat gerçekliğin bilimle, teknolojiyle sınırlı boyutlarının ötesine gitmektir. Yıldızlar, gezegenler yalnızca bilimlerin anlattığı gibi değildir. Nice değişik yüzleri vardır. Sanat bunu anlatacak, insan bütün boyutları ile kendini görecektir, içselleşecek, zenginleşecektir. Üstelik sanat, teknolojinin kendine sunduğu olanaklarla, teknik malzemeyle, araç gereçle anlatacaktır derdini, bilimi ve teknolojiyi yorumlayacaktır. Bilimde sanatı, sanatta bilimi. Böylece sürecektir. (İnam, 1990, s. 84)

Günümüzde, bilim, teknoloji ve sanatı bir bütün olarak görmek, insanı ve eğitimi sorgulamak ve yeniden yaratmak gereklidir.

Dünya satın alınamayacak ve para ölçüsüne vurulamayacak güzelliklerle doludur. Bu güzellikleri görmesini, sevmesini ve onlara yeni güzellikler katmasını öğrenmek yaşamın temel amacı olmalıdır. Çocuklarımıza ve gençlerimize görmeyi, sevdirmeyi, araştırmayı, yaratıcı olmayı, kafayla, bedenle ve elle çalışmayı öğretmeliyiz (Kavcar, 1986, s. 206).

Çağdaş insanın yetişmesinde vazgeçilemez bir yeri ve önemi olan güzel sanatlar eğitimi en geniş anlamıyla, yetişmekte olanlara ve yetişenlere, güzel sanatların yaşamdaki yerini ve önemini yaşatarak kavratacak biçimde düzenlenmiş belli programlarla, güzel sanatların türlerini, tarihsel gelişimini, ifade gücünü, insanın temel gereksinimlerinden biri olduğunu örnekleriyle göstererek ve aynı zamanda çeşitli tür ve dallarında beceri de kazandırabilecek uygulamalı çalışmalarla, sanatsal yaratma olgusunu tanıtmaya yönelik bir eğitim sürecidir. Daha dar anlamıyla ise, okul ve öğrenim düzeylerine göre ele alınan güzel sanatların çeşitli türleriyle uğraşlarını içeren okul içi ve okul dışı, yaratıcı sanatsal eğitimidir. Bir başka deyişle, okullardaki güzel sanatlara ilişkin dersler ve etkinlikler bütünüdür (San, 1987 s. 5).

Bir toplumun yeni gücünü oluşturan üniversiteler, aydın veya çağdaş insanı yetiştirmekle yükümlüdürler. Aydın insan bireyselliğe, eşitliğe, özgürlüğe her şeyden çok değer veren ve bu uğurda savaştan kaçınmayan bir insandır. Düşünce özgürlüğünü kısıtlayan, özgür yaşamayı engelleyen her türlü ideolojiye, dogmaya, baskıya karşıdır. Sorunları tek açıdan değil, çeşitli açılardan görüp irdelleyen, karşıtlıkları ayımsayabilen, değerlendirme yetisi gelişmiş kişidir (İpşiroğlu, 1990,s. 175).

Eğitimin amacı, insanlardaki davranış değişikliklerini toplumunun istekleri doğrultusunda yapmak olduğu için uyumlu insanlar yetiştirmeyi hedefler. Bu yaklaşım bir çelişkiyi de içermektedir. Çünkü gelişim yolunda büyük bir hız kazanan insanlık gelişmesini herkesten farklı düşünebilen yaratıcı insanlara borçludur. Geleceğin toplumları, yalnız yaratıcı bireylere gereksinim duyan toplumlar olmayacak, aynı zamanda kendileri de "yaratıcı" olan toplum olacaktır. Yaratıcı toplumun yarın çağdaş insanlara gereksinimi vardır. (Karayağmurlar, 1990, s. 265).

Bu çağdaş ve aydın insanın yetiştirilmesi, eğitim sistemimizin yeniden gözden geçirilmesini kaçınılmaz kılmaktadır. Çağdaş insanın sanat eğitime olan gereksinimi genel eğitim içerisinde sanat eğitime mutlaka daha çok yer ayırmayı gerektirir. Çünkü yaratıcı toplumların gereksinim duyduğu yaratıcı insanları yetiştirmek, bizim ülkemiz için de bir zorunluluktur.

Büyük ağırlıkla akla, mantığa yönelik eğitim sistemleri içinde sanat eğitiminin önemi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Çünkü sanatsal yaratmanın doğasında yaratıcılık süreci vardır. Sanatsal , yaratma olayı irdelenirken ya da yaratılmış ürün okunur, seyredilir ve dinlenirken bile insan zihni benzer süreçlerle ilgilidir. Akıl ve mantık eğitiminin yanında savsaklanmış duyu, duyum, görsel algılama, imgeleme, düşlem, tasarımlama gibi duygusal yanları ağır basan zihinsel süreçlerin eğitimi en tam biçimiyle sanat eğitimi ya da sanat yoluyla eğitimle sağlanır. (Read, 1970, s. 21; San, 1987, s. 10'dan alıntı).

Sanat, "insandaki estetik yanın irdelenmesi, algılanması, duyum-sanması, sorgulanması ve insan nesne arasındaki güzele varma çabasıdır" biçiminde tanımlanabilir. Sanat toplumsal değişimleri kolaylaştırır; bireylerin anlama,

düşünme, algılama, yetilerini açık tutar, duygusal yanlarını harekete geçirir. Sanat aynı zamanda evrensel bir dildir. (Demir, 1990, s. 260).

Çağdaş insan; insan ve değerlerini bilen, bugünü algılayıp, geleceğe bakabilen, bütün bu alanlarda tutarlı bir dünya görüşü olan, kendisine her yerde saygınlık kazandıracak görgü kurallarına sahip, sanat tarihi ve günümüzün sanatı hakkında yorum yapabilecek düzeyde bilgi sahibi insandır. İşte bu donanıma sahip aydın insanın yetişmesinde sanat eğitiminin çok büyük katkısı olacaktır.

Sonuç olarak, sanat insan yaşamıyla bütünleştğinde, insanların daha duyarlı olacağı, geniş boyutlu düşünebileceği, yaratıcı kişiliğe yatkın ve güzeli algılama yetilerinin gelişmiş olacağı söylenebilir. Öyleyse, çağdaş insanın yetişmesinde sanat eğitiminin önemli bir rolü olduğu kabul edilmelidir.

Bilindiği gibi üniversiteler gençleri hayata hazırlayan en üst seviyedeki eğitim kurumlarıdır. Gençleri hayata hazırlamanın sadece mesleki bilgileri öğretmekle mümkün olamayacağı, günümüzde tartışmasız kabul edilmektedir. Çünkü sosyal bir varlık olan insan sadece mesleki bilgiler ile yetindiğinde toplumsal yaşantısında pek çok eksiklik olabileceği gibi, entelektüel bir kişilik kazanması da engellenmiş olacaktır.

Bir kişiye tam anlamıyla eğitilmiş diyebilmemiz için onun çok yönlü gelişmiş, estetik ve pratik değer yargılarına sahip bilgisini ve becerisini geliştirmeye nazır insan olarak yetişmiş olması gerekir. Eğitim görmüş insanla, yalnız zihinsel olarak eğitilmiş bir insan arasındaki ayırım, insanın bütün öteki yetileri yanında görsel ve sanatsal yetilerinin de gelişmiş olmasında gözlemlenir (Gülerman, Kırılı, Özkan, 1990, s. 101).

Bir insanı "sıradan birey" olmaktan kurtarma konusunda ebeveynlere, bilim adamlarına ve yöneticilere düşen görev ise gençlere, yeni nesillere estetik kaygı duymasını, bu kaygıyı yaşamalarını öğretebilecek bir ortam hazırlamak olmalıdır. Yani, onları tutucu, var olan düşüncelere bağlı kılmak yerine seçenekleri görebilecekleri bir eğitim olanağına, bu seçenekleri sınayabilecekleri bir çevre düzenlemesi içine sokmak gerekir. (Erinç, 1985, s. 1).

Türkiye'de Milli Eğitimin temel amaçlarında sık sık yaratıcı insanın yetişmesinden bahsedilmektedir. Ancak diğer kültürlerle benzer biçimde, Türk kültürü de kendi içinde yaratıcı düşünceye ilişkin yanlış söylemleri barındırmaktadır. Bu söylemler giderek kuşaktan kuşağa aktarılmakta, yaratıcı çocuğun, gencin, bireyin, yöneticinin ve tüm toplumun cesaretini kırmaktadır. Türk toplumu ile ilgili yargıları şöyle sıralayabiliriz.

1-Türk kültürü egemen kültürün etkisi altındadır; yaratıcı ürünler ortaya koyması mümkün değildir.

2-Yaratıcı olmak zeki olmak demektir. Bu da ancak "eğitilmiş" kişiden başkası olamaz.

3-Türk kültürü dinsel, cinsel, siyasal tabu ve yasaklarla doludur.

Yaratma işlevi her alanda engellenmektedir. (Sungur, 1992, s. 179)

Yaratma günlük sorunlarla başa çıkabilme, özgün seçenekler bulabilme anlamında kullanıldığında pek çok yerleşmiş yargının yerini sürekli kendini yenileyebilen değerler alacaktır.

Atatürk'ün amacı Türkiye'yi "çağdaş uygarlık düzeyi"ne "tam bağımsız olarak" çıkarmaktır. Bu amaca ulaşmada eğitime büyük değer veren Atatürk, güzel sanatların birey ve toplum açısından önemini söylevlerinde dile getirmiştir. Güzel sanatlarla uğraşmayan bir milletin hayat damarlarından birinin kopmuş olduğunu belirterek bireyin yetişmesinde güzel sanatların ne denli önemli rol oynadığını vurgulamıştır. Çünkü yaratıcı bireylerin sanat eğitimi almadan yetişmesi olanaksızdır. Hele Türkiye gibi geleneksel yapısını koruyan ülkeler için bu daha da önemlidir.

Türk toplumunun yaratıcılığını engelleyen yukarıda sayılan faktörlerin yarına yöneticileri, öğretmenleri ve ana-babaları da ekleyebiliriz.

Her alanda yaratıcı süreçlerin gelişebilmesi için şu değerler önerilebilir:

Bireyler İçin: Yaşamın anlamlı amacına ulaşacağı yolda psikolojik güvenlik ve hata yapma özgürlüğü,

Yöneticilik için: Başkalarına karşı duyarlı olma ve toplumsal sorumluluk,

Toplum için: Başkalarının düşüncesinde doğruyu arayabilme ve bireysel olana saygı gereklidir (Sungur, 1992, s. 181).

Geleneksel toplum öğretilerinde otorite, disiplin, saygı, itaat, insanlar arası ilişkilerde egemen olan davranışları belirlemektedir. İnsanların toplumsal değerleriyle bu davranışlar arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Saygılı genç, itaatli evlat, otoriter müdür, disiplinli okul, hep övgüyle söz edilen kavramlardır. (Atabek, 1991 s. 2)

Oysa çağdaş toplumdaki birey anlayışı insanlar arası ilişkilerde doğal olarak "başkalarını değil, bireyselliği" vurgulayan tutum ve değerleri ön plana çıkarmaktadır. Son yılların insan kişiliğine ilişkin daha çağdaş hedeflerinde işe, karşılıklı ilişki, özdenetim, sevgi, bağımsızlık kavramlarının altı çiziliyor. Milli eğitimin hedefleri bile "özerk kişilikli, kendi kararlarını verebilen, sorumluluk alabilen, bağımsız gençler yetiştirmek" olarak tanımlanıyor. Gerek kendi durağan yapımızı aşmak, gerekse teknolojinin tuzaklarına düşmemek, genç kuşaklarımızın çağdaş, özerk, cesaretli, sorumluluk alabilen, kendi seçimini yapabilen kişiler olarak yetiştirilmesiyle yakından ilgilidir (Atabek, 1991, s. 7).

Çağ nüfusunun ancak % 8'ine üniversite kapılarını açabilen bir ülke olan Türkiye'de pek çok olumsuzluklar yaşanmaktadır. Ülkemizde eğitime ayrılan ekonomik pay genellikle çok düşüktür. Kaynak tahsisinde birim maliyet kriteri olmayışı, hem öğretim, hem de araştırma giderleri bakımından üniversiteler, fakülteler ve bilim alanları arasında eşitsizlikler yaratmıştır. Üniversitelerde harcamaların büyük bir bölümü öğretim faaliyetleri için kullanıldığından, araştırma ve geliştirme faaliyetlerine yeterli kaynak ayrılmamış, bu yüzden gelişmiş ülkeler düzeyine ulaşamamıştır. (Baloğlu, 1990, s. 105)

Aynı zamanda Üniversitelerimiz Türkiye'deki gelir dağılımı çarpıklığının, sosyal kültürel eşitsizliklerin, farklılaşmanın aynası olmuş, zengin ve özel eğitimden geçmiş aile çocukları belli üniversiteler, hatta bölümlere bir bütünlük içinde toplanmıştır. Büyük kent çocukları çok ağırlıklı büyük kent üniversitelerinde, gelişmemiş yöre çocukları sadece adı üniversite eğitimi olan, diploması geçersiz gelişmemiş üniversitelerde okumaktadırlar. Örneğin

Dicle Üniversitesi öğrencilerinin % 90'ı doğu kökenlidir. (Ketenci, 1992, s. 2).

Görülüyor ki eğitimin güçlükleri her geçen gün katlanarak artıyor. Bütün dünyanın istenilen bir yarına kavuşabilmesi için, toplumların gençliğin eğitimine önem vermesi gerekmektedir. Gençlik enerjisinin toplumun ve uygarlığın yararına kullanılması gerekir. Bu uğurda harcanan her kuruşun katlanarak toplum yararına geri döneceği kuşkusuzdur.

