

**T.C.
Marmara Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı**

**RESİMDEKİ IŞIK-GÖLGE EĞİTİMİNİN 12. SINIF
ÖĞRENCİLERİNİN GÖRSEL ALGILAMA
BAŞARILARINA ETKİSİ**

**Tıfak ARSLAN
(Yüksek Lisans Tezi)**

İstanbul, 2018

**T.C.
Marmara Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı**

**RESİMDEKİ IŞIK-GÖLGE EĞİTİMİNİN 12. SINIF
ÖĞRENCİLERİNİN GÖRSEL ALGILAMA
BAŞARILARINA ETKİSİ**

**Tıfak ARSLAN
(Yüksek Lisans Tezi)**

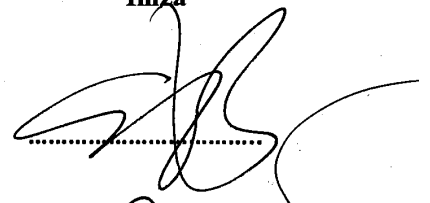
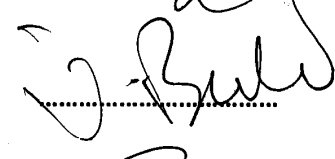
**Danışman
Prof. Dr. Erol BULUT**

İstanbul, 2018

**Tüm hakları
M.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü'ne aittir.
© 2018**

ONAY

Tıfak Arslan tarafından hazırlanan “Resimdeki Işık-Gölge Eğitiminin 12. Sınıf Öğrencilerinin Görsel Algılama Başarılarına Etkisi” konulu bu çalışma, 16 Ağustos 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jüri tarafından başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı Soyadı	İmza
TEZ DANIŞMANI	Prof. Dr. Erol BULUT	
JÜRİ ÜYESİ	Prof. Dr. Ümran BULUT	
JÜRİ ÜYESİ	Prof.Dr. Sefer ADA	

ÖZGEÇMİŞ

- 2010 Diyarbakır Güzel Sanatlar Lisesi’nden mezun oldu.
- 2014 Marmara Üniversite Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü’nden mezun oldu.
- 2014 Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Programına girdi.

ÖDÜLLER

- 2016 Turgut Pura Resim Yarışması, Başarı Ödülü.
- 2015 Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Yarışması Birincilik Ödülü
- 2015 KSÜ Resim Yarışması Mansiyon Ödülü.
- 2014 Türkiye Jokey Kulübü Resim Yarışması Üçüncülük Ödülü.
- 2014 Çanakkale Ruhu Resim Yarışması Üçüncülük Ödülü.
- 2013 Marmara Üniversitesi Resim Yarışması Başarı Ödülü.
- 2013 RH+Magazine Yılın Genç Ressamı Finalist Ödülü.
- 2011 Ders Belgeliği Desen Yarışması Başarı Ödülü.
- 2011 Çevre ve Doğa Resim Yarışması Birincilik Ödülü.
- 2010 İnsan Hakları Afiş-Resim Yarışması Birincilik Ödülü.
- 2009 Vergi konulu Afiş Yarışması Üçüncülük Ödülü.
- 2008 Bir Damladan Denize Su Resim Yarışması Diyarbakır İli Birincilik Ödülü
- 2007 Ağız ve Diş Sağlığı Afiş Yarışması Diyarbakır İli Birincilik Ödülü

SERGİLER

- 2017 Galeri Ark “Çayı Demle Geliyorum” Karma sergisi
- 2017 CerModern “Taktiksel Duruş” karma sergi, CerModern Galeri
- 2017 Tüya Sanat Fuarı “ÜTOPYA” Sergisi

- 2017 “O’art” Sanat Yarışması Sergisi, Odea Bank Sanat Galerisi
- 2017 “GTZ SANAT” Karma Sergi, Lütfi Kırdar Kongre Merkezi
- 2016 “Çok Uzak Çok Yakın” Karma Sergi, KorArt Galeri
- 2016 “Modern Zaman Hikayeleri” Karma Sergi Ayn Desing gallery
- 2016 “TEMAS-2” Karma sergisi, Soyut galeri
- 2016 İzmir Güzel Sanatlar Galerisi Yarışma Sergisi
- 2015 KAV Genç Sanat Karma Sergisi
- 2015 Çanakkale Memorial Resim Yarışması Sergisi
- 2015 Tüyap Sanat Fuarı Sergisi
- 2014 Ümraniye Belediyesi Resim Yarışması Sergisi
- 2014 ‘Kentte Yaşam Keşmekeşi’ Resim Sergisi
- 2013 RH+Galeri Resim Sergisi
- 2013 Sütçü İmam Üniversitesi Resim Yarışması Sergisi
- 2013 Marmara üniversitesi resim yarışması sergisi
- 2012 Marmara Üniversitesi Resim-Fotoğraf Yarışması Sergisi
- 2012 D.B. Desen Yarışması Sergisi
- 2010 Tüyap Fuarı Resim Sergisi
- 2010 Tiyatro Şenliği Yarışma Sergisi
- 2008 Polis Konulu Resim Yarışması Sergisi
- 2007 Aralık Derneği İstanbul konulu resim sergisi

İLETİŞİM

E posta: tifak@hotmail.com

ÖNSÖZ

Rönesans'tan günümüze devam eden resim sanatındaki belirgin gelişmeler başta Avrupa ülkeleri olmak üzere bir çok ülkede kendini göstermiştir. Bütün bu gelişmelerde sanat, sanatçı, toplum ilişkisinin etkisi büyüktür. Buna bağlı kalarak, araştırılacak ve önemlenecek konulardan biriside resim sanatında ki ışık gölge ve görsel algının günümüz resim sanatında önemli bir yere sahip olmasıdır. Sanatçılar resim sanatında özgün bakış açılarıyla ürettikleri özgün eserlerle ön plana çıkmışlardır. Bu eserlerin özgünlüğü, sanatçının doğayı objeyi farklı algılaması ve üretmesiyle oluşmuştur. Örneğin; Giorgio De Chirico ile Jean Vermeer arasındaki fark onların kendilerine ait bakış açıları ve görme biçimleridir. Bu özgünlük Giorgio De Chirico'nun gerçeküstücü resim algısında veya Jean Vermeer'in daha çok yaşadığı döneme ait yaşam tarzını kendi görme biçimiyle ışık gölgeye bağlı kalarak eserlerini üretmesin de vardır. Değişik sanatçılar, resimlerinde kendilerine özgü ışık gölge kullanımı ile nesneleri farklı algılayarak resimler üretmişlerdir.

Kişinin çevresinde gördüğü nesneleri beyninde işleyerek onu kendince yorumlayıp anlamlı bir kompozisyon oluşturmaya görsel algıda ki özgünlük denilebilir. Işığın sanatçının görme duyusu üzerinde ki etkisi de büyüktür. Ancak görsel zekâyla, ışığın nesnelerin konumunun mekânla bütünleşmesindeki etkisi doğru kavranılabilir. Bu sayede ışık gölgenin görsel algılamadaki yerini ve önemini kavrarız.

Tez çalışmam boyunca desteğini eksik etmeyen değerli hocam ve tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Erol Bulut'a teşekkür ediyorum. Araştırma sürecinde bana psikolojik destek veren ve her türlü konuda yardımcı olup yön veren değerli hocam Prof. Dr. Ümrhan Bulut'a ve değerli arkadaşım Yrd. Doç. Dr. Buşra İncirkuş'a ayrıca teşekkür ediyorum. Maddi ve manevi desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen aileme ve daima yanımda olan arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Tıfak ARSLAN

ÖZET

Bu araştırmada, resimde ışık gölge eğitiminin 12. Sınıf öğrencilerinin görsel algılama başarılarına etkisinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmada öncelikle ışık gölge eğitiminin önemi vurgulanmıştır. Resim sanat tarihinde ışık gölge ressamaları hakkında bilgiler verilmiştir. Bu sanatçıların dönemler halindeki özellikleri öğrencilerle paylaşılmıştır. Daha sonra ışık gölge kullanımının resimdeki kazanımları değerlendirilmiştir.

Öğrenciler görsel algının önemini kazandıktan sonra sanatçıların eserlerini farklı algılama ve farklı yorumlama kabiliyetini kazanmış olurlar. Araştırma bittikten sonra öğrenciler, hem açık-koyu ton resimlerdeki görsel algılama sorununu çözmüş olurlar, hem de resimdeki ışık gölge konularını daha çok önemsemiş olurlar. Görsel algı gelişimine odaklı bütün sanat eserlerinin üretiminde araştırmanın ayrı bir yeri olacağı düşünölmektedir.

Araştırmanın modeli nicel araştırmaya uygun olup, öntest-sontest deneysel ve kontrol grubu metodu uygulanmıştır. Çalışmada Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi 12. sınıf öğrencilerinden 34 öğrenci örneklemler olarak kullanılmıştır. Deneysel araştırma sürecinde öğrencilerle öntest uygulaması yapılmıştır. Bu araştırmada öğrencilere yönelik sunumla ışık gölgenin görsel algı üzerindeki etkisi ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Işık ve ışıkla oluşan gölgenin resme kazandırdıklarını, resimdeki atmosferin ışık gölgeyle nasıl değiştiğini sanatçı eserlerinin örnekleri ile ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Daha sonra öğrenciyle ışık gölge çalışmaları yaptırılmıştır. Uygulama bittikten sonra ışığın görsel algılamaya yönelik katkıları ve kazanımları son test aşamasında tespit edilmiştir. Araştırmanın öntest-sontest ve uygulama aşaması Deneysel ve kontrol gruplu olup toplam 34 öğrenci ile yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Işık gölge, Görsel algı, Sanat eğitimi, Sanat eseri

ABSTRACT

The brief In this research, it is aimed to examine the effect of light -shadow education on visual perception achievement of 12th grade students in the picture.

In the study, the importance of light -shadow education was primarily emphasized Painting; information about light -shadow painters in art history has been given. The features of these artists during the period are shared with the students. Then, in Painting, the achievements of the use of light shadow to visual perception are evaluated.

Students gain the ability to perceive and interpret the works of the artists differently after gaining the importance of visual perception. After the research is finished, Students solve the problem of visual perception in both light and dark tone in the pictures, and they are more concerned with the light- shadow issues in the picture. It is thought that research will have a different place in the production of all art works focused on visual perception development.

The model of the research was suitable for quantitative research and the experimental design with pre-test-post-test control group was emphasized. In this research 34 students from 12th grade Anatolian Fine Arts and Sports High School were used as a sample. In the experimental research period pre-test application was made with the students. In this research, the effect of the light shadow on the visual perception was particularly explained to the students with presentation. It is explained in detail with the examples of the works of the artist that the shadow formed by light and light has given to the painting and how the atmosphere in the painting changed with the light shadow. Later, with students were made light-shadow studies. After the application is over, the contributions and gains of the light to the visual perception have been determined in the final test phase. The pre-test and post-test application stages of the study were experimental and control groups, with 34 students were conducted with a total.

Key words: Light shadow, Visual perception, Art education, Art work

İÇİNDEKİLER

ONAY	i
ÖZGEÇMİŞ	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
RESİMLER LİSTESİ	xi
BÖLÜM I: GİRİŞ	1
1.1.Problem.....	1
1.2.Amaç.....	2
1.3.Önem.....	2
1.4.Sınırlılıklar.....	3
1.5.Sayıtlar.....	3
BÖLÜM II: ALAN YAZIN.....	4
2.1. Işık-Gölge ve Görsel Algı'nın Plastik Sanatlardaki Önemi.....	4
2.1.1. Işığın fiziksel tanımı	5
2.1.2. Işık Kaynakları.....	6
2.1.3. Görsel Alanlarda ışığın Niteliği	10
2.1.3.1. Kaynağına Bağlı Gösterge Olarak Işık.....	10
2.1.3.2. Kaynağından Bağımsız Gösterge Olarak Işık	11
2.1.3.3. Simge Olarak Işık.....	12
2.1.4. Işık Yönünün Nesneler Üzerindeki Etkisi	13
2.1.4.1. Önden Gelen Işık	14
2.1.4.2. Yandan Gelen Işık	15
2.1.4.3. Tam yandan Gelen Işık	16

2.1.4.4. Arkadan Gelen Işık	16
2.1.4.5. Yukarıdan Gelen Işık	17
2.1.4.6. Aşağıdan Gelen Işık	17
2.2. Plastik Sanatlar da Işık Gölgenin Önemi	19
2.2.1. Masaccio	21
2.2.2. Piero della Francesca	22
2.2.3. Leonardo da Vinci	23
2.2.4. Raffaello Sanzio	24
2.2.5. Vecellio Tiziano	26
2.2.6. Caravaggio	28
2.2.7. Rembrandt	29
2.2.8. Claude Lorrain	34
2.2.9. Jan Van Goyen	35
2.2.10. J.M.W. Turner	37
2.2.11. John Constable	38
2.2.12. Claude Monet	39
2.2.13. Pierre-Auguste Renoir	40
2.2.14. Paul Gauguin	41
2.2.13. Hanri Matisse	44
2.2.14. Georges Braque	45
2.2.15. Gino Severini	46
2.3. Algı, Görsel Algılama ve Işık Gölge Etkeni	47
2.3.1. Görsel Algılama	47
2.3.2. Görsel Algıda Belirliliği Sağlayan İlkeler	48
2.3.2.1. Yakınlık	48
2.3.2.2. Benzerlik	49
2.3.2.3. Biçimler Arası Bağlantı	50
2.3.2.4. Ayırıcı Nitelik	51

2.4. Algı	53
2.4.1. Görme ve Algılama Bağlantısı	54
2.4.2. Renk Algılaması	55
2.4.3. Yaş Gruplarına Göre Renk Algılaması	56
2.4.4. Algılamanın Kuralları	57
2.5. Gestalt ve Görsel Algı	60
2.5.1. Gestalt Psikolojisinin Ortaya Çıkışı.....	60
2.5.2. Gestalt ve Algılama	61
2.5.2.1. Şekil – Zemin İlkesi	62
2.5.2.2. Yakınlık İlkesi	62
2.5.2.3. Benzerlik İlkesi	62
2.5.2.4. Tamamlama İlkesi	63
2.5.2.5. Devamlılık İlkesi	64
2.5.2.6. Basitlik İlkesi	65
2.6. Görme	69
2.6.1. Görmenin Etkisi	69
2.6.2. Görme Biçimleri (Arter Sanat)	76
2.7. Görsel Algıda Işığın Resimdeki Etkisi	83
2.7.1. Eserlerin Işık Gölge İle Algılanması	83
 BÖLÜM III: YÖNTEM	97
3.1.Araştırma Modeli	97
3.2. Evren ve Örneklem	97
3.3. Veri Toplama Araçları	98
3.4. Verilerin Analizi	98
 BÖLÜM IV: BULGULAR	99
4.1. Deney ve Kontrol Grubundaki Öğrencilerin Uygulama Öncesi Karşılaştırılmalarına Dair Bulgular	99

4.2. Deney Grubundaki Öğrencilerin Uygulama Öncesi ve Sonrası	
Karşılaştırılmalarına Dair Bulgular	100
4.3. Kontrol Grubundaki Öğrencilerin Uygulama Öncesi ve Sonrası	
Karşılaştırılmalarına Dair Bulgular	101
4.4. Deney ve Kontrol Grubundaki Öğrencilerin Uygulama Sonrası Karşılaştırılmalarına	
Dair Bulgular	102
4.5. Deneysel Grubu Resim Değerlendirme Ölçeği ve Örnek Çalışmaları	103
4.6. Kontrol Grubu Resim Değerlendirme Ölçeği ve Örnek Çalışmaları	110

BÖLÜM V: SONUÇ	117
5.1. Yargı	117
5.2. Tartışma	118
5.3. Öneriler	119
KAYNAKÇA	120
EKLER	123
EK 1: ANKET	124
EK 2: İL MİLLİ EĞİTİM MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI	125

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Caravagio “Emmaus’da Yemek”	7
Resim 2. George De La Tour, “Aziz İrene Yaralı Aziz Sebastian’la”	8
Resim 3. Monet, “Şemsiyeli Kadın”	9
Resim 4. Steven Campbell, “Pinocchio İn Exile”	11
Resim 5. Giovanni Baglione, “Kutsal Sevgiye Karşılık Adil Sevgi”	12
Resim 6. Saenredam, “Platon’un Mağarası”	13
Resim 7. Amedeo Modigliani “Donna occhi azzurri”	15
Resim 8. Caravaggio “David ile Goliath’ın kafası”	15
Resim 9. Bizans Resmi İ.S 1200 “Meryem ve Çocuk İsa”	21
Resim 10. Masaccio “Duvar resmi detay”	21
Resim 11. Piero della Francesca “konstantin’in Düşü”	22
Resim 12. Leonardo da Vinci “Monna Lisa”	23
Resim 13. Raffaello Sanzio, “Granduca Meryem’i”	24
Resim 14. Vecellio Tiziano “San Cristof”	26
Resim 15. Caravaggio, “Amor Victorius”	28
Resim 16. Caravaggio “Kuşkucu Thomas”	29
Resim 17. Rembrandt, “Doktor Tuip’un Anatomi Dersi”	30
Resim 18. Rembrandt “Gece Devriyesi”	31
Resim 19. Rembrandt Van Rjin “ St. Paul”	32
Rerim 20. Claude Lorrain, “Küstenszene Bei”	34
Resim 21. Jan Van Goyen, “Nehir Kıyısında Yeldeğirmeni”	34
Resim 22. J.M.W. Turner “ Yacht Approaching the Coast”	36
Resim 23. John Constable “ The Haywain”	37
Resim 24. Claude Monet, “Rouen Katedrali”	39

Resim 25. Pierre-Auguste Renoir, “Gün Işığındaki Çıplak Kız”	40
Resim 26. Paul Gauguin, “Arearea”	41
Resim 27. Hanri Matisse , “Koltukta Oturan Nude”	44
Resim 28. Georges Braque “Gitarlı Kız”	45
Resim 29. Gino Severini “The Pan Pan at the Monico”	46
Resim 30. Piet Mondrian, “Kompozisyon”	50
Resim 31. Frank Stella, “Hatıra I”	51
Resim 37. Dan Flavin, “The Diagonal of May 25”	64
Resim 33. Dan Flavin “İsimsiz”	65
Resim 34. Dan Flavin “Monuments for V. Tatlin”	66
Resim 35. Dan Flavin, “Untitled”	67
Resim 36. Dan Flavin, “Untitled (to my dear bitch, Airily)”	67
Resim 37. Dan Flavin, “Untitled-to-Virginia-Dwan-2”	68
Resim 38. “Mısır İşi Cam Vazo”	71
Resim 39. Sesshu “Kış Manzarası” Japon resmi.....	74
Resim 40. Alfred Sisley “Eylül Sabahı”	75
Resim 41. Markus Schinwald	82
Resim 42. Markus Schinwald	82
Resim 43. Edouard Manet, “Ölü Toreador”	85
Resim 44. Tiziano. “San Cristof”	86
Resim 45. Jan Vermer, “Flütlü Genç”	88
Resim 43. Rembrandt, “Çarmıhtan İndiriliş”	89
Resim 44. Giotto Di Bondone, İsa Mesih için Ağlayanlar.....	91
Resim 45. Rubens, “Kürk Mantolu Helene Fourment”	92
Resim 49. Hens Holbein, “Elçiler”	94
Resim 50. Ambrosius Benson, “Okuyan Magdalen”	96

BÖLÜM I: GİRİŞ

Görsel algılama da bir objeye düşünmeden baktığımız zaman aslında o objeyi göremeyiz. Herhangi bir objeyi görebilmemiz için onu duyumlarımızla hissedip beyinle algılamamız lazım o zaman görürüz. Görme her zaman düşünceyle bağlantılıdır. Düşünüp baktığımız sürece objeyi görürüz. Örnek; Herhangi bir bitkiyi, çiçeği, insanı veya cansız varlıkları bütün bu nesne ve objeleri sadece insan gözüyle görüp düşünerek onlara biçim veririz. Bir objeye düşünmeden baktığımız zaman o objenin varlığını bilemeyiz sadece bakarız.

Algı, öğrencinin kişilik özelliklerini görme becerisi açısından önemli bir araç olduğu gibi, öğrencinin ortaya çıkardığı resim ile görünen objeyle bütünlük sağlaması için algının olması lazım. Resimde de tamamen bu algıdan söz edebiliriz. Eserlerin doğru algılamasında eleştirmen içinde olsun, bir sanatçı içinde olsun mutlaka görme duyularının gelişmiş olması lazım. Ancak o zaman bir eserin sadece bakılmaktan öte görülmesi söz konusu olur.

Görsel algılamada ışık gölgenin yeri çok önemlidir. Çünkü her zaman bir objenin varlığını ancak ışığın varlığıyla hissederiz. Işığın olduğu yerde mutlaka gölgede vardır. Resim sanatı tarihinde çok sayıda sanatçının resimlerinde hep ışık gölgenin varlığı, ışık-gölgenin resimlerde kullanılmış olması sayesinde nesnelerin ve figürlerin resmin geneli ile uyumlu bir bütünlük oluşturduklarını görürüz.

1.1. Problem durumu

Biz, eğer görsel bir form oluşturuyorsak ve amacımız belli bir estetik duyguyu, estetik hazzı uyandırmak ise, bunun başlangıcı nesneden bize gelen, nesneyi görmemize yararmış olan ışıktır. Yani, nesnenin algılanmasından başlayan ve beynimize oluşacak etkiye kadar alınacak yolun başlangıcıdır (Genç, Sipahioğlu, 1985, s. 43).

Günümüzde yaşam tarzımızı oluşturan ve hemen hemen her yerde karşımızda çıkan görsel imgelerin olduğu bir dünyada yaşamaktayız. Varlığımız, gördüklerimiz ve

günümüz toplumu, bizim görünüşümüzü, bakışımızı hatta yaşam tarzımızı etkilemektedir.

Genel olarak sanatla uğraşan öğrencilerin, içinde bulundukları sanatsal ortam, görsel sanatlar derslerinde sanatçıların ve sanat eserlerini inceleyerek, kullandıkları tekniği, ışığı, kompozisyon anlayışını, görsel algı duyumuna bağlı kalarak geliştirmek mümkündür.

Görsel sanatlar alanında verilen derslerde, görsel algılama becerilerine katkı sağlayan ışık-gölge ile görsel algının gelişimine katkı sağlayan uygulamalı derslere yoğunluk verilmesi gerektiği düşünülmüştür. Yapılan araştırmalarda görsel algı ve ışık gölge ile ilgili yapılan literatür taramasına bağlı kalarak, bu sorunun değerlendirilmesine olanak sağlanmıştır.

Resim Eğitimi alanında görsel algılama becerisine katkı sağlayan ışık-gölge çalışmalarının incelenmesi ve görsel algıyı geliştirmeyi amaçlayan bu araştırmanın yapılmasının kaçınılmaz olduğu düşüncesi ortaya çıkarmıştır.

1.1. Problem cümlesi

17-18 yaş grubu öğrencilerinin Resim Eğitiminde görsel algılama becerisinin kazandırılmasında ışık-gölge çalışmalarının etkisi ne düzeydedir. Sorusuyla problem durumuna cevap aranmıştır.

1.2. Amaç

- Lise düzeyi öğrencilerinin Resim Eğitiminde, görsel algılama becerisinin kazandırılmasında ışık-gölge çalışmalarının etkisi var mıdır?
- Deney ve kontrol grubu öğrencilerin uygulama çalışmalarında ışık gölgenin görsel algılama becerileri açısından farklılıklar var mıdır?
- Deney ve kontrol grubu öğrencilerin öntest ve sontest çalışmalarında, eser örneklerinin görsel algı duyumunun gelişmesinde nasıl katkı sağlar?
- Öğrencilerin farklı görseller algılama ve bu görselleri yorumlama becerilerini geliştirerek ileride özgün sanatçı kimliklerini oluşturmada görsel algı ne tür katkı sağlar?

- Öğrencilerle ışık-gölge çalışması yapılarak görsel algılama becerilerini kendilerine özgü bir tarzda ortaya koymalarını sağlamak

1.3. Önem

Bu araştırmada elde edilen bulgular:

- Güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin resim eğitimi derslerinde görsel algılama becerilerinin gelişmesinde resimdeki ışık-gölge olgusunun algılama becerilerine katkı sağlayacağı,
- Resimde ışık gölge kullanan ustaları tanıyarak resimde ışık-gölge yoluyla eserleri daha iyi algılamaya katkı sağlayacağı,
- Resimde öğrenciler ışık-gölgeyi öğrenmekle görsel algılama başarılarını artırıp, uygulama çalışmalarında pekiştirmeye katkı sağlayacağı,
- Uygulamalı derslerde öğrencilerin resim derlerinde veya sosyal hayatlarında çeşitli imgeleri algılayıp çizmelerine katkı sağlayacağı,
- Güzel sanatlar liselerinde verilen uygulamalı resim derslerinde ışık-gölge ve görsel algının resim eğitimi çalışmalarına katkı sağladığı önemli görülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Araştırmada belirli olan sınırlılıklar:

- Çalışma grubu açısından, 2017-2018 yılları arasında Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi okuyan 12. Sınıf öğrencileri ile sınırlıdır.
- Bu araştırma, Non-Parametrik Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi ve Mann Whitney “U” Testi uygulanan, 17 kontrol grubu, 17 deney grubu olmak üzere 34 öğrenci ile sınırlıdır.
- Araştırma 2017-2018 yılları arasında, görsel algılamanın gelişimine yönelik araştırılan ışık gölge çalışmaları, fotoğraflar ve sergi görselleri ile sınırlıdır.

1.5. Sayıtlar

- Öğrencilerin görsel algıya yönelik ışıık-gölge çalışmalarını içtenlikle çalıştıkları,
- Verilen ışıık gölge eğitimiyle algıladıkları objeleri etki altında kalmadan özgün bir şekilde çizdikleri,
- Öğrencilerin ışıık gölge eğitimiyle görsel algı becerilerinin geliştirilebileceğı varsayılmıştır.



BÖLÜM II: ALAN YAZIN

2.1. Işık

Resimde ışık, görsel objelerin biçimini, yüzeyini, dokusal yapısını, parlaklığını ve matlığını görerek kişisel yorumlarla birleştirip bize yansımaları sağlayan bir resim elemanıdır. Işık; dolaylı, doğrudan, cephe ışığı, tepeden gelen ışık, ters ışık, yan ışık olarak gösterilebilir (Doğruyol, 2004, s.1). Bütün bu ışık olaylarını görsel algılama süreciyle değerlendirebiliriz. Görebilme olayı ışıkla gerçeklik kazanır. Görsel nesnelerin bize yansımaları sağlayan en önde gelen unsur ışıktır. Nesnelerin şekilleri ve mekândaki yerleri, yansıtmış olduğu ışık değerleriyle belirlenebilir. Görüntünün ana unsuru ışık olduğuna göre, görsel sanatlar eğitiminde üzerinde önemle durulması gereken temel öğelerden biridir.

Herhangi bir yüzeye aktarılmak istenen objenin gerçekleşmesi, var olan ışık değerlerinin görülmesi ve doğru yansıtılmasıyla mümkün olur. Resmetmede ışık beyazla, ışığın giderek yok olması, beyazın giderek siyaha dönüştürülmesiyle anlatılır (Demir, 2008, s.5). Kâğıda aktarılmak istenen her hangi bir nesnenin sahip oldukları ışık güçleriyle görebilmek, gösterebilmektir. Doğada bulabildiğimiz objelerin yüzey veya yüzeylerinde ışık güçleri az veya çok bir takım planlar, biçimler vardır. Işık farklılıkları ile planların önde veya geride oldukları gösterilir. Cisimlerin yüzeyindeki pürüzsüzlülük, doku, çıkıntılar ve kavisler ışık kaynağının durumuna bağlı olarak farklı gölgeler meydana getirirler. Işık açısı değiştikçe gölgelerde değişir. Tasarım çalışmalarında doğal ya da yapay ışık kaynağının yeri ve türü dikkate alınmalıdır. Amaç, konuyu en iyi görünüş verecek biçimde ortaya çıkarmak olduğuna göre, ışıktan en iyi şekilde yararlanılmalıdır (Erim, 1996, s.2).

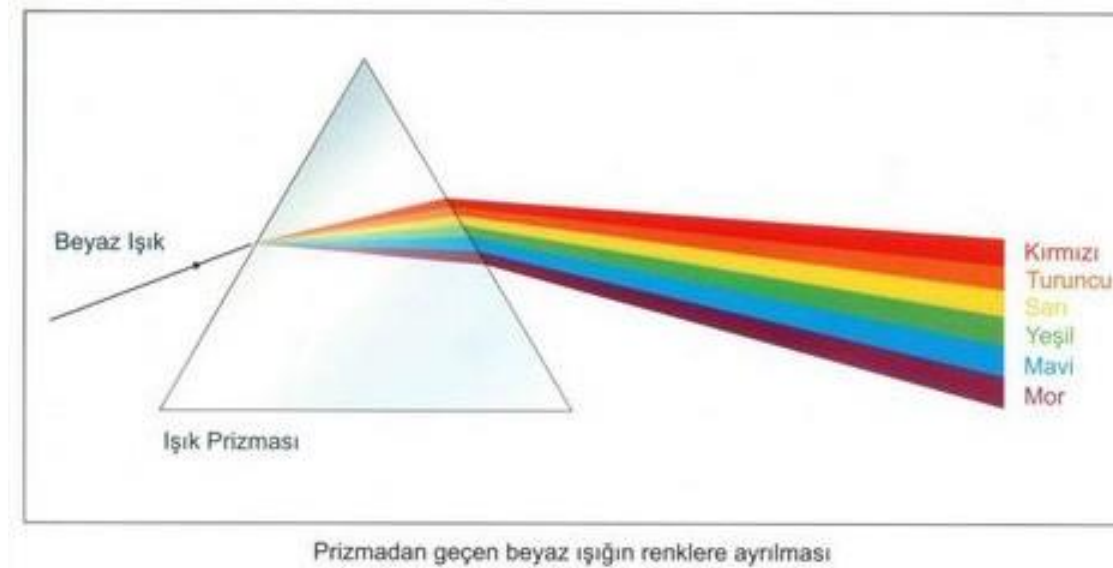
Algıda en önemli üç öğe olan göz, yüzey ve ışık, plastik sanatlarda sanatçının vazgeçilmezidir. Işık göz için her şeydir. Sanatın temelini oluşturan ışık resim ve objelerin dokularını ve renk algılamalarını farklı açılardan algılayıp bir yüzeye çizmemizi sağlamaktadır. Sanatçı gözle ışığı bütünleştirerek bir resmi, algıma ve yorumlama yeteneğine sahip olmaktadır.

2.1.1. Işığın Fiziksel Tanımı:

İnsan gözünü etkileyen dalga boyları, 380nm. (nanometre) ile 760nm arasında değişir. Dalga boyu bu iki sınır arasında olan (yani gözü etkileyen) ışınlara ‘ışık ışınları’ ya da kısaca ışık denir. Işıkla ilgili iki kuram vardır:

- Işığın gözümüze tanecikler (foton) halinde gelmesi,
- Işınım enerjisinin dalga biçiminde yayılması, gözümüze en az yedi foton (tanecik) düşmesi halinde, gözde ışık oluşur.

Işık farklı açılardan değişime uğrayabilir. Buda ışığın nesneler üzerindeki konumunun değişimini ve farklı dokular oluşturmalarını ve bize farklı görünmesini sağlar (Karavit, 2006, s.12).



Şekil 1. Işık Prizması

ışığın bir prizma yardımıyla renkli bileşenlerine ayırarak mordan kırmızı renge uzanan bir tayf oluşturması; bunların ikinci bir prizma aracılığıyla yeniden beyaz ışığa dönüşecek biçimde birleştirilmesi ilk kez Newton tarafından 1666'da gerçekleştirildi. Beyaz ışığın kendisini oluşturan renklere ayrılması kırılmayla oluşabileceği gibi farklı bir şekilde de ortaya çıkabilir (Türker, 1992, s.2).

2.1.2. Işık Kaynakları:

Dünyamızı ve çevremizi aydınlatan ışıklar incelendiğinde bunların iki tür kaynaktan geldiği ortaya çıkar.

- 1) Doğal ışık kaynakları (Güneş, Ay, Yıldızlar)
- 2) Yapay ışık kaynakları (Elektrik ışığı, mum, gaz lambası, elfeneri vb.)

