T.C.

ONDOKUZMAYIS ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

EĞİTİM FAKÜLTELERİ GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMLERİ ANASANAT ATÖLYE RESİM DERSİ KAPSAMINDA SOYUTLAMA YÖNTEMLERİNDEN BİÇİMBOZUMUN KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Ümit Güvendi

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Füsun ÇAĞLAYAN

SAMSUN-2006

T.C.

ONDOKUZMAYIS ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Bu çalışma jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan:

Üye:

Üye:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

…….…../2006

ÖNSÖZ

Sanatsal ifade biçimlerinden biri olan "Biçimbozum", tarihin ilk dönemlerinden günümüze değin birçok akımda yer bulmuş ve birçok sanatçının eserlerinde görünüm kazanmıştır.

"Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Anasanat Atölye Resim Dersi Kapsamında Soyutlama Yöntemlerinden Biçimbozum'un Kullanımı" konulu bu araştırmada, ilgili sanat akımları ve sanatçılar üzerinde durulmuş; Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerine ait program incelenmiş ve uzman öğretim üyelerinin yazılı ve sözlü görüşlerine değinilmiştir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, yetkin donanımı ile yol gösterici olan tez danışmanım, Sayın Yrd. Doç. Füsun Çağlayan'a, yetişmemde katkıda bulunan lisans ve yüksek lisans hocalarıma, yazılı ve sözlü görüşmelerde yardımlarını esirgemeyen dört üniversitenin; "Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi" Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri'nin değerli öğretim üyelerine teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Ümit Güvendi Samsun 2006

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ…….. IV

İÇİNDEKİLER…….…..…. V

RESİMLER LİSTESİ……..... IX

ÖZET……..……..... XI

ABSTRACT……..…… XII

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ…… 1

1.1. Problem……. 2

1.2. Araştırmanın Amacı…… 2

1.3. Araştırmanın Önemi…… 2

1.4. Sayıltılar…… 2

1.5. Sınırlılıklar…… 3

1.6. Tanımlar……...……. 4

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Evren ……..……...6

2.2. Örneklem……..……..……6

2.3. Verilerin Toplanması……6

2.4. Verilerin Çözümlenmesi…….....6

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİM SANATI TARİHİNDE MODERNİZM ÖNCESİ SONRASI (HAREKET VE AKIMLARDA) BİÇİMBOZUM

3.1. Maniyerist Hareket ve Biçimbozum……7

3.2. Barok Sanat ve Biçimbozum……..……10

3.3. Neoklasizm ve Biçimbozum……..……..14

3.4. İzlenimcilik ve Biçimbozum……..…….....16

3.5. Sembolizm'de Biçimbozum……..……..19

3.6. Fovizm'de Biçimbozum…….…….....21

3.7. Kübizm ve Biçimbozum……..……24

3.8. Fütürist Hareket ve Biçimbozum……...……28

3.9. Dada Hareketi ve Biçimbozum……..……30

3.10. Ekspresyonizm'de (Dışavurumculuk) Biçimbozum……..……..33

3.11. Sürrealizm'de (Gerçeküstücülük) Biçimbozum……..…….37

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1. Resimde Soyutlama……...…….42

4.2. Deformasyon (Biçimbozum)……..…….44

4.3. Sanatsal İfade Biçimi Olarak Biçimbozumu Kullanan,

Sanatçılardan Örneklem……..……...……..……46

4.3.1. Mondrian'da Biçimbozum……...……..…46

4.3.2. Picasso' da Biçimbozum…….……50

BEŞİNCİ BÖLÜM

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMLERİ RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ ANABİLİMDALI ANASANAT ATÖLYE DERSİ İLE İLGİLİ KURUMSAL DÜZENLEMELER

5.1. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinin Amacı……56

5.2. Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) ve Milli Eğitim Bakanlığı (M.E.B)

İşbirliği ile Eğitim Fakülteleri Öğretmen Yetiştirme Programlarının Yeniden Düzenlenmesi Kapsamında (1998) Hazırlanan Ders Programı

Anasanat Atölye Resim Ders İçeriği……..……57

BULGULAR

6.1. Uzman Görüşü Alınan Anasanat Atölye Öğretim Elemanlarının Üniversite ve Bölümlere Göre Dağılımı……58

6.2. Anasanat Atölye Öğretim Elemanlarının Biçimbozum'un Ders İçeriğinde Önemi ve Hedeflerine Yönelik Görüşleri……..……60

6.3. Anasanat Atölye Öğretim Elemanlarının Biçimbozum'un Ders İçeriğinde Kuramsal Ve Uygulama Olarak Ele Alınışı İle İlgili Görüşleri……...……64