Eğitimdeki ekonomik sorunların yanında hiçbir zaman göz ardı edilmemesi gereken sosyal sorunlarda bulunmaktadır. Üniversitedeki gençler müzik, resim, edebiyat, Türk dili, sosyal içerikli derslerde, sanat dallarında gereken bilgi ve ilgi ile yetişmemektedirler. İlk ve orta öğretimden zayıf geldikleri için: (Bak: Çakır, Sever, Tunç, Yüksek lisans tezleri ve MEB Raporları) üniversitede seçtikleri ihtisas branşları yanı sıra kültür derslerine yeterli zaman ayıramamaktadırlar. Öğrenci bir fizik mühendisi, bir elektrik mühendisi, bir kimyacı, bir eczacı, muhasebe uzmanı, bir avukat, bir kaymakam v.b. olacaktır. Seçtiği ihtisas dalında pek çok ders almaktadır. Asıl konusuna önem vermek zorunda olduğu için genel kültür konularında zayıf yetişmektedir. Oysa toplum, üniversiteyi bitirmiş gençten çok şey beklemektedir. Sosyal yönlerin, toplumsal bilgilerin, davranış, konuşma, uygulayış biçimlerinin yanlışlıklarla dolu olduğu, bilgi donanımlarının yeterli olmadığı görülünce toplum istediği ve beklediğini görememektedir. Belirli bir eğitim ile, toplum bilgileri, sanat, dil bilgileri ile donanmış bir gençliği bulmak için, gençlik enerjisinin, iyi yönlendirilmesi iyi eğitim verilmesi gerekmektedir. (Koyuncuoğlu, 1991, s. 12)

Eğitimin amacı "düşüncesi özgür, vicdanı özgür, kişilikli, insan yetiştirmek" olmasına rağmen Atabek'in mizahi bir biçimde ele aldığı gibi, bugünkü gençlere sürekli şu mesajlar yerilmektedir "Genç insan; sen kendi hayatını en iyi biçimde yaşamalısın, en iyi evler, en lüks arabalar, en şık giyim, dünyanın en kaliteli nimetleri senin içindir. Bunlara sahip olmak senin hakkındır. Sen de aklını kullan. En iyi yetişmenin yolunu bul. En iyi yetişmek, en çok para kazanmak içindir. Senden daha önemli kimse yoktur. Bunu elde etmek için de, düzenin istediği insan olman gerekir. Bunun için

çok iyi İngilizce öğren. İkinci bir dili de öğrenmen gerekir. Bilgisayar kullanmayı bilmelisin, İngilizce eğitim yapan okullara girmeye bak. Gelecek onların. Sana ne yararlıysa onu öğren, onunla uğraş. Öğren, kazan, sahip ol, yaşa" (Atabek, 1989, s. 191-192)

İşte belli bir dünya görüşünden yoksun, bireyci doyumlar peşinde koşan, marka düşkünü gençler olarak nitelendirilen bu gençlerin estetik duyarlılıktan böylesine yoksun yetişmelerinden kimler sorumludurlar? Bu değerlendirmeyi gençlik hak etmiş midir?

İçinde bulunan ortamın sorunları, aile yapısındaki uyumsuzluklar eğitim-öğretim hizmetlerindeki iyi ve kötü yanlar, çevrenin baskıları v.b. durumlar gençlerin cesaretini kırmakta, onlara olumsuz bir görüntü vermektedir. Cesaretli, etken, estetik duyarlılığa sahip gençler yetiştirilmek isteniyorsa, kendi mesleki branşlarının yanında gençlerin sosyal ve kültürel olarak da eğitilmeleri ve desteklenmeleri gereklidir (Eti, 1985, s. 19).

Buna yardımcı olacak yollardan yalnızca biri üniversitelere Güzel Sanatlarla ilgili kapsamlı dersler koymaktır. Üniversite öğrencilerinin sadece akademik konularla ilgilenmeleri ve sınırlı ders saatleri, onların yeteneklerini yeterince geliştirmelerine ve doyum sağlamalarına yetmemektedir. Bu nedenle üniversite öğrencisi ayrıca resim yapmalı, müzik dinlemeli, edebiyat, oyun, spor, gezi, toplumsal hizmetler gibi ilgisini çeken etkinliklerde bulunabilmelidir. İşte üniversitelerde okutulacak güzel sanatlarla ilgili dersler, hem öğrencinin estetik beğenisini olgunlaştıracak, hem de daha bilinçli seçim yapmasına yardım edecektir.

Üniversiteye gelen öğrenci 18 ile 25 yaş arasında genç insandır. Bu; ergenliğin son döneminde ve gençliğin başlangıcında yaşayan insan demektir. Ergenliğin son döneminin özelliği insanın hala kimliğini ve toplum içindeki yerini tam olarak belirleyememesidir. Yüksek öğretimde belli bir mesleğe hazırlanan genç, bir yandan da kendini tarif etmeye, kim olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Yüksek öğretimde gencin kim olduğunu öğretecek özel bir ders yoktur. Bu nedenle her fakülte ne okutursa okutsun, her genç hangi mesleği seçerse seçsin mutlaka edebiyatla, müzikle, sanatla ve sporla uğraşması gerekir. (Günce, 1988, s. 91)

Sanat eğitimi çağdaş eğitimin vazgeçilmez bir parçasıdır. Çünkü bireyde estetik beğeni ancak sanat eğitimi yoluyla gerçekleştirilebilir. Çağdaş insanın yaşamında sanatın bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel işlevleri vardır. Bunları kısaca şu şekilde tanımlayabiliriz.

Sanatın bireysel işlevi: Bireyin sağlıklı ve başarılı, dengeli ve doyumlu, duyarlı ve mutlu olması için davranışları üzerinde belirli izler bırakan estetik uyarılma ve tepkide bulunma, yorumlama ve yaratma biçimlerini kapsar.

Sanatın toplumsal işlevi: Bireyler, birey ile toplum, toplumsal kesimler ve toplumlar arasında anlaşma, dayanışma kaynaşma, paylaşma, işbirliği yapma, birleşme ve bütünleşme sağlanmasında sanatın oynadığı rolleri kapsar.

Sanatın kültürel işlevi: Toplumsal kültürü artırıcı, kültürel özellikleri taşıyıcı ve kuşaktan kuşağa aktarıcı, kültürler arası ilişkileri çeşitlendirip zenginleştirici, güçlendirip pekiştirici, sanatsal birikimi ve etkinlikleri kapsar.

Sanatın ekonomik işlevi: Sanat alanında sanatsal karakter korunmakla birlikte gittikçe belirginleşen arz ve talep ilişkisinin ağır bastığı, ön plana çıktığı çalışma ve düzenlemeleri kapsar.

Sanatın eğitimsel işlevi: Sanatın bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik işlevlerinin düzenli, etkili ve verimli bir biçimde gerçekleşmesini sağlayıcı sanatsal öğrenme ve öğretme etkinliklerini kapsar. (MEB, Raporu, 1991, s. 6)

Bu nedenle 2547 sayılı YÖK yasası ile üniversitelere konan güzel sanatlar dersi gençler için bir fırsat olarak değerlendirilmelidir. Adı geçen ve sürekli eleştirilen yasanın belki de en olumlu hükümlerinden biri budur.

Amaç hangi dal ve alanda olursa olsun, yüksek öğrenim gören gençlerimizde sanatın yaşamsal değer ve gerekliliğini duyurmak, sanata duyarlılık kazandırmak, ülkenin yüksek öğrenim görmüş kişilerini, ülkesinin sanat biçimlerine duyarlı, üst beğeni düzeyinde bir sanat tüketicisi olarak yetiştirmektir. Meslekleri artık belirlenmiş olan bu genç insanların, zamanları oldukça resim ve müzik yaparak, tiyatro oynayarak yaşamlarını

zenginleştirebilmeleri, böylece etkinlikleri izleyerek yaşamlarına anlam katmaları sağlanacaktır. (MEB, Rapor, 198, s. 12).

Sonuç olarak üniversite öğrencilerinin sanatın bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitsel işlevlerinden yeterince yararlanabilmesi için üniversitelere Güzel Sanatlarla ilgili dersler konulması çağdaş Türkiye için bir zorunluluktur denilebilir.”⁶⁴

Sanat eğitimi, sanatın farklı konumlarda, farklı boyutlarda bir araya geldiği alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda akademik eğitim, okul sistemi, bilim ve sanatın işbirliğine dayandırılmalıdır. Sanatın ve bilimin amacı, yaşama hizmet etmek ve yeni olan şeyleri keşfetmek ve uygulamaktır. Sanata ve duylara önem verildiği bir eğitim sisteminde, zihinsel yeteneklerin, düşünce ve zekanın da beraber geliştiği görülmektedir. Bu bağlamda sanat eğitimi tüm toplumlar için öncelik olarak önemsenecek konulardandır. Toplumların gelişimi, değişimi yine toplumların eğitim düzeyleri ile bağlantılıdır.

7.2. Dünyada Sanat Eğitimi Uygulamaları

Sanatın beşiği dediğimiz Avrupa, kendine yakışır bir biçimde sanat eğitimine de önem ve öncelik vermiştir. 1990 yılında bir araya gelen 8 Avrupa ülkesi sanat eğitime yönelik yapılacaklar hakkında görüşmüşlerdir. Bu görüşme sonrası birkaç yöntem ve kavram belirlemişlerdir. Bunlardan biri sanat yolu ile eğitimidir. Yani sanatı, normal eğitim sürecinde bilgilerin sağlıklı kazanılması için araç olarak kullanılması, görsel, işitsel ve duyuşsal birçok kavramı bünyesinde bulunduran sanat bir anlamda eğitim sürecinde artı bu öneme sahip olmaktadır. Avrupa sanatta eğitim üzerinde de durmuş, sanatsal yaratı süreci için gerekli bulmuştur. Bu duruma paralel olarak sanatı anlamaya ve ilgi duymaya yönelik çalışmalar için, sanat için eğitim düşüncesini geliştiren Avrupa, böyle bir amaç doğrultusunda sanata ve sanatçıya yaklaşımın daha üst düzey olacağına karar vermiştir. Bu durumların gerçekleşebilmesi için toplumun her alanında bir şekilde sanat ve sanat eğitiminin barınması

⁶⁴ <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/495/5838.pdf> adresinden 16.5.2009 tarihinde alınmıştır.

gerekmektedir. Bunun için hobi anlamında dahi toplum bireyleri sanatın içine sokulmalı, gerekli hobi amaçlı eğitimler verilerek ilgi artırılmalıdır. Avrupa bu konuda sanat ve sanat eğitiminin üzerinde durarak başarı elde etmiştir. Finlandiya bu duruma örnek ülkelerden biridir.

Finlandiya sanat eğitimine özellikle son yıllarda çok önem veren ülkelerden biridir. Bu ülke sanat eğitiminin, sanayileşmiş ülkelerin yerleşmiş yaşam standartlarında daha gerekli olduğunu düşünmektedir. Sanatı, kullandığı teknolojinin, eğlence programlarının, tv ve radyo yayınlarının sıklıkla içine sokan Finlandiya, sanat etkinliklerinin çoğalmasını amaçlayarak toplum sanat ilişkisine önem vermiştir. Bu ilişkiyi sağlama adına uygulanan önemli yenilikler ve amaçlar vardır. Okulları kültürel etkinlik açısından ilerletmek, okullarda yer alan derneklerin sanat eğitimine katkılarını sağlamak, sanat eğitimi müfredatını geliştirerek bireye yansıtmak, sanat eğitmenleri yetiştirip sayılarını artırmak, sanat eğitimcileri ve pedagoglar yetiştirmek için yöntem geliştirmek bu amaçlardan birkaçıdır. Finlandiya, eğitim bakanlığında kadrolu sanat pedagogu tutarak sanat eğitimine ne kadar önem verdiğini göstermiştir.

Bir diğer Avrupa ülkesi Avusturya sanat eğitiminde bilgi ve kavramaya önen verirken gelişen teknoloji ve popüler kültür ile sanatta bu popülerleşmenin içine girmiştir. 1983 yılında sanat üniversiteleri eğitim yönetmelikleri adı altında yürürlüğe giren yönetmelikle birlikte tekrar bilgi ve kavrama yönelik yöntem uygulamaya başlamıştır. Bu ülkedeki bir diğer özellik, sanat eğitimi ile zanaat eğitiminin üniversitelerde iç içe olmasıdır. Böylelikle birbirleri ile iletişim içinde olarak üretim gösterebilmektedirler. Bu sistem Bauhaus sisteminin örneği olarak görülmektedir.

Norveç sanat eğitimini dört şekilde ele almıştır. İlki, yaratıcılığı, sanatı anlamayı, pratik yeteneği ve estetik duyarlılığı geliştirmeye yönelik sanat eğitimidir. Bunun yanında müzik eğitimi ikinci yönü oluşturmaktadır. Bununla birlikte beden eğitimi gibi dalları yalnızca sportif yönden değil, dans ve bale

gibi estetik yönden de ele almaktadır. Sosyal ve kültürel hayatı destekleyen ders programları, toplumda sanatın yaygınlaşması amacı taşıyarak hazırlanıyor.

Fransa’da 20. yüzyılın ilk yarısında sanat eğitimi atölyelerde alınmaya başlanmıştı. Bir çok usta ressamın atölyeleri akademiye nazaran daha cazip ve tercih unsuruymuş. Fransa’da ilk, orta ve lise dönemleri olarak geçmektedir. Altı yaşında başlayan zorunlu eğitim yaşı onaltı yaşında sona ermektedir. Devlet anayasaya da dayalı olarak toplumun eğitim hakkını ve kültür olanaklarını eşit bir biçimde sağlamaktadır. Devlet okullarının hepsinde parasız ve laik eğitim, Fransa devletinin görevidir. Fransa’da sanat eğitimi değişik kategorilerde ele alınmıştır. Mesleki lise düzeyinde sanat eğitimi, kısa süreli kurslar ve yüksek öğretim düzeyindeki sanat eğitimi bu kategorilere örnek teşkil etmektedir.