Resimde verilmek istenen etkiye göre bu ışık kaynaklarından herhangi biri seçilebilir. Barok dönemi resim sanatında ressamlar yapay ışık kaynaklarından gelen ve sadece belli alanları aydınlatarak sağlayan farklı ışık kaynakları kullanılmıştır (Etike, 1985, s.10). Empresyonizm dönemi ressamları ise daha çok doğal ışık kaynaklarından yararlanmışlardır.

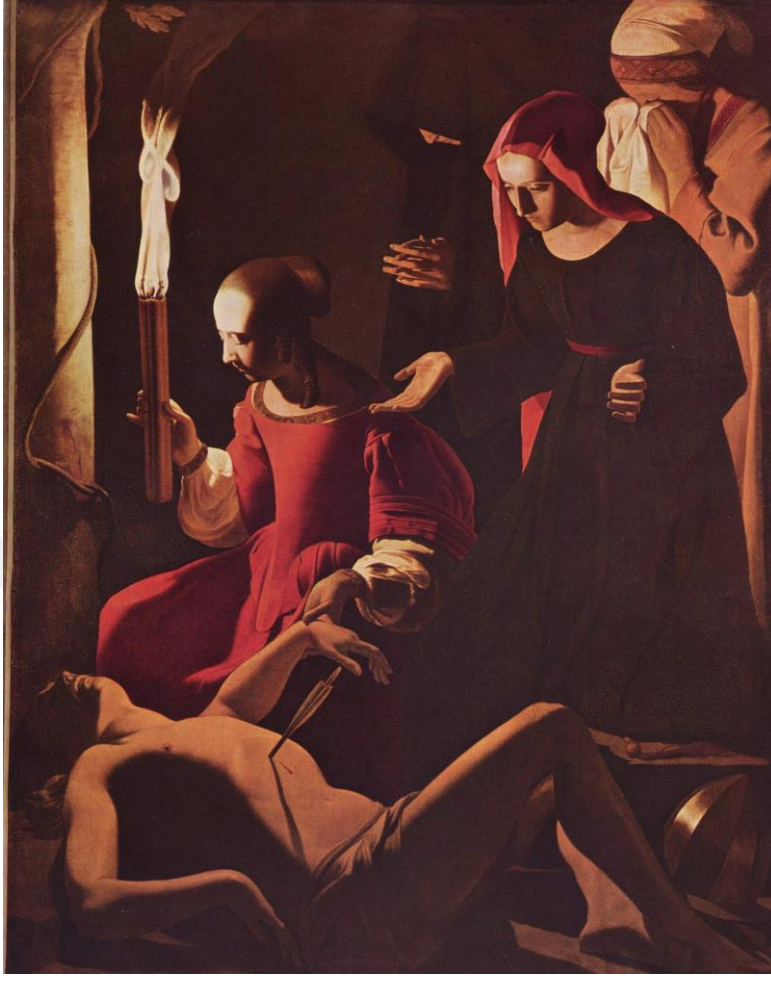
Batı resim sanatında rönesansa kadar kullanılan ışık doğal ışık olmuştur. Rönesanstan sonra doğal ışığın yanında yapay ışığın kullanıldığı da görülmüştür. Barok üslupta ışık başlıbaşına sanatsal bir değer olarak ele alınmış ve bu üslubun ana özelliği olmuştur ki, ışık adeta resmin çatısını oluşturmuştur.

Doğal ışık kullanımının yanı sıra yapay ışık kullanımı, ilk kez barok döneminde Caravaggio ve George de La Tour'un resimlerinde görebiliriz. İtalyan ressam Caravaggio, yapay ışık kullanarak, karanlık içinde parlayan sert ışık-gölge etkisiyle farklı formlar yaratmıştır (resim 1). Burada kullanılan ışık yüksek bir aydınlatma sağlayan spot ışığı etkisi vermektedir. Buna benzer ışık kaynağı, aydınlık alanlar ile gölge alanlar arasında oluşacak yarı aydınlık alanları yok eder. Caravaggio'nun resimlerinde de bu durumu görmekteyiz; yarı aydınlık olan orta tonlar kaybolarak, açık-koyu tonlarla zıtlık oluşmuştur. George De La Tour ise mum ışığı kullanarak karanlık içinde hafif bir aydınlatma ile sisli görünen, yumuşak geçişli ışık gölge oluşturmuştur. Resim 2'te ışık kaynağı mumdur ve resim içinde yer almaktadır. Mum ışığı güçlü bir ışık olmadığı için çok açık ve çok koyu tonlar oluşturmaz, bu nedenle birbirine yakın tonlar resmin bütününe yayılarak yumuşak bir atmosfer oluşturur.



Resim 1. Caravagio “Emmaus’da Yemek”, 1601, National Gallery, Londra

Caravagio’nun karakteristik özelliği ışık-gölgeler arasında güçlü bir zıtlık oluşturarak olağan üstü bir gerçekçilikle betimlediği figürlerdir. Barok sanatın öncü ressamlarından biri olan Caravagio resimlerindeki ışık kullanımı ile yeni bir açılım getirmiştir. Yukarıdaki resimde, güçlü ışık-gölgeler figürlerin hareketini ve dramatik ifadelerini vurgulayan bir öğedir. Resmin merkezini oluşturan bir masa ve çevresinde toplanmış figürler üzerine düşürülen ışıkla arka planda gölgeler oluşturulması güçlü bir hacim etkisi yaratmaktadır (Üner, 2010, s.82). Her figürün kendine has özgün hareketi ve bu hareketlerde elbiseler üzerine düşen ışık ne kadar da yapay olursa olsun kusursuzdur.



Resim 2. George De La Tour, “ Aziz İrene Yaralı Aziz Sebastian’la”, 1640, Louvre, Paris

De la Tour’un resmi caravaggio’nun etkisini taşımakla beraber, farklı yönü ise yumuşak geçişli ışık-gölgeler yapmak için mum ve kandil gibi yapay ışık kaynakları kullanmasıdır. Yumuşak geçişli ışık-gölgeler duygusal ve romantik bir etki oluşturmaktadır (Üner, 2010, s.83). Resimde kullanılan renklerin dağılımı mum ışığının etkisinde kalarak, figür renkeri ve kıyafetleri mekânla bütünlük halinde çizilmiştir.

Modern sanatta ışık resim elemanı olarak ilk kez Empresyonist ressamı tarafından farklı bir şekilde kullanılmıştır. Bu akımın ressamı ışığın titreşimini ve doğada oluşturdukları anlık değişimleri renk tuşları ile yansıtmaıyla ışığın konumuna farklı bir yorum katmışlardır. Empresyonistler ışığı nesneyi var eden bir unsur olarak değil tersine nesneyi ışığı var eden bir unsur olarak görmüşlerdir ve nesnenin değil ışığın

resmini yapmaya çalışmışlardır. Bu yaklaşımla nesneler ışığı ifade eden bir araç gibidir ve hacimsel olmaktan çok yüzeysel hatta uçucu bir görünüme bürünürler.

Resim 3'te Monet'in sıcak ve soğuk renklerin saf kullanımı ile ışık gölgeleri nasıl betimlediğini görebiliyoruz.



Resim 3. Monet, “Şemsiyeli Kadın”, 1875, Ulusal Galerisi, Londra.

Monet güneş ışığının renklerini ve kendine özgü fırça tuşları ile form anlayışına yepyeni bir etki getirerek Empresyonizmin öncüsü bir ressamlarından olmuştur. Resimlerinde genellikle şehir ve doğa görüntülerini çizmesine rağmen figürlü resimleri de vardır. Eşi Camille ve oğlunu konu alan bu eser izlenimci tarzın en belirginleştiği eserlerindendir. Resimde şemsiye altında gölgelenmiş figürün uçuşan elbisesinin eteklerinde serbest fırça vuruşları ile ışığın anlık etkisini beyaz rengin parlaklığını kullanarak

+betimlemektedir. Öndeki çimenlerde ve gökyüzündeki bulutlarda aynı teknikte ışık oyunları kullanılmıştır. Çimenlerde haki yeşil ve kırmızı renk tuşları ile yapılmış figürün gölgesi, çevresindeki ışık oyunları oluşturan sarı fırça darbeleri ile resmin ışık gölge etkisini farklı bir boyuta taşımaktadır (Üner, 2010, s.85).

2.1.3. Görsel alanlarda ışığın Niteliği:

Görebilme olayı ışıkla gerçeklik kazanır. Görsel objelerin bize görünmesini sağlayan en önde gelen unsur ışıktır. Nesnelerin biçimleri ve mekândaki yerleri, yansıtmış olduğu ışık değerleriyle belirlenebilir. Görünenin ana unsuru ışık olduğuna göre, görsel sanatlar eğitiminde üzerinde önemle durulması gereken önemli öğelerden biridir. Kâğıda çizilmek istenen obje, yansıtmış olduğu ışık değerlerinin doğru görülmesi ve doğru yansıtılması ile mümkündür. Resim çizimlerinde ışık beyazla, ışığın giderek kaybolması da beyazın giderek siyaha dönüştürülmesiyle anlatılır. Teorik çalışmaların dışında ışık olaylarını araştırma ve etüt etmede, her konuda olduğu gibi doğa büyük bir eğitici ve öğreticidir. Doğal ojelerin ışık değerlerin etüt edilmesinde amaç; objeyi kâğıda çizmek değil biçimin formunu, dokusunu, parlaklığını, matlığını ve açılarını yansıtan ışık değerlerinin nasıl bir düzenle yerlerini aldıklarını görmek ve kişisel anlatım istekleriyle bütünleştirmektir (Türker, 1992, s.5). Işık kaynaklarının herhangi bir obje üzerindeki etkisinin yukarıda saydığımız özellikleri barındırarak gölsellik alsının önemine değinerek ışık konumlarını belirleyebiliriz. Işık niteliklerini üç alt başlık şeklinde yorumlayabiliriz..

2.1.3.1. Kaynağına bağlı gösterge olarak ışık:

Görsel alan içerisindeki nesne ve mekânı aydınlatan ışığın kaynağının gösterilmesi durumudur. Kaynağın ne olduğuna dair yorum gerektirmez. Sanat tarihi içinde güneş, ateş, çıra, lamba, ay ışığı gibi kaynaklar resmin alanına dâhil edilmişlerdir (Karavit, 2006, s.22). Resim 4'te örnek olarak gösterilen Campbell'in çalışması karanlık bir ortamı ay ışığıyla aydınlatan bir mekân görülmektedir. Ve karanlığı aydınlatan ışık kaynağı resim içindedir. Sanat tarihinden ilerleyen konularda daha farklı örneklerle sanatçıların ruh hallerini ve ışığın atmosferini daha iyi kavramış oluruz.



Resim 4. Steven Campbell, “Pinocchio İn Exile”, 1992.

a) Kaynağından bağımsız bir gösterge olarak ışık:

Görsel alan içerisinde gösterilmeyen ışık kaynağı kaynağın ne olduğuna dair gizem yaratır ve yoruma açıktır. Bu durum, gizem, ruhanilik, korku, endişe, terör gibi farklı psikolojik etkiler oluşturmak için kullanılmıştır (Resim 5).



Resim 5. Giovanni Baglione, “Kutsal sevgiye karşılık adil sevgi”, 1602.

b) Simge olarak ışık:

Eski çağ tanrılarının simgesi olarak ışık kaynaklarına başvurmuşlardır. Güneş, ay, yıldızlar, şimşek, ateş, şimşek simgeleri sıkça kullanılmıştır. Platon ışığı, bilgelik, aydınlanma, atalarına ulaşma, gerçeklik olarak simgelemiştir. Birçok din gibi semavi dinlerde kutsal kişilerin kutsallığı bir ışık kaynağı kullanılarak simgelenmiştir. Işık kaynağı bağlamında sınıflandırdığımız bu üç farklı gösterge biçimine örnek olarak, Platonun mağarasını gösterebiliriz. Yer altında sırtları mağara girişine dönük olarak yaşamaya mahkûm insanlardan bahseder Platon. Mağara girişi ile bu insanlar arasında bir duvarın üzerinde bir takım cisimler vardır. Duvarın arkasında insanların görmediği bir ateş, cisimlerin gölgelerini duvara düşürür. Bu insanlar için ‘gerçek’ doğduklarından beri gördükleri gölge tiyatrosudur. Bu durumda insanlar ışığın kaynağını ve cisimleri görmemektedirler. Mağaradakiler esaretten kurtularak gerçek sandıkları gölgeleri oluşturan ışığı ve cisimleri görür. İnsanlar duvarın üstünden atlayıp doğaya çıkınca güneş ışığı gözlerini kamaştırır ve her şeyi net ve gerçekliği ile görür. Gün ışığına

çıkınca aydınlanmış, bilgelenmiş, gerçeğe kavuşmuştur. Ve burada ışık kaynağı; aydınlanmanın, bilgilenmenin, gerçekliğe ulaşmanın simgesi olarak rol alır (Karavit, 2006, s.23-24).



Resim 6. Saenredam, “Platon’un Mağarası”, 1604, Brithish Museum.

2.1.4. Işığın Yönünün Nesneler Üzerindeki Etkisi:

Her nesnenin bi kendi üzerindeki ışık gölgesi, bi de yere düşen gölgesi bulunmaktadır. Nesnenin üzerindeki ışık ve gölge nesnenin biçimini, dokusu ve rengine göre dağılım gösterir. Nesneler üzerinde ışık gölgenin dağılımı açıktan koyuya doğru bir görüntü verir. Nesneler üzerindeki ışık gölge açıları farklı açılardan verildiğinde nesnenin biçimi ve hacmi belirlenecektir (Etike, 1985 s.11). Işık formların üzerine düştüğü yöne göre farklı hacim ve derinlikler oluşturur. Yapılan deneylerde, bir büstün üzerine düşürülen farklı açılardaki ışıkla, binden fazla farklı ifade elde edilmiştir. Biz, burada bunlardan en çok kullanılan ve etkili olan altı farklı yerden gelen ışığı inceleyeceğiz. Bu ışıksal açılara geçmeden başka bir örnekle ışığın dokuya ve objeye etkisinin bir nesne üzerinden değerlendirebiliriz. Bir portakalın farklı yönlerden ışık almış halini çizdiğimiz zaman, o meyvenin yuvarlak olduğunu ve ışıkla onun formunun üç boyutlu olduğunu görebiliriz. Normal bir ressam objenin kendi içindeki renklerini ışık

yardımıyla görmeli ve onu tek renk olsa bile kendi içinde farklı tonları bularak o portakalın yuvarlak formunu renklerle yansıtmalıdır.

2.1.4.1. Önden Gelen Işık

Işık gölgeleri gizleyerek, önden form üzerine patlar. Derinlik ve hacim duygusu azdır. Nesneler üzerindeki renkler temelde bütünüyle göze çarpar, ileriye fırlar (Karavit, 2006, s.26).

Modern dönemde bazı ressamalar, pratikte var olmayan her taraftaki gölgenin değerlerini tanımlayarak, aynı değerdeki renkli gölgelerle resimlerinin bir yöntemi olan renkçi tekniği oluşturdular. Bu, galeri tonu olarak tanımlanan klasik gölgelerin tamamen yok olarak, renk hâkimiyetine teslim olduğu bir resim tarzıdır. Birçok sanatçı da sadece ışığı tanımlama arzusuyla önden ışıklandırmayı kullanarak birçok sayıda resim yaptı. Tamamen düz renklerle ve renkçi tavırla resimlenmiş bu tarzla ürün vermiş birçok ünlü isimden sadece birkaçı olan Paul Cezane, Amadeo Modigliani, Henri Matisse, Maurie DE Vlaminck, Vincent Van Gogh gibi ressamalar sanat dünyasına bu eğilimi takdim etti. “Böylece diyebiliriz ki doğrudan ön planı ışıklandırma, dekoratif sanatı, modern düşünceyle birleştirmiştir (Karavit, 2006, s.29). Yağlı boya resimlerinde önden ışık alan portreler daha çok ifadeyi yakalamak için kullanılmıştır. Örnek olarak Modigiliani’nin portre çalışmasını gösterebiliriz (Resim 7).



Resim 7. Amedeo Modigliani
“Donna occhi azzurri” 1918.



Resim 8. Caravaggio “David ile Goliath’ın kafası”

2.1.4.2. Yandan Açılı Gelen Işık

Aşağı yukarı 45’lik açı ile yandan gelerek formu aydınlatır. Diğer ışık yönlerine göre hacim ve derinlik açısından formun daha iyi betimlenmesini sağlar. Bu açı, formun en belirgin biçimde görünüşünü açığa çıkarabilmek açısından görsel sanatlarda çok sık kullanılmıştır (Resim 8). Rönesans’tan itibaren, özellikle de sfumato tekniğinin desteğiyle, resimdeki formların hatlarının zeminin sonsuzluğunda eriyerek kaybolup gittiğini görmekteyiz; çünkü bu durum, iki boyutlu çalışırken, nasıl üç boyut yanılsaması yaratılacağına genel göstergesidir (yani bir başka örnekle üç boyutlu ortamdaki yirmi kat ışıklılığın iki boyutlu çalışmalarda yirmi kat ışıklılıkla betimlenmeye çalışılmasıdır).

Bu yanılsamayı oluşturacak derinlik ve açık koyu değerlerin en ideal görüntüsünü veren bir ışık olup, en yaygın kullanımı içerir. Barok dönemindeki natüralist tarzda olduğu gibi “yandan gelen ışık” ışığın diğer yönlerinden daha da iyi biçim formun fiziksel yapısını betimler. Yandan açılı gelen ışık, özellikle klasik ustaların portre ve figür çalışmalarında, bir yüzün içindeki erkeksi ifadenin ve karakterin ortaya çıkarılmasında

sıkça kullanıldı. Bu nedenle görsel sanatlarda birçok ressam, resme daha iyi hava veren, kemik yapısını ortaya çıkaran, kırışıklıklara derinlik veren, sert gölgelere destek sağlayan, yandan açılı gelen ışığı seçti. Bunun en iyi örneğini Caravaggio'nun işlerinde görebiliriz (Resim 10).

2.1.4.3. Tam Yandan Gelen Işık

Işık, formun bir yüzünü gölgeye terk edip diğer yanını aydınlatarak çok sert değer karşıtlığı yaratır. Böylece derinlik ve hacim, gölgeli kısım tarafından yutulur. Zayıf hacim etkisi nedeniyle sık kullanılan bir ışık kurgusu değildir. Ancak, özellikle barok döneminde tenebrist üslubu benimseyenlerin tercihi olmuştur (şekil 4).

Tam yandan gelen ışıklı çalışmalarda formun bir tarafı açık diğer tarafı gölgede olması nedeniyle ışık-gölge değeri açısından güçlü değildir. Bu ışık durumunu, güçlü ruhsal durumların ortamını ve duygularını aynı zamanda ifade eder.

2.1.4.4. Arkadan Gelen Işık

Işık formunun yapısına dair ipucu oluşturacak planları gölgeye terk edecek formun dışında çepecevre ışıklı bir hayat oluşturur. “formun önemli iki ışığın arasına girmesiyle oluşan atmosferin etkisiyle belirlenmiş olup, ışıklandırmanın diğer tiplerinden daha kolay anlaşılır; fakat derinlik yoktur ve hacim, geri aydınlatma nedeniyle azalır (Karavit, 2006, s.31).

Yüzeyler ışık kaynağından uzaklaştıkça karanlıklaşır. Işık nesneye yan açıdan geldiğinde objenin formu bir miktar görülse de, arkadan geldiği zaman tümüyle hacimsel görünümünü kaybeder ve slüet haline gelir. Bunun sebebi ise insanın ışığı görmesi ve ışıklı olan kısımların daha aktif ve büyük görünmeleri ile ön plana çıkmasıdır (Özal, 2009, s.11). Arkadan gelen ışıklandırmada, formun arkasından gelen doğrudan ve kuvvetli ışık oluşur. Doğrudan bize gelen güneş ışığı, nesnenin dış hatlarını güçlü ışıkla donatırken, gölgede kalan bölgeleri karanlıkta bırakır. Fakat bir iç mekânda oluşan böyle bir ışıktaki, gölgedeki planlar görülebilir. Bu diğer ışık durumuyla gerçekleşir. İkinci bir ışık için, yansıyan yüzeye ihtiyacımız vardır. Bu ışık durumu ise, çevredeki yüzeylerden yansıyarak formun iç planlarına ait hacim ve derinliğin görülmesini sağlayan birincisinden daha zayıf ışıktır. Böylece, formun fiziksel kimliğini de gizemli kılan arkadan gelen ışık, dramatik ve masalsı bir etki yaratır. (Karavit, 2006,

s.32). Resimlerde ne kadar da buna benzer ışıklandırma tekniğini görsek'te daha çok sinema ve sahne sanatlarında da görme şansımız vardır.

2.1.4.5. Yukarıdan Gelen Işık

Işığın bu konumu, gölgeleri, gerçeğinden daha uzun ve abartılı gösterir. Planlarından giderek uzaklaşan gölgeler nedeniyle ayrıntıların açıklığı ve berraklığı azalırken, hacim çoğalır. Bu tip aydınlatma tipi, genelde kaynağından bağımsız bir göstere olarak kullanılıp dini söylenceler gibi özel konumlar için betimlenmiştir (şekil 6) (Karavit, 2006, s.31). Dini konuların çalışılması ve yapılan resimde daha ilahi bir ortam için yukarıdan gelen ışık simge olarak kullanılmıştır.

2.1.4.6. Aşağıdan Gelen Işık

Bu tip ışıklandırmada, yukarıdan gelen ışıktaki olduğu gibi gerçeğinden daha abartılı gölgeler ve gerçek dışı oylumlar oluşur. Korku filmlerinde olduğu gibi farklı etkiler oluşturmak için kullanılır (Karavit, 2006, s.31-32).



Şekil 2. Önden Gelen Işık



Şekil 3. Sol Açıdan Gelen Işık



Şekil 4. Soldan Gelen Işık



Şekil 5. Arkadan Gelen Işık



Şekil 6. Üstten Gelen Işık



Şekil 7. Alttan Gelen Işık

Işık ister doğal ister yapay olsun, eğer hâsıl olacak gölgenin dağılması ve tesirsiz hale getirilmesi istenirse, ışık kırıcı ve dağıtıcı gereçler kullanılır veya dolaylı aydınlatma usulünden yararlanılır. Buna karşılık kuvvetli ışık ve gölge tesirleri, çıplak ve kuvvetli kaynaklardan dolaysız gelen ışıklarla sağlanır. Bir yüzeyin kısmen gölgeli kısmen açık olması bu yüzeyin renginin iki ayrı tonda tesir etmesini sağlar. Böylelikle yapıtların etkisine ışık gölge oyunları sayesinde ayrı bir olanak eklenmiş olur. Bu yeni olanak tekdüzeliliği bozduğu için ayrıca ilgi çekicidir. Burada şöyle bir ruhsal etki ortaya çıkıyor: Işık gölge belirliliği ilgi çekici, ilgiyi ayakta tutucudur ve canlılık verir. Işık gölge oyunları ile canlı, dinamik bir tesir elde edilir. Buna karşılık ışık gölge belirsizliği sükûnet rahatlık ve tek düzenlilik doğurur. Bu iki durum, ortaya konacak yapıtta elde edilmesi istenen etkiye göre ele alınır (Özol, 1974, s.8). Yapılan tüm bu değerlendirmelerde ışık açılarının objeler üzerindeki eskini görmüş olduk. Ortaya çıkan ışık derecesinin formlar üzerinde bıraktığı etkinin, insanda ki algısına değinmiştir.

2.2. Plastik Sanatlarda Işık ve Gölgenin Gelişimi

Işık gölgenin görsel sanatların başlangıcından günümüze kadar oynadığı rolleri bütün sanat dönemleri ve akımları içerisinde her sanat yapıtı için tek tek değerlendirmek, ışığı sadece görünür kılan bir etken olarak değerlendirdiğimizde bile oldukça geniş bir alana sahip olmasını gerektirmektedir. Bu nedenle ışık gölgenin plastik sanatlardaki gelişimi, genel olarak plastik sanatların temel dallarından olan resim ile sınırlandırılmıştır.

Sanat nesnesinin oluşumundaki etkeninin önemi açısından ağırlık noktası resim alanı içerisine kaymıştır. Işık ögesi sanat tarihinde büyük bir alanda özerk bir hale gelmiştir. Işık resim alanında daha özerk bir hale gelmiş, hızlı gelişmiş ve çeşitlilik olanaklarına sahip olmuştur.

Resim alanında ışık gölge,

- Kendi alanı içerisinde oluşturduğu ışığı kendisiyle taşır.
- Doğal olan veya doğal olmayan aydınlık, yansıma ve dağılmayı oluşturur.

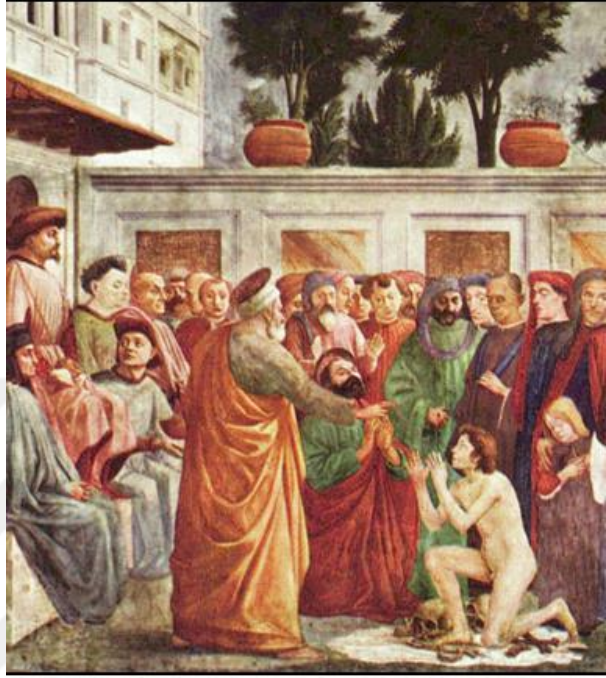
Bütün bu etkenler, ışığın sanat nesnesinin oluşumundaki durumu açısından, tarihsel süreçteki ağırlığının resim alanına kaymasına neden oluşturur (Karavit, 2006, s.5).

Işık ilk düşüncelerden beri kutsallığın ve içsel aydınlanmanın simgesi olarak görülmüştür. Işığı bu anlamda, Fransız düşünürü Schopenhauer de özellikle nesnellik arasında sallanan bireysel sezgi olarak tanımlamıştır. Işıklılığın kökleri eski Mısır'ın Herkesçiliğinde, İran'ın Zerdüştlüğünde, eski Yunan'ın Plâtonculuğunda ve İslam felsefesindedir. Bu nedenledir ki Mısır'dan Yunan'a kadar ışık güneşle özdeş olarak tanrısal bir konuma yükselmiştir. Dinsel konulu resimlerde kutsallığın ve içsel aydınlanmanın simgesi olan ışığı gösterebilmek için altın veya altın yıldız boya kullanılmıştır. Dinsel konulu Bizans mozaik ve resimlerinde kilisenin tavanları, İsa ve Meryem resimlerinin arka fonları altın yıldızlarla boyanmıştır (Türker,1992, s.7).

Avrupa sanatında Gotik dönemde yapılan resimlerde kullanılan altın yaldız, kutsal ışığı simgeliyordu. İnsan figürlerinde ve diğer objelerde yüzeysel bir boyama vardı. Gotik resimleri son derece simgesel betimlemelerdi ve Bizans resimlerindeki oyumlama yöntemi de yok gibiydi. Tüm katılığına karşın, Bizans sanatında, Batı erken Ortacağ minyatürlerinden çok daha iyi bir biçimde, Helenistik ressamların bulguları korunmuştu. Bu bulgulardan kaçının, resim 9'da olduğu gibi bir Bizans resminin donmuş ululuğu altında hala nasıl yattığını ve taht ile seki'nin (odaların bir tarafında yerden yüksekçe yapılan set) kısaltım ilkelerine ilişkin doğru bilgiyi nasıl açığa vurduklarını anımsayalım. Bu yöntemlerle iyice donanmış bir deha, Bizans tutuculuğunun büyüsunü paranparça edip, Gotik heykel sanatının canlı figürlerini resme aktararak, yeni bir dünyada serüvene daldı. İtalyan sanatı bu dehayı Floransa'lı ressam Giotto di Bondone'de (1266-1337) buldu (Türker, 1992, s.7). Giotto rölyef çalışmalarında ışık gölge kullandığında, orta çağın katı gelenekleri etkisi altında kalarak doğanın güzelliğini göremiyordu. Aslında resim sanatının temelinde üzerinde durulması gereken temel konulardan birisi ışık gölge yöntemidir. Sanat tarihi kitaplarına baktığımız zaman Giotto'nun Arena kilisesinde yaptığı freskolardan yüz yıl sonra Masaccio'nun Floransada santa maria del kilisesinde aynısı yaptığını görebiliriz. Giotto'nun resimlerinde figür küçük bir alana sığdırılmış olmasına karşın ışık gölge konusunda büyük bir aşamaya varıldığını görebiliriz (Aykut, 1979, s.8).

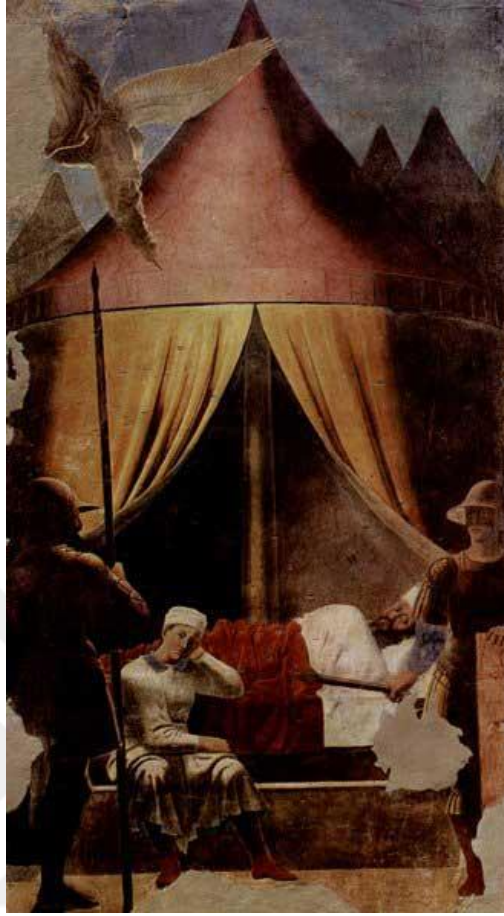
Giotto'dan beri ışık-gölge eşyanın rölyefini ortaya çıkarmak isteyen resim sanatının kaçınılmaz bir anlatım aracı olmuştu. Aradan geçen yüzyıl içinde ışık-gölgenin uygulanmasında büyük bir ilerleme olmuştur. Masaccio'nun resimleri, belli bir kaynaktan süzülen doğal ışıkla aydınlanıyor ve böylelikle nesnelerin yapısal özellikleri belirli bir biçimde ortaya çıkıyor. Ayrıca Masaccio, Giotto gibi sadece nesnelerin üstüne düşen ışık-gölgeyi vermekle yetinmiyor, onların yere düşen gölgelerini de göstererek eşyanın bulunduğu yerle bağlantısını belirlemiştir. Giotto'da derinlik temelde yüzeyci kalan bir resme yenilik ögesi olarak giriyor ve buda ışık-gölge ile sağlanıyordu. Masaccio'da ise derinlik resim yapısının temeli oluyor ve sağlam bir gerçeklik kazanmıştır (Türker,1992, s.8).

Resim 10’da Masaccio’nun çalışması daha önceki çalışmalardan farklı olarak yaptığı freskolar da mekânsal derinlik ve gerçek bir atmosfer vermiştir.