6.4. Anasanat Atölye Öğretim Elemanlarının Biçimbozum (Deformasyon) Uygulamalarına Ayırdıkları Süre ve Zaman Dilimlerine Yönelik Görüşleri……67

6.5. Konu ile İlgili Uzman Görüşlerinin Değerlendirilmesi……...……69

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

7.1. Sonuç……..……76

7.2. Öneriler……..……78

KAYNAKÇA……..……..81

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Laocoon, 1604, Domenico Theotokopulas, (El Greco)
Resim 2: Diana ve Aktaion , Tziano
Resim 3: Üç Güzeller, Rubens
Resim 4: Urbina Venüsü, Rubens
Resim 5: Meryem'in Taç Giymesi, Velasquez
Resim 6: Türk Hamamı, İngres
Resim 7: Doğan Güneşe İzlenim, Monet
Resim 8: Painting in his studio boat, Manet
Resim 9: Menton'dan Manzaralar, Auguste Renoir
Resim 10: Venüs'ün Doğuşu, Redon
Resim 11: Öpüş, Gustav Klimt
Resim 12: Mavi Çıplak, Matisse
Resim 13: Chatou Köprüsü, Vlaminck
Resim 14: Çiçekler ve Seramik, Matisse
Resim 15: La Montagne Sainte-Victorie, Cezanne
Resim 16: Estaque'taki Evler, Braque
Resim 17: Oturan Yeşil Elbiseli Kadın, Picasso
Resim 18: Balkon Boyunca Koşan Kız, Giacomo Balla
Resim 19: Pisuar, Marcel Duchamp
Resim 20: Gizli Bir Gürültüyle, Marcel Duchamp
Resim 21: Der Blaue Reiter Dergisine Kapak, Kandinsky
Resim 22: Mavi At , Franz Marc,
Resim 23: Yatan Kadın, Erick Heckel
Resim 24: Kendi Portresi, Egon Schiele
Resim 25: Soutine'nin Portresi, Modigliani

Resim 26: Büyük Kule, Chirico
Resim 27: Kuşlara Anıt, Max Ernst
Resim 28: Büyük Kule, Chirico
Resim 29: Büyülü Ülke, Rene Magritte
Resim 30: Aziz Antionus'un Baştan Çıkarılması,Dali
Resim 31: Ezik Burunlu Portre, Paul Klee
Resim 32: Bir Ağacın Soyutlanması ve Kompozisyon, Mondrian
Resim 33: Kompozisyon, Mondrian
Resim 34: Les Demoiselles d'Avingnon, Picasso
Resim 35: In the Laboratory of Art, Picasso
Resim 36: Female Nude, Picasso
Resim 37: Bust of a Woman Sailor, Picasso
Resim 38: Les Demoiselles d'Avingnon, Picasso
Resim 39: Öğrenci çalışmaları
Resim 40: Öğrenci çalışmaları
Resim 41: Öğrenci çalışmaları
Resim 42: Öğrenci çalışmaları
Resim 43: Öğrenci çalışmaları
Resim 44: Öğrenci çalışmaları
Resim 45: Öğrenci çalışmaları
Resim 46: Öğrenci çalışmaları
Resim 47: Öğrenci çalışmaları
Resim 48: Öğrenci çalışmaları

ÖZET

Doğadaki biçimlerin, resimde görülen nesne ve figür biçimlerine dönüştürülmesi işlevi olarak tanımlayabileceğimiz "biçimbozum", ilk insandan günümüze kadar yaşanan süreçte resim sanatının , ifade biçimleri içinde önemli bir yer tutmuştur.

Özellikle modernizmle başlayan, sanatın araç olmaktan çıkıp, amaç haline dönüştürme çabası; sanatçı ve sanat yapıtlarının özgür/ özgün olmasını sağlamıştır.

Bu kapsamda sanatçılar, yaşanan gelişmeler sonucu, nesnel gerçeklikten uzaklaşıp biçimi bozmaya yönelik eğilimler göstermişlerdir. Bu süreç, gerçek anlamda bir soyutlama için kaçınılmazdır.

Eğitim Fakülteleri, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Anasanat Atölye Resim Dersi kapsamında soyutlama yöntemlerinden biçimbozumu, ders içeriğinde yer alması gereken konulardan biridir.