Avrupa’nın zorunlu en uzun eğitimi İngiltere’de uygulanmaktadır. Öğrencilerin geleceğe yönelik yapacağı işler, tercihler ve hangi mesleğe yönelmeleri gerektiği gibi kararlar hazırlık sınıflarında kararlaştırılmaktadır. Bu nedenledir ki hazırlık sınıfları İngiltere’de çok önemlidir. İngiltere’de merkez ve mahalli idarelere bağlı, sponsor desteği alan sanat okulları bulunmaktadır. Bu durum geçmişten gelen, asillerin sanat ve müzik okullarına destek olmaları durumundan kaynaklanmaktadır. Genel olarak baktığımızda, İngiliz sanat eğitimi eyalet okulları ve özel okullar olarak ayrılmaktadır. Bu okullar da, orta ve ilk öğretim okulları ile lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimleri veren üniversitelerdir. Zorunlu eğitimin beş yaşında başladığı İngiltere’de eğitim oniki yıl sürmektedir onyediyi yaşında bitmektedir. İngiltere’de sanat eğitimi, mesleki liseler, çıraklık eğitimi ve yüksek okullar gibi kuruluşlar düzeyinde belirtilmiştir. Bu eğitim kurumlarının yanı sıra, İngiltere’de sanat eğitimini destekleyen değişik kurumlar da bağımsız eğitim çalışmaları düzenlenmektedir bunlardan bir üniversitelere bağlı yaz okullarıdır. Bu okullarda resim, sanat tarihi ve arkeoloji gibi dersler verilmektedir ve bu eğitim sonrası sertifika temin edilmektedir. Bunun yanında bir diğer kurumsal anlayış özel kuruluşlara ait kurs merkezleridir. Ders konuları desen ve sanat tarihi ağırlıklı olup kamusal

eğitime destek amacını taşıtmaktadır. Bu tür kurumlar, bireyin sanatsal getirisini ortaya çıkarmasına olanak tanıyarak zamanını değerlendirmesine yardımcı olmaktadır. Bunun yanında müzeler sanata ilgisi olan bireylere kurs düzenleyerek sanat eğitimi vermektedir.

Çağdaş sanat eğitimi adına oluşan ve en önemli kurumlardan biri olan Bauhaus, Alman sanat eğitimi için çok önemli bir yere sahiptir. Walter Gropius'un kurduğu Bauhaus okulu, iş eğitimi temelli ilk sanat eğitimi okuludur. Devlete bağlı olan Bauhaus okulu, diğer devlet okullarından farklı bir sanat eğitimi uygulaması gerçekleştirmektedir. Emeğe ve el ustalığına dayanan Rönesans atölyelerini kendine örnek alan okul, resim, heykel ve mimari olarak üç farklı yönde eğitim vermektedir. Kandinsky ve Paul Klee gibi büyük sanatçıların hocalık yaptığı Bauhaus temel olarak, sanatçı ve zanaatçıları yüceltme amacını gütmüştür. Sanatsal retim ile zanaatsal üretimi birlikte ele alan okul, aradaki farkın kalkmasını hedeflemiştir. Bauhaus okulunun sanat eğitimi açısından çok önemli olduğu Almanya'da ğretim serbesttir. *“ğretim hürriyeti anayasaya sadakatten ayrılmayı gerektirmez(madde 2). Eğitim bütünü ile devletin gözetimi altındadır(madde 7). Eğitim ve ğretim aileye ve kanunlar gereğince aile işbirliğinde bulunan özel ve resmi müesseselere aittir. İlköğretim mecburidir ve devlet okullarında parasızdır(madde 37). Bugün Almanya'da temel okul eğitimi altı yaşında başlamakta ve on iki veya on üç yıl sonra sona ermektedir. Bunun ilk dokuz senesi tam gün okul, son üç senesi ise part time şeklinde gerçekleşmektedir (Duales System). Bu üç yıllık eğitim esasen zorunlu eğitimden sonra başlanılan ıraklık eğitimidir. Orta ğretimde; öğrenim gören öğrencilerin %58.5'i mesleki eğitim görmektedir, buda mesleki eğitime verilen önemi yansıtmaktadır. Mesleki eğitimde genellikle izlenen yol ıraklık eğitimidir. Duales System yaklaşık olarak bir gün okul, dört gün iş şeklinde gerçekleşen eğitim yöntemi olup öğrenciler; gelecekteki işlerine bizzat işbaşında ve pedagojik formasyona sahip ustaların yanında öğrenmektedirler.”*⁶⁵ 1970'li yıllardan beri grup ve proje çalışmaları öğrencilere uygulatarak bireyin toplumsallaştırılması sağlanarak pek çok

65 ERBAY, Mutlu (1997). Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları s.105

şeyin politik açıdan yorumlanması istenmiştir. Politik bir yaklaşım ise sanatsal üretime dayanmayan bir unsurdur. Fakat günümüzde, Almanya’da sanat eğitimi programları yaş özelliklerine göre düzenlenmekte ve her eyalet kendi sanat eğitimi programını uygulamaktadır. Bireyin sanat eserlerinden haz alması, öğrencilerin sanat eserlerine ilgi göstermesi, kritik yapabilme beceresi, duyuşsal alana yönelik algılama, tasarlama ve ayırt etme yeteneklerinin gelişimi gibi hedefler Alman sanat eğitimi sisteminin amaçlarını oluşturmaktadır.

Ülkemizdeki sanat eğitimini incelemek gerekirse bunu Cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak irdelememiz daha yerinde olacaktır. Cumhuriyet öncesinde, Osmanlı resim anlayışı yerel olarak yaygın değildir. Sadece batıdan gelen elçilerin yanlarında getirdikleri ressamların yaptıkları eserlerle oluşan bir aşinalık vardır. Sarayda ressam olarak minyatür ustaları bulunmaktadır. Minyatür anlatımının kalıcı olarak değişmeden ilerlemesi, Osmanlı minyatürlerinin batıya yeni resim anlayışına kapalı kalmasının nedeni, dinsel ve yönetsel baskı olarak açıklanabilir. 18. ve 19. yüzyıllarda resme ilgi duyan ve sanatçıya değer veren padişahların gelmesi ile, kültür anlamında bir takım değişiklikler olmuştur. 1795 yılında III. Selim zamanında kurulan mühendis okulu içerisinde resim dersi bulunduran ilk resmi kurumdur. 1834 yılından sonra ise Harp Okulu’nda da batı tarzı resim dersi verilmeye başlanmıştır. Türk primitifleri olarak adlandırdığımız ressamlar bu kurumlardan mezun olmuşlardır. 1827 tarihli Tıp Okulu’nda da mesleki anlamda basit krokiler, bitki formları ve geometrik biçimler şeklinde resim eğitimi verilmiştir.

Sultan Abdülaziz tarafından, resim eğitimi için Avrupa’ya gönderilen Şeker Ahmet Paşa’nın yurda dönmesi, Türk primitiflerinin sonu ve Avrupa resim anlayışının başlangıcı olarak görülmektedir. Osmanlı, sanat eğitimini geliştirmek için 1876 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’ni kurma hazırlıkları içerisine girmiştir. Çalışmaları gerçekleştirmesi için Osman Hamdi’ye görevler verilmiştir. Osman Hamdi Bey’in çabaları sayesinde 1883 yılında Sanayi-i Nefise mektebi açılmıştır. Bu okulda eğitim yöntemi teorik ve pratik olarak iki

şekilde uygulanmaktadır. Dinsel inanışlardan dolayı figüratif resmin uygulanmaması kopya resminin gelişmesine neden olmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında orta okullara resim öğretmeni yetiştiren tek okul, sonradan adı Güzel Sanatlar Akademisi olan Sanayi-i Nefise'dir. 1932 yılında ilk özgün nitelikteki okul olarak açılan resim bölümü başarılı sanatçı ve öğretmenler yetiştirerek sanat kültürünün yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Aynı dönemlerde Atatürk tarafından kurulan Halk Evleri de sanatsal eğitim süreçlerine katkıda bulunmuştur. Üretime dönük iş eğitimi derslerinin verildiği ve sanat eğitimin çok önemli oluğu Köy Enstitüleri 1940'lı yıllarda İsmail Hakkı Tonguç tarafından kurulmuştur. 1947 yılında kapatılan Köy Enstitülerinde açıkta kalan yetenekli öğrencilerin, Gazi Eğitim Enstitüsüne girmeleri için halk sanatları bölümleri açılmıştır.

1952 yılında resim dersleri ilk defa liselerde seçmeli olarak programa girmiştir. Fakat bu güne kadarki sanat eğitimi bakımından lise anlamındaki en önemli olay 1989-1990 yıllarında güzel sanatlar liselerinin açılmış olmasıdır. Yetenek sınavı ile öğrenci alan lise, güzel sanatlar akademilerine kaynak oluşturmaktadır. 1990'lı yıllar ve sonrasında bir çok üniversite ve bunlara bağlı güzel sanatlar fakülteleri ve resim-iş eğitimi bölümlerinin açılması sanat eğitiminin yaygınlaşması adına önemli bir gelişmedir. Fakat, bu kurumların uyguladığı sanat eğitiminin niteliği tartışılır bir durumda bir çok sorunu bünyesinde taşımaktadır.

7.3. Günümüz Sanatında Armoni Kaygılarının Sanat Eğitime Yansımaları

Türkiye'de sanat eğitimi hiç kuşkusuz farklı disiplinler ve farklı müfredatlar ile yansıtılmakta ve uygulanmaktadır. Devlet üniversitelerinin yanında bir çığ gibi büyüyen özel üniversitelerin sanat bölümleri ile birlikte, eğitimin bir anlamda kalitesizleşmesini sağlayan bir kültür politikası gözlemlenmektedir. Cumhuriyet öncesi ilk sanat eğitimi hareketleri içinde, bugünkü akademik

seviyede kurulmuş olan Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi, bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi)'nin haklı bir yeri vardır. 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 ressamlar, yerlerini yavaş yavaş bu okullardan mezun olan sivil sanatçılara terk etmişlerdir. Böylelikle ilk defa resim öğrenimi sivillere geçmiştir. Mimar Sinan Üniversitesi, resimsel değerlerin halen günümüzde önemli olduğunu savunan, eğitim sistemini de buna göre hazırlayan, farklı disiplinlere çok fazla yer vermeyen bir kurumdur. Güzel Sanatlar Fakültesi'nin bölümlerinde, farklı ağırlıklar gösteren dallarda sanatçı yetiştirilmesi, toplumun sanatsal yapısının evrensel değerlere ulaştırılması, sanatın ve endüstrinin üst düzey kadrolarının oluşturulması ve gelecek kuşaklara kendi meslek alanlarında yetkili ve bilgili elemanların yetiştirilmesi amaçlanmaktadır.

Eğitimin hedefi, öğrencinin eğitim süresi boyunca, yaratıcı gücü açığa çıkarmak, sezgiler geliştirmek, araştırma, bulma, uygulama, deneme, denetleme ve sonuçlandırma süreçlerini içeren bilimsel metotlar çerçevesinde düşünmesini kazandırmaktır.

Öğrencinin çağdaş sanat ve bilimsel araştırma yöntemleri ile kazandığı bu yetenekleri endüstri alanında uygulaması arzulanmaktadır. Hizmetin amacı, sanatın duygusallığı ve bilimin araştırıcılığı içinde toplumun maddesel ve ruhsal ihtiyaçlarına cevap verirken, daha üst düzeyde zevkin gelişmesini sağlamak, eğitici ve sorumlu sanat üreticileri ve yetkin kadroları yetiştirmektir. Eğitimin ilk yılında “ Temel Eğitim Bölümü; Temel Sanat Eğitimi Ana Sanat Dalı'nın saptadığı ve uyguladığı program ile öğrenci; doğayı, yaşam çevresini, nesneleri ve sanat eserlerini kaynak olarak ele alır, gözlem-analiz-sentez sistemi içinde yorumlamaya çalışır. Desen çalışmalarıyla başlayan “düşüncenin nesnelleşmesi süreci”, giderek ışık-gölge, leke-form gibi temel kavramları da içerir ve bu etkenleri, kendi yaratıcılığı çerçevesinde sürekli olarak yeniden bir araya getiren öğrenci, yeni oluşumlara açık bir kompozisyon endişesini içinde taşır. Çalışmalar boyunca; yüzeysel kompozisyonlar, serbest

malzeme ile üçboyutlu tasarımlar, desen eğitimi ve sanatsal kavramları irdeleyen konferanslar birbirini besleyerek özgün sanatsal tavırların açığa çıkmasını sağlar. Ayrıca, temel sanat eğitimi programında ağırlıklı bir yere sahip olan üç boyutlu çalışmaları öğrencinin enerjisini ortaya çıkarmasını, sanatsal sezgilerini geliştirmesini ve sanat aktiviteleri ile eğitim arasında kişisel bir birleşim kurabilmesini hedefler.