Resim 9. Bizans Resmi İ.S 1200 “Meryem ve Çocuk İsa” **Resim 10. Masaccio “Duvar resmi detay”**

Masaccio bu bakımdan bir öncü olmuştur. Masaccio’nun resimlerinde yuvarlak ve sağlam figürleri iyi bir açık-koyu ile resmetmiş. Fakat Piero della Francesca gibi hiçbir ressam, o ana kadar ışığın yarattığı yeni ve sonsuz etkilerin farkına varamamıştı. Constantinenin düşü adlı eserinde ışık yalnızca figürlere derinlik katmakla kalmıyor, aynı zamanda farklı bir boyut yaratarak, önem bakımından perspektifle eş düzeye yükseliyor. Öndeki asker, çadırın çok iyi aydınlatılmış açıklığı önünde, koyu bir gölge gibi duruyor. Böylece özel muhafızın oturduğu eşikle askerler arasında kalan uzaklığı duyumsayabiliyoruz. Ayrıca imparatorun yüzü de, melekten yayılan ışıkla belirginlik kazanıyor. Çadırın yuvarlaklığını ve içerdiği boşluğu, hem ışık hem de kısaltım ve perspektif sayesinde duyuyoruz. Francesca, açık-koyu sayesinde daha büyük bir mucize de yaratmasını bilmiş; İmparatorun tarihin akışını değiştirecek düşü gördüğü gecede meydana gelen bu olayın gizemli havasını sezdirebilmiştir (resim 11) (Türker, 1992, s.12).



Resim 11. Piero della Francesca “konstantin’in Düşü”, 1460

Rönesans dönemi, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Correggio ve kuzeyde Dürer gibi birçok ünlü sanatçının çağı olmuştur. Bu sanatçılardan kuşkusuz konumuz açısından en önemlilerinden birisi ise Leonardo da Vinci’dir. Leonardo sanatının temelini araştırma olduğu görüşündeydi ve birçok konuda araştırmalar yapmıştı. Bu araştırma konuları içerisinde en önem verdiklerinden birisi de ışık-gölge elemanı idi. Leonardo’nun yazmış olduğu notların büyük bir kısmını oluşturan “Codex Atlanticus” adlı derlemede, özellikle ışık gölge konusuyla ilgili birçok araştırmayı görebiliriz. Her hava durumunda atmosferdeki ışığın durumundan, ışığın etkisine, niceliğine göre figürler üzerinde oluşturduğu etki ve ifadelere kadar iyi bir gözlemci olduğunu bu notlarda görebiliyoruz. Bedenin tüm uzuvlarına düşen ışığı ve bunlara hacim duygusu veren gölgeleri çok iyi incelemişti. Hatta dönemin şartlarını elverdiğince

zorlayıp ışık kaynağını kendi arzuladığı karakteristik yapısı içinde oluşturmaya çalışmıştır (Karavit, 2006, s.64).

Leonardo da Vinci, ışıklandırılmış alanlarda formun kesinliğini yok ederek, hafifletilmiş ve bulanıklaştırılmış bütün gölge alanları, kessin ve temiz görülsün diye, ışığın etkileriyle ifade verebilmek için geri plan içerisindeki figürlerin dış hatlarını karıştırma vasıtasıyla bir çözüm buldu: “İşte Leonardo’nun sfumato (giderek erime) adı verilen ünlü buluşu budur. Bu, giderek kaybolan kenar çizgisi ve yumuşak renkler, hayal gücümüze her zaman pay bırakarak, bir biçimi başka bir biçim içinde eritir.



Resim 12. Leonardo da Vinci “Monna Lisa”, 1507, Louvre Müzesi

Leonardo’nun en ünlü eseri Monna Lisa’nın ulaştığı ün yüzünden, esere farklı bir gözle bakmanın zorluğuna rağmen, eski izlenimleri bir kenara bırakıp, ışık- gölge açısından yeniden değerlendirilmelidir. Öncelikle daha önce bahsettğimiz ön düzlem ve arka düzlem arasındaki ışık farklılıklarına dikkat etmelidir. Figürle, mekan arasındaki ışık farklılığı Sfumato’ya rağmen belirgindir. Leonardo’nun, yoğunlaştığı problemin figürün

ifadesi olduğu herkesçe bilinen bir gerçek. Bu nedenle Monna Lisa'nın ifadesinin de mükemmelliği elde etmek için ışığı istediği gibi kullandığını ve arka düzlemi yok ettiğini düşünmek daha doğru olur. Zaten Monna Lisa'da ulaştığı ifade okadar mükemmeldir ki arka düzlem gerçekten de çok gerilerde kalmıştır: “Bir insan yüzünü çizmek veya karalamaya çalışan herkes, şunu bilir ki bizim ifade dediğimiz şey, özellikle iki noktada azgın köşeleriyle gözlerin köşelerinde saklıdır. Leonardo'nun yumuşak bir loşluğa daldırarak özellikle belirsiz bıraktığı yerler bunlardır. Bu nedenle biz, Monna Lisa'nın yüzündeki ruh durumundan hiçbir zaman güvenliği değiliz. Yüzündeki ifade kaçıyormuş gibi geliyor (Karavit, 2006, s.66-67). Leonardo'nun buna benzer bir çok eserinde sfumato tekniğini kullanmış ve resimlerinde ana unsur genellikle figürler ve ifade olmuştur.



Resim 13. Raffaello Sanzio, “Granduca Meryem’i” 1505, Floransa, İtalya

Rafaello'nun eserlerinde Rönesans'ın öncülerinden olan Da Vinci'nin etkilerini rahatlıkla görebiliriz (Resim 13). Rafaello sfumato tekniğinden yararlanarak Meryemin elbise kıvrımlarını fonla eriterek mekânsal bir derinlik sağlamıştır. Soldan gelen ışıkla

Meryem ve çocuk İsa kusursuz bir şekilde aydınlatılmıştır. Raffaello güçlü ışık gölge ile kontrastlar oluşturarak figürleri kusursuz bir şekilde resm edilmiştir.

Bir sanat eserinde koyu ve açık lekelerin biçimlendirilmesi, eğer sanatçıda kendine özgü bir ışık-gölge anlayışı varsa, elbette onun, konusunu bu bakımdan da ifade etmesine yarayabilir. Tiziano'nun "San Cristof" adlı tablosunda (Resim 14), figürlerle çevrelerindeki çeşitli gölgeler, esere anlam kazandıran açık-koyu lekeler meydana getirmektedir. Örneğin buradaki valör değişiklikleri, figürü çevreleyen alana mekân görüntüsünü sağlar. Figürlerin, bizimkine çok benzeyen, bizim de içinde yürüyüp dolaşabileceğimiz bir dünyada hareket ettikleri gayet açıkça hissedilir. San Cristof'un Üzerindeki gölgelendirmeler, bazı vücut kısımlarını ötekilerden daha uzakmış gibi görünmelerini sağlıyor. Örneğin açık şekilde kabarık duran beyaz kol, azizin omzunu seyirciye yaklaştırıyor, sağ bacakla elbise arasındaki ton farkının çok az oluşu ise bacağı izleyiciye oranla geriye doğru itiyor. Asayı üstten tutmuş el ve kol, bunların hepsinin mekândaki hareketini ve durumunu belirleyen açıkly koyulu lekelerle bölünmüştür. Derece derece ışıklandırılmış parmaklarda en yüksek noktasına ulaşır.

Işık gölge etkisi arayarak ifadeye önem vermekle Tiziano bize sadece aziz ve İsa çocuğun katı, mekan âleminde kımıldayan üç boyutlu figürler olduğunu anlatmakla kalmamış, bu sahnenin anlamını görmemize yarayan koyu açık lekeler düzenlemiştir. Çünkü San Cristof'un güçlülüğünü izleyiciye kabut ettiren boyutlarının büyüklüğü değil, asayı kuvvetle kavrayıp yere basmış olamsıdır. Bu hareketteki güçlülük açıkça hissedilir, çünkü dikkat, resmin en açık lekesi olan beyaz gömlek aracılığıyla sağ omuza ve kola çekilmiştir. Buna karşılık, göleğe oranla daha koyu bir leke oluşturan kol, daha da kuvvetli görünür. Nitekim azizin koyu lekesinden İsa çocuğun meydana getirdiği daha açık lekeye kadar olan derecelenme, bu sahnenin izleyicide bıraktığı tesir bakımından önemlidir. Eğer bu iki leke arasındaki zıtlık (açık-koyu) çok şiddetli ve belirgin olsaydı, figürler birbirinden ayrılmış gibi görünecekti. İsa çocuğun, azizin omzuna oturduğunda güven hisedilmeyecekti. Böylece Tiziano'nun koyu ve açıktan yararlanarak ifade de ışık gölge etkisini araması, yükü ne kadar ağır olursa olsun San Cristof'un nehri gelecek kuvvet ve kudrette olduğu fikrini verir (Türker, 1992, s.15-16).



Resim 14. Vecellio Tiziano “San Cristof” 1523

Rönesanstan sonra Barok dönemi ışık gölge üslubu ortaya çıkmıştır. Bu dönemin en önemli buluşlarından birisi de karanlığın sanatı yani “Tenebrizm” ışığı dediğimiz ışık gölge teniği ile resimler üretilmiştir.

Barok döneminde çalışmalarında farklılık gösteren Rembrandt, Rubens, Velasques gibi sanatçılar, başlangıçta etkilendikleri İtalyan sanatının natüralist ve Tenebrist tarzına, olgunluk dönemlerinde yine İtalyan sanatçı Tiziano’nun ışık-gölge tarzından etkilenecek, kendilerine özgü gölgesellik ve özerk bir ışık üslubu oluşturdular. Tüm bu ayrımlara karşılık barok üslubundaki asıl ışık-gölge elemanına rehberlik eden Tenebrizm (karanlığın sanatı) ve mucidi İtalyan sanatçı Caravaggio’dur. *“Tenebrizm, hayal gücünün derinliğini oldukça iyi yoklar ve fantastik kaliteye sahip işler üretir.”* ışık ve gölgenin karşıtlıkları şiddetlidir, nesneler ve figürler sanki tamamen karanlıktaki bir odaya konulmuşlar ve aniden yandan gelen doğaüstü bir ışığın idaresine teslim olmuştur (Karavit, 2006, s.80).



Resim 15. Caravaggio, “Amor Victorious, kaiser, Friedrich Musiem-Berlin

Işık, Caravaggio’nun sihirli gerçekliğinin iletilmesi için en güçlü etkidir ve Caravaggio, ışığa mucizevî bir etki vermek için ışık kaynağını araştırması için yol gösterirdi. Caravaggio, romantik ve duygusal amaçlar için ışık ve gölgeyi kullanmazdı. Işığın kaynağını gizliyordu. Çünkü fenerler meşaleler, mumların titreyerek yaydığı parlak ışık ve güneş ışınlarının zarif etkisi ona göre ilginç değildir (Karavit, 2006, s.81-83).

Caravaggio’nun resimlerinin çok büyük bir çoğunluğunda sağ üst köşeden gelen ışık, birçok sanatçıya da ışığın yönünü belirtmede de rehber olmuştur (Resim 15). Caravaggio’nun rehberliğiyle başlayan barok sanatının ışık-gölge elemanına, onun Tenebrist tarzı buluşu ve olaylara natüralist yaklaşımı güneyden kuzeye birçok sanatçıyı özellikle de kuzeyli sanatçıları etkilemiştir.



Resim 16. Caravaggio “Kuşkucu Thomas” 1602-1603, Almanya.

Caravaggio’nun Kuşkucu Thomas Eserine Baktığımız zaman resimde ki ışık sadece gösterilmek istenen yerlerin kusursuz bir şekilde aydınlatıldığını görebiliriz. Işık alan figürler karanlığa doğru erimektedir. Caravaggio’nun diğer eserinde olduğu gibi bu resimde de ışık sol üst köşeden gelerek, doğal bir ışık atmosferi verilmiştir.

Empresyonizme kadar etki eden tarzıyla, bir yandan baroğu temsil eden, öte yandan kuzeyli sanatçı özelliği taşıyan Rembrandt’ı başka bir açıdan ele almak gerekir. Başlangıçta, ışığı ayrıntılar üzerindeki kuzeyli sanatçı özellikleriyle yaparken, diğer yandan konularını ve tarzını Caravaggio’dan esinlenerek bir Naturalist Tenebrizm, özelliğinde üretiyordu. Barok resminin ilginç örneklerine sahip Rembrandt’ın işlerinde güneyli sanatçıların aksine ışıktan gölgeye geçiş yumuşaktır olmuştur (Karavit, 2006, s.83).

Rembrandt'ın resimlerinde aydınlatma, tek açı ışık veren aydınlatma kaynaklarıyla gerçekleştirilen hafif bir aydınlatmadır. Işıklı alanlardan gölgelere alanlara geçiş çok yumuşaktır. Görüntü boyutu içindeki arka fon farklı bir önem kazanır. Bu alan içindeki nesneler temayı destekleme kaygısıyla ön plana göre daha az aydınlatılır. Görüntünün dışında kalan diğer alanlar tamamen karanlıktır. Nesnenin istenen bölümünü aydınlatıp özelliği olmayan bölümünü karanlıkta bırakarak izleyenin dikkatini dokunma duygusuyla en etkin biçimde yansıtmıştır(Özel, 2009, s.22). Rembrandt'ın “Doktor Tulp’un Anatomi Dersi” eserinde portrelerde ve resmin genel atmosferinde ışık gölgeyi başarılı bir şekilde yansıtmıştır (Resim 17).



Resim 17. Rembrandt, “Doktor Tulp’un Anatomi Dersi” 1632, Mauritshuis

Rembrandt'ın grup portrelerinde ışık gölgeyi en iyi yansıtan eser “Gece Devriyesi” adlı çalışmasıdır (Resim 23). Bu çalışmada ilginç olan gündüz olan bir sahneyi adı üstünde gece sahnesiymiş gibi yapmıştır. Bütün askerler sahnede dizilmiştir. En öndeki askerden arkalara doğru verilen rütbeye göre ışık ve gölgeler verilmiştir. Resmi yakından inceleme fırsatımız olduğunda ışıklı alanların daha katmanlı olup karanlık alanlara gittikçe boya katmanlarının azaldığını fark edebiliriz. Sanatçı bu etkiyle görsel algılama dediğimiz resimdeki ışığın algısı ile dokunun algısını bir araya getirerek resim merkezini odak noktası olarak göstermiştir. Sahnede bulunan bütün nesneler ve figürler en ince ayrıntısına kadar verilmiştir. Gölgede kalan köpeğin dokusundan tutun arkadaki duvarın desenlerine kadar işlemiştir.



Resim 18. Rembrandt “Gece Devriyesi” 1642, Amsterdam.



Resim 19. Rembrandt Van Rjin “ St. Paul” Amsterdam.

Görsellik ışığın varolmasıyla başlar. Resimdeki Rembrandt’ın kendi yaptığı portresinde de ışık-gölge olarak Caravaggio’nun etkilerini anımsatıyor. Işık sol üst köşeden gelmiş ve aydınlatılmak istenen alan dışında resmin tamamı koyuluklar içindedir. Burada kullanılan ışık kaynağı belli olmayan dışarıdan gelen ışıkla portre aydınlatılmıştır.

Gerçekten yukarıdaki örneklerde Rembrandt, figürkerin kimliklerini doğallıklarıyla verebilme adına ışığı ve gölgeyi konuya kullanarak, dekoratif koyuluk etkisini elde etmiştir. Olgunluk döneminde ise Rubens’in ve Tiziano’nun fırça tekniğiyle oluşturduğu ustaca ışıklılık ve gölgesellik yok oldu. Artık gölgesel konulara ve düzenlemelere aldırış etmiyor ve ışık gölge etkilerini kendine amaç olarak kullanmıyordu. Rembrandt’ın ışıklılık konusundaki bu atağı ve gölgesellik anlayışı, onu gençlikdönemi çalışmalarına göre daha olgunlaştırmıştı: Genç rembrandt’ın portreleri, ustanın olgunluk zamanındakilere göre daha çizgisel ve pratik bir tarzdadır.

Son dönem resimlerindeki gibi portrelerinde kullandığı fırça tuşlarıyla oluşturduğu usta ışıklılık etkilerinin kusursuzluğu, onu salt bir kuzeyli sanatçı olmaktan, öncü bir sanatçı yapmıştır. Bu arada, Rönesans'ta Leonardo'nun da, renklere siyah ton katarak gerçek gölgeler yapmaya çalışmaktan vazgeçmek yeni güzellik ülküsünün, yani natüralizmin başarısıydı. Rubens kadar Rembrandt da gölgelerinde objenin renginden bambaşka bir renge geçtiler ve bu yeni renk ister başlı başına bir renk olsun, ister sadece bir karışım içinde yer alsın, bu yalnız bir derecelik meselesidir. Vurgu artık gerçekliklerinde değil, onların oluşları ve başkalaşmalarındadır.” Yani artık nesnenin asıl renginin gösterildiği önceki dönem eserlerinin yerini, renklerin yan yana konularak oluşturduğu etkiye dayanan yeni teknik almıştı. Rembrandt, özellikle olgun döneminde, gölgelere güzel görünmeyecek koyu kahverengiler ve yeşiller vererek ışık-gölgenin niteliğinin farklılaştırıp, renklerin yan yana oluşan uyumunu sağladı. Işık-gölge faktörü açısından üçüncü bir ayrıma, Baroğun erken dönemlerinde İtalya'da, özellikle Floransa kökenli sanatçılarda rastlıyoruz. Klasisizmin önde gelen isimlerinden Nicolas Poussin ve Claude Lorrain özellikle doğal ışıktaki ve dingin, güneşli Akdeniz ışığında doğayı gerçeklikle betimlediler. Özellikle Claude Lorrain, insanın gözlerini doğanın yüce güzelliğine ve doğal ışığın etkilerine açmıştır (Karavit, 2006, s.85-86).

Manzara alanında da ayrı ayrı doğa sahnelerini ve onları betimleyecek ışıkları sürekli üretecek uzmanlıkta geliyordu. Bazıları ay ışığında kır manzarası çalışırken bazıları fırtınalı deniz manzarası çalışıyor, bazıları değişik ışıklara gökyüzünü görüntülemek için sadece onun ışıklılığını inceliyor ve görüntülüyordu. Bunlardan en önemlisi Hollandalı Jan Van Goyen, Claude Lorrain kuşağındandı: “Nasıl Claude Lorrain, İtalya doğasının şiirini bulgulamışsa, kuzey manzarasının şiirini de Jan Van Goyen bulguladı.” (resim 21) (Karavit, 2006, s.87).



Resim 21. Jan Van Goyen, “Nehir Kıyısında Yeldeğirmeni” 164, National Gallery, Londra

İngiliz romantik resminin yeni dönemlere yeni bakış getirecek olgusu manzara resmiyle olmuştur. 18. yüzyıl romantik ruhunun etkisinde kalan Wordsworth ve Byron’nun şiirlerinden esinlenen ve vatandaşları Reynolds ile Gainsborough arasındaki karşıtlığı andıran Turner ve Constable’ı apayrı bir başlıkta incelemek gerekir. Bu iki İngiliz romantizminin resimleriyle bu sanata ışık, renk ve doğa zafere ulaşmıştı. Turner’ın yıllarca süren yepyeni bir üslup yaratma çabasındaki en önemli elemanı, Goethe’nin renk kuramlarından etkilendiği “ışık ve renk dünyası” idi. Başlangıçtaki İtalya ve İsviçre ziyaretleri sırasında yaptığı ve Claude Lorrain’in etkisi altındaki İtalyan ışığı çalışmalarında açıkça görülebilir: “Sanatçının resimlerinde ışığın canlılığı, pastel gölgeler, resmin ışık efekti üzerindeki konsantrasyonu Turner’da derin etkiler uyandırmıştı.” Bu dönemde Poussin, Titian ve Rembrandt gibi sanatçıların ışık-gölge üslupları üzerinde araştırma yaptı. Ve tüm bunlar sonucunda ilk dönem çalışanlarının detaylı eskizlerden, farklı ışık-gölge çalışmalarına kadar çeşitlilik gösterdiğini görebiliriz (Karavit, 2006, s.96-99).

Turner perspektif konusundaki yetkiğine ve eğiticiliğine rağmen perspektif kurallarını tuvallerinde hiçe saymıştır. Ancak perspektif bilgisini ışık elemanının hizmetine sunmuştur. Özellikle geç dönem resimlerinde resmin zemininde derinlik ve atmosferlik etkisini verebilecek perspektif duyumuna sadece ışık ve renk ile ulaşmak istemiştir: “Uzaydaki objelerin opak (ışık geçirgen) doğası nedeniyle mavimsi bir renk aldığını ileri süren perspektif görüşlere geniş bir bölüm ayırmıştır.” Bu etkiler nedeniyle, turnerin resimlerinde, giderek daha fazla açılacak derinlik kazanan bir görüntüye şahit oluruz.

“ Yadr Approach the Coast” adlı tablosundaki örneklemede, güneşin benzerliğini yakalamak yerine, biçimi fark edilmeyen kendine doğru izleyici çeken bir ışık algılıyoruz: “Turner’de ışık dolu güzellik parıldayan bir düş dünyasından görüntüler vardı, ama bu dünya dizgin değil, devirgendi... Turner, tablolarında, şaşırtıcı ve dramatikliği vurgulayacak her türlü etkiyi koymasını bildi” (Resim 22).



Resim 22. J.M.W. Turner “ Yacht Approaching the Coast” 1835-1840

Constable’a gelince, Turner’la düşünce farklılıkları vardı. Constable, resimlerinde dramatik ve doğal ışığa bağlı kalmıştır. Constable, Turner’dan farklı olarak şiirsel doğa görüntülerinin sınırları içerisinde ışık kullandıysa da tüm resmin içerisindeki dünyayı bulgulamaya çalışan değişimlere uğrayarak, çağdaşlarından farklı etkiler oluşturdu. Constable tüm natüralist tavrına, kaynağı ve yüzeylerdeki etkilerinin belirginliğine rağmen, ışığa, bu doğal görüntü içerisinde çok farklı tarzda titreşimler ve açık koyu değerler vererek şaşırtıcı devirgenlik sağlamıştır. “Bu yeteneği ile Janr resminin yasalarını değiştirmeyi başardı.” (Karavit, 2006, ss.96-99)



Resim 23. John Constable “ The Haywain, 1821

19 yy’a gelindiğinde atölyelerini terk ederek doğaya çıkmaya başlayan empresyonist sanatçılar (Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Boudin) gibi ressamlar Manet ve Degas’ın aksine gün ışığında bulunan tüm renkleri tuvallerine aktarmaya çalışmışlardır. Açık havada gölgelerin aydınlık renklerle dolu olduğunu, doğadaki her cisminin renginin diğer cisimlerden üzerine yansıyan renklerle bütünleştirerek çok değişik tonlar keşfettiler. Yoğun tepkiler aldılar. Zaman içerisinde yeni ve zengin ışık

anlayışları kabul gördü. Empresyonistlerin başarısı, manzara resimlerinde kullandıkları vurgulamalar, yansımalar ve güneş ışığının parıldayan etkileri, sanatçılara ışık ve rengin kullanımı konusunda yeni bir özgünlük getirdi. Empresyonist sanatçılar renk ve ışıkla ilgili denemelerden yararlanarak, resimlerini edindikleri tecrübelerle resmettiler. Yani resimlerine yansıyan doğa, alışık olduğumuz doğa değil, sanatçıların resmedilmiş farklı bir doğa olmuştur. Monet'in "Her doğa resmi yerinde bitirilmelidir" düşüncesi, yalnızca alışkanlıkların altüst oluşuna ve rahatlıklardan vazgeçişe yol açmamış, aynı zamanda ister istemez yeni tekniklere de götürmüştür. Ressamın arzuladığı şey, bir anın büyüsunü, gündoğumunda, günbatımında değişik ışıklar altında yakalamaktır. Monet nehirdeki ışık yansımalarının değişimlerini resimleyebilmek ve incelemek için bir kayık atölye oluşturmuştu (Özel, 2009, s.23).

Gördüğümüz dibi, Rönesans ressamaları gerçeklik duygusunu güçlendirmek için gölgeli alanlardaki renkleri koyulaştıran bir yöntem uygulamışlardı. 19. Yy'da bir takım genç ressamlar, bu yöntemi çok geleneksel bulmuş ve doğanın gerçeğini klasik öğretilere bağlı olmadan ifade etmek istemişlerdi. Akım tam olarak yukarıda saydığımız ressamlar döneminde bahsettiğimiz gibi stüdyolarını terk ederek doğaya çıkmaları ile başladı (Parramon, 2004, s.16). Bu ressamlar ne kadar kendi dönemlerinden ayrı resimler yapsalar da sonradan o dönemin en çağdaş resimleri empresyonist ressamlar tarafından yapılmıştır.

19. yüzyıl bilgin insanların Brücke'nin, sanatçılara manzaranın üzerinden akıp giden değişken güneş ışığına güvenmeleri uyarısını, açık hava ressamaları, bu teknik güçlülüğü aşarak cevaplamıştı. Monet, öğle güneşinin tüm açıklığı ve çıplaklığında ışığın değişkenliğini betimlemeyi başarmıştı. Brücke'nin dikkate almadığı, empresyonist sanatçının özgünlüğü ve ışığı betimlemede ki hızıydı. Monet'in açık hava resimlerinde ki ışığında aştığı asıl büyük aşama, günün farklı saatlerinde, değişik ışıklarda bir katedralin yansıttığı değişik etkileri resimlediği bir dizi çalışmalarla olmuştur: "Monet'in Maugit's Caprice'te ki dükkânın katedrali serisini bir yılın kış ayları boyunca uğraşarak tamamladı. 1895'te açtığı sergide, elli resmin arasındaki yirmi tanesi katedral serisini içerir." Işıklarla değişen tablolarında Monet, balkondan sabahın erken saatlerinde mistik mavi gölgeler içindeki katedrali izledi; günün sonunda ise güneşle donanmış şehrin binaları arasındaki gün batımı turuncusunu ve maviyi fırça darbeleriyle yumuşatarak resimledi (Karavit, 2006, s.109). Empresyonist ressamların öncüsü olarak

kabul edilen Monet'in eserleri günümüze kadar sanat eğitiminde örnek sanatçılar arasında önde gelir.

Açık hava ressamı, ışığın etkilerini sadece doğa manzaralarında aramıyorlardı. Renoir, Pissarro gibi sanatçılar, günlük yaşamda, insanların toplu halde bulundukları şehir merkezlerinde veya eğlence yerlerinde, ışığın bu topluluklar üzerindeki etkisini araştırıyor ve görüntülemeyi amaçlıyorlardı. Özgür fırça darbeleriyle belirsizleşen yüzler üzerinde güneş ışığı, adeta hareket halinde çözülür gibidir. Özellikle Renoir'in figürlerini incelediğimizde, figürler üzerinde hareket eden güneş ışığı, ağaçlar ve bulutlar nedeniyle değişen gölgelerin etkisi, sanki bize durağan bir ortamda hızlı çekilmiş bir filmin, çok değişken ıgını anımsatır. Renoir, figürleri üzerindeki gölgeleri de renkli düşünüp, betimlemiştir. Nü çalışmalarında da uyguladığı bu anlayış, dönemin bir eleştirmeni tarafından tepki görmüştür (Karavit, 2006, s.110-111). "M. "Renoir'a söyleyin bir kadın bedeninde bulunan renklerin gri, mor ve yeşil renklerin olduğu bir kadavra parçası değildir" şeklinde tepkiler vermiştir. Empresyonistler bu ve buna benzer birçok saldırıya uğramıştır. Resim 25'te Renoir'a ait olağanüstü resim Empresyonistlerin getirdiği devrimi çok iyi yansıtmaktadır. Teneke renk tonlarının inanılmaz çeşitliliğini ortaya koyan gün ışığının olanca zenginliği, hafif fırça darbeleriyle çok ustaca yakalanmıştır. Işık ve gölge artık açık ve koyu planlar olarak değil, canlı renklerin zıtlığı olarak etkiler verilmiştir.



Resim 24. Claude Monet, “Rouen Katedrali”, Metropolitan Museum of art, New York



Resim 25. Pierre-Auguste Renoir, “Gün Işığındaki  ıplak Kız” Louvre Müzesi

19. yüzyılın sonlarında Gauguin gibi sanatçılar Empresyonistlerden aldıkları ilhamla, artık kullanılmayan kullanılmayan berrak ve canlı renklere tekrar geri döndüler. Empresyonislerin zaferi, sanatçıları ışık ve rengin kullanımı konusunda yeni bir özgürlük getirdi. On dokuzuncu yüzyılın sonunda Post-Empresyonist ressamlardan Maurice Denis: “ Bir resim gerçekten bir manzara ya da bir savaş değildir, o belli bir düzenle birleştirilen renklerle kaplanmış dış bir yüzeydir” dedi ve bunun ardından ressamların parolası “ form, ışık ve gölgenin kullanımında sınırsız özgürlük” oldu.

Yirminci yüzyılın başlarında Fovist (fauve vahş hayvan demektir) ressamlardan Vlamink güçlü ve primitif duyguları dışa vurmayı seven bir sanatçıydı.



Resim 26. Paul Gauguin, Arearea, Orsay Müzesi, Paris.

Gauguin saf, primitif sanatı aramak için Polinezya'ya gitti. Fakat renkleri bütün saflığıyla kullanmaya başlamadan önce Empresyonistlerden etkilenmişti. Işığı doğrudan göstermek istemeyen sanatçı, kuvvetli kontrastlarla onu anımsatmaya çalıştı (Parramon, 2004, s.16-17).

Modern sanatta ışık etkeni, düşünce yapısının değişmesi ve teknolojinin ilerlemesiyle beraber, geçmişle ilişkisini bir yandan koparan, diğer yandan da geçmişe yanıt oluşturan modern çağda resim ve heykel sanatında renk ve biçim gibi, ışık-gölge elemanı da en uç noktalarda yerini almıştır. Modern sanatın evreleri içerisinde ışık elemanı doğrudan sanat aracı olarak kullanılmasından, en basite indirgemesine değin, çok çeşitli bir yelpaze içerisinde görülebilir. Fotoğraf sinema gibi modern teknolojinin yeni ürünleri resim ve heykel sanatı gibi, diğer görsel sanatlara yeni etkiler bıraktı. Fotoğraf, yeni ışık etkileri açısından resme araç olurken, ışığın anlık etkilerini o ana kadar ulaşılamadık doğrulukta saptayabilmesi açısından, resmin birçok türündeki başarısına gölge düşürdü. Öte yandan sinema makinesinin bulunuşu ile sinemanın ışığa kazandırdığı hareket, empresyonistlerin gün boyunca ışığın titreşen, devirgen durumunu resmetmek için verdikleri uğraşın değerini yitirdi. Duyularımıza bunca etki eden hızlı gelişmeler art

arda sıralanırken, plastik sanatların en önemli elemanlarından birisi, ışık elemanının da dış etkilerden kurtulup iç dünyadan gelerek biçimlenmesini sağlayan soyut düşüncenin, modern sanatta bu denli zemin bulmasına şaşırmamak gerekir (Karavit, 2006, s.122).

Dışavurumculuk ve soyut sanatta ışık gölge etkeni farklı oluşumlarla karşımıza çıkmaktadır. Işık ve renk duyumlarıyla oluşan empresyonist resim, duyumların üç boyut yanılsaması ve onun sınırsız titreşimleri olarak kalmıştı. Ancak onları kavrayan bilincin konusuyla biçimleniyordu. Sanat kuramcısı Marcel Brion'a göre romantizm de ortaya çıkan soyut sanatta, soyut düşüncede görünürlük, duyumlarla kavranan değil, onların anlamlarıyla olandır ve nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır. Bu durumda, soyutlama ruhsal düzeyde algılanan şeylerin fiziksel biçimlenişi olup, doğa resim yapıtını değil soyut düşünsel yapıt, doğa biçimlerini belirliyordu. Bu da Kant'ın felsefesiyle karıştırılır; "*Açık tasarım, uzun tasarımdır (kant'ın anladığı ide)*". Soyut sanatla birlikte doğayı görmenin terk edilip, doğayı düşünmenin ele alındığı görme sanatlarında, görünür kılınma olgusunun ışık, renk, biçim gibi resim, heykel elemanlarıyla somutlaştırma gerekliliği vardı. Freud'un psiko analizi bir bilim olarak kabul ettirmesinin, sanatın insanın iç dünyasına girmesinde önemli rolü olmuştu. Bu da Croce felsefesine göre bu iç dünyanın ifade edilmesi demek olan dışavurum kavramına dayanır. Buna göre "*Soyut sanat, ifadenin (dışavurumun), yeni bir biçim verme sanatı oluyordu.*" Bu yeni dışavurum, sanatın nesnesi insanın iç dünyası olacak ve empresyonistlerdeki gibi anlık izlenim dünyası olmayacaktı. Böylece dışavurumda ışık derinlemesine içten gelen betimlemelerle biçim bulacaktı. Cezanne'a göre göre de doğanın dış görüntüsünden kurtulan bu sanat fütürizm, kübizm, pürüzim, konstrüktivizmle yeni biçime girmeye başlar. Fovizm de ışıklar renklendi ve çılgınca renk cümbüşü bu akımın yinelenen niteliği oldu. Amaç artık doğaya öykünmek ve gözü yanıltmak değil, öznel duygularla bir yorum oluşturmaktır. Gözlerin yerini düş gücü alacaktı. Henri Matisse, Albert Marquet, Charles Camoin, Maurice de Vlaminck gibi sanatçılar, Seurat'ın yönetimini de geliştirirken nesnenin sınırlarını, ayrıntılarını azaltarak, özetlediler ve süsleyici bir çizgi düzenlemesine dönüştürdüler (Karavit, 2006, s.122-126). Fovizt'lerin önde gelen isimlerinden olan Matisse ışıktan daha çok canlı renklerle espas ilişkisini oluşturmuştur. Işığın geliş açılarını boyanın çiğ ve çarpıcı kullanılmasıyla ön plana çıkmıştır. Resim 27'de ki eserinde de görüldüğü gibi çiğ tonlar

kullanılmıştır ve ışığın geliş açısına bağlı kalarak koyu tonlarla figürün gölgesini etkileyici bir şekilde yapmıştır.