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde çalışmakta olan Uzman Öğretim Üyeleri, soyutlama süreçlerinden Biçimbozum'un ders içerisindeki önemini ısrarla belirtmektedir. Ancak ders saati ve programlarının bu konuları ele alış biçimleri açısından yetersiz olduğu ve bu konuların temel tasarım, desen, sanat eserleri inceleme ve estetik gibi derslerle paralellik içinde ele alınması gerektiği görüşleri ağırlık kazanmıştır.

ABSTRACT

Since the first days of civilization deformation, which can be explained as formation of objects and figures in a painting, has had very important place among the main expression form in art.

The fact that art becomes the aim rather than the means, which has emerged with the effect of modenism, has made the art and artists free and unique.

Therefore, under the effect of these developments artists tended to use deformation rather than the objective reality and this process is inevitable for ” abstraction in real sense “

Deformation, a means of abstraction, in the curricule of the art classes in Art Education Departments should be emphasized in both thearetical and applicational sense, field.

The lecturers in Art Education Departments strongly emphasize the importance of deformation as a means of abstraction. However, because there is not enough time for this process either in syllabi or schedules. The idea that deformation should be included in the syllabi the other courses such as Basic Design, Aesthetics, and Critics in Art, has gained great importance.

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Bu bölümde, sırası ile araştırmanın temellerini ve gerekçesini oluşturan problem; araştırmanın amacı; araştırmanın önemi; sayıltılar ve sınırlılıklar açıklanmıştır.

1.1.Problem

Eğitim Fakültelerine bağlı Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dallarının amacı; temel eğitim ve ortaöğretim alanına nitelikli, resim-iş öğretmeni yetiştirmektir.

Yükseköğretim, sanat eğitimi programında yöntem ve yetişecek olan öğretmen adaylarının sağlam bir öğretmenlik formasyonuna sahip olması konusunda farklı düşünceler söz konusudur.

Öğretmen adaylarının sanatın özünde yatan yaratıcı düşünce eyleminin sınırlarını kavrayabilmesi; modern sanat anlayışının temelini oluşturan düşünsel ve plastik değerlerin iyi tanımlanması ile doğru orantılıdır.

Çağdaş sanat eğitiminin gereği olan bu nitelikler kapsamında resim sanatında, modern sanat anlayışının temelini oluşturan soyutlama yöntemlerinden Biçimbozum'un Resim Anasanat Atölye ders programı uygulama alanı içinde nasıl ele alındığı yetişecek olan öğretmen adayları için önem teşkil etmektedir.

Yukarıda yapılan kuramsal açıklamalara dayalı olarak, bu araştırmada Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü bulunan üniversitelerde, Anasanat Atölye Resim Dersine giren öğretim elemanlarının; Soyutlama yöntemlerinden Biçimbozum'un kullanımı konusundaki görüşleri alınmıştır. Bu görüşler doğrultusunda, Biçimbozum'un (Deformasyon) kullanımı konusunda Anasanat Atölye Dersi'nin öğretim yaşantılarının (ders içeriği), nasıl oluşturulması gerektiği konusunda yeni açılımların sağlanması doğrultusunda, fikirler geliştirilmiştir. Araştırma yürütülürken öğretim elemanlarının Anasanat Atölye Resim Dersi içeriğinde Biçimbozum'un kullanımı ile ilgili görüşleri; sözlü ve yazılı görüşmeler yoluyla alınmıştır. Daha sonra bu görüşler ışığında önem kazanan başlıklar ortaya konulmuştur.

1.2. Araştırmanın Amacı

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinin temel amacı Milli Eğitim Bakanlığı bünyesindeki okullarda ve özel eğitim kurumlarında yer alan resim dersleri için uzman ve nitelikli öğretmen yetiştirmektir.

Eğitim sürecinin hedeflenen amaca ulaşması için yetişecek öğretmen adaylarına, resim sanatının tarihsel, düşünsel ve plastik gelişim süreçleri iyi kavratılmalıdır. Bu süreçlerde yer alan önemli başlıklardan biri de sanatsal ifade biçimi (üslup) olan soyutlama yöntemlerinden Biçimbozum'dur.