Birinci yarıyıl temel sanat eğitimi; desen ve kompozisyon atölyelerinden oluşmaktadır. Amaç; sanat nesnesinin biçimini oluşturan öge ve ilkelerin tanımı, kompozisyonlardaki işlevleri ve birbirleriyle olan ilişkilerini sağlamaktır. “Nokta, doku, çizgi, renk, boşluk -doluluk, ışık-gölge, oran(ölçü), hareket, yön, strüktür, tekrar (ritim), uygunluk, zıtlık, sıradüzen, Denge(simetri), bütünlük vs.” Bu bağlamda; desen, çizgi tanımı, çizgi değerleri ve işlevleri, nesnelerin çizgisel çözümü yüzey-kütle ilişkisi, perspektif (aksonometrik ve artistik perspektif), modle ve Rönesans ustalarından ışık-gölge özellikli kopya, kompozisyona giriş; bakmak-görmek-algılamak, görsel alanda etki oluşumları ve bunların düzenlenmesi, görsel algılamada Gestalt ilkeleri tanımı ve kompozisyonlara uygulanması olarak inceleneceği görülmektedir. İkinci yarıyıl temel sanat eğitimi; desen ve kompozisyon atölyelerinden oluşmaktadır. Amaç; sanat, yaşam çevresi ve doğadan kaynaklanan özgün tasarımlarda temel tasarım ilke ve öğelerinin kullanılmasıdır, kaynağın özünü yansıtan iki ve üçboyutlu tasarımlar, doku ve renk sistemlerinin kompozisyonlarda kullanılması, tasarımda farklı etkiler oluşturan malzeme ve tekniklerin tanımı ve uygulanması; üçüncü yarıyıl renk uygulamaları ve renk kuramlarından oluşmaktadır. Işık-gölge ve renk ilişkisi rengin fiziksel tanımı, renk teorileri, Munsel renk sistemi, renk karşıtlık sistemleri, renk ve kültür, renk ve mekan algısı, renk ve malzeme renk kuramları ve dizgelerinin sanata yansımaları olarak belirlenmiştir. Dördüncü yarıyıl ise deneysel atölye strüktürüdür. Üç boyut olgusuna giriş ve doğadaki var olan kurgusal yapının incelenmesi, bundan kaynaklanan yeni yorumlar olarak belirlenmiştir. Mikro / Makro Strüktürler, altın oran, Modüler Sistem, Topolojik Sistem, Statik / Dinamik Form çalışmaları olarak incelenecektir.

Görülüyor ki resmin plastik değerlerinin önemli olduğu, resimdeki armonin çözümlenmesi ve nasıl olması gerektiğine dair bir eğitim sistemi olduğu görülmektedir.

Marmara Güzel Sanatlar fakültesine baktığımızda, daha yenilikçi, daha modern, farklı disiplinleri içinde barındıran bir eğitim sistemi uygulamaktadır. Misyonuna bakıldığında; sanat öğretiminin en belirleyici niteliği olan, öğrencinin yaratıcı kişiliğinin öne çıkarılması, Resim Bölümü'nde eğitim öğretim programlarının ana eksenini oluşturmaktadır. Bu program çerçevesinde, öğrencinin geniş bir perspektif içinde, çağdaş bir görüş ve anlayışla, sanatsal birikimler kazanmasına yönelik kurum içi ve dışı her türlü olanaklardan yararlanmaları sağlanır. Öğrencilerin düşünceyi görselleştirme çabalarında karşılaştıkları sorunları aşabilmeleri için çağın sanat anlayışı içinde hazırlanmasında özen gösterilir. Dört yıllık öğrenim boyunca bir sanatçı kimliği kazanan ve resim sanatının geçerli kuram ve kurallarını öğrenerek özgün yapıtlar ortaya koyan, küreselleşmenin giderek önem kazandığı günümüzde genç sanatçı adaylarının ülke ve dünya kültür, sanat yaşamına olumlu katkılarda bulunmaları amaçlanmaktadır. 'Resme Giriş' adlı ders, resmin temel elemanlarından yararlanarak doğru görme, plastik formları doğru tanımlayabilme biçimler arası plastik ilişkiler kurabilme yeteneklerinin geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda da ilk sene desen eğitimi vermektedir. Marmara Üniversitesi'nde desen eğitiminin iki sene olması gerçekten aslında çok kısa bir zaman dilimidir.

Marmara Eğitim Fakültesine baktığımızda; I. ve II. yarıyıl; Temel Tasarım I, Sanat Tarihine Giriş, Desen I, Temel Tasarım II, Perspektif Desen II, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi I Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II, Türkçe I: Yazılı Anlatım, Türkçe Sözlü Anlatım, Yabancı Dil I, Yabancı Dil II, Eğitim Bilimine Giriş, Eğitim Psikolojisi dersleri verilmektedir. III. ve IV. Yarıyıl; Ana sanat atölye I, Ana sanat Atölye II, Seçmeli Sanat Atölye I, Seçmeli Sanat Atölye II, Yazı I, Çocuğun Sanatsal Gelişimi, Bilgisayar Sanat Felsefesi, Batı Sanatı Tarihi Bilgisayar, Öğretim İlke ve Yöntemleri, Öğretim Teknolojileri ve

Materyal Tasarımı, Seçmeli; V. Yarıyıl VI. Yarıyıl; Ana Sanat Atölye III, Ana Sanat Atölye IV, Seçmeli Sanat Atölye III, Seçmeli Sanat Atölye IV, Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Özel Öğretim Yöntemleri II, Türk Sanatı Tarihi Sanat Eleştirisi, Sınıf Yönetimi Çağdaş Sanat, Özel Öğretim Yöntemleri I, Türk Eğitim Tarihi Ölçme ve Değerlendirme verilirken, VII. yarıyıl ve VIII. Yarıyıl ise; Ana sanat Atölye V, Ana sanat Atölye VI, Seçmeli Sanat Atölye V, Seçmeli Sanat Atölye VI, Müze Eğitimi ve Uygulamaları, Topluma Hizmet Uygulamaları, Özel Eğitim Öğretmenlik Uygulaması, Rehberlik Türk Eğitim Sistemi ve Okul Yönetimi gibi ağırlıklı olarak eğitime yönelik bir müfredat uygulamaktadır.

Daha bakılmayan birçok üniversite, Yıldız Teknik, Eskişehir Güzel Sanatlar, Kocaeli, özellerden Yeditepe, Doğuş, Işık, Beykent vs.. gibi birçok üniversitede sanat eğitiminde plastik değerlerin (armonin), anlamının değişkenliği görülmektedir. Teknoloji ile beraber sanatın algılanışı, değerleri, tuval resminin azlığı şiddetle göze çarpmaktadır.

7.4. Sanat Eğitiminde Armoninin Gerekliliğinin Vurgulanması

Yüzyıllardır köklü bir geçmişe sahip olan batı sanatı, günümüzde hala resim tarihine ışık tutmakta ve yeni kuşaklara da ışık tutmaya devam etmektedir. Tuval resminin çözümlenişi, plastik değerler, tuval üzerindeki kaygılar, armonik yapılar, perspektif vb. gibi tüm öğelerin çözümlenişi hakkında bilgi sahibi olduğumuz batı sanatı, hiç kuşkusuz köklü tarihine ve sanata verdiği önem ile bu bilgilerin temelini oluşturmaktadır.

Türkiye’de ise çok köklü bir geçmişe sahip olmamasına karşın, sanat eğitimi ve sanatın algılanışında kültür politikalarının payı büyüktür. Amaç olarak değil de, araç olarak görülen sanat günümüzde hala sağlam temeller üzerine oturtulmadığı görülmektedir. Bunun alt yapısında, devletin sosyoekonomik yapısı, kültür ve sanata verdiği önem, toplum bilincinin oturmaması vb. gibi bir çok neden yatmaktadır. Dolayısı ile sanat ve sanat eğitimi her zaman ikinci

planda kalmaktadır. Bu nedenler sanat kurumlarına da yansımakta, sanat eğitiminin içeriği farklı değerler ile doldurulmaktadır. Kültür yüzeyi yüksek toplumlarda, eğitim ve kişilik birlikte gelişmektedir. Eğitimin kısır olduğu Türkiye gibi bir ülkede, sanat eğitimi alan kişilerde yaratıcılıkları kısıtlanıp tek bir pencereden (popüler kültür) dünyaya bakmaları engellenemez bir gerçekliktir ve önemli bir sorunsaldır. Tuval resminin dışında sanata farklı disiplinlerin girmesi hiç kuşkusuz gelişme olarak algılanabilmektedir fakat bu aynı zamanda tekrarı ve kısırlaşmayı da beraberinde getirmektedir. Üretilen veya yapılan hemen hemen sanat olduğu bir dünyada resimsel değerleri korumak ve sadık kalmanın zorluğu gözle görülecek kadar açıktır. Sanat kurumlarının da bu bağlamda plastik değer anlayışlarının değiştiği ve hızlı üretilmiş, biçimden çok içeriğin yani popülaritenin önem kazandığı bir eğitim sisteminin içinde olduğu görülmektedir. Tuval resminin önemi ve çözümlenişinin değer kazanması gerektiği kaçınılmaz bir gerçekliktir. Bunun devamı olarak da sanatın temel niteliklerinden uzaklaşmadan, sanat piyasasındaki tekelleşmelere ve dayatmalara imkan vermeden ve içine girmeden kendi değerlerini koruması gerekmektedir. Bunların yanında günümüz tuval resmine yeniden bir yönelme olduğu görülmektedir. Yeni klasik anlayışın desenin, plastik değerlerin armoninin bu bağlamda öneminin vurgulanması gerekmektedir. Bunun için eğitim kurumlarındaki ders programlarındaki desen eğitiminin resimsel öğelerin, temel sanat derslerinin, sanat tarihi derslerinin saatleri artırılmalı ve sanat eğitimi alan gençlerin daha fazla bilinçlendirilmesi gerekmektedir.

8. SONUÇ VE ÖNERİLER

8.1. Sonuç

Sanat kavramının, yüz yıllardan beri, toplum gerekliliğinden, toplum-sanatçı, sanatçı-söylem, sanatçı-başkaldırı ve içinde bulunulan çağdan kaynaklanan bir ilerleme (gelişme) ve yozlaşmanın beraberinde getirdiği bir döngünün içinde olduğu görülmektedir. 1960'dan sonraki modern resim, farklı eğilimlerle bütünleşip seyrini yavaş yavaş değiştirmiştir. İçerik ve teknik olarak tuval üzerindeki problemler, yerini daha farklı teknik ve kaygılara bırakmıştır.

Çağdaş sanat kavramını, 1930'lardan başlayan, gelişen yeni toplumsal ve siyasal akımlardan ayrı düşünmek olanaksızdır. 1960 sonrasında resme farklı malzemelerin girmesiyle, yağlıboya resmi ve tuval üzerindeki plastik değerlerin sorgulanışı nitelik değiştirmiştir. Hatta tuval resminin yanında, çağının farklı malzeme ve düzenleme anlayışı ile yapıttaki görsel bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Artık mekan kaygısı da en az yapıt kadar önemli hale gelmiştir ve bunun devamında mekan düzenlemeleri yapıtla birlikte değer kazanmıştır. Tuval üzerindeki anlam ve içerik olgusu, renk, boşluk, biçim, biçem çözümlemelerinin önüne geçmiştir. Tuval üzerindeki bütünsel armoni bir anlamda tartışılır bir hale gelmiştir.

Türkiye'de 1950'lerde soyut resim ve problemleri, batı kaynaklı yeni bir sürece girmiştir. Sanatçı ve kurumsal galeriler resimlerin seyirlerini değiştirmiştir. Resimdeki plastik unsurlar popülariteye yenik düşmüştür. Siyaset bağlamında işler pirim yaparken, küratör-sanatçı ilişkisi ile tam bir savaş alanına dönen sanat, tutunabilen ya da maddi anlamda gücü olup tavrını koruyan sanatçılar ile varlığını sürdürebilmektedir. Farklı disiplinlerin plastik sanatlara girmeleri tabi ki de beraberinde bir çok yeniliği getirmiştir. Kültür politikalarının sanatçılar üzerindeki etkisi hiç kuşkusuz yadsınamaz. Fakat bu bağlamda bir yozlaşmada söz konusudur ve nitelikli sanat adına ciddi bir sorun teşkil etmektedir. Sosyal ve politik çevrelerin sanatı etkilediği gerçeğini düşünürsek, bunun üretim aşamasında etkili olmaması için özen gösterilmesi gerekmektedir.

Sanat eğitime gelindiğinde, resimsel değerlerin artık birçok eğitim kurumda önemini yitirdiğini görmekteyiz. Bu durum, Türkiye’de açılan birçok üniversitelerin sanat eğitimini kalitesiz, altyapısız yapmakta olduğu görülmektedir. Resim eğitiminin başlangıcı olan (altyapısı olan) desen, biçim ve rengin yeterince algılanamadan ve çözülemeden farklı arayış ve kaygılara gidildiği açıkça görülmektedir.

Çağlar boyunca sanatçılara kaynaklık eden doğadaki tonlar, uyum ve denge bir çok ressamın defalarca konusu olmuştur. Günümüzde artık doğa tüketilmiştir, yadsınmıştır ve farkındalığı azalmıştır. Ressamların resimleri bir noktadan sonra çözümsüz kalmaktadır. Tam anlamı ile doğayı özümsemek kaçınılmaz bir gerçekliktir. Bu bağlamda renk hareketli dengeli, uyumlu ve yapıtı önemli kılan bir unsurdur. Tamamen masumdur. Rengi karıştırmadan, yormadan, aramadan ve kendine mal etmeden masumiyeti bozulmamaktadır. Bu durum uğraşı, emeği ve yaşanmışlığı berberinde getirmektedir. Matisse bir zamanlar bir santimetre kare mavi ile bir metre kare mavinin aynı şey olmadığını söylemiştir. Her rengin, her alanın, her biçimin ton değeri ile beraber uyumluluğundan söz edersek, bu kaygıları günümüz resimlerinde çok az ressamın hissettiğini ve uğraştığını söyleyebiliriz. Keza tuval resmi günümüzde bu kadar çok azalmışken bu kaygılardan bahsetmek gerçekten mümkün olmamaktadır. Farklı çözümler önerirken sanatsal tavrın, duruşun seyri değiştirilmelidir. Bunun içinde:

- Öncelikle plastik sanatlar eğitimi veren tüm okullarda –Resimde Armoni– veya benzeri bir ders ayrıca verilmelidir.
- Sanat eğitimcileri bu konuda bilinçli olmalı ve plastik değerlerden kopup güncel sanat heyecanına kendini kaptırmayan, nitelikli öğrenciler yetiştirmelidir.
- Sanat eğitimi içerisinde, desen ve renk gibi armonik değerlerin anlatıldığı Temel Sanat Derslerinin saatleri artırılmalı ve eğitim süreci boyunca kesilmeden verilmelidir.
- Okullarda sanat tarihi dersleri nitelikli bir şekilde verilmeli; resimler incelenirken plastik değerleri öncelikli tutulmalıdır.