“Sadece ışığı” çizmek isteyen birçok modern sanatçı resimlerini çizerken genelde ön açıdan gelen ışıklandırmayı tercih etmişlerdir. Vincent van Gogh, Amedeo Modigliani, Henri Matisse ve Utrillo gibi sanatçılar, bu tekniği benimseyip kullanan sanatçılardan bazılarıdır (Parramon, 2004, s.76).



Resim 27. Henri Matisse , “Koltukta Oturan Nude” 1926, Özel koleksiyon

Kübizmde ki ışık etkeni daha önce değindiğimiz primitif sanatın etkilerini taşıyan Gauguin ve Cezanne’ın yöntemleri ve soyut sanatın ortaya çıkışı, kübist sanatçılara büyük oranda yansıdı. Bu etkiler ışığında kübizm, ilk olarak betimlemeye karşı soyutlama sorunuyla ortaya çıktı. Buna Pablo Picasso ve George Braque’la analitik kübizmde yanıt aranmıştır. Analitik kübizm, duysal izlenimlerinden kurtardığı içsel nesneleri tüm yüzeyleriyle eşzamanlı görerek üç oyutlulaştırma kavramına sahipti. Resimde farklı yüzeyleri aynı anda görünür klan nesnelerin ışığı da eşzamanlı olarak farklı açılardan bu yüzeyleri aynı anda aydınlatıyordu. Picasso’nun tablolarında, tüm resim yüzeyi farklı yönlerden gelen ışıkla aydınlanmış yüzeylerin, sınırlarını belirleyen dikey-yatay çizgilerle kompozisyonun şu ya da bu yana yattığını görüyoruz. Braque’ta ise, içsellikğin etkisindeki fantastik, değişken ışık, onun resimlerinde skalaya benzer düz yüzeyler oluşturur. Biçimin ve rengin ışığa göre önem aldığı kübizmin doğal ya daişsel nesneler üzerindeki farklı açılı ışık gölgeleri, kapladığı yüzeyler içerisinde işlemez hale gelip, resmin genel kurgusuna teslim olmuştur (Karavit, 2006, s.28). Resimsel soyutlanmalarda daha çok algılamak istediğimiz bir objenin deyin tarafından duyum haline gelmesi zorlaşıyor. Bu yüzden beyin tarafından algılanan ışık unsuru, uyarılan neysele kendi ilgisini artırır.



Resim 28. Georges Braque “Gitarlı Kız” Modern Sanatlar Müzesi, Paris

Foizim sanatının ışık etkenine bakacak olursak, bu yeni hareket, yaratıcılığı yok eden geleneğe karşı çıkarken, modern kent yaşamının hızı ve ritmine, makinelerin hareketinin çekiçliliğine kapılmıştı. Fütürizm tüm bunları ışığın prizmatik açılımı içerisinde yansıtırken, konuların paralelinde dinamik ışıklılığı biçimlendirmeyi amaç edinmişti. Bu resimlerde analitik kübizmin eş zamanlı biçimlenen ışıklarını çağrıştıran aydınlık yüzeyler görebiliriz. Gino Severini'nin "Manoco'da Pam-Pam" resminde günlük yaşamın içinden seçilen konuda, ışığın prizmadan geçmişçesine renk cümbüşüne dönüşen etkisi görülebilir. Böylece Serevini: "Kent yaşamının bir olgusu olarak incelediği devinim ve ışığın, fütürizm açısından sorunlarına yöneldi" Ancak fütüristler, yeni yaşamın hızını ışıqla betimlemeye çalışırken, aslında Malewitsch de bunun bir dördüncü boyut; zaman ve kavramı içerisinde bir sorun olduğunun üzerini önemle vurgulamıştır (Karavit, 2006, s.28).



Resim 29. Gino Severini "The Pan Pan at the Monico"

2.3. Algı, Görsel Algılama ve Işık-Gölge Etkeni

2.3.1. Görsel Algılama

Işık enerjisi ile gelen görsel uyarıcıların beyne aktarılıp orada görme duyusu haline gelmesi ve daha önce değişik duyu organlarınca alınmış imgelerle birlikte değerlendirmesine görsel algı denir.

Görsel algının oluşması için üç şey gereklidir: Işık, sağlam bir göz ve beyinde normal işleyen bir görme merkezi. Işığın var olması ve göze kadar gelmesi fiziksel bir olay, gözde ışığın kırılarak sarı lekeye görüntüsünün düşmesi fizyolojik bir olay, beyinde normal işleyen bir görme merkezinde görüntünün algılanması ise psikolojik bir olaydır. Değişik etkilerdeki ışınların görsel algılamaya etkileri değişiktir. Bu yüzden görüş alanımızda bulunan cisimlerden bir kısmı daha görünür ve daha önemli bir şekilde göze batarken, bazı cisimler ya da görüş alanımızdaki bazı bölgeler fazla dikkat çekmeyerek ikinci planda kalırlar. Bu farklı algı bölgelerinden kuvvetli etki yapanlar (aktif) bir rol oynayıp ön plana geldikleri, göze daha çok battıkları ve dikkati üzerlerinde topladıkları için zayıf etki yapan bölgeleri edilgen (pasif) hale getirirler. Bu suretle zayıf etkili bölgeler ikinci planda kalıp bir fon, bir zemin etkisi yaparken ister iki boyutlu, ister üç boyutlu olsun, kuvvetli etki yapan bölgeler şekilsel ve hacimsel bir etki meydana getirirler (Güngör, 2005, s.6).

Görme olayının ve görsel algının temeli ışık, göz ve beyin üçlüsüne dayanır. Bunlardan göz ve beyin sabit olduğu halde, ışık değişken bir öğedir. Çünkü ışığın şiddeti, eğimi ve rengi daima değişebilir. Bu değişme nedeniyle cisimlerin ve yapıların görünüşlerinde farklılıklar doğar. Farklı ışık şiddetinde ve farklı renkte ışıklar altında yapıların görünüşleri insanda ayrı ayrı etkiler yapar. Işığın etkisini gölge ile birlikte ele almak gerekir. Zira her ışık kaynağı, cisimler üzerinde gölge oluştururlar. Işığın yönü de çok önemlidir. Yön değiştikçe gölgelerde yer değiştirir. Bu durum tasarımcıların çalışmalarında doğal ya da yapay ışık kaynağının yerini ve türlerini dikkate almayı zorunlu kılar (Özol, 1974, s.87). Görsel algılama sürecinde bireyler algılanan kavrama ilişkin olarak öncelikli olarak yüzeysel bir edinim süreci yaşarlar. Bu süreç iki boyutlu bir algılamadır. Bu aşamada bireyler görüntüleri genişlik ve yükseklik olarak algırlar. Bu süreç sonrası birey, görsel algı alanına giren kavrama ilişkin daha derinlemesine bir örüntü oluşturmaya başlar. Bu süreçte ise derinlik algısı ile birlikte üçüncü boyut

devreye girer. Daha sonra kültürel alt yapısı ile kavramı anlamlandırır ve kavrama bir kimlik kazandırır yani kavramı tanır (Erişti, 2013, s.499). Yüzeylerin, herhangi bir malzeme ile örterek, renk, doku, ışık-gölge, ölçü, geometri, derinlik olarak ifadelendirilmesi görsel sanatlarda dokusal etki, bakış açısına, bakış uzaklığına ve algılama koşullarına bağlı olarak aynı cins şeylerin çok sayıda ve dizgisel özelliklere dayanarak yan yana gelmeleriyle izleyici de bıraktıkları ve görsel yolla algılanan etkiyi oluşturur. Görsel tasarım alanındaki her yeni yaklaşım değişik bir akım ya da üslup olarak ele alınmasına karşın, bunların yararlandıkları ilkeler bir bütüne dönüştürdüğünü araştıran Gestalt Psikoloji okulunun bu alanda elde ettiği sonuçlar, tasarım ilkelerini belirleyen başlıca faktörler arasındadır (Eroğlu, s.150). Gestalt kuramına daha sonra ayrıntılı bir şekilde değineceğiz.

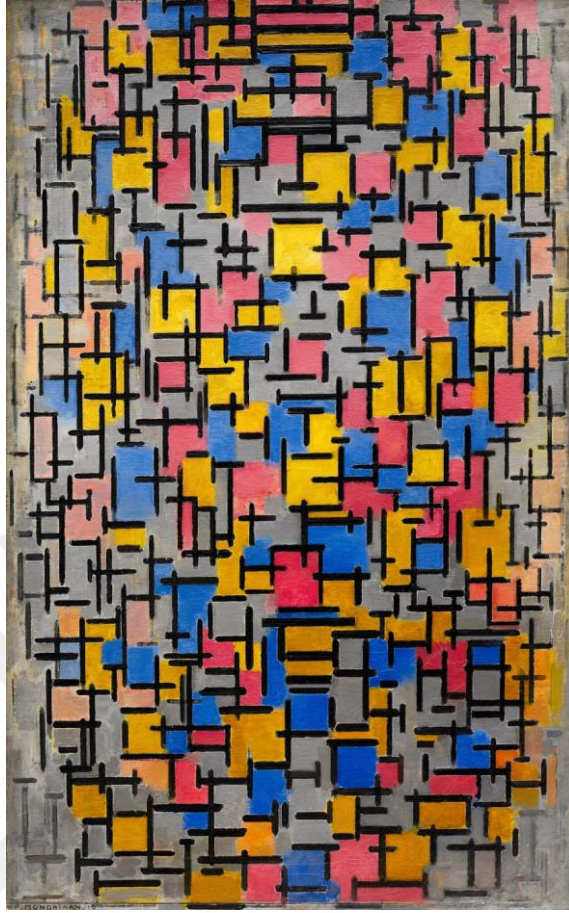
İnsanlar olarak çevremizde ki dünyanın üç boyutlu yapısını belirgin olarak algılayabiliriz. Yani başımızdaki bir çiçeğe baktığımız zaman onu üç boyutlu algısının ne kadar net olduğu görebiliriz. Yüzeyinde gölgelerin canlılığını, dokusunu, insanın görme duyusu olan gözle istediğimiz her türlü nesneyi görerek algılayabiliriz. Bu sadece doğal hayattan bir kesit değil de bir resme baktığımızda bir grup insan portresinin farklı ifadelerini, canlılığını, renklerini, yüzlerindeki duyguları ve psikolojik algıları dahi her şeyi inceleyerek görebiliriz (Szeliski, 2010, s.3). Böylece algı dediğimiz olay kişinin en önemli duyu organı olan gözün görerek en etkili öğrenme biçimini bize sağlamaktadır.

2.3.2. Görsel Algıda Belirliliği Sağlayan İlkeler

İnsanlar bazen çevrelerinde gördükleri cisimleri algılamakta veya anlam vermede güçlük çekerler. Bunun tersinide diyebiliriz. Bazen de onları algılamakta güçlük çekmezler ve böylece bellekte kesinleşmiş bir görüntü netleşir. Bir cismin anlatılması kolayca veya güçlkle anlamlandırılması, sözü edilen cisimlerin belirliliğini ortaya koyan bazı niteliklere, bazı kriterlere dayanır. Bu ilkeleri beş esasta sıralayabiliriz: yakınlık, benzerlik, biçimler arası bağlantı, ayırıcı nitelik (karakteristik), saydamlık olmak üzere beş farklı kriter oluşturmaktadır.

Yakınlık ilkesi; birbirinden uzak duran biçimler birbirleri ile ilgili görünmezler. Tersine bir ilgisizlik ve dağınıklık duyulur. Bu durum bir belirsizlik doğurur. Biçimler ya da cisimler birbirlerine yaklaştıkça aralarında ki ilişki duyulmaya başlar. Yakınlık yoluyla

elde edilen belirlilik iki boyutlu ya da üç boyutlu olabilir. Bir düzeni oluşturacak öğelerin yalnız yaklaşımlarla bir belirlilik elde edilmesi, estetik kuşkusu söz konusu olunca yeterli değildir. Ancak bir bütünlük elde etmek için en yardımcı koşullardan biridir. Eğer öğelerin bir araya gelişinde estetik düzen oluşturulmuşsa, göz, bu düzen için de biçimden biçime atlayarak kayar gibi bir dolaşım elde eder. Buraya biçimler aynı amaçla bir araya geleceklerinden böylece bir rahatlık duyulur. Resim 30'da buna ilişkin Mondrian'ın bir araştırması görülüyor. Parçaların konumlarına genel olarak baktığımızda bir bütünlük oluşturduğunu fark ederiz. Benzerlik ilkesinde, çevremize dikkat ettiğimizde benzer cisimlerin bir uyum içinde olduklarını fark etmekte güçlük çekmeyiz. Oysa birbirlerine benzemeyen cisimlerin ve biçimlerin oluşturduğu görünümümüzde bir belirsizlik etkisi yapar ve anlamlaştırma da öğeler arasındaki ilişkileri algılamakta güçlük çekeriz. Benzerlik yardımıyla bazı biçimlerin aynı grupta oldukları anlaşılırsa, görüş alanında yavaş yavaş belirlilik ortaya çıkmaya başlar. Bu nedenledir ki, belirlilik sağlamak için cisimlerin benzer tarafları olması gerekir. Zira benzer biçimler daima bir bütünün parçaları gibi etki yapmaya elverişlidir (Özol, 1974, s.90). Resimde duyarlılığın geliştirilmesi için, resimsel karşılaştırma ve zamanla görerek olur. Bu arada en az bunun kadar önemli olan, resme bakanın kişiliği, diğer plastik ve görsel sanatlarda olan organik ilişkilerinin ve yorumsal sendez yapma gücünün yarattığı duyarlılıklarının bileşkesi olarak görebiliriz. Bu yönüyle veya eleştirilen, ressamın sanatına önemli katkılarda bulunabilir. İzleyici ve yorumcudaki bulunması gereken resimsel sentez yapabilme yeteneğinin olması gerekiyor (Saydam, 2002, s.22).



Resim 30. Piet Mondrian, Kompozisyon, 1916

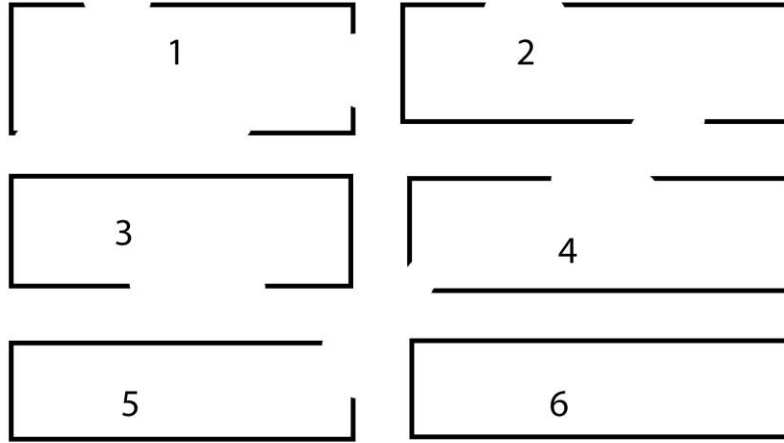
Biçimler düzeninde ele aldığımız yakınlık ve benzerliğin yanı sıra yine bütünlük elde etmede biçimlerin yönlerle konumunda göz, biçimden biçime atlarken bu biçimleri birbirine iten ve uyumlaştıran bir bağlantı ister. Biçimin kitlesiyle verdiği yön hareketinin veya kenar çizgisiyle verdiği yönün zeminde atlayarak diğer biçimin bir kenar çizgisinde veya kitlesinde devam etmesi, aralarında bağlantı sağlayarak bütünlük elde etmede özellikle kare ve dikdörtgen düzeninde bu ilkeyi anlamak ve uygulamak çok daha kolaydır. Resim 31’de Stella’nın eserini örnek olarak verebiliriz. Yuvarlaklardan oluşan bu düzenleme birbirine geçmez fakat birbirini takip eden renklerden oluşur (Özol, 1974, s.92). Resmi incelediğimiz zaman renklerin ve formların arasında ki bağlantıyı incelediğimizde görürüz. Renklerin ve parçaların uyumu da gayet açık bir şekilde verilmiştir.



Resim 31. Frank Stella, Hatıra I. 1967

2.3.2.1. Ayırıcı Nitelik (Karakteristik)

Ayırıcı nitelikte biçimlerin kendilerini diğer biçimlerden farklı kılan ayırıcı nitelikte sahip olması, onların görsel algıda belirlilik sağlamasında rol oynar. Cisimlerin iyi ayırıcı niteliklere sahip olması dört tarzda sağlanır. Ögeler biçimleri oluştururken kesintiye uğramadan iyi bir devamlılık meydana getirirlerse, meydana getirdikleri biçim daha düzgün ve daha etkili olur. Tersine, öğelerin devamsızlığı düzensiz ve kesintili olduğu takdirde meydana gelen biçim düzgün ve etkili olmaz. Resim 37’de görülen altı biçimden sadece sonuncusu dikdörtgendir. Diğer dört tanesi her ne kadar dikdörtgen biçimini esinletirse de yine de kessin ve kuşku getirmez bir şekilde dikdörtgen halini almamışlardır. Bu nedenle etkileri tam ve kessin değildir. O halde, bir biçimin tam anlatım kazanabilmesi için çevresinin tam olarak kapanması gerekir (Özol, 1974, s.93-94). Resim olayı sadece sanatçının yaptığı iş değildir. Sanatçının göstermek istediği ile izleyicinin algılamak istediği şeyin belli bir yerde örtüşmelidir. Bu uyumun asıl hislerden birisi de ressam ve izleyicinin psikolojik bağlılıklarından biridir (Saydam, 2002, s.23).



Şekil 8

Biçimlerin sadece çevre çizgileri değil, aynı zamanda kendilerine aç vererek daha başka birçok çizgileri, iç öğeleri mevcuttur. Bu öğeler bir bağlantı içinde oldukları takdirde, biçimin niteliği daha belirli olur ve cisim daha farklı bir özellik kazanır. Biçimler, ya geometrik çevre çizgilerine sahip olurlar, ya da tamamen serbest sınırlara sahiptirler. Genellikle geometrik ve bakışık biçimlerin etkisi daha keskin ve benimsenmeleri daha göz alıcıdır. Bunlarda kararlı bir denge vardır. Böylelikle bellekte yer etmeleri ve etkili olmaları kolaylaşır. Serbest biçimleri yine serbest esasa dayanan dengeleri olması gerekir. Bu, oldukça güçlü bir çalışma sonunda kazanılan alışkanlıklardandır. İlgi çekiciliği yönünden en hoş gideni serbest denge dir. Cisimlere ya da onların resimlerine bakıldığında, bazen üç boyutları olan derinlikleri görülemez. Eğer bunlar geometrik cisim değillerse ya da geometrik cisim oldukları halde diğer yüzlerinde renk, değer ve doku bakımından bir de değişiklik ihtimali varsa, bu yüzlerinin nasıl olduğu merak edilir. Bu nedenle merak edilen yüzler zihninizde belirsiz kalır. Bu belirsizlik o cismin iyice algılanmasına olanak vermez. Keza bazı cisimler birbirlerinin görüşlerini kapatırlar ise, kapanan cisimlerin anlaşılması zorlaşır. Bu durumda belirsizlik doğurur (Özol, 1974, s. 94).

2.4. Algı

Çevreden kaynaklanan uyarıcı etkilerin duyu organları ve zihinsel sürece ilişkin olgular yardımıyla kavranması, anlaşılması algı olarak tanımlanmaktadır. Algı, çevresel psikologlar tarafından, sinir sisteminin bir tepkisi olarak ifade edilmekte ve “uyarım-tepki” ilişkisi içinde ele alınmalıdır. Algı oluştururken kişi daha önce deneyim ve bilgilerine yönelik seçimlerde bulunur. Böylece algı geçmiş bilgilerin şimdikilerle birleşimi olacaktır. Bu birleşimin doğruluğu ve yapılabilirliği, kişilerin zihinsel çalışmalarına bağlıdır. Bu anlamda, algının, kişilere göre değişen bir olgu olduğunu ve çevresinden amacına uygun bilgileri algıgını söyleyebiliriz. Algıda durağanlık ve hareketlilik, algının oluşumunu etkilemektedir. Bu kişi özelliklerine bağlı olmakla birlikte, genel anlamda durağanlık algının kuvvetliliğini, hareketlilik ise azlığını etkiler. Şekiller arasındaki benzerlikler, farklılıklar ve renk özellikleri algıyı kolaylaştıran veya zorlaştıran etkenlerdir (Erim, 1999, s.39).

Psikolojide bilgi, duyum ve algı olmak üzere iki düzeyde işlenir. Duyum ve ışığın parlaklığı, bir ses tonun perdesi, kahvenin sıcaklığı veya iğne battığında duyduğumuz acı gibi fizyolojik duyumları içerir. Duyumlar yaşantıların hammaddesidir; ancak, yaşantı sadece bir dizi duyumdan ibaret değildir. Günlük yaşantımızda duyumlarımızı sürekli olarak yorumlama işlemine tabi tutarız. Notalar dizisini melodi olarak, küp şeklinde büyük ve kırmızı bir cismi, kırmızı bir ev olarak yorumlarız. Duyumları yorumlama, onları anlamlı hale getirme sürecine algı denir. İnsanlar dünyayı tüm duyu organları yoluyla algırlarlar; dolayısıyla görsel algı, işitsel algı ve diğerleri gibi her duyuma ilişkin algıları vardır. Ancak, normal hallerde en büyük ağırlığı görsel algılar taşır (Erim, 1999, s.39). Sanatta ve sanatçının algılaması görsel uyarımlar ve kişisel kavrayış arasındaki bağlantıyı ifade eder. Bireysel bir bakış yönü kişinin sanattaki ilgisini ve tecrübesini teorik olarak betimler. Sanatın anlaşılması için kişinin algı, gözlem ve sanat ürününü yorumlayabilme kabiliyetine sahip olması gerekir. Bu yüzden hem sanatçı hem de gözlemcinin bakışı sanat anlayışında katkıda bulunur.

Atmosferik renk dediğimiz olay başka nesnelerin yansıtmış olduğu renkler ve ışığın kendi rengiyle oluşur. Bu, az çok turuncu ya da mavi tonlarda olabilir. Kırmızı, mavi ve yeşil renkte ki üç farklı ışığın aynı noktaya gelmesiyle beyaz ışık oluşur (Parramon, 1997, s.66).

2.4.1. Görme ve Algımla Bağlantısı

Bir objeye bakmak ve görmek arasında çok fark vardır. Her zaman geçip gittiğimiz yollarda gördüğümüz nesneler, reklam afişleri, dükkanlar ve insanlar bütün bunları gerçekten görmediğimiz zaman onların ne olduğunu ve kim olduğunu anlayamayız. Tabi o nesneleri ve afişlerin ne olduğuna dair bir fikir edinmek istersek onları algılayıp duyum haline getirmek gerekir. Çünkü algılama dediğimiz olay görünenin beyne aktarımıdır.

Göz ışıqla uyarılır. Uyarım, alıcı hücrelerden, sinirsel elektrik enerjisi olarak, beyin zarına iletir. Buna duyum denir. Duyumların ilk beyinsel ürünü ‘imgedir’. İmgeler, zihinsel etkinlikle çok hızlı değerlendirilip, simge ve kavram olarak, görme merkezi hücrelerine, elektromanyetik tanecik olarak kodlanır. Bu ise ‘algısal bilgi’ dir. İlk bakışta kesin ve net olarak göz rengi hisseder. Göz rengin özelliğini saptar ve güzelliğinden hoşnut olur, ya da sevmez irkilir. Göz, tıpkı damağın yemekten tat aldığı gibi renklerden o denli uyarılır. Renk insanı iki yönde etkiler. Bunlar fiziksel ve psikolojik yönlerdir. Açık tonlardaki sıcak renkler, insanı fiziki yönden etkiler. Renkler koyulaştıkça ve hâkimiyet oranları çoğaldıkça insanı psikolojik yönden iyi ya da kötü etkilemeye başlar. Bu etkilenmeyi kişi göz yoluyla algılar. Gözü etkileyen bu renksel unsurlar iyi yönde olsa bile bir süre sonra göz aynı renge bakmaktan rahatsızlık duyar ve çevresinde dinlenebileceği başka renkler arar. Bu bir nevi beynin renge karşı duyarlılığını gösterir. Gözün çevresinde başka renkleri araması yoluyla renk zıtlıkları ve uyumları meydana gelir. Aynı zamanda bir renge uzun süre (1-2 dakika) baktıktan sonra beyaz bir yüzeye bakarsak sürekli baktığımız rengi değil, o rengin tamamlayıcı kontrastı olarak nitelendireceğimiz rengi görürüz. Örneğin; kırmızı bir noktaya veya objeye uzun süre baktıktan sonra beyaz bir yüzeye gözümüzü çevirdiğimizde yeşil rengi görürüz. Görme duyumuz olmadan rengi beynimize iletemeyeceğimiz gibi onu algılamamızda mümkün olmaz (Erim, 1999, s.41-42). Farklı algılama ve yanılgı unsurunu birçok ressam resimlerinde kullanabilmektedir. Bu yanılsamalı algıyla izleyiciye yakın ve uzak nesneleri yanılsamalarla farklı bir hacim görmelerini sağlamaktadır.

Bu oldukça karmaşık fakat belirgin olan renk tanımı, renk algılamasında renklerin ayırt edilebilmesi ve sabit veya hareket ettiklerinde algılayabilme becerisine sahip olmamız gerekir. Bir cismin algılanışı, hangi renge sahip olduğu, yönü hareketi ne olursa olsun

göz sabit kalıp o görseli tutmalı ve gözlemlemelidir. Bu yüzden algı (görme yeteneği) dediğimiz olay herkesin bakma yeteneğine göre değişir.

2.4.2. Yaş gruplarına göre renk algılaması

Renk algılaması, farklı yaşlardaki kişiler üzerinde irdelendiğinde belli yaş grupları arasında belirgin farklılıklar olduğu gözlemlenmektedir. Küçük yaş grubu (0-6 yaş) çocukların oyuncak ve giysileri genellikle canlı renklerdir. Yani bir objeye veya bir olaya kısa sürede dikkatini verir. Saf ve ışık değeri bakımından katışıksız renklerde ki objeler onların dikkatlerini daha uzun süreye çıkartmaya yarar. Özellikle en canlı ve sıcak renk kırmızı çoğu küçük yaş grubu çocuğunun tercih ettiği bir renktir. Yeni doğmuş bebeklerin görme duyuları da tam gelişmemiştir. Canlı renklerin seçimindeki bir başka etkende bu renkleri görmelerin daha kolay olmasıdır. Bluğ çağlarında kişiler ruhsal olarak çeşitli çelişkilerle dolu olduğu için pastel renkleri tercih edebilirler. Fakat bu çağ kişilik bulma çağıdır. Ve canlı renklerde seçilebilir (Erim, 1999, s.41). Olgunluk döneminde kişiler daha çok olgun renkler tercih etmektedirler. Bu da kişinin yaşamı, bulunduğu yer ve psikolojik sorunlarından kaynaklı olabilir. Bu renklerden örnek verirsek siyah, kahverengi ve haki tonlar gibi birçok renk sayabiliriz. Olgunluk dönemi her ne kadar koyu tonlar tercih edilse de ara sıra canlı renklerde seçilebilir.

2.4.3. Algılamamanın Kuralları

Dünyada bulunan bütün nesneler veya farlı doğal unsurlar olsun bütün bunları incelediğimiz zaman ilk başta onları genel olarak inceleriz. Daha sonra görmek istediğimiz ayrıntıyı daha farklı bir şekilde algılayıp inceleriz.Şekil 3'te ki simetrik yanılısamalı yazıya baktığımızda bir çeşit açık kapalı işaretler görmekteyiz. Bu yazı aslında çok basit sadece biz görmede çok tembelleştığımız için bu yazıyı okumakta zorlanıyoruz. Bu şekli iyice incelediğimizde aynı yazının simetri halı olduğunu görebiliriz. Yazının alt tarafını kapattığımız zaman “Oltada On Balık” yazısını açık bir şekilde algılayabiliriz (Süder, 2000, s.14).



Şekil 10. Simetri yazısı

Örneğin, uzun süredir görmediğimiz bir kişiyle karşılaştığımızda, onu nasıl tanırız? En son karşılaşmamızda zihnimizden algıladığımız önceki görüntüsüyle tanırız. Daha sonra ise, boyunun uzunluğu ya da kısalığı, yüzünün şekli, saçının ve gözünün rengi gibi parçaları anımsar ve tanırız. Tüm bunları açıkladıktan sonra, algılamanın önemli birkaç maddesinden bahsedebiliriz.

- a) Yakınlık
- b) Kapalılık
- c) Benzerlik
- d) Doğru biçim kümeleri
- e) Yönün sürekliliği (Südor, 2000, s.14-15).

2.5. Gestalt ve Görsel Algı

2.5.1. Gestalt psikolojisinin ortaya çıkışı

Gestalt Psikolojisi Almanya’da 20. Yüzyıl’ın başında Max Wertheimer tarafından başlatılan, Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler geliştirilen bilim adamları tarafından uyarıların organizasyonunun, algının gerçekleşmesinde önemli bir rol oynadığını vurgulayan bir kuramdır. Gestalt, Türkçe de şekil, biçim, form gibi anlamları karşılamaktadır.

Gestalt teorisi içerisinde görsel algı büyük önem taşımaktadır. Gestalt anlayışına göre nesneler, asla boşlukta değildir. İnsan bir zemin üzerinde algıladığı şekilleri bir bütün olarak görme eğilimi göstermektedir. Onları bütün oluşturacak şekilde gruplandırarak, tamamlayıp düzenlemektedir. Gestalt psikologları "tasarımda bütün kendisini oluşturan parçaların toplamından farklıdır." ilkesini savunarak tümün parçaların matematiksel sentezinden daha çok olduğunu kanıtlamaktadır. Gestalt okulunun öncülerinden biri olan Max Wertheimer, arka arkaya seri halinde hızlı bir şekilde gösterilen hareketsiz bir dizi resmin yarattığı hareket hissinin, tek tek ele alındığında hiçbir resimde olmadığına dikkati çekmiştir (Zengel, 2008, s.27). Kılıç (2003)’ a göre Gestalt, birbirinden bağımsız olan öğeleri psikolojik bir süreç sonucu bütün oluşturacak şekilde gruplandırma eğilimidir. Bütün Gestalt, onu meydana getiren öğelerden daha büyük ve karmaşık yapıdadır. Gestalt’ı oluşturan öğelerin hepsi bütünle ilişki içerisinde. Bir genelleme yapılırsa, gündelik yaşamımıza ait bir parçayı, bir durumu, bir olayı, duyu organlarımızdan başlayan süreçte, parçadan bütünsel bir yapıya doğru anlamlandırarak algılamaktayız. Algılama sürecinde duyu organlarına gelen parçasal verilerle değil, parçalar arasındaki bütün ilişkisiyle algılanmaktadır çünkü birbiriyle ilişki halindeki parçalar, kendini oluşturan parçaların toplamından farklılaşarak, kendine özgü özellikler göstermektedir (Kılıç, 2003, s. 90). Psikoloji genellikle öncelikle parçaların, daha sonra parçaların bütünü oluşturarak tamamının yani bütünün algılandığı görüşünü savunmaktadır. Fakat Gestalt psikologları parçaların tek tek düşünüldüğünde anlamlı olmayacağını algı için parçalarda bütünlüğün olması gerektiğini öne sürmektedirler. Parçalar bütünü oluşturacak biçimde gruplandırılıp tamamlanarak anlamlı hale gelmektedir. Gestalt psikolojisine göre ise çocuklar, çevreden aldıkları uyarıcıları, parça

halinde değil bir bütün halinde algılama eğiliminde olmaktadır (Beyoğlu, 2013, s.36-37).