Bu araştırmanın; Anasanat Atölye Resim Dersinde Biçimbozum konusunun ele alınış ve işlenişinde; yetiştirilen öğretmen adaylarının niteliklerinin geliştirilmesinde katkı sağlanması amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Soyutlama yöntemlerinden Biçimbozum; insan-doğa ve sanat kavramlarının oluşturduğu yasaların, farklı anlatım biçimleriyle sunulduğu, doğadaki görsellerin, insan aracılığı ile (Alımlama-Yorumlama) sanatın görsel diline nasıl çevrilmesi gerektiği konusunda önem taşımaktadır.

Bu üç ilkenin ışığında öğrenciye, ilgi duyduğu her türlü araç gereç ve konular yoluyla yaptırılan çalışmalarda; doğa-insan-toplum ilişkilerinin düzenini ve bütünlüğünü sezdirmek, onları soyut düşünmeye ve özgürce anlatıma yönlendirmek, sanat ve yaratıcılık eğitiminin temelini oluşturmalıdır. (Gençaydın, 2002)

Bu araştırma yukarıda belirtilen konularda öğretmen adayı ve onun yetiştireceği öğrencilerin ilgi ve duyarlılığını geliştirmek açısından önem taşımaktadır.

1.4. Sayıltılar

Araştırmada aşağıda belirtilen sayıtlılardan hareket edilmiştir.

- Araştırma doğrultusunda resim sanatı tarihinde Biçimbozumu (deformasyon) kullanan sanatçı ve sanat akımları ile eserleri ele alınmıştır.
- Araştırmada görüşlerine başvurulan uzman öğretim üyelerinin görüşleri samimi ve içtendir.

- Uzman görüşleri, Biçimbozum'un Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki önemini ortaya koyacak düzeydedir.
- Belirtilen bu görüşler, araştırmanın sonuçlandırılmasında uygun ve güvenilir bir yöntemdir.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma; literatür taraması sonucu ulaşılan kaynaklar, konuyla ilgili dört üniversitenin, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri'nin uzman sanat eğitimcilerine ait yazılı ve sözlü görüşleri ile sınırlıdır.

Bu araştırma sanatın araç olmaktan kurtulup amaç olmaya yönlendiği Modern Sanat Akımlarıyla ve Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinin Anasanat Atölye Resim Dersleriyle sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

Biçim : Görsel olarak çizgiyle sınırlandırılmış bir alan olarak tanımlanır.Çevre çizgileriyle belirlenen herhangi bir şey biçimdir (Gökaydın 2002: 85).

Espas: Çağdaş resimde mekan kavramı altında kullanılan çok önemli bir kavram genellikle nonfigüratif (figürsüz figür olmayan) resimde beli ren boya ve çizgi katmanları arasındaki uzay boşluğuna verilen isim (Eroğlu 1997: 155).

Estetik: İnsan tarafından gerçeğin özümsenmesini temel ilklerini ve kanunlarını inceleyen felsefi bir bilim alanı (Eroğlu 1997: 156).

Form: Resim ve heykelde formdan söz ederken yapıtın tümünü kapsayan ışık-gölge, koyu-açık dış görünüş bünye anatomi gibi o yapıtı oluşturan elemanların hepsinin birden oluşturduğu görünüşten söz ediyoruz. Matisse formu tarif ederken "Dış görünüşün altında saklı olan gerçek" demiştir. Adnan Turani Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi adlı kitabında form sözcüğünü şöyle tanımlar: "Form yapıtı toptan kapsayan, bünye anatomi, renk, ritm ve dış görünüşün uyandırdığı havadır. Daha kısa bir deyişle yapıtın karakterini yapan öğelerin (unsurların) bütünüdür. Sanatçı ve eleştiricilerin yapıtı yalnız konusu ve figürleriyle görenlere karşı çok tekrarladıkları "Dış görünüşün altında saklı olan gerçek" budur" (Odabaşı 1996: 63).

Kompozisyon: Resmin çizgi, renk, yüzey, biçim ve perspektif gibi en önemli elamanlarından biridir. Kompoze etmek (kurgulamak), resmin diğer elemanları arasından resim için yararlı olanlarını seçip organize ederek, birlikteliklerini bir denge ve armoni içinde sunmaktır (Südor 2000: 121).

Leke: Resim sanatında yüzeyin homojen biçiminde tek bir renk kullanılarak örtülmüş parçası (Sözen ve Tanyeli 1999: 147).