- Toplum bakımından devletin kararlı bir sanat politikası olmalı, hem toplum hem sanat için yozlaşmanın önüne geçilmelidir.

Genel olarak bakıldığında, sanatçının aynı zamanda teknik beceri bağlamında bir zanaatçı olduğu bilinmelidir. Sanatçı; yapıtın farkındalığını bilen, topluma bunu hissettiren, coşkulu teknikler kullansa da, yapıt içerisinde plastik unsurları sağlayan ve sindiren bir kişidir. Sorunun burada sanat tarihinde akımlar ve değişimler değil de sanatçı ve yapıt arasındaki hesaplaşma olduğu ortaya çıkmaktadır. Sanat yapıtı, tüm dengeleri ve özgün biçemi ile karşımızda durabilmelidir.

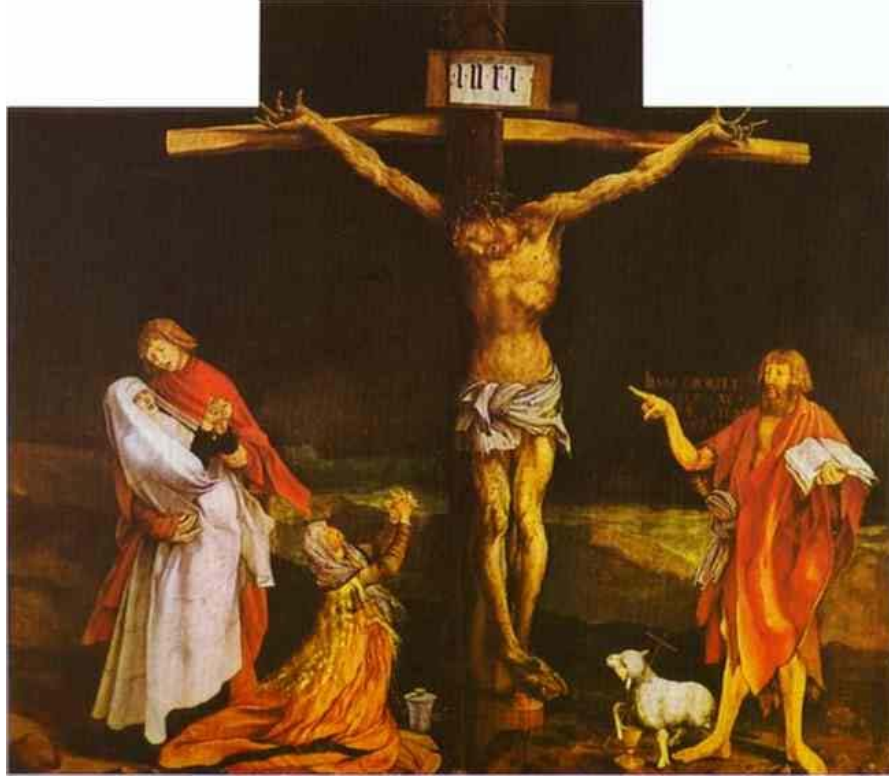
RESİMLER



Resim 1: Paul Klee “*Epik Güller*”, 1938



Resim 2: P. Paul Rubens “*Firtına*”, 1632-1634.



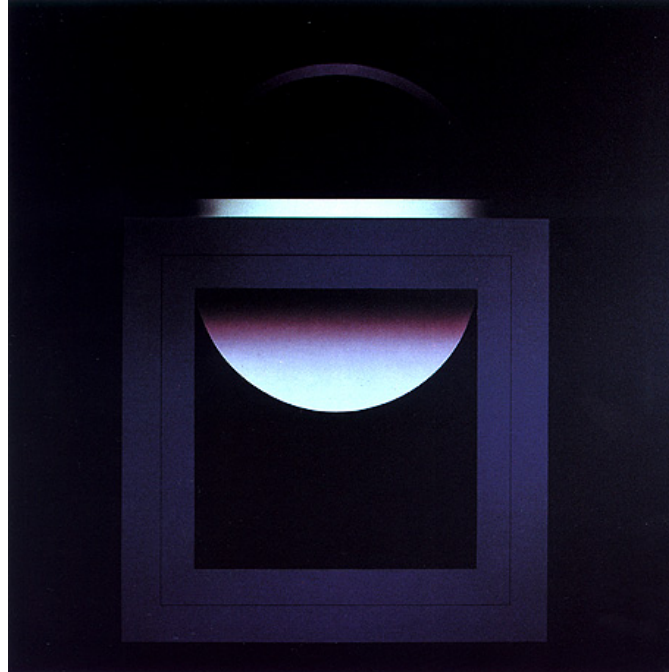
Resim 3: Matthias Grünewald. “Çarmıhta İsa”, 1510-1515



Resim 4: Leonardo da Vinci “Son Akşam Yemeği”, 1495-1498



Resim 5: Rembrandt “*Kendi Portresi*” , 1668



Resim 6: Adnan Çoker “*Mor Kare*”, 1995



Resim 7: Max Ernst “*Aquis submersus*”, 1919



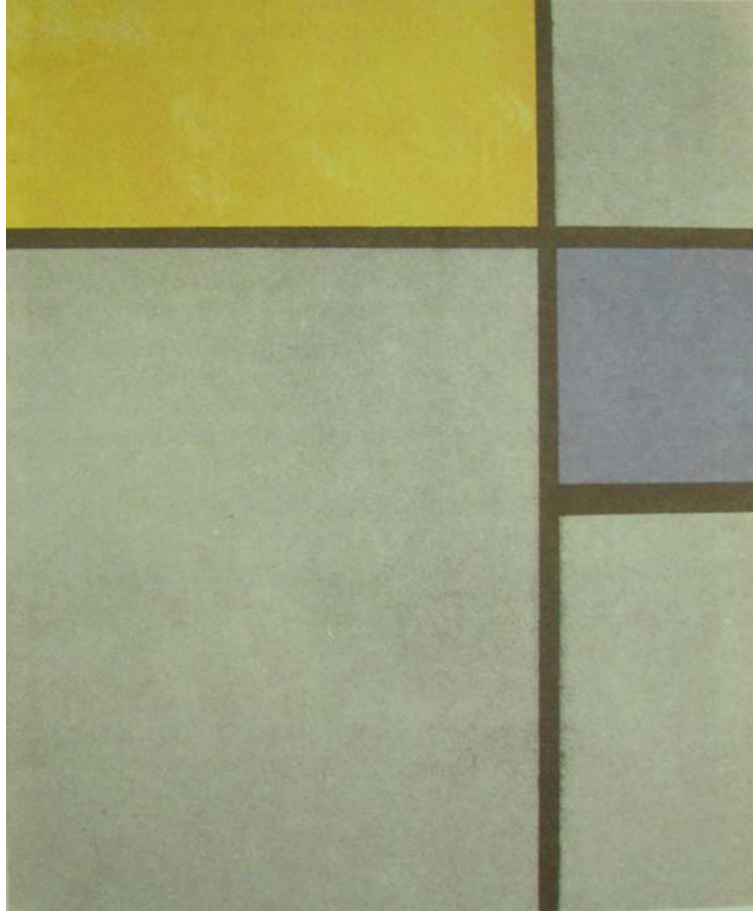
Resim 8: Juan Miro “*Ritmik Kişiler*”, 1934



Resim 9: Caravaggio “Cupid”, 1601



Resim 10: Georges Seurat “Bir Pazar Sabahı, Öğleden Sonra” 1884



Resim 11: Piet Mondrian “*Mavi Sarı Boyalı Resim*”



Resim 12: “Lascaux Mağara Resmi” Kaya Resmi M.Ö. 15.000 ile 10.000 yılları



Resim 13: Jean Dubuffet “İnek İle Hoş Bir Burun” 1954



Resim 14: Giotto “İsa Mesih İçin Ağlayanlar” 1304-1306



Resim 15: Leonardo da Vinci “*Kralların Tapınması*” 1481-1482



Resim 16: Michelangelo “*Aziz John ile Kutsal Aile*” 1504-1506



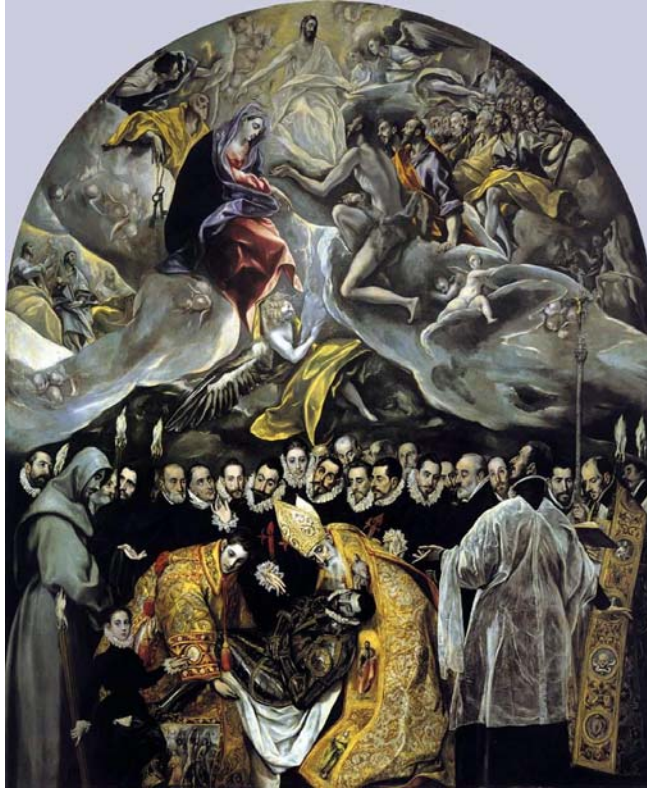
Resim 17: Titian “V. Şarl’ın Atlı Portresi” 1548



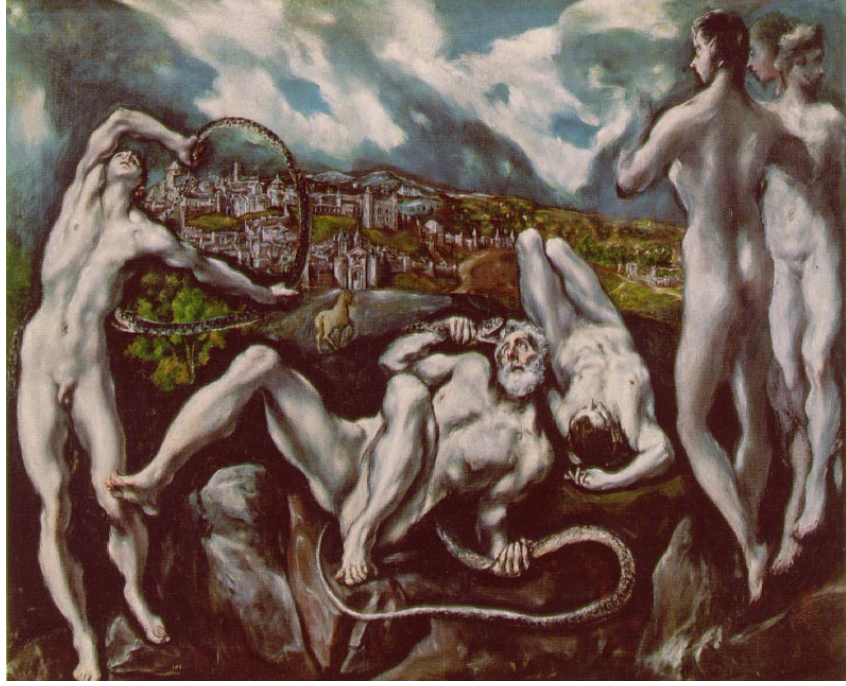
Resim 18: Paolo Veronese “Cana’da Düğün” 1553



Resim 19: Tintoretto “İsa’nın Göğe Yükselişi”, 1579



Resim 20: El Greco “Orgaz Kontunun Gömülmesi” 1586



Resim 21: El Greco “*Laocoon Grubu*” 1610,



Resim 22: Leonardo da Vinci “*Anna, Meryem ve Çocuk İsa*” 1502-1516



Resim 23: Correggio “*Meryem İle Aziz Sebastian*” 1526-1527



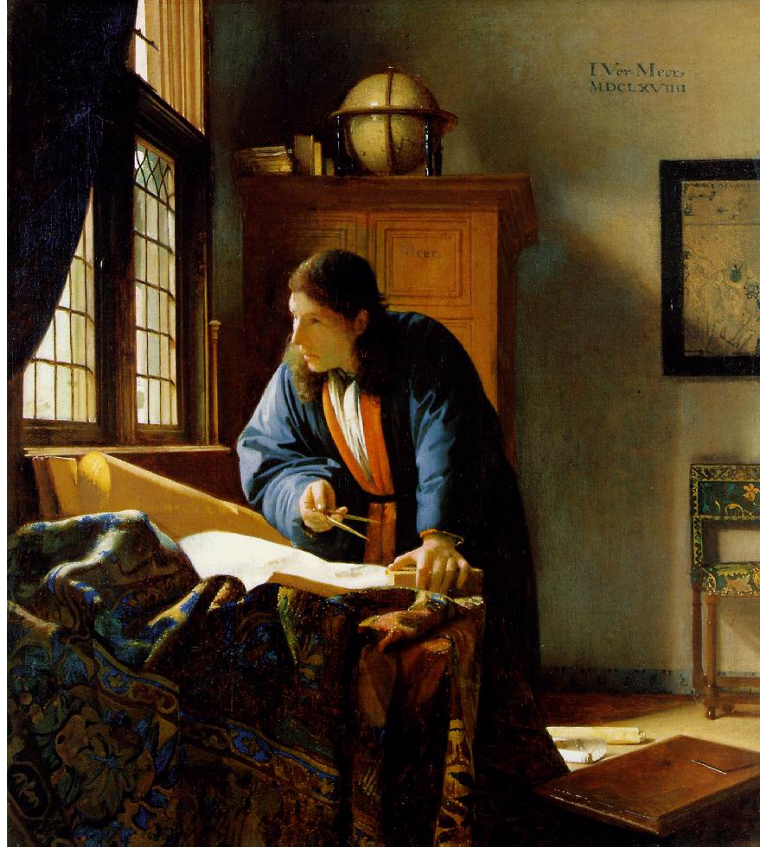
Resim 24: Carravaggio “*Maffeo Barberini'nin Portresi*” 1600