2.5.2. Gestalt Ve Algılama

“Gestalt kuramcılara göre algı; görmekten çok daha fazlasıdır. Duyu organlarımızca sağlanan veriler sayesinde daha ileriye gider. “Wertheimer, belli uyarıcıların bir arada nasıl gruplanacağını ve yapılanacağını belirledi. Gestalt kuramcıları algısal örgütlenmeye yardımcı olan yasaların hepsini kapsayan genel bir yasa oluşturmuşlar ve buna pragnanz yasası adını vermişlerdir.”¹³ “Gestalt psikologları; "Bütün, kendisini oluşturan parçaların toplamından farklıdır." ilkesini vurgulamışlardır. Gestaltçılar uyarıcıların nesneye yönelik olarak örgütlenmesi biçiminde beliren temel eğilimin, bireyin duyu organları ve sinir sistemlerinin doğuştan gelen bir özelliği olduğunu kabul ederler. Gestalt okulunun öncülerinden biri olan Max Wertheimer, art arda seri bir biçimde gösterilen hareketsiz bir dizi resmin yarattığı hareket hissinin, aslında tek tek ele alındığında hiçbir resimde olmadığına dikkati çekmiştir (Sertkan, 2012, s.10).

Gestalt algı kuramında psikologların belirlemiş olduğu ilkeler uzaklık algısında da farklı bir oluşum yaratmaktadır. Uzaklık algısı aynı zamanda objelerin derinlik, büyüklük, yükseklik ve yakınlık mesafelerinin belirlenmesini sağlamaktadır. Kısaca nesnelerin formları aynı olsa da ön plan arka plan ilişkisine göre sıralandıklarında arka plandakiler küçük olarak görülmektedir. Farklı büyüklükteki objeler aynı sırada dizildiklerinde de küçük olan nesneler büyük olanlara göre daha uzakta algılanmaktadır. Bir nesnenin nerede olduğunu bilmek için, onun uzaklığını ya da derinliğini algılamamız gerekmektedir. Bir nesnenin derinliğini algılamak kolay görünse de, bu, gözlerimizin fiziksel yapısı bakımından önemli bir deneyimdir (Atrikson, Atrikson, Smith, Bem ve Hoeksema, 2006, s. 160). Fiziksel gerçeklikle psikolojik yaşantı arasındaki etkileşimler yanılsamayı ortaya çıkarmaktadır. İllüzyon algılarımızın geometrik özellikleri ile ilgilidir. Bunlarda çoğu zaman görme algısı ile ilişkili olmaktadır. Alışkanlıklar ve geçmiş deneyimler, bu görsel yanılmada etkilidir. Renk zıtlıkları ve geometrik yanılmalardan gerek giyimde gerekse iç ve dış mekân tasarımında yararlanılmaktadır (Beyoğlu, 2013, s.38). Görsel algılamayı açıklayan Gestalt teorisinin temelinde, “bütün kendini oluşturan parçaların toplamından daha anlamlıdır” ilkesi yer almaktadır. Gestalt teorisi şekil-zemin ilişkisi, yakınlık, benzerlik, tamamlama, devamlılık ve basitlik olmak

üzere bazı temel ilkeler üzerinde şekillenmektedir. Bu temel ilkeler güzel sanatlar enstitüsü dergisinden alıntıdır.

2.5.2.1. Şekil (Biçim)-Zemin (Mekân) İlkesi:

Gestalt kuramcılarına göre nesne-biçim ilişkisi görsel algı için önemli bir yere sahiptir. Algılanmak istenen nesne olup bulunduğu ortam zemin olarak belirlenmiştir. Bazen nesne ve zemin algılaması değişim gösterebilir. Bütün bunları algılamak için beyin daha önce benzer obje ve mekânlarla uyarılıp algılamamıza olanak sağlar. Bazı durumlarda mekân ve zemin yer değiştirmek zorunda kalabilir (Eroğlu, 2014, s.154-157). Beyin yer değiştiren obje ve mekan ilişkisini kompozisyonun konumuna göre değişim gösterip farklı algılayabilir.

2.5.2.2. Yakınlık İlkesi:

Yakınlık ilkesi zaman ve mekan açısından birbirine yakın olan nesneleri, gruplandırarak algılanma eğiliminde olduğunu belirtir. Yakınlık yasasına göre birbirine yakın olan nesne ve olaylar birlikte diğer bir değişle gruplanarak algılanmaktadır. Örneğin yüzeyde yukarıdan aşağıya sıra halinde yan yana dizilmiş noktalar, yatay düzlemde birbirine dikey düzlemde daha yakın oldukları için satırlar gibi, birbirine koşut üç çizgi olarak algılanırlar. Çünkü beyin birbirine yakın olan noktaları gruplayarak bir bütüne dönüştürmektedir. Gestalt benzerlik ilkesine göre; biçim, renk, doku, hareket gibi ortak görsel özelliği olan nesne veya olaylar beyin tarafından gruplandırılmaktadır. Bir örnek, beyaz bir koyun sürüsü içinde siyah bir koyun hemen fark edilmeye adaydır. Beyaz koyunlar birbirine renk bakımından benzer olduğu için bir bütün olarak algılanırlar. Benzerlik ilkesi şekil, renk, doku, cinsiyet vb. pe çok özellik bakımından birbirine benzer uyarıcıların birlikte gruplandırılarak algılanma eğitimi olduğunu vurgular (Eroğlu, 2014, s.154-157).

2.5.2.3. Tamamlama İlkesi:

Tamamlanmamış/eksik bırakılmış etkinliklerin, şekillerin, seslerin tamamlanarak algılama eğiliminde olduğu Gestalt tamamlama ilkesine göre insanlar eksik olan şeyleri tamamlama eğilimindedirler. İnsanların görsel dünyalarını uyarımda ki boşlukları doldurarak örgütlenmelerine ve böylece kopuk parçalar yerine bütün bir nesne olarak algılanmasına yol açar. Devamlılık ilkesi, aynı yöne giden noktaların, 2 çizgilerin ve uyarıcıların birlikte gruplandırılarak algılanma eğiliminde olduğunu

belirtir. “Süreklilik yasası” ya da “yön kuramı”na göre bir uyarıcının içindeki değişim, beyin tarafından yavaş ve kademeli olarak algılanmaktadır. Aynı yöndeki çizgilerin hareketi, birlikte, birlikte bir bütün olarak çabuk algılanmaktadır. Birinden diğerine sürüp giden etki doğal ilişkiler biçiminde duyumsanır. Uzatılmış bir parmak ya da ok işareti, izleyen gözlere liderlik etmektedir. Basitlik ilkesi ise uyarıcıların en basit halleri ile algılanma eğiliminde olduğunu açıklar. İfade edilen özellikler ışığında Gestalt teorisinin günümüz görsel sanatlar üretiminde önemli etkisinin olduğu ve farklı alanlarda anlamlandırma ve algıya ilişkin etkinliğinin bulunduğu düşünülebilir (Eroğlu, 2014, ss.151-152).Yukarıda saydığımız bütün Gestalt kuramı ilkelerine bağlı kalarak Dan Flavin’in eserleriyle ilişkilendirelim. Minimalist bir ressam olduğu için verilen bütün örneklerde bu akım süresince üretilen eserlerden örnekler verilmiştir.

Gestalt kuramcılara göre bireyin, bütünü parçalarına ayırıştırarak değil, anlamlı, örgütlenmiş bütünler halinde algılar. Ondan sonra bütün ve parçaları arasındaki ilişkileri keşfeder. Ayrıca algılamada basitlik, benzerlik, yakınlık, devamlılık, şekil-beyaz sayfa ilişkileri önemlidir. Sonuç olarak, öğretmenin dönem başında öğrenciye önce bütün olarak dersin temel çerçevesini, organize edilmiş anlamlı bir bütünlük içinde vermesi ve gözden geçirmesi, daha sonra ayrıntıya inmesi gerekmektedir. Böylece öğrenci ilk olarak konunun genelini bildiği için ayrıntıları daha iyi öğrenip algılayabilir (Senemoğlu, 2012, s. 238).



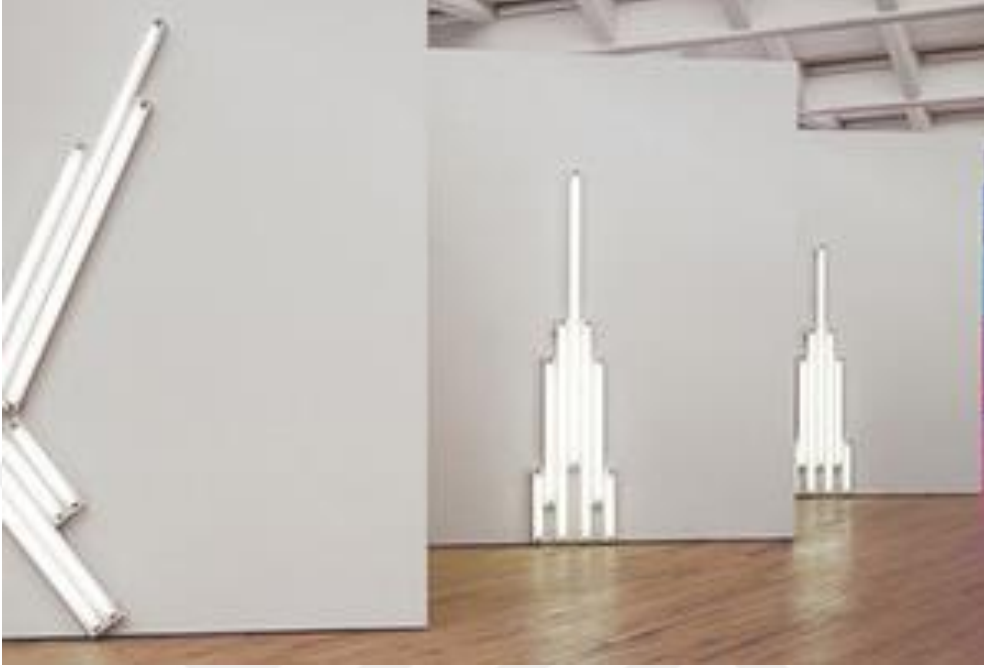
Resim 32. Dan Flavin, “The Diagonal of May 25”, 1963, Sarı floresan Lamba, 244 cm

Gestalt yakınlık ilkesinin zaman ve mekan açısından birbirine yakın olan nesneleri gruplandırarak algılama görüşü Flavin’in “Untitled” (Resim 33) çalışmasında görülebilir. Sanatçı, floresan lambalarını kullanarak yapmış olduğu düzenlemede mimari yapısal bir öge olarak izleyici üzerinde etki bırakmaktadır. Mekanın mimari elemanı olarak, yerleştirdikleri mekanın tamamlayıcı bir parçası haline gelmiştir. Işıklı tüplerin kendileri köşede saklı olduklarında bile bir alanın sınırlarını çizerek, kapalı girintiyi ışıkla doldurmaktadır. Gestalt benzerlik ilkesi algılama eğilimini; biçim, renk, doku, hareket, cinsiyet gibi ortak görsel özelliği olan nesne veya olayların beyin tarafından gruplandırılarak olduğunu vurgular. Örneğin, Rus Konstrüktivist sanatçı Vladimir Tatlin’e adanan “Monuments” adlı çalışma dizisi (Resim 34), Flavin’in 1964’de başladığı serinin bir parçasıdır. Flavin, Tatlin’i sanatı bilim olarak düşleyen büyük bir devrimci olarak görmekteydi ve ona büyük bir saygı duymaktaydı. Sanatçının “Monuments for V. Tatlin” çalışması “Tatlin’e gönderme yapan, sert beyazdan yapılmış bir düzenleme olarak anıt ve katedral yapılarla izleyicide benzerlik algısı oluşturmaktadır (Eroğlu, 2014, s.155-157). Gestalt algı kuramında psikologların

belirlemiş olduğu ilkeler uzaklık algısında da etki yaratmaktadır. Uzaklık algısı aynı zamanda nesnelerin büyüklük, yükseklik, derinlik ve yakınlık mesafelerinin belirlenmesini sağlamaktadır. Kısaca nesnelerin büyüklükleri aynı olsa da ön plan arka plan ilişkisine göre sıralandıklarında arka plandakiler küçük olarak algılanmaktadırlar. Farklı büyüklükteki nesneler aynı sırada dizildiklerinde de küçük olan nesneler büyük olanlara göre daha uzakta algılanmaktadırlar. Bir nesnenin nerede olduğunu bilmek için, onun uzaklığını ya da derinliğini bilmemiz gerekmektedir. Bir nesnenin derinliğini algılamak kolay görünse de, bu, gözlerimizin fiziksel yapısı bakımından önemli bir kazanımdır (Atrikson, Atrikson, Smith, Bem ve Hoeksema, 2006, s. 160). Fiziksel gerçeklikle psikolojik yaşantı arasındaki etkileşimler yanılsamayı ortaya çıkarmaktadır. İllüzyon algılarımızın geometrik özellikleri ile ilgilidir. Bunlarda çoğu zaman görme algısı ile ilişkili olmaktadır. Alışkanlıklar ve geçmiş deneyimler, bu görsel yanılmada etkilidir. Renk zıtlıkları ve geometrik yanılmalardan gerek giyimde gerekse iç ve dış mekân tasarımında yararlanılmaktadır (Zengel, 2008, s. 28).



Resim 33. Dan Flavin “Untitled”(İsimsiz), 1968



Resim 34. Dan Flavin “ Monuments for V. Tatlin”, 1964-1981

Gestalt tamamlama ilkesine göre insan algısı eksik olan şeyleri tamamlama eğilimindedir. İnsanların görsel dünyalarını uyarımdaki boşlukları doldurarak örgütlenmelerine ve böylece de kopuk parçalar yerine bütün bir nesne olarak algılanmasına yol açar. Flavin'in "Untitled (for John Heartfield) 3a" adlı çalışması, Gestalt tamamlama ilkesi ile (resim 35) boşlukta yarım bırakılmış formlar göze tamamlanabilecek geometrik şekiller olarak algı oluşturmaktadır. Aynı şekilde beyaz ışıklar sonraki her bir formda birer azalarak ritmik bir tamamlama ve ya düzenlemeyi algılatmaktadır. Devamlılık ilkesi aynı yöne giden noktaların, çizgilerin ve uyarıcıların birlikte gruplandırarak algılanma eğiliminde olduğunu varsayan Gestalt algı, Flavin'in "Untitled (to my dear bitch, airily)" isimli çalışmasında görülmektedir. Sanatçı çalışmasında (resim 36) koridor mekânın kenar ve üst zemininde ki ışıkları yerleştirme şekli mekânı sonsuzluğa devam eden bir duruma sokmuş ve aynı zamanda sonsuzluğa doğru bir devinim ile hareketin devam ettiği algısını sağlamıştır. (Zengel, 2008, s. 28). Uyarıcıların en basit halleri ile algılama eğilimi olan Gestalt basitlik ilkesi, Dan Flavin'in çalışmalarının genelinde görülmektedir. Sanatçı sadece endüstriyel bir

malzeme olan floresan lambaları ve renkleri basit anlamda kullanırken çalışmalarının kendine özgü bir anlamsallığını amaçlamaktadır (Eroğlu, 2014, s.157).

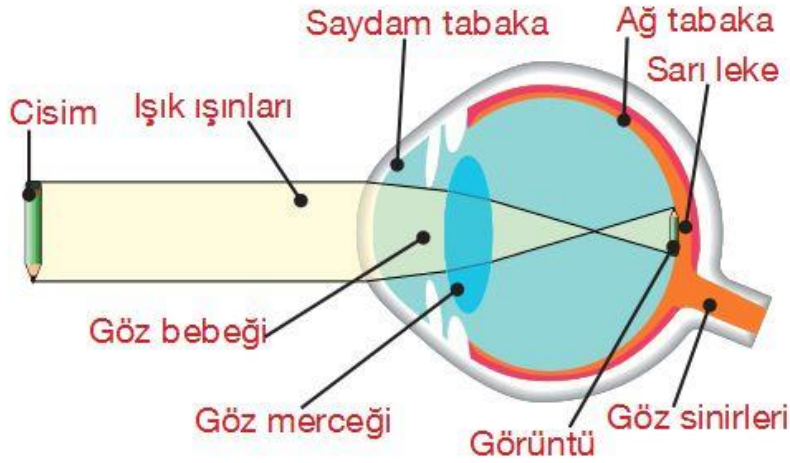
2.6. Görme

2.6.1. Görmenin Etkisi

Görme, gözle bir betimin varlığını duymak demektir. Göz insan yapısında en önemli organ olarak görebiliriz. İlkel insan, küçük bir çocuk gibi, elleriyle bilgi edinirdi. Göz, zamanla önce ilkel insanda ve çocukta, ellerin, sonrada öteki duyuların görevlerini yüklenmiştir. Özellikle, ellerin bilgi işinden kurtarılması ve serbest bırakılması, daha çok eylemde bulunmalarıyla, insanlaşma olgusunda en büyük etken olmuştur. Gelişen insan ve çocuk artık elleriyle dokunmak gereği duymaksızın, bir şeyin yaşını kurumu, ağır mı hafif mi, sert mi yumuşak mı olduğunu gözleriyle görebilmiştir. Göz öteki duyularla da işbirliği halindedir. Kulağın yerine geçerek, sessiz bir filmde, bir kişinin şarkı söylediğini, dilin ve damağın yerine geçerek, önüne getirilen bir tabakta tatlının bulunduğunu, burunun yerine geçerek, bahçedeki karanfilin güzel koktuğunu görebilir. Duyuların şu işbirliği, insandan başka, hiçbir canlıda gerçekleşmemiştir (Eroğlu, 2006, s.31). Görsel alan ile görsel dünya arasında derinliğe bağlı farklılıklar kolaylıkla izlenebilecek farklılıklar değildir. Görsel alanın resimsel bir değeri vardır. Bu resimsel değerler optik kurallarla açıklanabilir. Bir resim hakkındaki fiziksel esas, üç boyutta ki objelerin iki boyutlu yansıtılmış bir karakteri olmasıdır. Bu düşünceyle görsel alan ve görsel dünyayı karşılaştıralım.

Görsel dünyada gözlerimiz çevremizi tararken ilgimiz objelerin üzerine toplanır. Bunlar bizim ilgimizi uyandıran ve davranışlarımızı etkileyen elementlerdir. Oysa bu objelerin arasında ki boşluklara ilgi göstermeyiz, hatta boşlukların ve arka planın bazen farkında bile olmayız. Ancak, görsel alana biraz ilgi gösterirsek bu iç boşlukların objeleri gösteren alanlar kadar bütünün parçaları olduğunu görürüz. Yansıyan alanda arka plan objelerden hiçbir farkı yoktur. Dünyayı izlerken kendimizi biraz zorlarsak objelere benzer iç boşluklarında birer renk alanlarından oluştuğunu görürüz. Buna göre görsel alan renk alanlarından meydana gelmiş, düzensiz yamalardan oluşur. Bu görüngü hakkında Gestalt psikologları bir takım çalışmalar yapmışlardır. Doğal görsel çevre arka plana, figürlere ve düzgün şekillere bölünmemiştir. Pek çoğunda görülen alanın figür

mü, arka plan mı olduğu belli değildir, bunlar birbirlerine yakındır. Bir obje kendisine yakın olan başka bir objeye arka plan olabilir. Daha büyük bir obje de iki objenin arka planı olabilir. Objelerin en büyüğü şüphesiz ki yer düzlemidir. Birbirleriyle ilişki içinde olan arka plan fenomeninin görsel alan ve görsel dünya ile ilişkisine bakacak olursak bir objenin yüzeyi önüne gelen, diğer bir objenin yüzeyi tarafından azaltılır. Yani baş ve gövde odaklanmış olduğu durumda görsel alanda bir yüzey diğer bir yüzeyin bütünlüğünü bozacak şekilde örter. Görsel dünyaya baktığımızda bir obje diğer bir objenin önündedir. Bu durumda objelerin konturlarındaki değişiklikler derinlik yargısında değiştirir. Bitişik veya birbiri üzerine gelen yüzeyler arasında geçiş basamakları vardır. (Kara, 1999, s.27-29).



Şekil 17

Sanatın tarihi görmenin ya da görüntünün tarihinden de başka bir şey değildir. Teknik, ancak görme tarzı, yöntemi değiştiğinde ve bir de görüntüdeki değişikliklere ayak uydurmak üzere değişir. Görme yöntemi ise, insanın dünya ile kurduğu ilişkiye göre farklılık gösterebilir. İnsan, dünyayı ona karşı aldığı tutuma uygun olarak görüp algılar. Dolayısıyla bütün resim tarihi, bir anlamda felsefenin, özellikle yazısız felsefenin de tarihi olarak görülebilir. İnsanın görme yeteneği, hem pasif hem de aktiftir. Resim onu yapanın daha pasif ya da aktif, daha itaatkâr ya da dik başlı olmasına göre, daha büyük saflıkla tepki almak mı yoksa daha büyük bir güçle tepki vermek mi istediğine göre değişim göstermektedir. Resmi görmenin yöntemi de aynı şekilde değişmektedir. Görme, biri dışta, diğeri içte olmak üzere iki çabadan oluşur. Bunlardan biri, insanda

bulunanıdır. Diğeri ise insanın sonradan, ona tepki olarak kazandığıdır. Görebilmek için, önce dışımızda bir şey olmalıdır; bu şey bize kendini hissettirmeli, ondan bize bir mesaj ulaşmalıdır. Bu mesaj bize ulaşır ulaşmaz, gözün bir hareketiyle ona hemen tepki veririz. Gözümüz, bu mesaja boyun eğmekle, onu almakla, olmasına izin vermekle kalmaz, onun üzerine hemen bir harekette bulunur, onu alır bize iletir ve zihnimize emanet eder. Mesaj böylece duyum haline gelir, duyumda bilinçli bir hale gelerek, düşüncemize girer. Etkinin bilincine vardığımızda gözümüz çoktan onu görmüş olur (Eroğlu, 2006, s.32). Algı sürecinde algılanan nesne veya obje ile gözlemci yani algılayan kişinin hareketleri ve nesnenin sabitliği dikkate alınır. Bir sanatçının eseri de incelendiğinde mekân perspektif ve nesne algısının bütünlük sağlaması gerekir. O zaman gözün özelden genele dağılarak resmin ana temasına hâkim olabilir.

Bir sanat eserinden duyduğumuz haz alma derecesi, görme konusundaki kabiliyetimizin işaretidir. Görsel alışkanlıklarımız artıkça, sanatçının yarattığı görsel biçimden duyduğumuz zevk de nispette büyür. Bununla beraber, bu zevki sanatçının ifade ettiği düşüncenin bizdeki tepkisiyle karıştırmamalıdır. Savaşın yıkıcılığına karşı olan bir yağlıboya resim, aynı şeyleri hissettiğimizden, bide de şikayet duygusu uyandırır, yahut, belirli bir manzaranın resmi, bizde çocukluk çevremize ait düşünceleri çağırıştırır. Garip bir heykel bile sevilen bir romanı veya tarih kahramanını canlandırdığı için pekala hoşumuza gidebilir. Görme usulü hakkında fikir edinmeğe şu Mısır vazosu (resim:36) gibi bir nesneyle karşılaşıldığı zaman gözümüzün yaptığı hareketi takip etmekle başlayabiliriz. Bu vazoyu incelerken süsleme olarak üzerine yapılmış çizgilerin en önce gözümüzü çektiğini anlarız. Bu süslemeler üzerinde durduğu sırada gözümüzün yaptığı işi, süsleme çizgilerini takip ediyor diye niteleriz. Bu çizgiler gözümüze, şu anda basılı resimdeki çizgilerin takip ettiği hareketi yaptırır görünmektedir. Böylece sanatçı, çizgiyle resim yaptığı zaman, gözümüzün takip edeceği bir iz meydana getirmiş olur (Yurtsever ve Güvemli, 1972, s.18-20).



Resim 38. “Mısır İşi Cam Vazo” M.Ö 1500-1200

Aslında göz hareketimizin bağlandığı iki temel yöntem vardır: yatay ve dikey. Bu hareket, iki nokta arasındaki düz çizgi gibi basit, ya da vazodaki çizgi hareketi gibi daha karmaşık olabilir. Burada, vazonun yüzeyine yayılmış motiflerin dalgalı çizgilerini takip ederken gözümüz, dalgalı ve enlemesine bir hareket yapar. Bu hareketlerdeki düzenlilik motifleri meydana getirir ve biz, çizginin niteliğini çabucak algılarız. Eğer motif, belirlenmeyerek sürüp gitseydi gözümüz yorulur, çizgiye karşı ilgisini kaybederdi. Göz hareketine tesiri bakımından böyle çizgilere monoton deriz. Hem çizgi, gözümüz için sadece bir hareket vesilesi değildir. Belli tarzdaki çizgiler bide özel duyular uyandırabilir. Eğer mısır vazosundaki, çizgilerden yapılmış basit motif yerine, değişik çizgi örgüleriyle dolu bir desen, ya da yağlıboya bir resimle karşılaşılsaydı, tepkilerimiz daha incelmış olur ve heyecan diyebileceğimiz hale yaklaşırdı. Zihnimizdeki bu tepkiler sadece göz hareketiyle çizgilerin tanınması için uyarılmış değildir. Karşılaştığımız benzer durumların verdiği ve hafızamızda kalan öteki duygu veya heyecanlarımızla, çizgiler arasındaki bağlantı kurmaya yarar. Hafızamız böyle durumlar arasında bağlantı

kurabilir. Tabii ileri derecede ki bu çağrışım ancak görsel alışkanlığımızın genişliğiyle mümkündür. Bir durumun görsel elemanlarını ne kadar sık ve ne kadar istekle gözlemlersek zihnimizde ki tepki de o kadar ani olur (Yurtsever ve Güvemli, 1972, s.18-20).

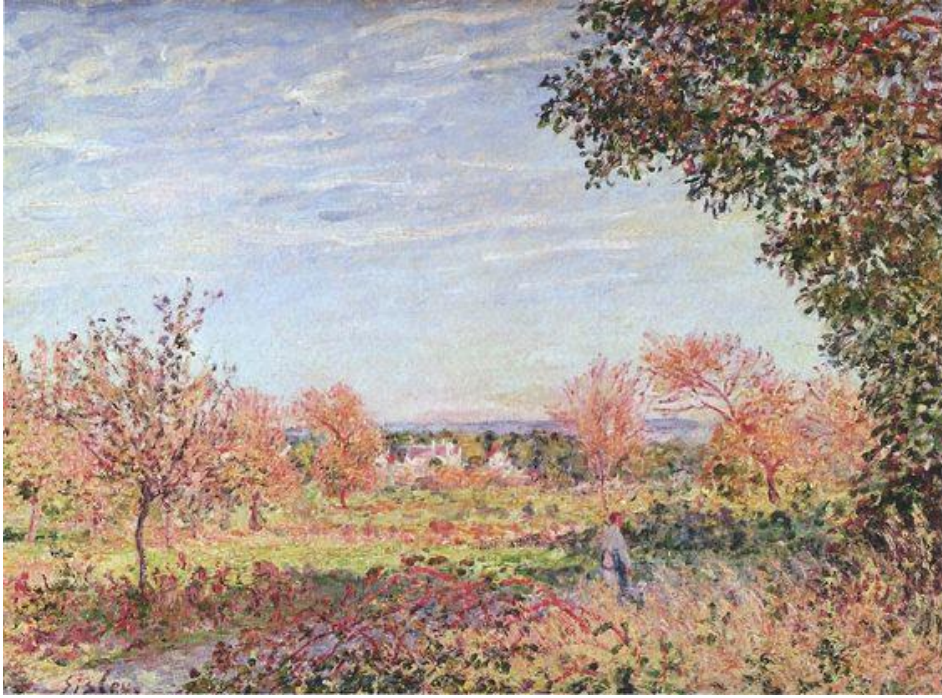
Mesela bir kış manzarasını gösteren şu yağlıboya Japon resmine bakarsak arazinin yalçın ve soğğun çok acı olduğunu hemen kabul ederiz (resim 39). Buna benzeyen çevrelere karşı alışkanlıklarımızın artması, tabiatıyla tepkimizi şartlandırmıştır. Ancak tepkimiz sadece tecrübe ve alışkanlıklarımıza bağlı değildir.



Resim 39. Sesshu “Kış Manzarası” Japon resmi, Muromachi Devri, 15. Yy. sonu

Sanatçı da bu çağrışımları yapmamıza imkân hazırlamalıdır. Kış manzarasının özelliği hakkındaki kanaatimiz, sanatçının tasvir ettiği konudan ileri geliyor. Resimden aldığımız duyular, yapılış tarzıyla desteklenmiştir. Resmi inceleyince sanatçının, çigileri kısa köşeli, kesik ve bilhassa dik olarak kullanıldığını anlarız. Bu resimde yalnız

yuvarlak çizgiyi zor buluruz. Sanatçının kullandığı çizgiler zaten katı ve soğuktur. Buda manzaranın özelliğini açıkça belirtmektedir. Başka bir ressamın yaptığı eseri inceleyelim(Resim 48). Bu resme baktığımız zaman ilk bakışta tepimizin değiştiğini fark ederiz. Çünkü az önce soğuk sert kışı resmetmiş bir ressam vardı, şimdi ise içimiz ferahlatan bir resim karşımızda. Sisley resminde bahar havası mavi bir gök yüzü, rengârenk çiçekler, yeşik ağaçlar yumuşak fırçayla yapılmış bir eser. Görsellik açısından iki resmin insana üzerinde bıraktığı etkiyi az çok fark edebiliyoruz. Baktığımız resmi algıladığımızda, ruhsal ve psikolojik olarak da o resme bağlanırsınız (Yurtsever ve Güvemli, 1972, s.18-20).



Resim 40. Alfred Sisley “Eylül Sabahı” 1887, Yağlı Boya

2.6.2. Görme biçimleri (John Berger) Arter Sanat:

Görme Biçimleri sergisi; Taksim de bulunan Arter Sanat Galerisinde John Berger'in Görme Biçimleri Adlı kitabından Esinlenerek uluslararası sanatçıların eserleriyle gerçekten kapsamlı bir sergi olmuş. Bende bu sergiden edindiğim tecrübelerimle ve etkilendiğim eserlerden bazılarını paylaşmak istedim.

Her şeyin değer yitimine uğradığı bugünün verili dünyasında, gelecek güvencesinin, motor gücünün, ırk, dil, din, cinsiyet ayrımı gözetmeksizin insanları birbirine bağlayan tek gerçekliğin sanat olduğunu bir kez daha görünür kılıyor. Sergide, farklı zamanlarda üretilmiş sanat eserlerinin farklı bir bağlamda yer alması, onlara daha önce yapılmış yorumları geçersiz kılar. Farklı ifade biçimlerinin yan yana kullanılması, yüksek sanat veya sanat olmayan gibi algıları dönüştürür. Farklı coğrafyalara ait sanatçıların bir araya getirilişi Batı merkezli sanat anlayışının tek gerçek sanat olduğu algısını tartışmaya açar. Sanat tarihinin, siyasi, kültürel, coğrafi koşulların birbiri ile etkileşimi içinde, yaratıcı bireylerin tarihi olarak yeniden yazılabilme olasılığını görünür kılar. Her sanat eseri, dış dünyayla ve nesnel zamanla sarılmıştır. Belli bir yaşı vardır, belli bir yeredir belli bir yıldadır. Bu durum sanat eserinin anlamını belirlemez. Sanatçıya bir şey olmuştur ki sanat eseri kendi mecrasında ortaya çıkar. Olan şey hiç bir zaman içerik değil bir haline gelme durumudur. Bu bir amor fati'nin keşfidir. Yani kişinin yazgısını sevmesi. Sanatçının yaratma süreci sancılı bir süreçtir. Sanat eseri, son haline gelinceye kadar, çizimler, incelemeler, geliştirilen fikirlerle uzun bir oluşum, hazırlık ve başkalaşım sürecini gerekli kılar. Bu süreç yapıp bozmayı da içeren bir inşa sürecidir. Her sanatçı kendinden bildiği sorunlar ve dış dünyanın deneysel olgularından beslenir. Bu bağlamda bakıldığında sanat eseri, sanatçının hem özneliği hem de dış gerçekliğin bir ürünüdür. Sanatçılar hayal gücü ve yaratıcı ustalıklarıyla hayatı deneyimleyerek, görsel farkındalık geliştirerek nedenler ve başka yerdelik kanıtları arasında eserlerinde bir anlam dünyası yaratırlar. Her sanatçı, eserinin içinden zamanın akıp geçmesine izin vererek sonsuza seslenir (Başarır, 2017, s.1).