Metamorfoz(Başkalaşma-Değişim): Suretin değişimi anlamına gelen bu kavram, ikonografik bir anlama dayanır. Ölen bir kişinin resimde ruhunun göğe yükselmesi mantığının açıklanmaya çalışılması halidir. Böylesi resimlerde, yatan cansız bir beden ve o bedenin sahibi olan kişi ruhunu göğe doğru yükselişi bir arada görülür. Göğe yükselmekte olan ruhu gene o kişinin gerçekçi şekilde betimlenen bedeni temsil eder (Eroğlu 1997: 188).

Otomatizm: Estetik ön yargısı olmayan belirli disiplinleri de bulunmayan, bilinçsizce yapılmış sanatsal çabalara verilen isim. Aslında Dadaizm'in yarattığı bir kavramdır. Sürrealistleri de etkilemiştir (Eroğlu 1997: 200).

Plastik Sanatlar: Gerçekliğin kendi biçimleri içinde (Düzlem bir düzeyde yada uzayda) gerçeklikteki olayların tasarımına başvuran sanatların tümü. Görsel algıya yöneliktirler ve resmi, heykeli, grafik sanatları kapsarlar (Eroğlu 1997: 205).

Ritim: Resim sanatında kompozisyonun oturabilmesi için gerekli olan yanaşımlardan biridir. Özellikle lirik anlatımlı resimlerde pek revaçtadır. Hareket olgusuyla çok yakından bağlantılıdır. Çünkü söz konusu olan, bir hareketin ritimli olup olmayacağıdır (Eroğlu 1997: 220).

Slayt (Dia): Saydam bir yüzey üzerine alınmış, projeksiyon da kullanılmaya özgü pozitif görüntü (T.D.K 1997: 677).

Stilize (Üsluplaştırma): Bitki veya Hayvanların Doğadaki Biçimlerini şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesi (Sözen ve Tanyeli 1999: 247).

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın evreni, örneklemi, verilerin toplanması ve verilerin çözümlenmesi ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

2.1. Evren

Bu araştırmanın evreni Türkiye'deki Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı bulunan 22 üniversiteden, Anasanat Atölye Derslerine giren öğretim elemanlarından oluşmaktadır.

2.2. Örneklem

Araştırmanın örneklemi oluşturulurken oranlı küme örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Buna göre Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı bulunan üniversitelerin listesi çıkarılmış olup bu üniversitelerden; Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Fakültelerinde Anasanat Atölye Resim Dersine giren 15 öğretim elemanı örnekleme alınmıştır.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada örnekleme alınan 15 öğretim elamanına Anasanat Atölye Resim Dersi kapsamında Biçimbozum'un kullanımı konusuna ilişkin üç ana başlık içeren sorular posta yolu ile gönderilmiştir. Daha sonra gelen cevaplar analiz edilmiştir.

2.4. Verilerin Çözümlenmesi

Örnekleme alınan öğretim elemanlarından gelen cevaplar Anasanat Atölye Resim dersinde Biçimbozum'u konusunun ele alınış ve işleniş biçimi ile ilgili görüşleri, önem kazanan temel başlıklar altında gruplandırılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİM SANATI TARİHİNDE MODERNİZM ÖNCESİ VE SONRASI BİÇİMBOZUM

Modernizm öncesi ve sonrası resim sanatında, "Biçimbozum" çok geniş bir süreci kapsamaktadır. Bu kapsamda Modernizm öncesi olan akım ve hareketleri biçimlendirme süreçlerini bilinçli olarak biçimbozumuna yönelen en önemli hareket olan Maniyerist hareketle başlatıp Neoklasizm'in modernizmi hazırlayan biçim anlayışıyla sınırlamakta yarar vardır.

3.1. Maniyerist Hareket ve Biçimbozum

"Maniyerizm" kelimesi İtalya'da özellikle 1520-1600 yılları arasında sanatsal açıdan önemli bir değişimi ifade eder. Maniyerizm etimolojik (kelime köken bilimi) olarak incelendiğinde:

"İtalyanca "üslup" anlamına gelen "maniera"dan türetilmiştir. Örneğin, Vasari, Giotto'dan önceki sanata, yani Grek, daha doğrusu Bizans üslubuna "maniera greca" demiştir" (Turani 2000: 390).

Tarihsel süreç içerisinde maniyerizm farklı bir tavır olarak ortaya çıkmış "Son Rönesans" dönemi olarak görülebilir. Maniyerizm, 17. yüzyılın başından Barok'un başlangıcına kadar sürer.