Resim 25: Peter Paul Rubens “*Steen Sarayından Manzara*”, 1636



Resim 26: Rembrandt “*Simon'un K r Edili i*”



Resim 27: Jan Vermeer “Coğrafyacı” 1668-1669



Resim 28: Paul Cezanne “Yıkananlar” 1899-1906



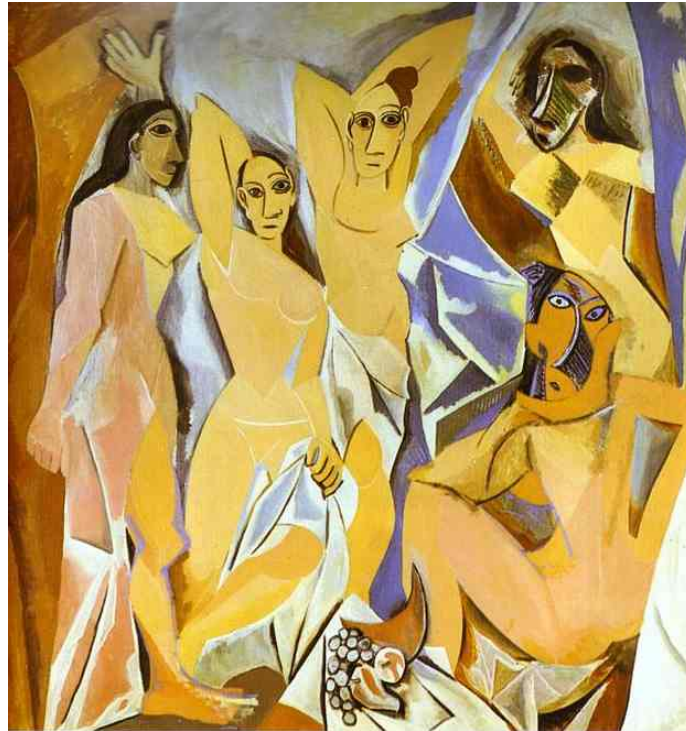
Resim 29: Vincent van Gogh. "*Otoportre*" 1888-1889



Resim 30: Max Beckmann "*The Night*", 1918



Resim 31: Otto Dix “*Asker Olarak Otoportre*” 1914,



Resim 32: Pablo Picasso “*Avignonlu Kızlar*” 1907



Resim 33: Robert Delaunay “*Eyfel Kulesi*” 1910



Resim 34: Wassily Kandinsky “*Klamm Doğaçlaması*” 1914



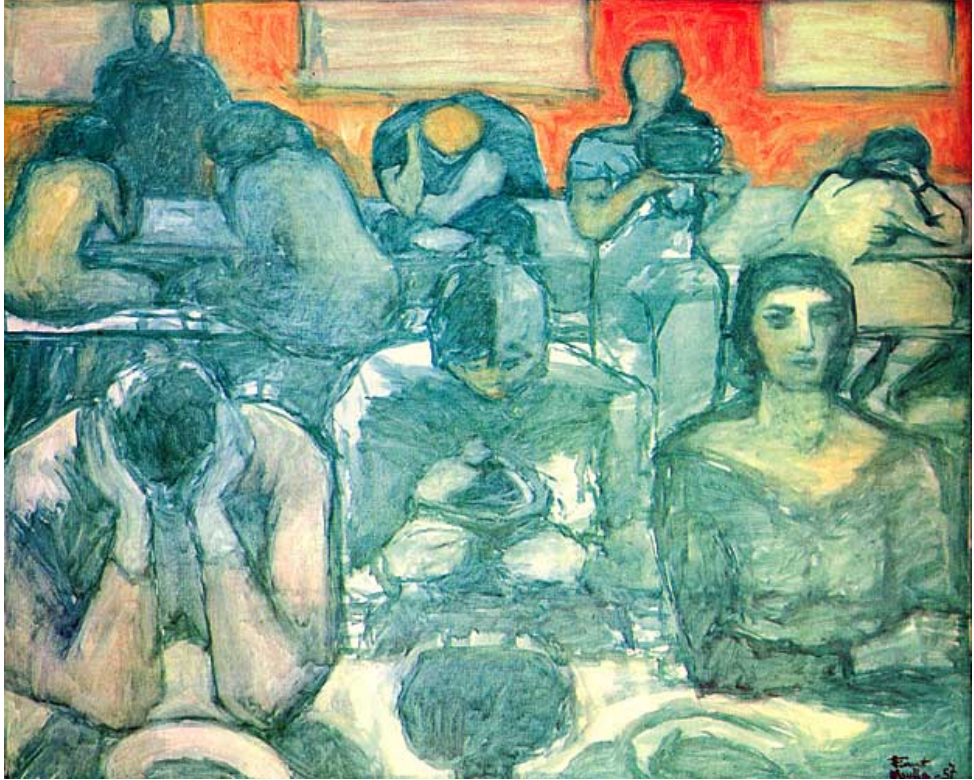
Resim 35: Henri Matisse. “Yemek Sonrası” 1908,



Resim 36: Henri Matisse. “Madame Matisse ,The Green Line”, 1905



Resim 37: Fahr El Nisa Zeid “*Cehennemim*” 1950,



Resim 38: Fikret Mualla “*Yeşil Ahenkli Lokanta*” 1957



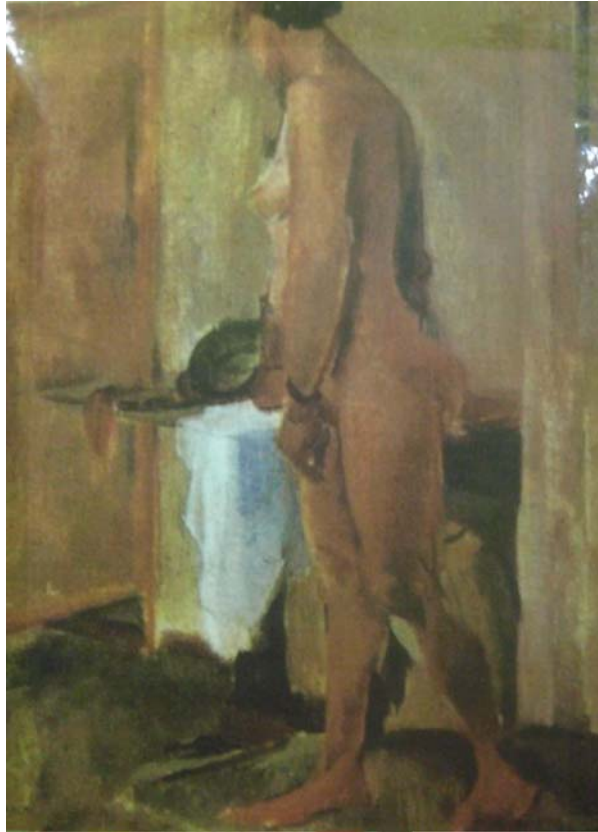
Resim 39: Fikret Mualla “Kırmızı Sirk Kaplumbağa Terbiyecisi” 1960



Resim 40: Sabri Berkel “Yoğurtçu”, 1952,



Resim 41: Ferruh Başağa “İsimsiz” 1999.



Resim 42: Zeki Kocamemi “Çıplak” 1950



Resim 43: Pieter Bruegel the Elder “Çocuk Oyunları”, 1560



Resim 44: Delacroix “Taillebourg Savaşı”, 1837

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Paul Klee “Epik Güller” (Heroic Roses), 1938, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 68 x 52 cm. Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen Dusseldorf s.6

Resim 2: P. Paul Rubens “Fırtına” (Return of the Peasants from the Fields.) 1632-1634. Tuval Üzerine Yağlı boya, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florence, Italy s.17

Resim 3: Matthias Grünewald. “Çarmıhta İsa” (Crucifixion.) (central section of the Isenheim Altar with closed wings). 1510-1515, Musée d'Unterlinden, Colmar, France. s.19

Resim 4: Leonardo da Vinci “ Son Akşam Yemeği” (The Last Supper), 1495-1498 Sıva Üzerine Yağlıboya ve Tempera, Santa Maria delle Grazie, Refectory. s.20

Resim 5: Rembrandt “Kendi Portresi” (Self-Portrait), 1668, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, Germany. s.22

Resim 6: Adnan Çoker “Mor Kare”, 1995, Tuval Üzerine Akrilik, 170 x 170 cm. Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu. s.24

Resim 7: Max Ernst “ Aquis submersus”, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54 x 43.8 cm. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt-on-Main, Germany. s.24

Resim 8: Juan Miro “Ritmik Kişiler”, 1934 s.25

Resim 9: Caravaggio “Aşk Tanrısı” (Cupid), 1601, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Staatliche Museen zu Berlin, Gemaldegalerie, Berlin, Germany. s.28

Resim 10: Georges Seurat “Bir Pazar Sabahı, Öğleden Sonra” (Study for A Sunday on La Grande Jatte), 1884, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Metropolitan Museum of

Art, New York, USA s.30

Resim 11: Piet Mondrian “Mavi Sarı Boyalı Resim” s.32

Resim 12: “Lascaux Mağara Resmi” Kaya Resmi, M.Ö. 15.000 ile 10.000 yılları, Lascaux, Fransa. s.33

Resim 13: Jean Dubuffet “İnek İle Hoş Bir Burun” The Cow with a Subtile Nose, 1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88.9 x 116.1 cm. Museum of Modern Art s.34

Resim 14: Giotto “İsa Mesih İçin Ağlayanlar” (Lamentation), 1304-1306 Fresk. Capella degli Scrovegni, Padua, Italy. s.36

Resim 15: Leonardo da Vinci “Kralların Tapınması” (Adoration of the Magi), 1481-1482. Ahşap Üzerine Yağlı Boya, Uffizi Gallery, Florence, Italy. s.37

Resim 16: Michelangelo “Aziz John ile Kutsal Aile” (Doni Tondo - The Holy Family with St. John the Baptist), 1504-1506, Levha Üzerine Yağlı Boya, Galleria degli Uffizi, Florence, Italy. s.38

Resim 17: Titian “V. Şarl’ın Atlı Portresi” (Portrait of Emperor Charles V at Muhlberg), 1548. Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museo del Prado, Madrid, Spain. s.39

Resim 18: Paolo Veronese “Cana’da Düğün” (The Wedding at Cana), 1553, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 666 cm × 990 cm. Louvre, Paris s. 39

Resim 19: Tintoretto “İsa’nın Göğe Yükselişi” (The Ascension of Christ), 1579, Scuola Grande di San Rocco, Venice, s.40

Resim 20: El Greco “Orgaz Kontunun Gömülmesi” (The Burial of Count Orgnaz), 1586 16’ x 11’10” o/c Toledo, Spain s.40

Resim 21: El Greco “Laocoon Grubu” (Laocoon) 1610, Tuval Üzerine Yağlı Boya, National Gallery of Art, Washington, DC, USA. s.40

Resim 22: Leonardo da Vinci “Anna, Meryem ve Çocuk İsa” (Virgin and Child with St Anne) 1502-1516, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Louvre, Paris, France. s.40

Resim 23: Correggio “Meryem İle Aziz Sebastian” (The Mystic Marriage of St. Catherine, with St. Sebastian; in the Background is the Martyrdom of Two Saints), 1526-1527, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Louvre, Paris, France. s.41

Resim 24: Carravaggio “Maffeo Barberini’nin Portresi” (Portrait of Maffeo Barberini), 1598-1600, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Private collection, Florence, Italy. s.42

Resim 25: Peter Paul Rubens “Steen Sarayından Manzara” (Landscape with the Château Steen), 1636, Levha Üzerine Yağlı Boya, National Gallery, London, UK. s.42

Resim 26: Rembrandt “Simon’un Kör Edilişi” Tuval Üzerine Yağlı Boya, s.43

Resim 27: Jan Vermeer “Coğrafyacı” (The Geographer) 1668-1669, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Germany. s.43

Resim 28: Paul Cezanne “Yıkananlar” (Large Bathers) 1899-1906, Tuval Üzerine Yağlı Boya 208 x 249 cm (81 7/8 x 98 in); Philadelphia Museum of Art s.46,52

Resim 29: Vincent van Gogh. “Otoportre” (Self-portrait with a Pipe). 1888-1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya Private collection. s.47

Resim 30: Max Beckmann “Gece” (The Night), 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya 133x154 cm Kunstammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf s.49

Resim 31: Otto Dix “asker olarak otoportre” (Self-Portrait as a Soldier), 1914, Kağıt Üzerine Suluboya, 68 x 53.5 cm, Municipal Gallery, Stuttgart. s.50

Resim 32: Pablo Picasso “Avignonlu Kızlar” (Les Demoiselles d'Avignon), 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya The Museum of Modern Arts, New York, NY, USA. s.52

Resim 33: Robert Delaunay “Eyfel Kulesi” (Eiffel Tower), 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya Deposited by Emanuel Hoffmann-Foundation in Kunstmuseum Basel, Switzerland; photograph, Hans Hinz) s.53