Arter sanat galerisinde açılan “Görme Biçimleri” adlı kapsamlı serginin küratörlüğünü Sam Bardaouil ve Till Fellrath üstlenmiştir. Görsel algının temeline dayanan bu sergi birçok uluslararası sanatçının farklı eserlerinin olması Türkiye’deki sergi anlayışına farklı bir boyut katmıştır. Sergi üzerine yazan Süreya Evren’in güzel yorumlarını ele alarak, görme biçimlerine büyük katkıları olan John Berger’i ve görsel algının temelini oluşturan eserler değerlendirilmiştir.

Mona Hatoum’un “İsimsiz”(Baston)’u duvara yaslanmış bir şekilde sergileniyor. Hafif eğri olan bu baston, ahşaptan veya metalden değil, silikondan üretilmiş. Bastonu eğrilip bükülebilir bir objeye dönüştürerek Hatoum bastonun işlevini yerine getirmesini, denge ve destek sağlamasını engelliyor, onu işlevsiz kılıyor. Sanatçı bastonun maddi niteliğini değiştirerek objeye, izleyicinin objeye olan ilişkisini karmaşıktırarak bir çelişki ekliyor. Baston, Hatoum’un verili sayılan şeyler hakkında kuşku yaratmak ve dünyaya dair algımıza meydan okumak için dönüştürdüğü birçok gündelik nesneden biri (Fotograf 7).



Fotoğraf 7. Mona Hatoum “İsimsiz”



Fotograf 8. James Webb

Bu yerleştirme için James Webb, Madrid’deki Reina Sofia Müzesi çalışanlarından müzenin koleksiyonunda yer alan en ironik yapıt olan Picasso’nun éguernica isimli resminin önünde çığlık atmalarını istemiş. Webb, insani acı temasını ve somutlaştırdığı politik göndermeleri görünürleştirmek için en uygun tepkinin resme karşı çığlık atmak

olduğunu düşünmüş. Yerleştirmenin yer aldığı odaya girince “Guernica”nın müzede normalde asılı durduğu duvarı çağrıştıran yerde, izleyici kırmızı bir güvenlik bariyerinin arkasında Reina Sofia’nın sanatçıya verdiği izin belgesini buluyor. Müzede gerçekleştirdiği müdahalenin yaratıcı tekrarını sahneleyerek, sanatçı tabloyu yokluğunda zihnimize canlandırmamızı sağlıyor (Fotograf 8).

Cindy Sherman yapıtlarında temsil konusuyla ve imgelerin algımızın sınırlarını belirleyen yanıltıcı gücüyle ilgileniyor. Kendisini aynı anda hem fotoğrafçı hem model, hem makyöz hem manken olarak konumlayan Sherman, yapıtlarında kendi kimliğini dönüştürme biçimlerinin imkânlarını araştırıyor. “Görme Biçimlerin”de yer alan bu eserin, sanatçının pek çok yapıtı gibi, izleyicinin hızlıca bağ kurabildiği ve ona tanıdık gelen bir yanı var, ama bu imge aynı zamanda mesafeli ve bilinmezlikle yüklü. Bu yapıt, tıpkı klasik dönem Avrupa resminin müzede sergilendiği gibi, gümüş bir çerçeve içinde gösteriliyor. Ama bu tarihi bir tablo değil. Bu resimde tuhaf bir şey var. Kadının burnu yüzüne göre fazla büyük gibi. Resmin pürüzsüz yüzeyi işin bir yağlı boya resim bile olmadığını ele veriyor; bu aslında sanatçı Cindy Sherman’ın bir fotoğrafı. “Tarih Portreleri” serisinde yer alan Cindy Sherman’ın bu yapıtı sanatçının pratiğinin ana hatlarından birini de oluşturan kadınların sanat tarihinde temsiliyetinin eleştirisine odaklanıyor (Fotograf 9).



Fotograf 9. Cindy Sherman,

“İsimsiz 197”



Fotograf 10. Hasan Sharif

“Okula Dönüş”

Hasan Sharif ise çalışması “Okula Dönüş” için çocukların kullandığı sıradan sırt çantalarını bir araya getiriyor ve bunlardan duvara bir kilim gibi asılı duran büyük bir

heykel işi örüyor. Sanatçının kendi sözcükleriyle “bu iş, belki henüz içeriğinin öneminin farkında değillerse de, çocukların gelecekleri için kullanacakları bilgiyi taşıdıkları fikrine dayanır.” Sanatçının pratiğiyle aynı çizgide ilerleyen bu yapıt, toplanabilir nesneleri değiştirerek onlara yeni anlamlar ve işlevler kazandıran bir dönüşüm etkisi barındırıyor (fotograf 10).

Chris Bond tuvallerini kitap ve dergi formunda kamufle ediyor. Bond’un heykelvari resimleri ile kitapların gerçek görüntüleri arasındaki tekinsiz benzerlik, hiper gerçekçi resmin tanımına ve uygulamasına yeni bir soluk getiriyor. Yapıtları yoluyla, Bon bir görsel iletişim mecrası olarak tuvalin işlevini metinsel bilgi paylaşma aracı olan kitabın işleviyle birleştiriyor (Fotograf 11).



Fotograf 11. Cris Bond, “Kitaplar”



Fotograf 12. Paul ve Marlene Kos

Öncü video sanatçıları Pau ve Marlene Kos yapıtlarında hareketli görüntünün aldatıcı niteliklerini inceliyor. Bu yapıtta, bir otomobilin ön koltuğunda oturan Marlene yıldırımın düştüğü anı yakalamaya çalışır. Marele’in teşebbüsünü kaydeden kamera seyirciyi ayrıcalıklı bir bakış noktasında konumlar; yıldırım her düştüğünde seyirci bunu görür fakat sanatçı bu anı kaçıırır. Kameranin sağladığı teknolojik imkanlarla beraber, bu yapıt sanat teorisi tarihinde merkezi bir yer işgal eden temel bir soruyu, artan bir keskinlikle gündeme getiriyor: “Bir sanat yapıtı tamamlandığında mı var olmaya başlar, yoksa bakan kişi onu gördüğünde mi?



Fotograf 13. Vik Muniz, “Tersinden (Ütü Yapan Kadın)”

Tersinden Vik Muniz’in seyirciye dünyaca ünlü resimlerin arkalarını gösterdiği “Tersinden” serisine ait bir yapıt. Muniz izleyici sanat yapıtının ön yüzünü görme imkânından mahrum bırakıyor. Bunun yerine resmin hikayesi ve kökeni gibi genellikle seyirciden saklanan bilgiler hakkında ayrıntılar sunan çivilere, deliklere, etiketlere, karalamalara erişim imkanı sağlayarak bize sanat yapıtını farklı bir biçimde görme olanağı veriyor(fotograf 13)Ghada Amer’e ait olan “Şehrazad” isimli resmine ilk bakışta izleyici sadece bütün yüzeyi kaplayan iplik izlerini seçebiliyor. Daha yakından bakıldığında beliren kadın imgesi, Amer’in kadın nü resmini geri talep etmeye olan ilgisini yansıtıyor. Sanatçının nakış çalışması, resmin eril alanının geleneksel olarak kadınsı sayılan bir el sanatıyla istilasını yorumlanabilir. Sanattaki erkek egemen iktidarın eleştirisi olarak görülebilen bu yapıt John Berger’in sözlerini yankılıyor: “Çıplak olmak, insanın kendisi olmasıdır(Fotoğraf 14). Nü olmaksa, başkaları tarafından çıplak görülmek, yine de kendin olarak kabul edilmemektir.” (Başarır, 2017, s. 2).



Fotograf 14. Ghada Amer, “Şehrazad”

Bilinçdışı ve rüya âlemi, I. Dünya Savaşı’nın dehşet verici sonuçlarından büyük hayal kırıklığına kapılan sürrealist sanatçıların bir hayli ilgisini çekiyordu. Salvador Dali tarafından tasarlanan ve yine Dali’nin gözetiminde Max Clarac Serou tarafından gerçekleştirilen bu sürrealist asambraj, bilinçdışının âleminden toplanmış gibi duran alakasız nesneleri bir araya getiriyor. Bu nesneler örtük cinsel arzulara veya bastırılmış korkulara işaret edercesine yan yana duruyorlar. Sürrealist nesne simgesel olarak işliyor ve bizi uyanıkken “görmediğimiz” çağrışımlara davet ediyor (fotograf 15).



Fotograf15. Salvador Dali (Max Clarac)

Markus Schinwald'a ait olan, tarihleri çoğunlukla 19. Yüzyılın ilk yarısından Avusturya Biedermeier üslubuna ait resimlerin üzerine protezleri, tıbbi aletleri veya hapsedme araçlarını andıran uyumsuz unsurlar çiziyor. Schinwald'ın müdahaleleri resimlerin hangi zamana ait olduğuna dair muğlaklık yaratarak izleyicinin bu yapıtları belirli bir döneme veya janrda dahil etme imkanını kısıtlıyor (Resim 38-39) (Başarır, 2017, s. 3).



Resim 38. Markus Schinwald



Resim 39. Markus Schinwald

2.7. Görsel Algıda Işığın Resimdeki Etkisi

2.7.1. Eserlerin Işık Gölge ile algılanması

Yaşamın temel öğelerinden biri olan ışık, doğadaki birçok unsurun var olmasını ve varlığını sürdürmesini sağlar. Işık, nesnenin duyumsanmasından beynimizde oluşacak algıya kadar alınacak yolun başlangıcıdır. Beyaz ışık, çeşitli renk titreşimlerinin oluşturduğu bir enerjidir. Görme algısında ışığın şiddeti, ton değeri olarak kavramlaştırılır. Bu değerler bize aydınlık ve karanlık alanları belirleyerek nesnelerin varlığını, sınırlarını ve formunu gösterir. Çevremizde ki nesnelerden yansıyan ışığın yoğunluğu, aydınlık ve karanlık alanları, yani ışık-gölgeyi oluşturur. Gölgeyi fizik ve optiğin bakış açısına göre tanımlamak gerekirse “Belli bir ışık kaynağından gelen ışıkların kendine engel olan (yani geçiren olmayan) bir cisme çarpmaları nedeniyle yüzeyde oluşan, ışıktan yoksun bölgedir” diyebiliriz (Erduran, 2007, s.6).

Işık arttıkça gölge de sertleşerek daha koyu ve kuvvetli bir görünüm elde eder, böylece nesne üzerinde dinamik, devingen bir etki oluşur. Işık-gölge zıtlığının belirsiz olduğu durumlar sakinlik, rahatlık ve monotonluk doğurur. Eğer bir kompozisyona ilgi çekicilik, hareketli ve canlı bir ruh hali yaratmak isteniyorsa, o kompozisyonun kuvvetli ışık-gölge zıtlığından yararlanılarak aydınlatılması gerekir. “Aydınlatma konusu gölgeyi tanımayı gerektirir. Çünkü nesnenin görüntü boyutu içindeki hacmini ve çevresindeki nesnelerle olan ilişkisini ortaya çıkaran ışık değil, ışığın oluşturduğu gölgedir.” Farklı yönlerden gelen farklı güçteki ışık kaynakları nesnel görünimleri değiştirir. “Işık eğri bir yüzeye düştüğünde, yakından uzağa giderken, yüzeyler döndükçe aynı miktardaki ışık daha büyük alana düşer ve bu nedenle de buralar daha az aydınlatılır. Yani yüzeyler ışık kaynağından uzaklaştıkça koyulaşır ve karanlık görünür. Işık nesneye yandan geldiğinde hacimsel niteliği bir miktar görülebilse de, arkadan geldiği zaman tümüyle hacimsel görünümünü kaybeder ve silüet halini oluşturur. Bunun nedeni, insanın ışığı görmesi ve ışıklı olan kısımların daha aktif ve büyük görünmeleri ve bu kısımların ileriön plana çıkmasıdır. Üstten gelen ışık nesneye hakim türdedir. Bu durumda en hacimsel görünüm, ışığın önden, gözümüzden geliyormuşçasına nesneyi aydınlatması ile oluşur (Erduran, 2007, s. 7).

Rönesana’tan İzlenimciliğe kadar gelen süre içerisinde ışık gölgeci bir anlayış hâkimdir. Bu anlayışa göre ışık-gölge, açık-koyu olarak düşünüldüğünden renklerin kroması

düşük olarak ele alınır. Rönesans'ta gölge yapmak için siyah, kahverengi, griler yani koyu tonlar kullanılır. Rembrant, “Gölgeler ışıklarına uygun şekilde boyandığı sürece, ışığın ne renk olduğunun önemi yoktur (Özal, 2009, s.10). Bir yüzeyin kısmen gölgeli kısmen açık olması bu yüzeyin renginin iki ayrı tonda tesir etmesini sağlar. Böylelikle yapıtların etkisine ışık-gölge oyunları sayesinde ayrı bir olanak eklenmiş olur. Bu yeni olanak tek düzenliliği bozduğu için ayrıca ilgi çekicidir. Burada şöyle bir ruhsal etki ortaya çıkıyor: Işık gölge belirliliği ilgi çekici, ilgiyi ayakta tutucudur ve canlılık verir. Işık gölge oyunları ile canlı, dinamik bir tesir elde edilir. Buna karşılık ışık gölge belirsizliği sükûnet rahatlık ve tek düzenlilik doğurur. Bu iki durum, ortaya konacak yapıtta elde edilmesi istenen etkiye göre ele alınır (Özol, 1974, s. 87).

Sanatçının koyu ve açık arasındaki kontrastları sayısız bir şekilde değiştirebilme imkânı, valörlerin değişmesiyle bizde uyanacak çeşitli çağrışımlar sayesinde o çeşitliliğe eşit, duyuşsal algılar yaratır. “ Ak’la kara kadar açık seçik” değiminde olduğu gibi tam siyahla tam beyaz arasındaki kessin kontrast açıklığı, belirginliği, vuzuhu gösterir. Kuvvetli valör kontrastları bize açıklık, kesinlik, sağlamlık, nesnellik, tetiklik gibi, bağıntı kurtuğumuz başka nitelikleri telkin edebilir. İki uç renke nispetle arada kalan tonlar, aynı güçte çağrışım yaratamaz. Griye çalan valörler arasındaki kontrast azalmış olduğundan bunlar bize daha farklı bir anlam yaratır. Böyle lekeler bize belirsizlik ve belirsizliğe bağlayabileceğimiz, hafif sisli ve yumuşak duygular uyandırır. Görüyoruz ki tepkilerimiz, koyu ve açık tonların farklı nitelikleriyle temas konusundaki tecrübemize, alışkanlık derecemize bağlıdır. Koyu ve açık tonlar kullanarak görsel biçimlere özel anlamlar kazandırabiliriz (Yurtsever, Güvemli, 1972, s. 44).

Manet “Ölü Toreador” adlı resminde koyu ve açık kontrastını kuvvetle, cesaretle kullanarak ölümün kaçınılmazlığı üzerine kessin bir tesire ulaşmıştır (resim 40). Eserlerde ki kontrastlar okadar aynı şiddetle, valörler öylesine az sayıdadır ki bir fotoğrafa bakmışız gibi bir anda resmi bütünüyle görürüz. Koyu ve açık lekelerin böylesine şiddetli oluşu, figürü bizim bulunduğumuz mekânla aynı yerde görmemiz imkanını ortadan kaldırıyor. Toreadorun, yatış vaziyetine göre bizden uzak görünen ayakkabılarıyla çorapları, yüzüyle saçları arasında ki kontrast’tan daha az belirgin, daha az parlak değildir. Mekânda, nesnelerin görünüşü hakkındaki tecrübemize çelişen bu durum, figürün bulunduğu ölüm dünyasıyla bizim dünyamız arasında bir engel

yaratıyor. Koyu ve açık lekelerin çarpıcılığı, bize figürün ölü olduğu hissini bir anda ve kuvvetle yaratacak şiddettedir. Manet, bize bu gerçeği anlatmak için Toreadorun yüzünü acı ve ıstırapla buluşturmak lüzumunu bile duymamış. O yüze sakın bir ifade vererek bir başka ölüm kavramına ulaşabilmiş (Yurtsever ve Güvemli, 1972, s.45).



Resim 43. Edouard Manet, “Ölü Toreador”, 1864

Şimdiye kadar gördüğümüz sanat eserlerinde nesnelerin tabii ve evrensel, ya da tek kaynaktan gelme suni ışıkla aydınlatılmış olup olmadına dair sanatçıların gözlemlerini koyu ve açıkla ifade edişleriyle ilgili bir tesir sağlanmamıştı. Bu sanatçılar ilk iş olarak, fikirlerini ışık gölge tesirinden yararlanıp da gözle görülür hale getirme çabasında değildiler. Bir sanat eserinde koyu ve açık lekelerin biçimlendirilebilmesi, eğer sanatçıda kendine özgü bir ışık gölge anlayışı varsa, elbette onun, konusunu bu bakımdan da ifade etmesine yarayabilir. Tiziano’nun “San Cristof” adlı yağlıboya resminde figürlerle çevrelerindeki çeşitli gölgeler, esere anlam kazandıran açık koyu lekeler meydana getirmektedir. Mesela buradaki valör değişiklikleri, figürü çevreleyen alana mekân görüntüsü sağlar. Figürlerin bizimkine çok benzeyen, bizimde içinde yürüyüp dolaşabileceğimiz bir dünyada hareket ettiklerini gayet açıkça hissederiz. San Cristof ‘un üzerinde ki gölgelendirmeler, bazı vücut kısımlarını ötekilerden daha uzakmış gibi görmemizi sağlıyor. Mesela bariz bir şekilde kabarık duran beyaz kol yeni,

aziz'in omuzunu bize yaklaştırıyor, sağ bacakla elbise arasında ki ton farkının çok az oluşu ise bacağı bize nispetle geriye itiyor. Asayı üstten tutmuş el ve kol, bunların hepsinin mekândaki hareketini ve durumunu belirleyen açıkly koyulu lekelere bölünmüştür. Derece derece ışıklandırılışın parmaklarda en yüksek noktasına ulaşmış olması, kolu bize yaklaştırmaktadır (Yurtsever ve Güvemli, 1972, s. 47). Bulunduğu atmosferde figürler mekanla birleşmiş ve ön arka ilişkisiyle derinlik havası verilmiştir. Pastel tonlarla yapılan resim loş bir ortam yaratar renk perspektifi dediğimiz olayda resimde görünmektedir. Figür üzerinde ki elbise kıvrımları ve figürün hareketi resme başka bir hava katmıştır (resim 41).



Resim 44. Tiziano. San Cristof, 1523

Renklerin ışık ve gölgede koyuluklarında ki değişimlerinden, farklı renk görünümlerinde de başka etkiler meydana gelir. Bu görünüm farklılığının insan gözünün algılama özelliğinden gelmektedir. Koyuluk, ışığın az geldiği, hiç gelmediği veya az yansıdığı yüzeyin gözümüzde ki etkisidir (Kara, 1993, s.36).

Işık ve gölge tesiri arayarak ifadeye önem vermekle Tiziano bize sadece aziz ve İsa çocuğun katı, mekân âleminde kımıldayan üç boyutlu figürler olduğunu anlatmakla kalmamış, bu sahnenin anlamını görmemize yarayan koyu ve açık lekeler düzenlemiştir. Çünkü San Cristof'un güçlülüğünü bize kabul ettiren boyutlarının büyüklüğü değil, asayı kuvvetle kavrayıp yere basmış olmasıdır. Bu hareketteki güçlülüğü açıkça hissederiz, zira dikkatimiz, resmin en açık lekesi olan beyaz gömlek aracılığıyla sağ omuza ve kola çekilmiştir. Buna karşılık, gömleğe nisbetle daha koyu bir leke teşkil eden kol, daha da kuvvetli görünür. Nitekim azizin koyu lekesinden İsa çocuğun meydana getirdiği daha açık lekeye kadar olan derecelenme, bu sahnenin bizde bıraktığı tesir bakımından önemlidir. Eğer bu iki zıt leke arasındaki zıtlık daha ani ve belirgin olsaydı, iki figür bize birbirlerinden ayrılmış görünecekti. İsa çocuğun, azizin omuzuna oturduğundaki emniyeti hissetmeyecektik. Böylece Tiziano'nun koyu ve açıktan yararlanarak ifadede ışık ve gölge tesirini araması, bize, yükü ne kadar ağır olursa olsun San Cristof'un nehri geçecek kuvvet ve kudrette olduğu fikrini veriyor (Yurtsever ve Güvemli, 1972, ss. 47-48).

Bir sanatçı ışıktan ve ışığın çeşitli nesneler üzerindeki görünüşünden öncelikle dekoratif tesirler elde edecek nitelikte koyu-açık motifler yaratabilir. Bu tarzda kullanılan ışık, mesela Vermeer'in bir genç kız portresinde en önemli noktayı teşkil etmiştir (resim 42). Resmin dışındaki bir kaynaktan geliyormuş gibi gösterilen ışık, doğrudan doğruya kızın sol tarafını aydınlatmıştır. Jan Vermeer, bu aydınlık alana çeşitli nesneler koymuştur. Çünkü bunların kontrastlar meydana getiren dokusu, ışığı değişik yoğunluk derecelerinde yansıtarak değişik ton dereceleri yaratır. Pirinç iskemle arkılığı bu tarzda çalışılmıştır, çünkü madeni yüzey ışığı pırıl pırıl yansıtır ve kadife döşemenin katı koyuluğunu yumuşatır. Vermeer, sabit ışık kaynağıyla nesnelerin buna göre durumlarını belirten çeşitli ton kontrastları da yapmıştır. Mesela şapkanın duruşu, yollu malzemenin sert desenini koyu ve açık bir sıra değişik kontrasta çeviriyor: en koyu ve en parlak çizgiler, ışığı yansıtma derecesine göre bize uzak ve yakın görünüyor. Bu bakımdan şapkanın bir kısmı gölgede kaldığından bir kısım çizgilerdeki valör kontrastı

zayıflamakta, ışık kaynağına yakın olan öteki kısımda ise valör kontrastı son dereceyi bulmaktadır. Vermeer, şapkanın gölgesini yüzde bir yarı ton meydana getirmek için kullanmıştır. Bu alan, buruna düşen ışık çizgisinde sona erer. Böylece, sanatçının tercih ettiği özel ışık düzeni içinde eşyanın bu doğru yerleştirilişi, değişiklikleriyle bize zevk veren bir takım koyu ve açık bölümlenmeler meydana getirmiştir. Bölümlenmeler dolayısıyla gözümüzün aldığı zevk, kadın portresinden aldığımız karakter ifadesini belirleyen bir faktör olur.



Resim 45. Jan Vermeer, Flütlü Genç, 1664

Rembrandt'ın "Çarmıhtan İndiriliş" adlı yağlıboya resmindeki şiddetli heyecan özelliği ise parlak ışık ve çok koyu gölgeden doğmaktadır. Ölümle ağırlaşan cesedin çarmıhtan indirilişinde emniyet sağlamak ve İsa figürünün çevresinde kutsal bir saygı halesi yaratmak sanatçı için güç bir iştir. Üstelik olay, sahneye bol bol insan ve türlü türlü teferruat koymayı gerektirdiğinden bunların çerçeveden taşması tehlikesi doğar. O insan kalabalığı, hikâyenin asıl özelliğini teşkil eden dokunaklı tesiri kolayca yok edebilir. Rembrandt bu meseleleri çözümlemiş ve yer yer koyu-açık kullanarak konuyu

inandırıcılıkla, heyecanla anlatmıştır. İsa'nın bedeni ve onu saran örtü, resmin en aydınlık alanını teşkil etmektedir, meşalelerle ışıklandırılmıştır. Aynı ışık, İsa'yı kucaklayan Nikodemus'un başını ve omuzlarını da aydınlatıyor. Ama meşale, onu tutan adamın eliyle o şekilde örtülmüştür ki, indirilişte hazır bulunan öteki insanları aydınlatmıyor. İsa'yı indirirken Nikodemus'un, ötekilerden yardım umacağını bilmek, oradaki varlığını tabii göstermeğe yetiyorsa da gözümüz, her figürü ayrıntılarıyla görmüyor. Herhalde, Rembrandt, ışığı, resmin konusunu anlamamıza en elverişli yerde toplamıştır. Merdivenin sadece birkaç basamağı aydınlığa çıkarılmış, cesedi yüklenen adamın baldırlarındaki güç ve kuvvet, gerginlik ışıkla belirtilmiş, kumaşın hatları ve yukarıdan aşağıya doğru sarkan ağırlık çizgileri, vücudun kitlesi ve gösterilen itina örtünün alt kısmını aydınlatan ışıkla ifadelendirilmiştir. Bu ışıklı kısımlar, baygınlık geçiren Meryem'in başı üzerindeki aydınlık alanla karşılaştırılırsa küçük vurgulardan ibaret kalır. Gece geçen olayda bu parlak alan gözümüzü İsa'yı saran ışığa, valörle aksiyonu tamamlayan alana sürükler. Meryem'in, vücudunu olanca ağırlığıyla kendisini bekleyenlerin kollarına bırakmasına sebep olan baygınlığının gerçek anlamı, Nikodemus'un kollarında çarmıhtan indirilen İsa'nın duruşuyla paralel olmasındadır. Meryem'in olay karşısındaki bu davranışı, indirilen cesedin bizde uyandıracak heyecanı kuvvetlendirecek bir yorumdur. Böyle, koyu ve açık elemanlarını kullanarak Rembrandt, karmaşık bir fizik ve psikolojik olayı sade bir anlatımla kolayca görülür hale dönüştürmüştür (Yurtsever, Güvemli, 1972, s. 50-52).



Resim 46. Rembrandt, Çarmıhtan İndiriliş, 1650-1651

Başka bir örnek ise Giotto ya ait olan bir eseri daha ayrıntılı bir şekilde inceleyelim (resim 44). Bu tablo da Giotto, Hz. İsa'nın ölümü ve gök'e yükselişinin öyküsel bir yorumunu yapmaktadır. Bu durum genellikle tablo içeriğinde ki plastik öğelerin yatay ve dikey etkileşimini gerektirir. Resimde ölümün yataylığı yerden hafifçe kaldırılarak eğrilen İsa bedeni ile İsa figürünün arkasında terk edilmiştir. Resimdeki bu canlandırmayı daha ileri götüren bu öge de, İsanın bedeninden eğrileşerek ayrılan kollarıdır. Kendini yenileyerek giden bu hareketler tepe imgesinin diyagonal yükselişiyle gelişip devam etmektedir. Bir insanın yürüyebileceği genişlikte olan bu eğik düzlem tablonun bir yanından diğer yanına; ölümün yataylığından sağ kenarda dik duran insanların dikeyliğine, ve aynı zamanda tablonun sağ kenarı ile sağ üst köşesinde ki ağaç imgesinin dikeyliğine doğru yönelir. Tepenin diyagonal uzantısı ağaçla birleşir ve yukarı doğru devam eder. Ağaç bu hareketi tepenin yönelişinden devralır ve onu dik bir yükseliş haline getirir. Ağacın bu kessin-katı dikliği dallar tarafından dört bir yana yayılıp genişletilir. Hareket yükseldikçe maddi karakterini kaybeder., uzaya yayılır ve evrensel bir harekete dönüşerek gözden kaybolur. Hareketin her yöne dağılan belirsizliği nedeniyle tepenin diyagonal yükselişi aynı zamanda bu hareketi aşağı doğru

yönlendirir. Bu aşağı doğru gidiş, özellikle vurgulanarak, sağdan sola doğru yönlendirilmiştir. İzleyici bu yönelişi isteksizce takip eder. Çünkü normal algılama yönüne ters bir harekettir bu. Daha önce resmin sağında duran iki gesi ile, dik duran figürler arasında titreşimli bir hareket vardır. Düşünün 90 derecelik dönüşü ceset tarafından tamamlanmaktadır. Ölüme yönelik iniş sağdan sola, göğe yükselişe doğru olan hareket ise soldan sağa doğrudur; hareketin bittiği yerde iniş, yükselişe dönüşür (Genç, 1990, s. 146).

Melekler gökyüzünde paniğe kapılarak uçuşan kuşlar gibi dağılmışlardır. Meleklerin canlandığı bu çaresizlik duygusu derece derece değil de en uç durumlarıyla belirtilmiştir. Tablonun merkezinde ki melekten diğerlerine baktığımızda melek imgelerini, sanki tek bir gövdenin umutsuz çırpınış evreleri gibi görürüz.

Benzer bir şekilde soldaki insan grubu içinde şunları söyleyebiliriz: Elleri bitişik durumda olan kadın figürü, kollarını yana açmış kadın figürünün yanına yerleştirilmiştir. Aynı derecede bir karşıtlıkla bu karmaşa, yüzleri görülmeyen ve oturan kadın figürleriyle bir ölüm sessizliğine gömülür. Üzüntünün hareketi felç ettiği ve aklı boş bıraktığı bu noktadan duygu yine yükselmeye başlar, üzüntü tarafından çarpıtılan yüz, sağdaki oturan kadında yeniden ortaya çıkar. Fakat konum hala edilgendir. Bu edilgenlik bir sonra ki ileriye doğru ve kadınsı hareket için bir merkez görevi görür. Kadının elleri dizlerde değil, İsanın ellerini tutmak üzere ileri doğru uzanmıştır. Bu ileri uzanış sonuçta, bir başka şiddetli karşıt hareket ile oturan kadınların arkasında ter alan Aziz John'un figüründe umutsuzca iki yana açılır. Tabloda ki hareketin bu ikinci temasını şöyle özetleyebiliriz: Dışavurumcu eğri hareketi sağ köşede ki dua eden kadınla başlar, geriye doğru yanında ki elleri açık kadına atlar; oradan yerde oturan çarçafı kadına geçer. Bu kavis İsanın düşüşüyle durdurulmuştur. Ceset figürüyle kırılan kavis ikinci çarçafı kadın figürüne geçerek, elleri açık bir şekilde ileri doğru çıkan figürde bir duygu patlamasıyla birlikte yukarı doğru yükselir (Genç, 1990, s. 147).



Resim 47. Giotto Di Bondone, İsa Mesih için Ağlayanlar 1304-06

Şimdi çıplaklığın resme geçirilişini gösteren değişik bir imgeyi inceleyelim. Bu Rubens'in oldukça yaşlıyken evlendiği kendinden genç, ikinci karısının resmidir.



Resim 48. Rubens, K rk Mantolu Helene Fourment, 1557-1640

Kadını burada yana dönüş hareketi içinde g r r  ; kürkü omuzlarından düşmek üzeredir. Bu durumda bir saniyeden fazla kalmayacağı bellidir. Y zeyssel olarak bakarsak kadının imgesi bir fotoğraf imgesi gibi verilmiştir. Ama daha derin anlamda bu resim zamanın ve zamanın ya anı ını “içerir”. K rk  omuzlarına alı ından bir dakika önce kadının bütünüyle çıplak olduğunu düşünmek kolaydır. Tüm  ıplaklık anından önceki ve sonraki evrelerin hepsi açılmıştır burada. Kadın aynı anda bunlardan herhangi birinde ya da hepsinde birden bulunabilir. Kadının vücudu karşımızda seyirlik bir şey olarak değil, bir yaşantı “ressamın yaşantısı” olarak vardır. Neden? Bunun g r n   te önemsiz olan birtakım belirtileri vardır: dağınık sa lar; ressama bakan gözlerde ki ifade; ince, aşırı duyarlı teninin resme ge irili inde ki yumuşaklık. Oysa derinde yatan neden biçimseldir. Kadının görünüşü, gerçekte ressamın öznelliğinden geçirilerek yontu biçiminde yeniden dökülmüş gibidir. Vücuduna sardığı k rk n altında kadının üst yanıyla bacakları hiçbir zaman bir araya getirilemez. Yana doğru neredeyse yirmi

santimlik bir kayma vardır; baldırlarının kalçasıyla birleştirilmesi için yirmi santim yana kaydırılması gerekir(Berger, 1972, s. 90).