Bu dönemde yapılan resimlerde kendine özgü bir biçim anlayışı bulmak mümkündür. Özgün bir üslup birlikteliğinin yanı sıra, figürlerde normal insan oranlarından daha uzun deformasyonlara rastlamak mümkündür. Mekanlarda ise bir belirsizlik söz konusudur. " Figura Serpentinata" denilen ve resimde "S" kıvrımlarının kullanılması, asimetrinin kompozisyona katılması gibi özellikler maniyerizmin içinde yer alır (Kaptan 2002: 61).

Bu özellikleri ile "maniyerizm", Rönesansla Barok arasında biçimsel anlamda bir geçiş aşaması olarak görülür. Bu nedenle bir akımdan çok bir hareket özelliği taşıdığı düşünülür.

Maniyerizmde "doğal"ın aynısından uzaklaşan, doğalın dışına/ötesine yönelen, yeni bir biçim anlayışının geliştirilmesi adına, Yüksek Rönesans'da izlenen formun ve içeriğin betimlemesindeki "Denge Prensibi" dir. Bunun temelinde yatan, kendini gerçekliğin somut betimlemesine/ resimlemesine ve doğalın/doğanın taklit edilerek sömürülmesine dayanan sanat anlayışı değildir. Amaç, sanatçının kendi içselliğinden, düşleminden ve görüşlerinden yola çıkma çabasının vurgulanmasıdır (Hermann 2004: 18; Hocke 1957: 49).

Maniyerist hareketin biçimbozuma yönelik yukarıda da belirtilen bu yaklaşımı, deformasyonun hem içerik hem de resimdeki biçime dayanan (formal) yapı içinde görünüşe ulaştığını göstermektedir. Deformasyonun içerik ile ilgili boyutu, sanatçının 'ruhani' olanı, kendi içselliğinden, düşleminden yola çıkarak betimleme çabasında ortaya çıkmaktadır. Bu yolla sanatçı doğanın somut betimlenmesinden uzaklaşmakta ve kendi imgeleminde yaratmış olduğu nesne ve figürleri betimlemeye yönelmektedir.

İnsan figürünün betimlenmesinde, sanatsal ifade biçimi olarak, deformasyonun kullanımı, Maniyerizm'de belirgin bir eğilim olarak görülmektedir. Özellikle figürlerin aşırı uzatılması, ışık – gölge etkileri ile aşırı perspektif görünüşlerin ortaya çıkarılması ve insan anatomisine verilen önemde kendini gösterir.

Maniyerist hareketin bu üslupsal özelliklerinin görüldüğü en önemli sanatçılardan birisi Tziano'nun öğrencisi olan El Greco'dur.

Genel anlamda mitolojik konuları resimleyen El Greco'nun özellikle figürlerinde uygulamış olduğu biçimbozum, el hareketleri, jest ve mimiklerle birlikte Rönesans'ın durağan biçim anlayışına hareket getirdiği görülmektedir (Resim 1, Resim 2.).

El Greco, Tziano ve Tintoretto'nun sanatında figürleri uzatma (yükseltme), malzemesellikten uzaklaşma ve yüzeysel taslaklarla kendini gösteren, deformasyon tekniğidir. Bu teknik, adı geçen sanatçılarda bir başka gerçekliğin, malzemenin arkasında saklı olan dünyanın, görülebilmesini sağlamıştır. Bu görüş Hristiyanlığın temelindeki öbür dünya ile ilgili inançta yatar: "Bununla dünyevi/bu dünyaya ait olan geçerlilik sorgulanır" (Hermann 2004: 18; Frerichs 1985:17).

Ayrıca El Greco'nun Girit adasında doğması nedeniyle; orada yer alan mozaik ve Bizans ikonlarındaki stilize figürlerden etkilendiği sanat tarih ve yorumcuları tarafından belirtilmektedir.

Resim 1. Laokoon , El Greco (Cömert 1999)

Resim 2. Diana ve Aktaion , Tziano (Sanat Kitabı 1996)

Renk açısından incelendiğinde ise; Rönesans'ın tek kaynaklı ışık – gölge etkilerinin Maniyerizm'le birlikte kırmızı, sarı, mavi gibi lokal renklerle biçime yansıdığı sezilir.

Rönesans'ın son dönemleri olarak adlandırılan Maniyerizm'in, biçimbozumu açısından Barok resim sanatına geçiş süreci olduğu söylenebilir.

Bu nedenle çalışmanın ana başlığından hareketle Barok Sanatının biçimbozum kavramına yönelik etkisi incelenmelidir.