Resim 34: Wassily Kandinsky “Klamm Doğaçlaması” Gorge Improvisation. 1914. Tuval Üzerine Yağlı Boya 110 x 110 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Germany. s.54

Resim 35: Henri Matisse. “Yemek Sonrası” (Harmony in Red). 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Hermitage, St. Petersburg, Russia. s.56

Resim 36: Henri Matisse. “ Madam Matisse Yeşil Çizgi (Madame Matisse ,The Green Line), 1905 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40.5 x 32.5 cm (15 7/8 x 12 7/8 in); Royal Museum of Fine Arts, Copenhagen s.56

Resim 37: Fahr El Nisa Zeid “Cehennemim” 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, İstanbul s.64

Resim 38: Fikret Mualla “Yeşil Ahenkli Lokanta” 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya s.66

Resim 39: Fikret Mualla “Kırmızı Sirk Kaplumbağa Terbiyecisi” 1960 cm kagıt guvaş 54x32Eczacıbaşı Koleksiyonu s.66

Resim 40: Sabri Berkel “Yoğurtçu”, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 162x130 cm.
s.67

Resim 41: Ferruh Başağa “İsimsiz” 1999. Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 s.68

Resim 42: Zeki Kocamemi “Çıplak” 1950 Tuval üzerine yağlıboya, 55.5 x 46
cm.Modern Sanatlar Müzesi, İstanbul s.70

Resim 43: Pieter Bruegel the Elder “Çocuk Oyunları”, (Children's Games) 1560,
Tuval üzerine yağlıboya, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria. s. 41

Resim 44: Delacroix “Taillebourg Savaşı”, (The Battle of Taillebourg) 1837, Tuval
üzerine yağlıboya, 53 x 66.5 cm Musee du Louvre, Paris. s. 49

BİBLİYOGRAFYA

AKAY, Ali (2002). *Postmodern Görüntü*. İstanbul: Bağlam Yayınları

AKBULUT, Durmuş (2006). *Resim Neyi Anlatır*. İstanbul: İstiklal Kitabevi

ALTUNA, Sadun (1959). *Ressamların Hayatları Ve Eserleri*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları

ANTMEN, Ahu (2009). *20. yy. Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları

ARTUT, Kazım (2004). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı yayınları

ATAKAN, Nancy (1998). *Araışlar, resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BAİLLODS, Jules (2008). *Courbet Yaşıyor*. Çev. Yalçın Koray. İstanbul: Chiviyazıları Yayınları

BARRES, Maurice (1997). *El Greco yada Toledo'nun Gizi*. Çev. Kaya Özsezgin. Ankara: İmge Yayınları

BERGER, Johan (2005). *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları

BERGER, Johan (1999). *Görünene Doğru Küçük Bir Teoriye Dair Adımlar*. Çev. Bülent Somay. İstanbul: Metis Yayınları

BERGİL, M. Suat (1993). *Arkeoloji*. İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları

BERGİL, M. Suat (1993). *Altın Oran (Doğada, Bilimde, Sanatta)*. İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları

BERK, Nurullah., KOLOĞLU, Orhan (1971). *Fikret Mualla Hayatı, Sanatı Ve Eserleri*. İstanbul: Milliyet Yayınları

BEKSAC, Engin (1994). *Avrupa Sanatı*. İstanbul: Troya Yayınları

BERGİL, Mehmet Suat (1993). *Altın Oran*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları

BERNARD, Emile (2001). *Cezanne Üzerine Anılar*. Ankara: İmge Yayınevi

BOYS, Josef., KOUNELLİS, Jannis., KIEFER, Anselm, CUCCHI, Enzo (2005). *Bir Katedral İnşa Etmek*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul Sel Yayıncılık

BUYURGAN, U. Serap (2007). *Sanat Eğitimi Ve Öğretimi*. Ankara: Anı Yayınları

CÖMERT, Bedrettin (1999). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: Ayraç Yayınevi

ÇAĞLARCA, Sadettin (1997). *Altın Oran*. İstanbul: İnkılap Kitabevi

ÇAĞLARCA, Sadettin (1993). *Renk ve Armoni Kuralları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi

ÇELİK, Haydar (1996). *Maniyerizm'in Sanat Felsefesi*. İstanbul: Engin Yayıncılık

ÇİFTÇİ, Köksal (2008). *Tek Tanrılı Dinlerde Resim Heykel Sorunu*. İstanbul: Bulut Yayınları

Da VİNCİ, Leonardo (2006). *Da Vinci'nin Not Defteri*. Çev. Kasım Doğan. Carpediem Kitabevi

DEONNA, W. (1974). *Sanatta Ritimler ve Kanunlar*. Çev. Süleyman Kazmaz. İstanbul: Remzi Kitabevi

DUBUFFET, Jean (2005). *Boğucu Kültür*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: Dost Kitabevi

ECHO, Umberto (1998). *Açık Yapıt*. Çev. Nilüfer U. Dalay. İstanbul: Can Yayınları

ECHO, Umberto (1999). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları

ECHO, Umberto (2006). *Güzelliğin Tarihi*. Çev. Ali C. Akkoyunlu. İstanbul Doğan Kitapçılık

EDGÜ, Ferit (2008). *Biçimler, Renkler, Sözcükler*. İstanbul: Sel Yayıncılık

ERDOK, Neşe (1977). *Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi*. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları No: 70

ERDİNÇ, M. Sıtkı (2004). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları

ERDOK, Neşe (1997). *Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Matbaası

EYÜBOĞLU, B. Rahmi., EYÜBOĞLU, M. H. (1986). *Resme Başlarken*. Ankara: Bilgi Yayınevi

FISCHER, Ernst (2003). *Sanatın Gerekliliği*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi

FLORENSKİ, Pavel (2001). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis yayınları

FORSTER, Kurt (1966). *Mannerist Painting*. New York: Mc Graw-Hill Book Company

GEİGER, Moritz (1993). *Estetik Anlayış*. Çev. Tomris Mengüşoğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi

GERMENER, Semra (1999). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınları

GERMENER, Semra (1999). *Cumhuriyet Döneminde Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

GİDERER, H. Engin (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınları

GOMBRICH, H. E. (1984). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları

HAUSER, Arnold (2008). *Sanatın Toplumsal Tarihi 2*. Çev. Yıldız Gölölnü. Ankara: Deniz Kitabevi

İPŞİROĞLU, M. Ş., Eyüpoğlu, S. (Tarih Yok). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

İPŞİROĞLU, M. Ş. (1946). *Avrupa Sanatı ve Problemleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

İPŞİROĞLU, Nazan (2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri ile Resim*. İstanbul: Papirüs Yayınları

KAHRAMAN, H. Bülent (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitabevi

KARAVİT, Caner (2006). *Işık – Gölge*. İstanbul: Telos Yayınları

KLEE, Paul (2002). *Modern Sanat Üzerine*. Çev. Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Altıkırkbeş yayınları

KRAUSSE, Carola Anna (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. İstanbul: Literatür Yayınları

LENOİR, Beatrice (2004). *Sanat Yapıtı*. Çev. Aykut Derman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

LYNTON, Norbert (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi

MANSEL, Arif Müfid., ASLANAPA Oktay (1979). *Sanat Tarihi II*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi

MARCUSE, Herbert (1997). *Estetik Boyut*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları

RONA, Zeynep (2000). *Ferruh Başağa*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

PARRAMON, Jose M (2007). *Işık ve Gölge*. Çev. Ercan Tuzcular, Erol Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi

PARRAMON, Jose M (2005). *Resimde Renk ve Uygulanışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi

PETER, Burke (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*. Çev. Zeynep Yerçe. İstanbul: Kitap Yayınevi

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (2006). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Can Yayınları

ÖZSOY, Vedat (2007). *Görsel Sanatlar Eğitimi*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık

SAN, İnci (2004). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınları

SAN, İnci (2000). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınları

SARTRE, J. P. (2000). *Estetik Üzerine Denemeler*. Ankara: Doruk Yayıncılık

SÖZEN, Metin. TANYELİ, Uğur (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları

TANSUĞ, Sezer (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi

TANSUĞ, Sezer (1976). *Sanata Yaklaşım*. İstanbul: Künmat Yayınları

TANSUĞ, Sezer (1988). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi

TANSUĞ, Sezer (2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi

TOPUZ, Hıfzı (2005). *Fikret Mualla (Anılar, Resimler, Fotoğraflar)*. İstanbul: Everest Yayınları

TUNALI, İsmail (2002). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi

TUNALI, İsmail (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi

TURANİ, Adnan (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları

TURANİ, Adnan (2003). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları

ULUSOY, Demet. M. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara: Ütopya Yayınevi

ÜNVER, Erdem (2002). *Sanat Eğitimi*. Ankara: Nobel Yayınları

YILMAZ, Mehmet (2004). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları

YÜCEL, Ünsal (1989). *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya*. İstanbul: Kültür Yayınları

WOLF, Norbert (2005). *Dışavurumculuk*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Sürelî Yayınlar:

AKAY, Ali., ARTUN, Ali., ÇALIKOĞLU, Levent., SOYSAL, Ahmet., ULUÇ, Ömer (2006). Türkiye’de Sanat Eğitimi Üzerine Bir Tartışma. *Sanat Dünyamız*, Sayı: 98 s.60-77

ANTMEN, Ahu (1999 2000). Yirminci Yüzyıl Sanatı. *P Dergisi*, Sayı: 16, s. 10-185.

GREENBERG, Clement (2006). Avangard Tutumlar. *Rh Pozitif Dergisi*, Sayı: 33 s.43-45.

İPŞİROĞLU, Nazan (1994). Ferruh Başağa'nın Resimlerinde Müziksellik. *Milliyet Sanat*, Sayı: 337, s. 26

Yabancı Kaynaklar:

BECK, James H. (1999). *İtalian Renaissance Painting*. France: Könemann

WALTHER, F. (2002). *İmpressionism*. Köln: Taschen

WHELON, M. Bride. (1994). *Color Harmony 2 (A Guide to Creative Color Combinations)* Massachusetits: Rockport Puplishers

Tezler:

ERİM, Gonca (1999). *Temel Sanat Eğitiminde Renk Algılamaları*. Sanatta Yeterlilik Tezi. M.Ü.G. S. Enstitüsü Grafik A. S. Dalı.

GÖKHAN, Mehmet A. (2007). *Türkiye’de İlköğretimde Plastik Sanatlar Eğitimi Ve Önermeler*. Yüksek Lisans Tezi. M.Ü.G. S. Enstitüsü Resim A. S. Dalı.

Kataloglar:

EROĞLU, Özkan (1998). *Kozmoz Ve Yapı (İbrahim Örs)*. Kare Sanat Galerisi Yayınları Kataloğu

EK 1. Tarihsel Süreç İçerisinde Dünya Sanat Eğitimi Kronolojisi (Ana Eğilimler, Etkiler Ve Öncüler)

1.Türk Sanat Eğitimi Zaman Dilimi

- **1973:** Büyük ölçüde batılı eğitim ve öğretim sistemlerini esas alan Müderrishane-i Berr-i Hümayunu'nda ilk resim dersleri verilmeye başlanmış.
- **1834:** Mekteb-i Fünun-i Harbiyenin açılışı (Kara Harp Okulu). Askeri okulların programlarında Resim, perspektif, Desen gibi ders ve konular bulunmakta ve Batılı anlamda resim eğitimi bu yolla girmiş olmaktadır.
- **1848:** Darülmuallimin-i Rüşdi'nin açılışı. İlk kez bir öğretmen okulu açılmıştır. Bu okul ileride Satı Bey'in müdürlüğü, Baltacıoğlu'nun öğretmenliği döneminde Resim eğitimi açısından önemli etkinlikler gösterir.
- **1883:** Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi (Güzel Sanatlar Akademisi)'nin kuruluşu. Akademik sanat eğitiminin temelleri atılan bu okulun ilk müdürü Osman Hamdi Bey olmuştur. Bu okuldaki mezun olanların büyük bir bölümü Avrupa'ya giderek resim eğitimi almışlardır. Bazıları da mezun oldukları okula hoca olarak atanmışlardır.
- **1915:** İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun resim öğrenimi için Almanya'ya gönderilişi. (Dönüşünde ilk resim-iş müfredat programını oluşturmuştur).
- **1924:** Amerikalı ünlü eğitimci John Dewey'in Türkiye'ye getirilişi. Dewey, sanat etkinliklerinde; 4-16 yaş gruplarına yönelik kolektif atölye

alışmalarında yaparak öğrenmeyi savunmuş, disiplinin yerini sorumluluk, ezberciliğın yerini yaratıcılığı hedefleyen Dewey, Atatürk'ün isteğı üzerine "Türk Eğitim Sistemi - Türk Maarifi " hakkında raporunu hazırlamıştır.

- **1926:** Resim derslerinin düzenlenmesi ve programlarının geliştirilmesi amacıyla sanat eğitimcisi Stichler'in ülkeye getirilmesi.
- **1926:** Gazi Terbiye Enstitüsünün açılması.
- **1932:** Köy Enstitülerinin kuruluşu, sanat derslerine (özellikle iş eğitimi) geniş yer verilmesi.
- **1949:** Ortaokul programlarına iş bilgisi ve yazı derslerinin konulması.
- **1952:** Liselerde iki saatlik resim ve müzik derslerinin seçmeli olarak konulmasına karar verilmesi.
- **1956:** Liselerin müfredat programında iki saatlik seçmeli bir ders olarak Resim, müzik ve yabancı dil (seçmeli) görölmektedir. Ayrıca resim alan öğrencilere Edebiyat bölümü son sınıfta, bu dersin bir saati, Sanat Tarihi olarak uygulanacaktır denilmektedir.
- **1962:** Öğretmen okullarında Resim-İş semineri açıldı. (Bugün isim yapmış bir çok sanatçı-öğretim elemanı bu seminerin öğrencilerindendir).
- **1973:** Sınıf öğretmeni yetiştiren iki yıllık Eğitim Enstitüleri açıldı. Bu kurumlarda bir dönem üç saat süreli Resim-Yazı ve İş dersi müfredat programında yer aldı.