Rubens bunu düşünerek yapmamıştır sanırız. Seyirci de bunu bilinçli olarak görmeyebilir. Kendi içinde önemsiz bir şeydir çünkü bu. Önemli olan bu kaymanın neye yol açtığıdır. Kayma, vücuda olmayacak bir canlılık kazandırmıştır. Resmin iç tutarlılığı kendinden değil, ressamın yaşantısından gelir. Daha açık söylersek resim, vücudun alt ve üst kesimlerinin, örtü altında kalan cinsel merkez, koyu kürk manto yoluyla, kadını çevreleyen koyuluğa katmıştır. Böylece kadın, cinselliğini gösteren bir eğretilime olarak kullanılan karanlığın hem çevresinde hem de içinde dönmektedir. Tek bir anı aşma, özelliğini kabul etme zorunluluğundan başka yukarıda değindiğimiz bir öge daha vardır burada: Bu öge, çıplak cinsel imgenin özel olması açısından çok önemlidir. Ortaya çıkarılması gereken ama dondurucu olmayan sıradanlık ilkesidir. Kadını zevk için gizlice seyreden kişiyle gerçek sevgili arasındaki ayırım budur işte: Bu vücudun resme geçirilişi her türlü biçim ülküsünü sürekli olarak yıkarak (Rubens’e) karısının taşıdığı o olağanüstü kendine özgülüğün umudunu tattırır (Berger, 1972, ss.60-61). Rubens’in bu çalışmasında göz algısı resmi çevreleyen karanlık ile kadın figürünü bütünleştiren kürkü algılamaktayız. Işığın geliş açısı ve resmin atmosferine baktığımızda daha çok gün batımından sonra ki süreç içinde yapay ışık altında yapıldığını düşünebiliriz (Berger, 1972, s. 91).

Holbein’in resmi Elçiler (1533) bu geleneğin başlarında yapılmıştır. Geleneğin başlangıcında ki yapıtların çoğu gibi bunun özellikleri apacık ortadadır. Bu resmin yapılış biçimi neyi gösterdiğini belirler. Öyleyse bu resim nasıl yapılmıştır?

Bu resim seyreden de gerçek nesnelere, malzemelere sanısını uyandırmak üzere büyük bir ustalıkla yapılmıştır. Birinci denemede dokunma duyusunun sınırlı, durağan bir görme duyusu olduğunu belirtmiştik. Bu resim yüzeyinin her kesimiyle bir yandan salt görsel etki uyandırırken bir yandan da dokunma duyusunu kullanmaya çağırır bizi. Göz kürkten başlayarak ipeğe, madene, tahtaya, kadifeye, mermere, kağıda ve keçeğe doğru kayar. Her kaymada gözün resimde gördüğü şey dokunma duygusu diline çevrilir. Resimde ki iki adamın belli bir ağırlığı vardır. Adamlar fikirleri simgeleyen bir çok nesneyle çevrelenmiştir. Oysa resimde ağır basan şey, adamları çevreleyen, onların vücutlarını örten malzemeler ve kumaşlardır (Berger, 1972, s. 91).



Resim 49. Hens Holbein, Elçiler, 1533-1534

Resimde yüzler ve eller dışında kalan yüzeylerin hepsinde dokumacıların, nakışçıların, halıcıların, kuyumcuların, dericilerin, mozaikçilerin, kürkçülerin, terzilerin, sarrafların her şeyi nasıl inceden inceye işledikleri göze çarpıyor. Sonra da bu ince işçiliğin, bundan doğan yüzey zenginliğinin, resmi yapan Holbein tarafından yeniden nasıl ince bir biçimde resme geçirildiği görülüyor. Bu vurgulama, bunun ardında yatan ustalık yağlıboya resim geleneğinin değişmez bir ögesi olarak kalacak biçimde ortaya

konmuştur. Daha önce ki sanat geleneklerinde sanat yapıtları zenginliği gösteriyordu. Şu var ki servet o zaman değişmez bir toplumsal ya da dinsel düzenin simgesiydi. Yağlıboya resimde yepyeni bir zenginlik sergileniyordu. Tek haklı nedenini paranın satın alma gücünde bulan bir zenginlikti. Böylece resim parayla satın alınabilecek şeylerin istenirliğini gösteren bir şey oluyordu. Satın alınabilecek nesnelerin görsel istenirliği de dokunulabilecek nesneler bunların sahibin dokunma duygusuna, eline nasıl cevap vereceklerini gösteriyordu (Berger, 1972, s. 92).

Holbein Elçiler adlı yapıtının önünde gizemli, yan yatmış, söbü bir şey vardır. Çok çarpıtılmış bir kafatasıdır bu. Çarpıtıcı bir aynadan yansıyan bir kafatasının resme nasıl girdiği, elçilerin bunu neden istediği konusunda çeşitli yorumlar vardır. Yorumların hepsi bunun bir tür ölüm simgesi olduğunda birleşir. Ortaçağda, kafatası ölümün varlığını sürekli anımsatan bir imge olarak kullanılıyordu. Bizim savımız açısından önemli olan bu kafatasının resimdeki öbür şeylere göre (gerçek anlamda) bambaşka bir görüş açısından verilmiş olmasıdır. Kafatası da resmin geri kalan kesimi gibi resmedilseydi fizikötesi anlamı kalmazdı. O da öbürleri gibi bir nesne, ölü iskeletinin bir parçası olurdu (Berger, 1972, s. 91). Geçmiş dönem ressamı gibi Holbein’de serimlerinde sembolik ayrıntılara çok yer vermiştir. En güzel örneği de ayna dan yansıyan kafatası ve buna benzer bir çok nesne resmin içinde izleyiciye düşünme fırsatı vermektedir. Resmin algısal boyutunu ele alırsak nesnelerin yoğunluğu, elbilerin ve figürün hareketi, genel renklerin birbiriyle uyumu bize farklı bir inceleme fırsatı vermektedir. Arkada ki yeşil renk perde ve desenler ile elbisenin sıcak tonları uyumlu bir şekilde işlenmiştir. Ayrıca ön taraftaki nesnelerin hareketliliği ile arkadaki perdenin dinginli resme farklı atmosfer katmıştır.

Bu gelenekte yer alan sıradan dinsel resimlere yalancılık havası veren de aynı çelişkidir. Konunun resme geçiriliş biçimi temanın anlatmak istediği şeyi ortadan kaldırıyor. Yağlıboya, kendine özgü akışından kurtulamadığından sahibine dokunma duygusu zevki vermeden edemiyordu. Şimdi Maria Magdalena’nın resmine bakalım. Öyküde vurgulanan şey Magdalena’nın İsa’yı çok sevdiği, bu yüzden geçmişinden pişmanlık duyduğu, tövbe ederek bedeninin ölümlülüğünü, ruhun ölmezliğini kabul ettiğidir. Oysa resimler, yapılış biçimleriyle bu öykünün özüne ters bir şey söyler. Resimlere bakılırsa Magdalena’nın yaşamında tövbe edişinin getirdiği o büyük değişim hiç olmamış gibidir. Magdalena’nın ettiği söylenen tövbe yağlıboya resim yöntemiyle gösterilemez.

Magdalena her şeyden önce dokunulabilir, istenir bir kadın olarak gösterilmiştir. Burada Magdalena resim yöntemine boyun eğmiş bir nesne durumundadır (Berger, 1972, s.90-92).



Resim 50. Ambrosius Benson, Okuyan Magdalen 1510-1550 arası

BÖLÜM III: YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma Aydın Doğan Güzel Sanatlar ve Spor Lisesinde öğrenim gören 12. Sınıf öğrencileri ile görsel algılama becerilerinin geliştirmesinde ışık-gölge eğitimi ile ontest-sontest deneysel araştırma modeli uygulanmıştır.

Deneysel bir çalışmada araştırmacı en azından bir bağımsız değişkeni manipüle (istediği şekilde değer verir) eder ve bunun bir veya daha çok bağımlı değişken üzerindeki etkilerini belirlemeye çalışır. Bu sebeple kontrol deneysel çalışmalarda temel bir rol oynar. Araştırmacı deney grubu ile kontrol grubu arasındaki her şeyin eşit olmasını sağlar. Ancak bu şekilde manipüle edilen bağımsız değişkenin etkisini doğru olarak tespit etmek mümkün olur (Altunışık, Coşkun, Bayraktaroğlu ve Yıldırım, 2005, s. 57).

Görsel Sanatlar Dersinde ışık gölge eğitimi ile görsel algının gelişimine yönelik resimler incelenmiştir. 12. Sınıf öğrencilerine araştırmacı tarafından hazırlanan resim inceleme ve uygulama çalışmaları yapılarak, ışık gölge eğitimine dayalı görsel algılama ve eser çözme becerisini geliştirmeyi amaçlanmıştır. Öğrenciler ışık gölge ve görsel algılama konusunda daha önce hazırlanmış ön test sorularıyla konu hakkında ne kadar bilgi sahibi olduğu tespit edilir. Araştırmacı tarafından hazırlanan ışık gölgenin görsel algıya etkisi sunumu öğrencilerle paylaşılır. Öğrenci belli bir birikimi oluşturduktan sonra obje çalışması ve son test yapılarak öğrencinin görsel algılama becerilerinin gelişip gelişmediği tespit edilir

Öğrencilerle ışık gölgenin görsel algı gelişimine yönelik yaptıkları uygulama çalışmalar değerlendirilirken, bir önceki sunum aşaması ve görsellerde öğrendikleri teknikleri uygulayarak çalışmalar üretmiştir. Araştırmada kullanılan kaynaklar, uygulamalı araştırma yöntemi ve eser örneklerinden yararlanmıştır. Veriler Görsel Sanatlar dersi sırasında iki ders sürecinde toplanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni Aydın Doğan Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri 12. sınıf öğrencileridir. Araştırmanın örneklemini 17-18 yaş gruplarından oluşan 12. Sınıf öğrencileri olup, ön test, son test ve sunum aşaması 19 kız 15 erkek olmak üzere toplam 34 öğrenci ile yapılmıştır.

3.3. Veri Toplama Araçları

Nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı öntest-sontest deneysel araştırma metodu kullanılıp, İstanbul'da güzel sanatlar lisesinde okuyan 34 öğrenci ile öntest-sontest, uygulama çalışması yapılmıştır. Çalışma öncesinde İl Milli Eğitim Müdürlüğü'nden gerekli izin alınmış, uygulamanın yapılacağı okulun müdürü ve Görsel Sanatlar dersi öğretmenleri ile görüşülerek verilerin toplanmasına başlanmıştır. İlk derste öğrencilerle öntest sınavı yapılmıştır. Daha sonra öğrenciler deney ve kontrol grubu olmak üzere iki ayrı gruba ayrılmıştır. Kontrol grubuna sadece öntest, sontest ve uygulama çalışmaları yapılmıştır. Deney grubuna ise görsel algının gelişimine yönelik eser örnekleri ile sunum yapıp, daha sonra uygulama çalışmaları yapılmıştır. Uygulama çalışmalarının ölçeği Rubric (Dereceli puanlama anahtarı) Uzman görüşü alınarak değerlendirildi.

3.3.1. Rubric (Dereceli Puanlama Anahtarı) Uzman Görüş Formları:

Rubric'i genel olarak tanımlarsak eğer, bir araştırmada öğrencilerin yapmış oldukları çalışmalara, verilen puanların yeterli ve yetersizliğini belirleyen ölçütlerin hesaplanmasıdır. Aşağıda belirtilen şemada uzman görüşünün formları değerlendirilmiştir.

	ÖLÇÜTLER	GEREKLİ	YARARLI/YETERSİZ	GEREKSİZ	Kapsam Geçerlilik
1.	Kompozisyon	5			5
2.	Işık-Gölge	5			5
3.	Görsel Algı	5			5
4.	Özgünlük	5			5
5.	Konuyu Öğrenme	5			5
6.	Uman Sayısı	5			

Tasarlanan Rubric Lavshe tekniğiyle kapsam geçerliliği çıkarılmış. Ortaya çıkan sonuçlar Rubric geçerliliğini olduğunu göstermektedir.

3.3.2. Kendal B Hesaplama:

KAPPA VE KENDALL UYUM DEĞERLERİ

		Value	Asymptotic Standardized Error ^a	Approximate T ^b	Approximate Significance
Ordinal by Ordinal	Kendall's tau-b	,302	,093	3,173	,002
	Kendall's tau-c	,279	,088	3,173	,002
	Kappa	,000	,000	.	
	N of Valid Cases	34			

ARAŞTIRMQCI VE UZMAN PUANLAMALARI ARASINDAKİ FARKLILIK

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	-1,80	1	2,9	2,9	2,9
	-,60	4	11,8	11,8	14,7
	-,60	1	2,9	2,9	17,6
	-,40	1	2,9	2,9	20,6
	-,20	3	8,8	8,8	29,4
	-,20	1	2,9	2,9	32,4
	-,20	1	2,9	2,9	35,3
	,00	14	41,2	41,2	76,5
	,20	2	5,9	5,9	82,4
	,40	2	5,9	5,9	88,2
	,60	2	5,9	5,9	94,1
	,60	2	5,9	5,9	100,0
	Total	34	100,0	100,0	

UZMAN VE ARAŞTIRMACI PUANLAMALRI ARASINDAKİ KORELESYON

ANALİZİ

		ARAŞTIRMACI	UZMAN
ARAŞTIRMACI	Pearson Correlation	1	,877**
	Sig. (2-tailed)		,000
	N	34	34
UZMAN	Pearson Correlation	,877**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	
	N	34	34

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

3.4. Verilerin Analizi

Hazırlanan sunum ile uygulama çalışması 12. Sınıf öğrencilerinin ışık gölge ile görsel algılama hakkındaki bilgi ve becerilerinin, sunum ve uygulamadan öncesi ve sonrasında öğrenci de bir değişimin olup olmadığı analiz edilir. Araştırma 34 öğrenciyle yapılan öntest – sontest, kontrol gruplu deneysel bir araştırma çalışmasıdır.

Testte yer alan soruların güvenirlik analizi uzman görüşleri alınarak değerlendirildi. Bu değerlendirme sonucunda testin geçerliliği olumlu olup soruların genel olarak uygun olduğu tespit edilmiştir.

BÖLÜM IV: BULGULAR

Araştırmanın bu kısmında, araştırmanın amaçları bağlamında yapılan analizlerden elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Testte yer alan soruların güvenirlik analizleri uzman görüşü ele alınarak değerlendirildi. Bu değerlendirme sonucunda uygulanan testin geçerliliği olumlu olup soruların genel olarak uygun olduğu tespit edilmiştir.

Araştırmacı tarafından geliştirilen ve toplam 10 sorudan oluşan test ile 17-18 yaş grubunda ki öğrencilerle ışık gölgenin görsel algılamaya etkisini ölçmek amaçlanmıştır. Öğrencilerin sorulara verdikleri yanıtlar değerlendirilirken her soruda doğru yanıt için 10 puan olarak belirlenmiştir. Öğrencilerin testin toplamından alabilecekleri en düşük puan 0 ve en yüksek puan 100’ dür. Araştırmadaki öğrencilerle yapılan test sınavı a ve b grubu olarak değerlendirilmiştir.

4.1. Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Öğrencilerin Sanat Eğitiminde Işık-Gölge Çalışmalarının, Görsel algılama Becerilerinin Gelişmesine ne tür Katkı Sağlar?

Görsel algı gelişimine yönelik öğrencilerle yapılan ışık gölge çalışmalarının görsel algılama üzerinde ki etsinin belirlenmesi için çalışma grubu öğrencileri ile ünite öncesi ve sonrasında başarı testleri yapılmıştır. Öntest ve sontest puanları değerlendirilip arada fark olup olmadığı belirlenmeye çalışılmıştır.

Tablo 1

Deney grubu ve kontrol grubu öğrencilerin uygulama öncesi karşılaştırmalarına dair bulgular belirlenmiştir. Deney ve Kontrol Gruplarının *Işık - Gölge Bilgisi* Ön Test Puanları Arasındaki Farkları Görmek İçin Yapılan Non-Parametrik Mann Whitney “U” Testi Sonuçları

Puan	Gruplar	N	$\sum_{sira}$	$\bar{x}_{sira}$	U	z	p
Işık - Gölge Bilgisi	Deney Grubu	17	19,26	327,50	114,500	-1,061	,289
	Kontrol Grubu	17	15,74	267,50			
	Toplam	34					

Deney ve kontrol gruplarının ışık – gölge’nin görsel algılamaya etkisinin toplam ön test puanlarının farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek için yapılan Mann Whitney “U” Testi sonuçlarına göre; deney ve kontrol gruplarının toplam ışık – gölge ve görsel algının bilgisi ön test puan ortalamaları arasında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır. Başka bir deyişle uygulama öncesinde deney ve kontrol grupları ışık - gölge ve görsel algı bilgisi bakımından birbirine benzemektedir.

Tablo 2.

Deney ve Kontrol Gruplarının *Işık – Gölge Görsel Algı Çalışması Değerlendirme* Puanları Arasındaki Farkları Görmek İçin Yapılan Non-Parametrik Mann Whitney “U” Testi Sonuçları

Puan	Gruplar	N	$\sum$ sıra	$\bar{x}_{sıra}$	U	z	p
Işık-Gölge Çalışması Değerlendirme	Deney Grubu	17	22,85	388,50	53,500	-3,150	,002
	Kontrol Grubu	17	12,15	206,50			
	Toplam	34					

Deney ve kontrol gruplarının ışık – gölge’nin görsel algılamaya etkisi çalışması değerlendirme puanlarının farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek için yapılan Mann Whitney “U” Testi sonuçlarına göre; deney ve kontrol gruplarının toplam ışık - gölge puan ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur ($P<.05$). Ulaşılan bu farklılık deney grubu lehine gerçekleşmiştir. Diğer bir deyişle, deney grubundaki öğrencilerin ışık - gölge puanları kontrol grubundaki öğrencilere göre daha fazladır.

4.2. Deney Grubundaki Öğrencilerin Uygulama Öncesi ve Sonrası Karşılaştırılmalarına Dair Bulgular

Tablo 3.

Deney Grubu *Işık - Gölge Bilgisi* Ön test-Son test Puanları Arasında Farklılık Olup Olmadığını Belirlemek Üzere Yapılan Non-Parametrik Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi Analizi Sonuçları

Puan	Gruplar	N	$\bar{X}$	$\bar{x}_{sıra}$	$\sum_{sıra}$	z	P
Işık-Gölge Bilgisi	Azalanlar	0	6,20	,00	,00		
Ön Test Puanı	Artanlar	11	12,91	6,00	66,00		
						-2,961	,003
Işık-Gölge Bilgisi	Eşit	6					
Son Test Puanı	Toplam	17					

Tablo 3'te görüldüğü üzere, deney grubu için yapılan Non-Parametrik Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi sonucunda ışık - gölge bilgisi öntest-sontest sıralamalar ortalamaları arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur ($p<.05$). Elde edilen farklılık son test lehine gerçekleşmiştir. Ön test ölçümünde düşük olan ışık - gölge bilgi düzeyi anlamlı bir şekilde artış göstermiştir. Bu bulgular, yürütülen uygulamaların deney grubunu oluşturan öğrencilerin ışık - gölge bilgisi puanlarını anlamlı biçimde arttırdığını göstermektedir.

4.3. Sanatta Algı ve Görsel Algı Gelişimine Odaklı Eserler Görsel Algı Duyumunun Gelişmesinde Nasıl Katkı Sağlar?

Problem sorusunda kontrol ve deney grubu öğrencilerin uygulama aşamasında elde edilen puanlar ile değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmeler sonucunda iki grup arasındaki uygulama çalışmaların başarıları yapılan sunum ve eser örnekleri ile ölçülmüştür.

Kontrol ve deney grubundaki öğrencilerin uygulama öncesi ve sonra karşılaştırmalarına dair bulgular değerlendirilmiştir.

Tablo 4.

Kontrol Grubu *Işık-Gölge Bilgisi* Ön test-Son test Puanları Arasında Farklılık Olup Olmadığını Belirlemek Üzere Yapılan Non-Parametrik Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi Analizi Sonuçları

Puan	Gruplar	N	$\bar{X}$	$\bar{x}_{sıra}$	$\sum_{sıra}$	z	P
Işık-Gölge Bilgisi	Azalanlar	0	,00	,00	,00		
Ön Test Puanı	Artanlar	16	9,17	8,50	136,00		
						-3,589	,000
Işık-Gölge Bilgisi	Eşit	1					
Son Test Puanı	Toplam	17					

Tablo 4'te görüldüğü üzere, kontrol grubu için yapılan Non-Parametrik Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi sonucunda ışık - gölge bilgisi ön test-son test sıralamalar ortalamaları arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur ($p < .05$).

4.4. Deney ve Kontrol Grubundaki Öğrencilerin Uygulama Sonrası Karşılaştırılmalarına Dair Bulgular

Tablo 5.

Deney ve Kontrol Gruplarının *Işık-Gölge Bilgisi* Son Test Puanları Arasındaki Farkları Görmek İçin Yapılan Non-Parametrik Mann Whitney “U” Testi Sonuçları

Puan	Gruplar	N	$\sum_{sıra}$	$\bar{x}_{sıra}$	U	z	p
Işık-Gölge Bilgisi	Deney Grubu	17	19,97	339,50			
	Kontrol Grubu	17	15,03	255,50	102,500	-1,618	,106
	Toplam	34					

Deney ve kontrol gruplarının ışık - gölge bilgisi toplam son test puanlarının farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek için yapılan Mann Whitney “U” Testi

sonuçlarına göre; deney ve kontrol gruplarının toplam ışık - gölge bilgisi son test puan ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır ($P>.05$).

4.5. Deney Grubu Resim Değerlendirme Ölçeği ve Örnek Çalışmaları

Deney grubu öğrencilerin öntest sunum ve sanatçı eser örneklerinden sonra uygulama aşamasında çizilen eserlerin puanlaması ve örnek çalışmalarına yer verilmiştir. Bu gruptaki öğrencilerin çalışmaları ve ışık gölge algılamaları kontrol grubu öğrencilerinden daha etkili olduğu tespit edilmiştir.

RESİM DEĞERLENDİRME ÖLÇEĞİ

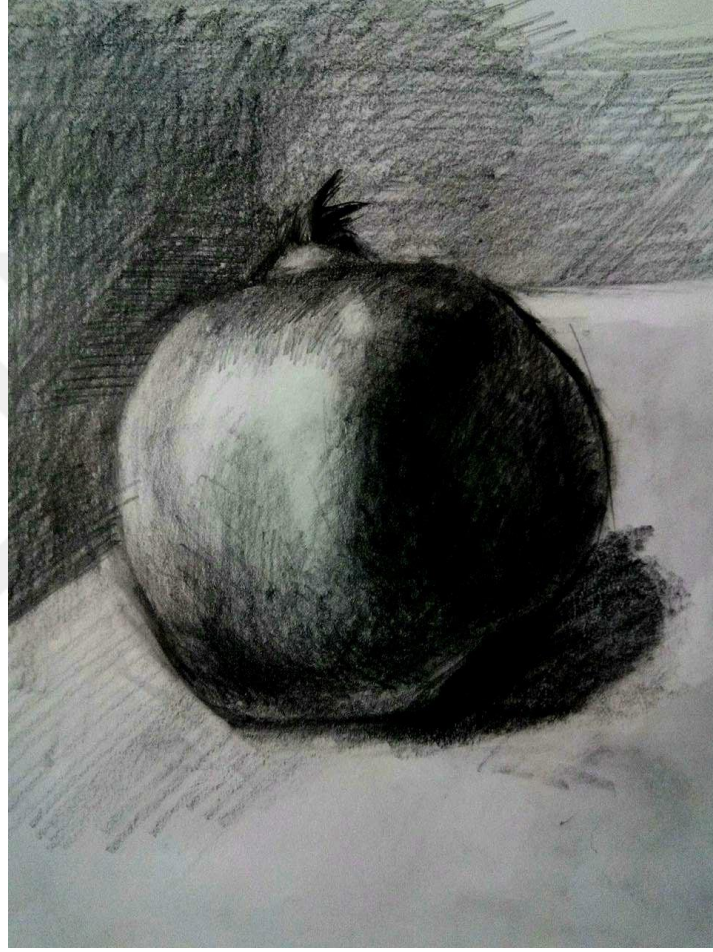
DENEY GRUBU -AYDIN DOĞAN GSL 17 ÖĞRENCİ

(5) ÇOK İYİ (4) İYİ (3) ORTA (2) YETERLİ (1) YETERSİZ

NO:	KOMPOZİSYON	IŞIK- GÖLGE	GÖRSEL ALGI	ÖZGÜNLÜK	KONUYU ÖĞRENME
(Ö1)	4	4	5	4	5
(Ö2)	5	5	5	5	4
(Ö3)	3	3	4	2	3
(Ö4)	3	4	4	4	3
(Ö5)	4	3	4	3	3

(Ö6)	4	5	5	4	4
(Ö7)	4	4	5	5	4
(Ö8)	4	4	4	5	5
(Ö9)	5	5	5	5	5
(Ö10)	3	4	3	3	4
(Ö11)	3	3	3	4	4
(Ö12)	5	5	5	5	5
(Ö13)	4	5	4	5	3
(Ö14)	4	4	3	4	3
(Ö15)	4	5	4	4	3
(Ö16)	4	4	4	3	4

(Ö17)	2	3	3	4	3
-------	---	---	---	---	---



Resim 51. “Ö2 Kodlu Öğrenci’nin Çizimi”

Işık gölge çalışmaları öğrencinin algılama yeteneğine göre farklılık göstermektedir. Deney grubu (B) öğrencilerle sunumdan sonra yaptığımız uygulama etkinliğinde öğrencilere karanlık ortamda daha önce belirlenmiş birkaç obje örneğini öğrencilerin görebileceği farklı açılardan ışıklandırılmıştır. Öğrencilerden bu anlık görüntülerin algılanması istenmiştir. Daha sonra farklı açılardan algılanan objeler çizilmiştir. Deney grubu öğrencilerin kompozisyon algılama biçimleri sunum aşamasında sanatçı örneklerinin eserlerinden ve örnek çalışmalardan elde edilen verilerle resimler çizilmiştir. Sonuç olarak B grubu öğrencileri ile oraya çıkan çalışmalar kompozisyon,

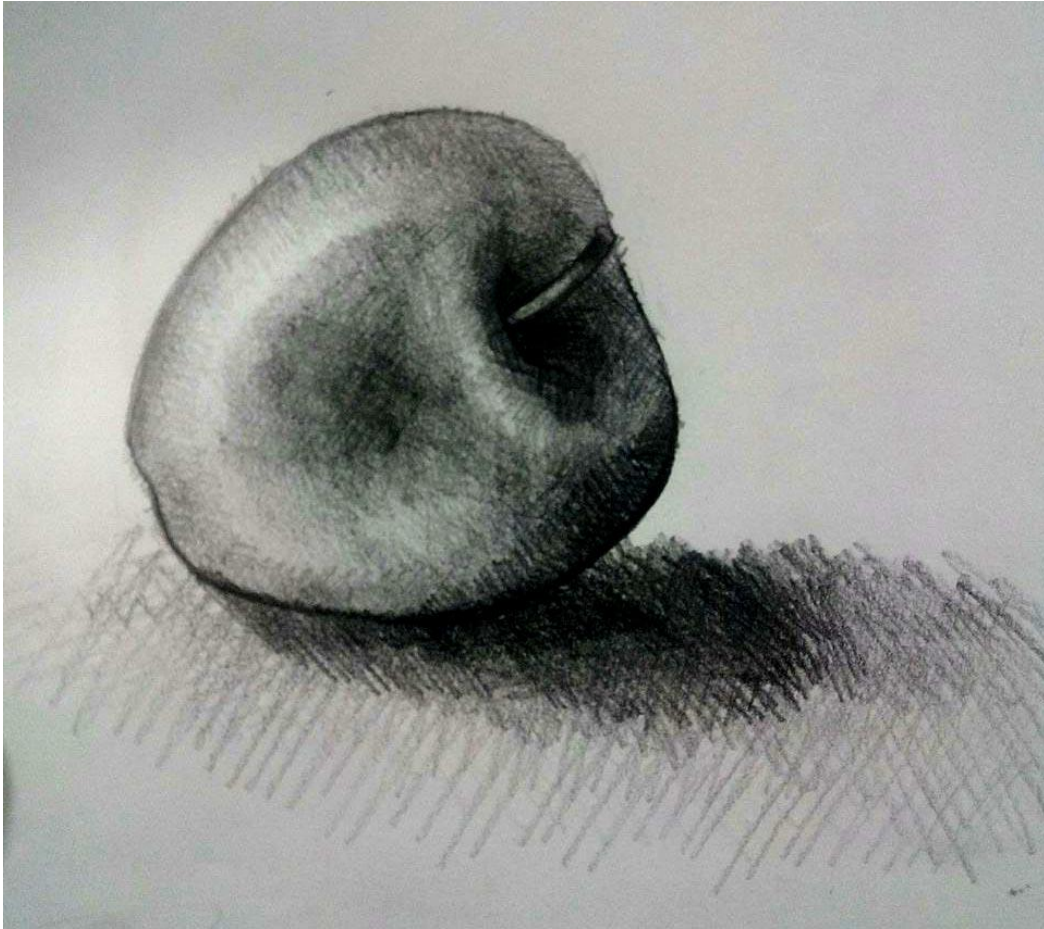
özgünlük, ışık göle, görsel algı ve konuya hâkimlik açısından kontrol grubu öğrencilerinden daha başarılı eserler ürettiler.

Öğrenci çizim yaparken seçtiği açı ve objenin çeşitliliğine göre yapılan çizimlerde farklılık göstermektedir. Resimlerin geneline bakılacak olursak koyu yapılan çalışmalar daha baskın olduğu görülmektedir. (Ö2) Yapılan obje çalışması daha çok klasik resim anlayışında ki ışık gölge kompozisyonlarda olduğu gibi sol veya sağ üst köşeden gelen ışık yardımı ile çizilmiştir. İzleyende olumlu etki bırakan bu kompozisyon anlayışı en çok tercih edilen açı olmuştur.



Resim 52. “Ö8 Kodlu Öğrenci’nin Çizimi”

Öğrenci 8'in çalışmasında kompozisyon anlayışı ve ışık gölge anlayışına baktığımız da öğrencinin görünen bir objeyi yansıtmaya becerisine sahip olduğunu görmekteyiz. Yapılan obje çalışması arkadan ışıklandırılmış bir kompozisyon anlayışı olup resmedilmiştir. Normal diğer öğrencilere göre bu çalışmanın algısal boyut ve özgün çizgi anlayışı ile başarılı bir çalışma olmuştur.



Resim 53. “Ö12 Kodlu Öğrenci’nin Çizimi”

Ö12’de yapılan çalışmaya baktığımızda aynı şekilde sol taraftan algılanan bir ışık anlayışını görmekteyiz. Öğrencinin kompozisyonu başarılı ve özgün çizgilerin hâkim olduğu bir kompozisyon anlayışı vardır. Bu tarz kompozisyon anlayışının tercih edilmesinin nedeni ise öğrencilerle sunum aşamasında gösterilen sanatçı eserlerinin kompozisyon anlayışlarından etkilendiğini söyleyebiliriz.



Resim 54. “Ö15 Kodlu Öğrenci’nin Çizimi”

Işık gölgenin ressamı denildiği zaman akla ilk gelen ressam Ö15 için hep Caravaggio olmuştur . Yaptığı çalışmada da koyuluklar içinde resm ettiği objei görmekteyiz. Sert bir ışık algısıyla resimde ışık gölge anlayışını en iyi şekilde veren çalışmalardan biridir. Algılanan Nar objesi form olarak ne kadar soyunlanmış olsa da öğrencinin konuya hakim oluşu ve resimde ki başarısı çizmiş olduğu resme yansımaktadır.



Resim 55. “Ö7 Kodlu Öğrenci’nin Çizimi”

Deneyisel grupta bulunan başka bir örnek çalışmada öğrenci yapmış olduğu ışık gölge algısını tamamen obje üzerinde yorumlayarak çizmiştir. Bu çalışmanın diğer çalışmalardan farkı mekânsal bir boyuttan uzak durmuştur. Objenin formunu daha çok ön plana tutmuştur.