3.2. Barok Sanat ve Biçimbozum

Barok resim sanatını daha iyi kavramak için " barok" kelimesinin etimolojik olarak incelenmesinde yarar vardır.

"Dilimizde Türkçe yazımıyla "Barok" biçiminde kullanılan bu sözcük Portekizce acayip biçimli (yamrı-yumru) inci anlamındadır" (Hançerlioğlu 1993: 136).

Genel anlamda düşünüldüğünde Barok sanat birçok alanda kendisini göstermiştir. Özellikle edebiyatta, mimaride, müzik, resim ve heykel sanatında kendine özgü bir biçim anlayışıyla ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın ana başlığı olan biçimbozumu kavramına barok resim sanatı açısından bakıldığında bu akımın biçimbozum'a yönelik birtakım tavırlar ortaya koyduğu görülmektedir.

Görsel sanatlar ve mimarlık alanında bu anlamıyla Barok, genel olarak, simetriye karşıt olarak asimetriği, temel geometrik biçimlere karşıt olarak eğrisel biçimleri, durağanlığa karşıt olarak hareketi, tek defada algılanabilirliğe karşıt olarak kolay kavranamazlığı yeğleyen bir tutumdur (Tanyeli ve Sözen 1999: 35-36).

Yukarıda değindiğimiz özellikler açısından bakıldığında Barok resim sanatı Rönesans'ın getirmiş olduğu birtakım durağan ve simetrik kurallara bir karşı çıkış olarak açıklanabilir. Bu anlamda Barok ve Rönesans sanatının kesin kurallarla birbirinden ayrıldığı görülür. Başka bir açıdan bakıldığında ışığın Rönesans resminde tek bir kaynaktan yansıtıldığı görülmekteyken Barok'ta ise ışık alan figürler, aydınlığı kendi bünyelerinde barındırdığı sezilir.

Rönesans'ın kalıpçı tutumuna karşı (gelenek oluşturan) maniyerist ressamların yapmış olduğu çıkışlar (orantıları uzatma, ışık ve renge yer verilmesi) Barok resim sanatçılarıyla bir nevi destek görmüştür.

17. yüzyıl'da doğan ve Barok denilen stilin adı konmamış öncüleri 16. yy. sanatçıları olduğu görülmektedir. Bazı sanat tarihçileri bu stilin doğmasını kilise tarafından Reforma karşı başlatılan "Contur - eréforme " hareketleriyle açıklamak istemişlerdir. Contre - reformu benimseyen sanatçının temel görevi toplulukların heyecanını körüklemek, sürpriz, coşku ve heyecan yaratmak olmuştur. Sanat gösterişe yönelmiş, mimarlık, resim ve heykeltraşlıkta hareketi, gösterişi sağlayacak estetik ve teknik düzenlemeler yapılmıştır (Kınay 1993: 83).

Bu etkileri Rönesans'ın getirdiği kurallara karşı kullanan Barok sanatçılar; resimde Caravaggio, Velasques, Murillo, Zurbaran, Ribera, Rubens, heykelde ve mimaride Bernini, Borromini, Cortona gibi sanatçılardır. Bu sanatçıların etkisiyle sanat biraz olsun dinsel motifli (alegorik) konulardan uzaklaşıp mitolojik, portre, natürmort ve saray içi konuları ele almışlardır (Resim 4, Resim 5).

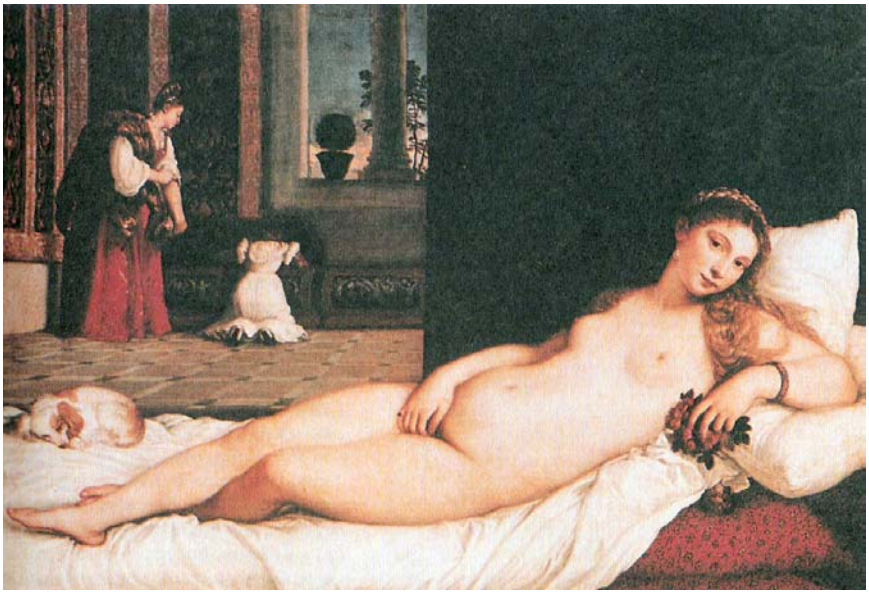
17. yüzyıl'da Barok resim sanatı içinde deformasyonun Rubens'le birlikte ön plana çıktığı görülmektedir.Sanatçı genellikle dinsel ve mitolojik konuları resimlemiştir.