- **1978:** Liselerde zorunlu olarak "Sanat Eğitimi" dersi konulmak istendi. Kuramsal olarak verilmesi düşünülen bu ders sonradan "Turizm" dersine dönüştürülerek vazgeçildi.
- **1982:** 2547 sayılı YÖK yasası ile 3 yıllık Eğitim Enstitüleri fakültelere dönüştürülerek, Resim Bölümlerinin ders içerikleri yeniden gözden geçirilip, 4 yıllık lisans programlarına göre düzenlenmiştir.
- **1983:** 2547 Sayılı YÖK yasasının 5 (1) ve 67. maddesine göre üniversitelerde seçimlik, güzel sanatlarla ilgili derslerin konulması kararlaştırıldı.
- **1990:** Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri açıldı.
- **1992:** MEB. Talim Terbiye Kurulu Başkanlığının 25.07.1991 tarih ve 3786 sayılı onayı ile İlköğretim "Resim-İş Dersi Öğretimi" programının geliştirilerek yürürlüğe konulması.
- **1997:** YÖK/Dünya Bankası Milli Eğitimi Geliştirme Projesi kapsamında 1994-1997 yılları arasında yürütülen Eğitim Fakültelerinin yapılanması yeniden düzenlenerek Güzel Sanatlar Eğitimi ve İlköğretim Bölümlerinde okutulacak sanat derslerine yönelik kaynak öğretim materyali niteliğinde kitaplar hazırlanarak uygulamaya konulmuştur.
- **1997:** MEB. Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı 10.03.1998 tarihinde lise Resim Öğretimi programlarını yeniden geliştirerek 1998-1999 öğretim yılından itibaren 2487 sayılı Tebliğler Dergisinde yayınlanarak yürürlüğe girmiştir.

2. Amerika ve Avrupa'da Sanat Eğitimi Zamandizini

- **1840:** Horace Mann, çizimin el ve göz koordinasyonunu daha iyi geliştirdiğine ve el becerilerinin geliştirilebileceğinin bir yolu olduğuna inanıyordu. Çocukların kopya edecekleri gösterimleri (illustrations) içeren 24 çizim dersinden oluşan bir kitap yayınlamıştır.
- **1870:** Bu yıllarda ABD. Massachussets Eyaleti devlet okullarında endüstriyel çizimin zorunlu olmasını gerektiren bir yasa çıkardı. Walter Smith (Massachusset'de ilk Eyalet Sanat Eğitimi Müdürü) Çocukların kopyalayabileceği örneklerden ve Ckarton) plakalardan oluşan bir el kitabı yayınladı. Bu dersler özellikle keskin kalem uçlarının, el temizliğinin ve becerilerinin gelişmesinin önemi üzerineydi.
- **1890:** Resim yapma eylemi, (Picture Study Movement) *sanat zevkini* devlet okullarına taşıdı. Çocuklar çoğunlukla dini veya ahlaki mesajlar içeren sanat ürünü resimleri izlediler, tartışılar ve biriktirdiler. Ross Turner, "Okullarda doğru biçimde etkilenen çocukların evdeki anne-babalarının zevkini düzeltereğini" düşündü.
- **1900:** Bu yüzyılın başlarında Arthur Wesley Dow'un *Kompozisyon* "Composition" (1899) adlı ders kitabı 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sanat eğitimindeki temel etkilerden biri olmuştur. Kitap, temel sanat ilkelerine çizgi, değer, renk, geçiş, tekrarlama ve simetri gibi unsurlara bağlı kalarak sanatsal etkinliklerde bulunmak ve yapıt üretmek üzerine derslerden, çalışmalardan oluşmaktadır.
- **1900:** Çocuk merkezli inceleme hareketleri dikkati daha çok çocuklara ve onların gereksinmelerine ve yeteneklerine yöneliktir. Çocuklar nitel olarak yetişkinlerden farklı olarak

görülür. Dolayısıyla sanatsal etkinliklerin çocukların duyuşsal ve zihinsel gelişme yolu olarak görülür.

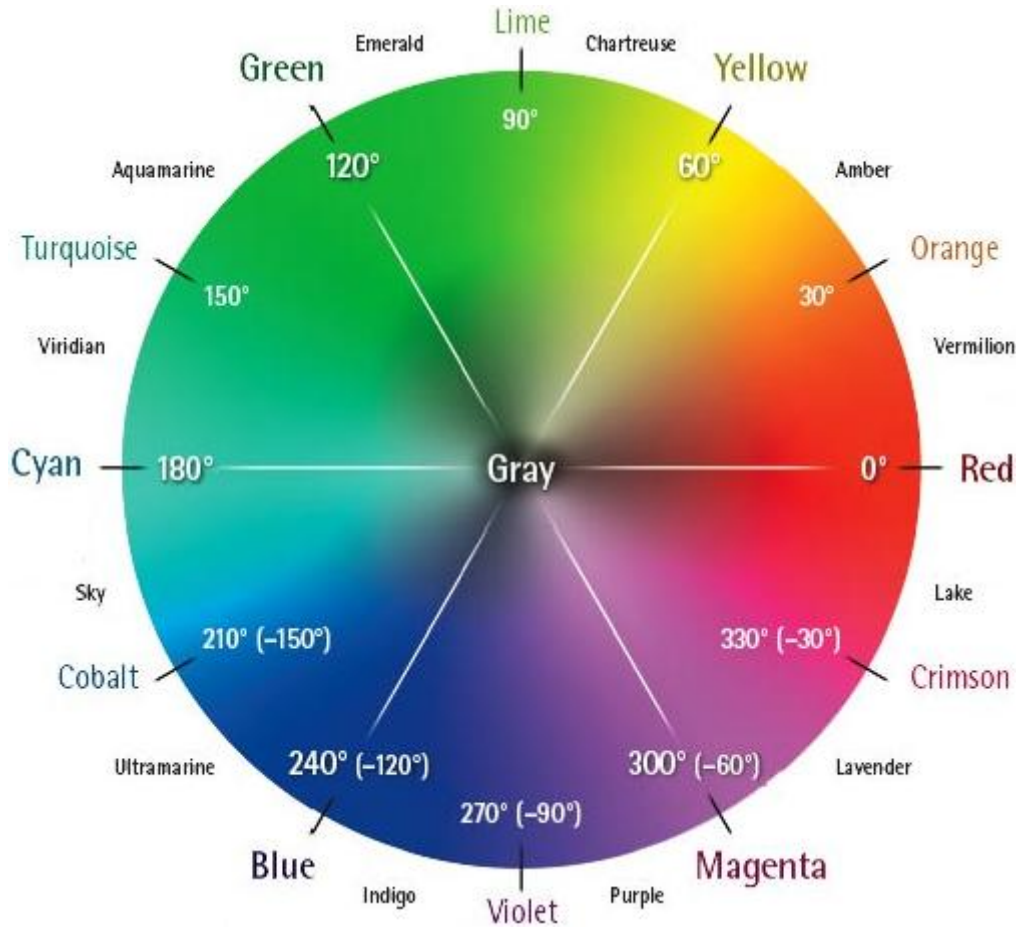
- **1920:** Franz Çizek (Avusturya) çocuktaki "*özgür anlatım*"a verdiği önem ile ABD'deki sanat öğretmenlerinin dikkatini çekmeye başlar. Gerçek yaratıcılık için çocukların özgür kılınmalarının önemli olduğunu onları yetişkinlerin etkisinden uzak tutulması gerektiğine inanmıştır.
- **1920:** Sigmund Freud, sanatı sosyal baskıları açığa çıkarabilecek terapik bir aktivite olarak görür. Yetişkinlerin sanatla uğraşan çocuklara karışmalarının daha sonra telafi edilemeyecek rahatsızlıklara, bozukluklara ve çocukta bir çeşit duygusal komplekse neden olabileceğini savunmuştur.
- **1930:** John Dewey'Deneyim Olarak Sanat' "*Art as Experience*" (1934) kitabını yazdı. Ve burada sanatın bir süreç (proses), "*bir deney*" olduğu, ortaya çıkan ürünün de tamamlanmış sanatsal bir etkinlik olduğunu dile getirmiştir. Dewey'e göre sanat, çocuklarda genel yaratıcı becerilerin geliştirilmesinde ve demokratik bir toplumda özgür düşünen kişilikler geliştirmek için önemli bir araçtır.
- **1940:** Viktor Lovvenfeld, çocukların sanatsal anlatımlarında onları doğal gelişme evrelerine göre yönlendirmede öğretmenler için uygun metotlar içeren "*Yaratıcı ve Zihinsel Gelişme*" Creative and Mental_Growth (1947) kitabını yazdı. Lowenfeld, çocukların sanat yapıtlarına yetişkinlerin kullandığı hiçbir standardın uygulanmaması konusunda kesin görüşlerini dile getirerek, çocukların yapıtlarının değerlendirilmesinde not faktörünü önermemiştir.
- **1950:** Boş zamanların değerlendirilmesinde sanatsal etkinliklere gereksinim duyulmuştur. Sanat eğitimi, sonucu sanatsal olmayan

amaçlara ulaşmak için bir araç olarak görülmeye devam etmiştir. ABD'de 1959'da bunun sakıncalarını dile getiren, bütün akademik konularda "İçeriğin öğretilmesine" dikkat çeken önemli bir konferans düzenlenmiştir.

- **1960:** Manuel Barkan "Sanat Eğitiminde Geçiş" "Transition in Art" (1962) adlı bir makale yazmış ve "*çocuğun bir bütün*" olarak eğitilmesine gösterilen ıllının sanatın "*çocuk uğraşısı*" gibi algılanmasına neden olduğunu iddia etmiştir. Barkan, sanatı öğrenmek için kişi; bir sanatçı, bir sanat eleştirmeni ve bir sanat tarihçisi gibi davranmalıdır. Şeklinde görüşlerini savunmuştur.
- **1970:** Sanat eğitimcileri, bütün öğrencilere verilen formal eğitimdeki yerlerini haklı çıkarmak için çalıştıkça, değişik adlar altında bir çok alternatif sanat eğitimi programı ortaya çıkmıştır. Bunlar, "Okulda Sanatçılar, Güzel Sanat Programları, Çevresel Sanat Eğitimi, Özürlüler için Sanat, Sanat Terapisi, Yetenekliler için Sanat". Şeklinde özetlenebilir.
- **1980:** Sanat Eğitimi için "Getty Merkezi" okulların estetik sanat eleştirisi, sanat tarihi ve sanat üretimi konularında (sanat eğitiminde dört temel disiplin) birbirini izleyen ve birbiriyle ilişkili sanat eğitiminin verilmesini, güçlendirilmesini önermektedir.⁶⁶

66 ARTUT, Kazım (2004). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı yayınları s. 105-109

EK 2. Ana ve Ara Renkler



Kırmızı	Sarı	Mavi
Turuncu	Yeşil	Mor

ANA RENKLER

ARA RENKLER

Kırmızı	+	Sarı	=	Turuncu
Sarı	+	Mavi	=	Yeşil
Mavi	+	Kırmızı	=	Mor
Siyah	+	Beyaz	=	Gri

Yardımcı Renkler

Yardımcı Renkler

Yardımcı Renkler

SARI	+	ÇOK MAVİ	=	KOYU YEŞİL
SARI	+	ÇOK KIRMIZI	=	KOYU TURUNCU
KIRMIZI	+	ÇOK SARI	=	AÇIK TURUNCU
KIRMIZI	+	ÇOK MAVİ	=	LACİVERT
MAVİ	+	ÇOK SARI	=	AÇIK YEŞİL
MAVİ	+	ÇOK KIRMIZI	=	ERGUVAN
SARI	+	AZ MAVİ	=	AÇIK YEŞİL
SARI	+	AZ KIRMIZI	=	AÇIK TURUNCU

ÖZGEÇMİŞ

Serkan Şahin

-1982 İstanbul doğumlu

-1999 M.E.F. Okulları resim yarışması ödülü aldı

-2001 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümüne girdi

-2003 Uçarı Sanat ve Kültür Merkezi'nde karma sergiye katıldı

-2005 Marmara Üniversitesi Mezuniyet sergisine katıldı

-2006 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Bölümüne girdi

-2007 Marmara Üniversitesi Atatürk Sanat Galerisi Yüksek Lisans sergisi

-2007 Marmara Üniversitesi Merkez Kütüphanesi Resim Yarışması 3. 'lük Ödülü

-2007 Marmara Üniversitesi Atatürk Sanat Galerisi Merkez Kütüphane karma sergi

-2007 Sasav Sanat Galerisi Özgün Baskı Karma Resim Sergisi.

-2009 "100 Sanatçı 100 Eser Karma sergi

*-2009 Küçük çekmece Halkalı Kültür Ve Sanat Merkezi
Karma sergi*

-2009 Kadıköy Belediyesi Sanat Galerisi Karma Sergi

-2009 Kadıköy Şehremaneti Binası Galerisi Karma Sergi

-2009 Tekel Sanat Galerisi Karma Sergi

Çalıştığı Kurumlar

-2006 Atölye Altis Özel Atölye Dersleri

-2007 İKSV İstanbul Bianeli Sergi Asistanlığı

*-2009 İSMEK İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Meslek
Edindirme Kurslarında Öğretmenliğe Devam Etmektedir*

-2009 Şizofreni Derneği Resim Eğitimliğine Devam Etmektedir

İletişim: sahin165@hotmail.com

atolyealtis@hotmail.com

tel: 0536 330 24 95