4.6. Kontrol Grubu Resim Değerlendirme Ölçeği ve Örnek Çalışmaları

Kontrol grubu öğrencilere hiçbir şekilde müdahale edilmeden sadece öntest, uygulama çalışması ve sontest çalışmasını yaptılar bu gruptaki öğrencilerin öntest sontest seviyeleri deneysel grubu öğrencileri ile eşit sayılsa da yapılan çalışmalar b grubundaki öğrencilere göre yetersiz kalmıştır. Bu çalışmaların sonuçlarını ve yapmış oldukları çalışmalar örneklerle değerlendirilmiştir.

RESİM DEĞERLENDİRME ÖLÇEĞİ

KONTROL GRUBU -AYDIN DOĞAN GSL 17 ÖĞRENCİ

(5) ÇOK İYİ (4) İYİ (3) ORTA (2) YETERLİ (1) YETERSİZ

NO:	KOMPOZİSYON	IŞIK-GÖLGE	GÖRSEL ALGI	ÖZGÜNLÜK	KONUYU ÖĞRENME
(Ö1)	1	0	0	1	1
(Ö2)	4	4	3	3	4
(Ö3)	4	3	4	5	4
(Ö4)	3	2	3	3	3
(Ö5)	1	0	0	0	2
(Ö6)	3	4	3	4	3

(Ö7)	4	4	4	4	4
(Ö8)	2	3	4	2	3
(Ö9)	2	2	3	2	3
(Ö10)	4	5	4	4	3
(Ö11)	3	4	4	3	2
(Ö12)	3	2	2	2	2
(Ö13)	4	3	4	3	3
(Ö14)	3	2	2	3	3
(Ö15)	4	3	3	2	3
(Ö16)	3	2	3	3	3
(Ö17)	5	4	4	5	4



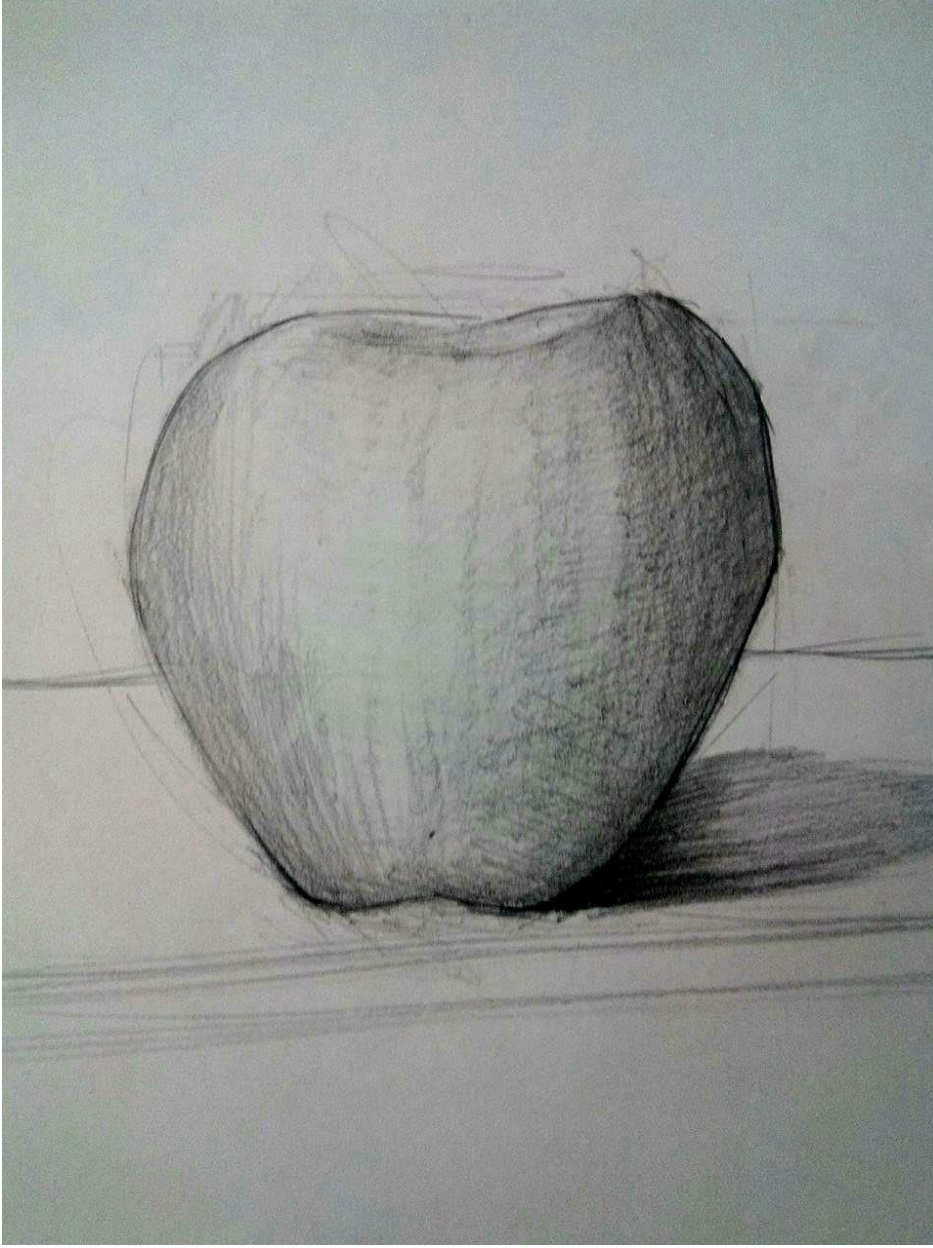
Resim 56. “Ö15 Kodlu Öğrenci’nin Çizimi”

Kontrol grubunda olan öğrencilerin çalışmalarında genellikle özgün ve form olarak düzgün çizgiler olup ışık gölge bakımından biraz eksik kaldıklarını söyleyebiliriz. Bunun sebeplerinden birisi de sanatçı örneklerini ve ışık gölge uygulamalarını sınıf ortamında görmeyip, sadece çalışmaları istenmiştir. Sonuç olarak örneklerde görülen çalışmalar ortaya çıkmıştır. Ö15’in çalışmasına baktığımızda özgün çizgiler ve oran orantı bakımından ne kadar kusursuz olsa da ışığın eksik olduğunu ve bununla beraber gölgelerinde eksik olduğunu söyleyebiliriz. Kontrol grubu öğrencileri ile deneysel grupta ki öğrencilerin öntest- sontest çalışmaları birbirine ne kadar yakın olsa da çizimler arasında çok fark vardır.



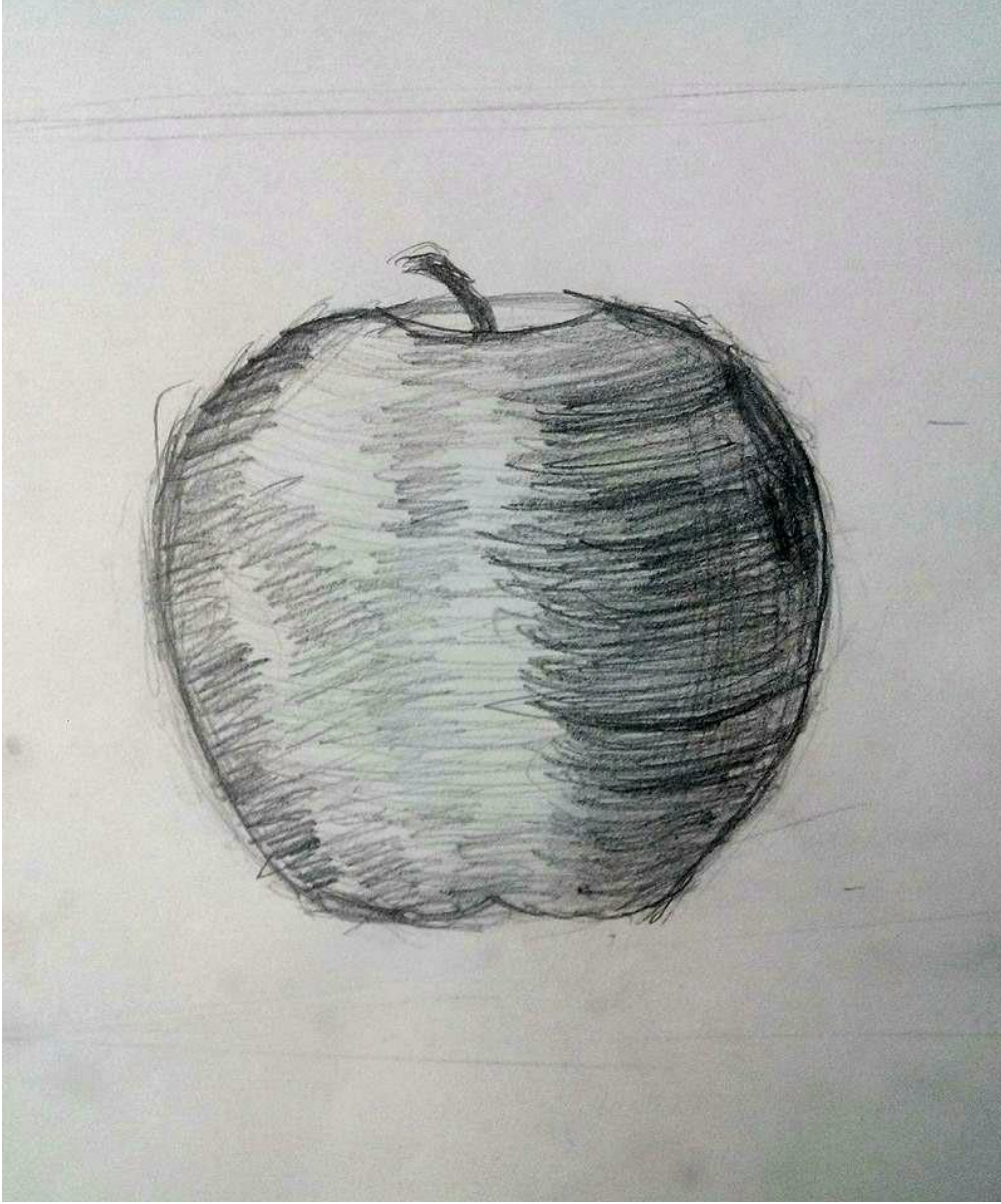
Resim 57. “Ö6 Kodlu Öğrenci’nin Çizimi”

Ö6’nın çalışmasında durgun bir atmosfer hâkimdir. Diğer çalışmalarda olan hareketli çizgileri bu resim göremiyoruz. Mekân ve objenin birbirinden bağımsız tutulduğunu görebiliriz. Sadece gölge olarak verilen tonlama ile mekân zemin ilişkisi oluşturmuştur. Bu çalışmanın geçerliliğine bakarsak ortalama bir çalışma olarak değerlendirebiliriz.



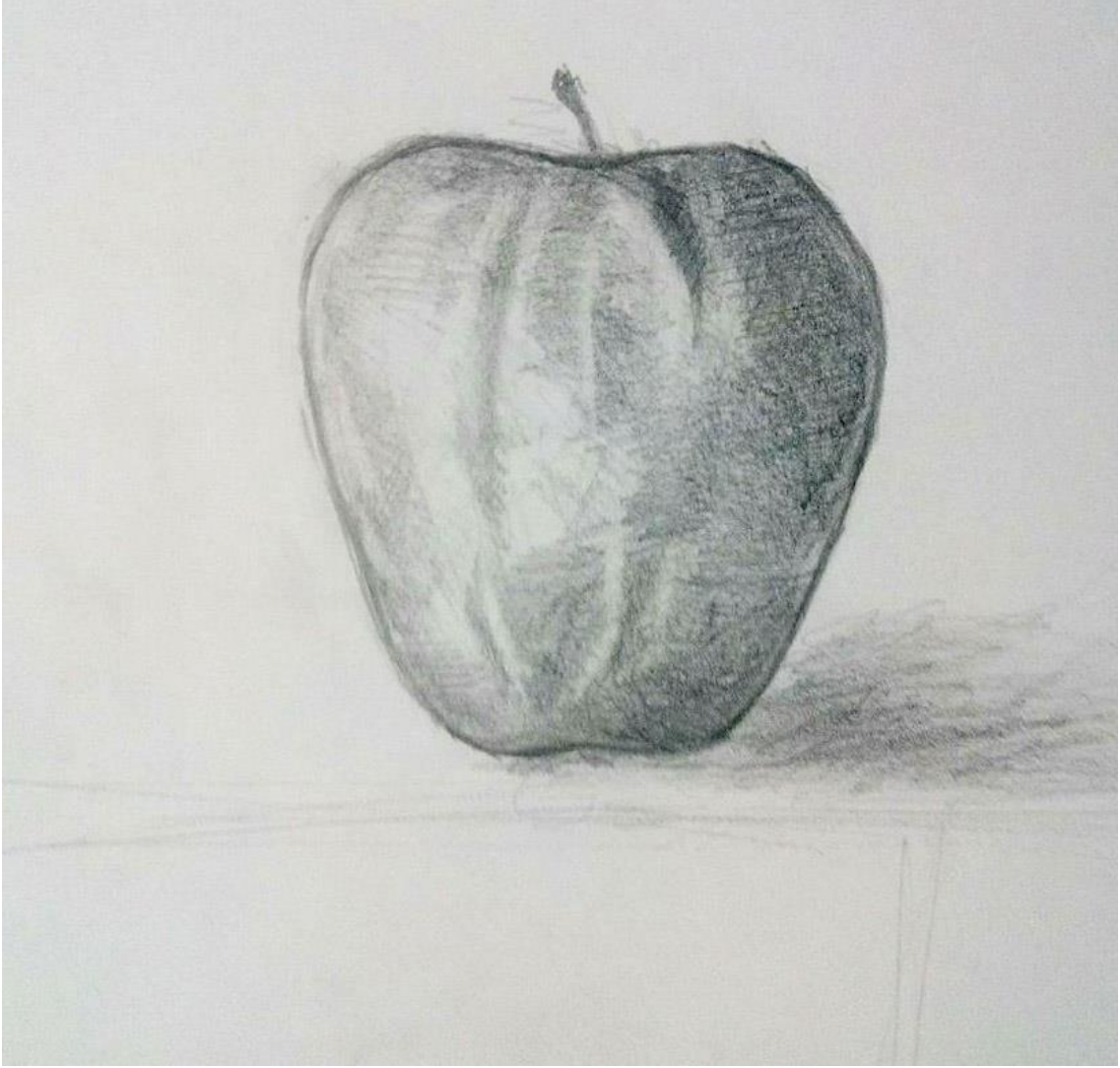
Resim 58. “Ö10 Kodlu Öğrenci’nin Çizimi”

Yarım elma olarak çizilen ve sadece algılanan bir obje olduğu için akılda kalanı yansıtmak öğrenciyi zorlamıştır. Bu çizimlerde öğrenci görüneni değil görüp algıladığını yansıtarak ışık, göz ve beyin yardımıyla kısa süreli elmayı algılayıp çizmeye çalışmıştır. Işık gölge olarak algılanan çizim kontrol grubu öğrencilerinin genel sorunu algıladıklarını yansıtamıyorlar.



Resim 59. “Ö4 Kodlu Öğrenci’nin Çizimi”

Ö4’ün çalışması özgün çizgiler açısından başarılı bir çizim diyebiliriz. Fakat yapılan çizimde kompozisyon anlayışı ve objenin konumunu ve üzerindeki ışık gölge dokusunu yansıtmıştır. Genel olarak öğrencilerin en çok sorun yaşadığı konulardan birisi de normal görünen bir objeyi ışık gölge halini mekanla bütünleştirip yansıtamıyorlar.



Resim 60. “Ö2 Kodlu Öğrenci’nin Çizimi”

Bu elma çalışması diğer çalışmalar gibi diyebilir genel olarak aynı sorunlar karşımıza çıkmaktadır. Genel bir değerlendirme yaparsak eğer bütün çalışmalarda öğrenciler en çok klasik anlayışa sahip soldan algılanan ışık gölge kompozisyonunu yapmaya çalışmışlardır.

BÖLÜM V: SONUÇ

- Yapılan araştırma sonucunda lise düzeyi öğrencilerinin sanat eğitiminde ışık-gölge çalışmalarının, görsel algılama becerilerine katkı sağladığı görülmüştür.
- Işık göle ustalarının eserleriyle farklı kompozisyon anlayışlarını çözümlemiş ve görme becerilerinin geliştiği görülmüştür.
- Öğrenci ışığın gücüyle algısal boyutu çözümlemiş herhangi bir nesne veya bir resim elemanı olsun ışık, göz, beyin üçlüsüne dayanarak algılayabilme yeteneğine kavuşmuştur.

5.1 Yargı

Bu çalışma, resim sanatında önemli bir yere sahip olan göz, ışık ve algının kompozisyon anlayışlarında önemli bir katkısı olduğu görülmüştür. Yapmış oldukları uygulama çalışmalarıyla sanat eğitiminde ışık gölge ustalarını tanıyarak, farklı kompozisyon anlayışlarını çözümlemiş ve görme becerilerinin geliştiği görülmüştür. Analiz sonuçlarına göre deney ve kontrol grubu öğrencileri arasında anket ve uygulama çalışmalarında farklı ve verimli sonuçlar elde edilmiştir.

Sanatta algı ve görsel algı gelişimine odaklı eserler görsel algı duyumunun gelişmesinde Işık gölgenin hâkim olduğu sanatçı resimleri ve eserler gözlemlenerek form ve biçimin resimdeki halini kavrayabilmişlerdir. Öğrenci ışığın gücüyle, algısal boyutu çözümleyip herhangi bir nesne veya bir resim elemanı olsun ışık, göz, beyin üçlüsüne dayanarak en iyi şekilde algılayabilme yeteneğine kavuşmuşlardır.

5.2. Tartışma

Bu araştırmanın yapılmasında, lise düzeyi 12. öğrencilerinin ışık-gölge konusundan yararlanarak görsel algılamaya etkisinin önemini belirlemek amacıyla yapılmıştır.

17-18 yaş grubu öğrencilerinin görsel sanatlar eğitiminde ışık gölge çalışmalarıyla görsel algı duyumunun gelişmesini sağlayıp, “ışık gölgenin görsel algıya etkisi” araştırmayla birçok eser analiz edilmiştir. Görsel sanatlarda görsel algı duyumunun sağlanması ve ışığın konumunun öğretilmesi hazırlanmış teorik ve uygulamalı

çalışmalarla çeşitli sonuçlar elde edilmiştir. Sunum aşamasındaki deney grubu öğrencilerin sanatçı eserlerinden edindikleri bilgiler doğrultusunda daha planlı ve doğru çizimler ortaya çıkarmışlardır. Bütün bu araştırmalar ve uygulamalar sonucunda öğrenci kesin sonuçlanmış verilerle kanıtlanmış araştırmayla farklılıklar göstermiştir. İlgili araştırmada yer verildiği gibi, başka bir araştırmacı tarafından geliştirilen ve benzer özellik gösteren; Beyoğlu (2013)'da "11- 15 yaş arası öğrencilerinin Resim Eğitiminde, görsel algılama becerisinin kazandırılmasında Batı Resmindeki mekân olgusunun etkilerini incelemiştir. Araştırma örneklemine 11-15 yaş arası çocuklar olup 66 kız öğrenci, 65 erkek öğrenci olmak üzere toplam 131 öğrenci dâhil edilmiştir. Görsel algılama konusunun destekleyici eğitim programını Batı Resimdeki mekan olgusu ışığında teorik bilgi, çeşitli görseller ve sanat çalışmaları gibi etkinliklerden oluşan bir araştırma yapmıştır. Bu araştırmayı belli bir süre içinde deney grubu öğrencileri ile uygulamıştır. Yapılan araştırmalar ve uygulamalar sonucunda çalışma grubu öğrencilerinin sontest toplam puanlaması öntest puanlamasından yüksek çıkmıştır. Bu araştırma görsel algı gelişimine destekleyici eğitim programının öğrencilerin görsel algılama başarısını ortaya koymuştur (Beyoğlu, 2013, s.327).

5.3.Öneriler

Araştırmacılara yönelik öneriler:

Görsel sanatlar eğitiminde önemli bir yere sahip olan ışık gölge eğitimi ve görsel algılama üzerine uygulamalı eğitimin güzel sanalar lisesi öğrencilerinin, sanat eğitimi s. Bu sorunla yüzleşen öğrenci maalesef yeterli bir eğitim alamamaktadır. Ve algılama konusunda yetersiz olduğu düşünülmektedir. Bu sorunun giderilmesi için eğitim öğretimde görsel algılaya ve ışık gölge ye dayalı uygulamalı dersler verilmelidir.

Öğretmenlerin görsel sanatlar dersinde anlattıkları konuyu sanatçı eserleri ile zenginleştirmeleri ve algı üzerine yoğunlaşmaları olumlu sonuçlar elde edilir. Farklı resamlara ait ışık gölge çalışmaları örnek olarak gösterilecek ve öğrencilerin kendilerine yakın gördüğü kompozisyon anlayışıyla kendilerine bir yol çizeceklerdir. Öğrencinin başarısı ise derslerde verilen yeterli eğitimle olumlu sonuçlar doğuracaktır.

Öğrencilere, görsel algılamayı geliştirecek uygulamalı derslere ağırlık verilmesi gerektiği önerilmektedir. Bu tarz konuların özellikle sanat eğitimi veren Güzel Sanatlar Liselerinde verilmesi önerilmektedir.

Uygulayıcılara Yönelik Öneriler:

Uygulama derslerinde öğrencinin başarısı için çeşitli sanat müzeleri, resim sergileri ve sanat galerilerini düzenli olarak gezip farklı eserlerle kendi algı duyumlarını genişletirler. Bunun sonucunda öğrenci yapılan resmin başarısını daha önce gördüğü eserlerle analiz edebilir.

- Görsel algılamaya yönelik daha derin araştırmalar ve projeler yapılmalıdır.
- Lise düzeyi eğitimlerde ışık gölge'nin sanatta ki yeri ve önemi ile ilgili farklı araştırmalar yapılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akbaba, B. (2006). *Güzel sanatlar fakültelerinde ki resim eğitiminde ışık gölgenin yeri ve önemi*. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans, İstanbul.
- Aykut, M. (1979). *Işık gölge yöntemi*. Ankara Sanat Dergisi. (154), Ankara.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., Yıldırım, E. (2005). Sosyal Bilimlerde araştırma yöntemleri- SPSS uygulamalı. İstanbul: Sakarya Kitabevi, 57.
- Berger, J.(2004). *Görme biçimleri*. Salman, Y. (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyoğlu A. (2013). *İlköğretim öğrencilerinin resim eğitiminde görsel algılama becerisinin kazanılmasına batı resimdeki mekan olgusunun etkileri*. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Çeliker, H. (1992). *Espas-form ilişkisi*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanatta Yeterlilik, İstanbul.
- Demir, A. (1994). *Temel sanat eğitiminde öğretim yolları ve amaçları*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik, İstanbul.
- Doğruyol, s. (2004). *19. Yüzyıl ilk yarısı Fransız resminde ışık*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans, İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2006). *Derin hislenme kavramına giriş*. Bursa: Nelli Yayınevi.
- Etike, S. (1985). *Işık- gölge üzerine*. Ankara Sanat Dergisi. (233), Ankara.
- Erim, G. (1996). *Işık-gölge ve diğer tasarım öğeleri*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanatta Yeterlilik Programı, İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Sanat ve göz*. Rh + Art Magazine Dergisi, (114), İstanbul.
- Erim, G. (1999). *Temel sanat eğitiminde renk algılamaları*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik, İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2011). *Sanatsal algıda derin hislenme durumu*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (26), Erzurum.

Genç, A. ve Sipahioğlu A. (1985). *Görsel algılama sanatta yaratıcı süreç*. İstanbul: Sergi Yayınları.

Güngör, H. (2005). *Görsel sanatlar ve mimarlık için temel tasarım*. İstanbul: Esen Ofset Matbaacılık.

Işingör, M., Eti, E. ve Aslier, M. (1986). *Temel sanat eğitimi Resim teknikleri Temel tasarım*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Genç, A. *Görsel algılamada sanatta yaratıcı süreç*. İzmir: Sergi Yayınları.

Jose, M. (2007). *Işık gölge*. Erduran, E. (Çev.). İstanbul: Remzi kitapevi.

Karavit, C. (2006). *Işık gölge*. İstanbul: Telos Yayıncılık.

Kara, D. (1993). *Sanatçı kişiliğinde psikolojik algı ve yaratma*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik, İstanbul.

Küçüköner, M. (2005). *Görme üzerine bir inceleme*. Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, (8), Erzurum.

Lowry, B. (1972). *Sanatı görmek*. Yurtsever, N. ve Güvemli, Z. (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özol, A. (1974). *Sanat Eğitiminde mukavva- iş ve form*. İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü, Asistanlık Tezi, İstanbul.

Özel, A. (2009). *Işığın izleri*. Eleştiri Dergisi. (1), İstanbul.

Özsegin, K. (2009). *Anlam ve yorum*. İstanbul: Çekirdek Sanat Yayınları.

Özal, A. (2009). *Plastik sanatlarda siyah beyaz görme pratiği*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans, İstanbul.

Parramon, J.M. (1997). *Işık ve gölge*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Richard, S. (2010). *Computer vision: algorithms and applications*. Island: Focal Press.

Proust, M. (2011). *Gölgeler-Monet*. Hakmen, R. (Çev.). Kültür ve Sanat Dergisi. (120), İzmir.

Saydam, T. (2002). *Resim, ressam, resme bakan üçgeni üzerine düşünceler*. Plastik Sanatlar Dergisi. (54), İstanbul

Senemoğlu, N. (2005). *Gelişim, Öğrenme ve Öğretim*, Gazi Kitabevi. (88), Ankara

Sertkan, A. (2012). *Resim sanatında görsel algılama biçimleri açısından dinamizm*. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans, İstanbul.

Süitor, G. (2000). *Aynanın gerçeği, Resim eğitimi ve sanatla karşılaşma*. İstanbul: Çınar Ofset Matbaacılık.

Tatar, M. (2011). *Plastik sanatlarda yüzey yansımalarının algı açısından sıfır noktasına indirgenmesi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Türker, H. İ. (1992). *Işıksal elemanın pentür sanatına kazandırdığı ifade zenginliği*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Programı, İstanbul.

Üner, Ö. (2010). *Resmin temelleri*. İstanbul: Say Yayınları.

Yağmur, Ö. (2014). *Minimal sanatta Dan Flavin'in Gestalt algı kuramıyla anlamlandırma*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (33), Erzurum.

Zengel, R. (2008). *Mekân algısına yönelik farklı okuma biçimleri*. Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, (7).

İnternet kaynakları:

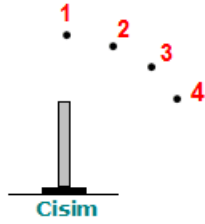
(2017) <http://izlekler.com/gorme-bicimleri-gulgun-basarir>.

(2017) <http://acikradio.com.tr/haricten-sanat/gorme-bicimleri>

EKLER

EK 1: ANKET

1.



Şekildeki cismin üzerine 1, 2, 3 ve 4 konumlarından gelen güneş ışınlarının oluşturduğu gölge boyları arasındaki ilişki aşağıdakilerden hangisinde verilmiştir?

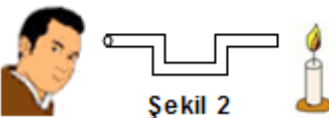
A) $3 > 2 > 1 > 4$

B) $1 > 3 > 4 > 2$

C) $4 > 3 > 2 > 1$

D) $1 > 2 > 3 > 4$

2.



Bir araştırmacı şekil 1 deki gibi bir plastik boruyla yanan mumu baktığında mumun alevini görebilirken şekil 2 deki gibi bir plastik borudan baktığında mumun alevini göremiyor. Buna göre araştırmacı, aşağıdaki sonuçlardan hangisine ulaşabilir?

A) Parlak yüzeyler, üzerine düşen ışığı yansıtırlar.

B) Bir ışık kaynağından çıkan ışık bir yönde yayılır.

C) Işık ışınlarının yayılma hızı, ortamın sıcaklığına bağlı değildir.

D) Işık ışınları doğrusal olarak yayılır.

Görsel sanatlar alanında seçilen nesnenin ışıkla ortaya çıkan görüntüsüne verilen isimdir.

A) Obje

B) Valör

C) Kompozisyon

D) Form

3. Modern sanatta (19. Yüzyıl) ışıık-gölge algısı hangi akımla başlamıştır.

A) Sürrealizm B) Empresyonizm C) Fovizm D) Romantizm

4. Karanlığın sanatçısı ve mucidi olarak bilinen sanatçı kimdir.

A) Caravaggio B) George Braque C) Henri Matisse D) Jan Van Eyck

5. Sfumatu tekniği ilk olarak hangi ressam tarafından ortaya çıkarılmış ve kullanılmıştır.

A) Rubens B) Leonardo Da Vinci C) Michelangelo D) Pieter Bruegel

6. Görme olayının ve görsel algının temeli üçlüsüne dayanır.

A) Işıık - Göz - Beyin

B) Göz - Dokunma- Görme

C) Görme - Algılama- hissetme

D) Beyin - Göz- görsel

7. Eserlerde üç boyutlu derinlik etkisini ışıık-gölge, açık-koyu değerleri verir. D () Y ()

8. Işıık enerjisi biçiminde gelen görsel uyarıcıların beyne aktarılıp orada görme duyusu haline gelmesi ve daha önce değişik duyu organlarınca alınmış imgelerle birlikte değerlendirilmesine görsel algı denir. D () Y ()

9. Işıık-gölge açık koyu kontrastları (zıtlıklar) ve ara değerleri resimde iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutluluğu (hacimsellik) ve derinlik etkisini azaltmaya yarar. D () Y ()

10. Heykelde, heykeltıraş doğal ve yapay ışıık heykel üzerinde ki etkisini düşünerek, heykeldeki renk geçişlerini planlar. D () Y ()

EK 2: İL MİLLİ EĞİTİM MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI



T.C.
İSTANBUL VALİLİĞİ
İl Millî Eğitim Müdürlüğü

Sayı : 59090411-44-E.21135372
Konu: Anket ve Araştırma İzni

08.12.2017

Sayın: Tıfak ARSLAN

İlgi: a) 24.11.2017 tarihli ve 20055392 Gelen Evrak No'lu dilekçe.
b) Valilik Makamı'nın 08/12/2017 tarih ve 21099567 Sayılı Olur'u.

"Resimdeki Işık Gölge Eğitiminin 12. Sınıf Öğrencilerinin Görsel Algılama Başarılarına Etkisi" konulu teziniz hakkındaki ilgi (a) dilekçe ve ekleri, ilgi (b) Valilik Onayı ile uygun görülmüştür.

Bilgilerinizi ve söz konusu talebiniz; bilimsel amaç dışında kullanılmaması, uygulama sırasında bir örneği müdürlüğümüzde muhafaza edilen mühürlü ve imzalı veri toplama araçlarının kurumlarımıza araştırmacı tarafından ulaştırılarak uygulanması, katılımcıların gönüllülük esasına göre seçilmesi, araştırma sonuç raporunun müdürlüğümüzden izin alınmadan kamuoyuyla paylaşılması koşuluyla, gerekli duyurunun araştırmacı tarafından yapılması, okul idarecilerinin denetim, gözetim ve sorumluluğunda, eğitim-öğretimi aksatmayacak şekilde ilgi (b) Valilik Onayı doğrultusunda uygulanması ve işlem bittikten sonra 2 (iki) hafta içinde sonuçtan Müdürlüğümüz Strateji Geliştirme Bölümüne rapor halinde bilgi verilmesini rica ederim.

M. Nurettin ARAS
Müdür a.
Müdür Yardımcısı

EK:1- Valilik Onayı
2- Ölçekler

*Bilgilerden
İmza
Bölüm Başkanı
Bölüm Başkanı*

İl Millî Eğitim Müdürlüğü Binbirdirek M. İmran Öktem Cad.
No:1 Eski Adliye Binası Sultanahmet Fatih/İstanbul
E-Posta: sgb34@meh.gov.tr

Bilgi İçin: Y.YÜKSEL
Tel: (0 212) 455 04 00-239
Faks: (0 212) 455 06 52