Rubens (1615 – 1620), insan figürünün betimlemesinde, vücutlarda kuvvet etkisini veren erkek adalelerini abartırken, kadın vücutlarında deri ve tenin bütün inceliğini ve canlılığını tuvale yansıttığı görülmektedir.Sanatçı renk ve hareket öğelerini, ışık – gölge kontrastları ile güçlendirerek kendine özgü Barok bir anlatıma vardı. Ancak onun resmi optik görüntünün duygulu bir anlatışı değildi (Turani 2000: 466-467).

Rubens'in renklerle doğal olanı vermenin yanı sıra, insan vücutlarında organik olanı araması gerçekliğin resimlerinde değer kazanması ile açıklanabilir. Bu noktada sanatçının biçimbozuma yönelik tavrı maniyerist ressamlardan farklı bir yönelim gösterdiği anlaşılabilmektedir (Resim 3).

Barok resminde heyecan ve dinamizmin, renk ve biçim düzenlemeleri ile yansıtıldığı görülmektedir.

Resim 3. Üç Güzeller, Rubens (Cömert 1999)



Resim 4. Urbina Venüsü, Rubens (Cömert 1999)

Resim 5. Meryem'in Taç Giymesi, Velasquez (Cömert 1999)

Rengin kullanımı açısından bakıldığında ise "Rubens'te renkler, ruhsal bir taşkınlığın, doğmaca taslağımsı ve dışavurumcu işlenme tarzına karşı daima bir nesneye bağlıdır. Resmindeki en hassas görsel değerler bile, renklendirmenin dokunma duyusuna yönelik madde ve plastik biçime ilişkin nitelikleriyle desteklenmektedir" (Ergüven 1992: 73).

Bu çalışmanın ana başlığı olan Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim Anasanat Atölye ders içeriğinde Rönesans'ın getirmiş olduğu gelenekçi biçim anlayışının maniyerizm ve Barok'la nasıl bozulduğunu kavratmak önem taşımaktadır.

3.3. Neoklasizm ve Biçimbozum

Neo-Klasik (Yeni Klasik) kelimesi, özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Avrupa Sanatın'da Antik Roma kültür ve değerlerinin yeniden yaşatılmasına yönelik bir çaba olarak değerlendirilip, sanatsal açıdan bir değişim için kullanılır.

18. yüzyıl toplumsal açıdan önemli değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak bilinir. Bu devrenin sanatını da etkileyen en önemli gelişmelerden biri Fransız İhtilali (1789) olmuştur; "Avrupa'da, özellikle bu devrimin, Romantizm ve Realizm gibi sanat akımlarının ateşleyicisi olduğunu söyleyebiliriz…Eski üsluplu saray yaşantısı yerine, salonlara geçişin yüzyılıdır, 18. yüzyıl Gelenek – Özgürlük, formalizm – kendinden süslemecilik ve ifadecilik gibi yol ayrımlarının olduğu bir devreydi " (Eroğlu 1995: 61).

Neo-Klasik sanat, Barok ve özellikle Rokoko sanatının aşırı süslemeci tavrına karşı, Antik Roma sanatının klasik ifadeciliğini bir sanat ilkesi olarak benimsiyordu. "Yeni sanat ilkesi, sanatın herkes tarafından kolaylıkla anlaşılır olmasını, beşeri ideali, ruh yüceliğini güçlendirmesini ve yaşatmasını istiyordu" (Kınay 1993: 139).

Bu özellikleri ile Neo-Klasizm, Barok ve Rokoko gibi sanat üsluplarına karşı bir hareket özelliği taşımaktan çok, bir akım olarak ortaya çıkmıştır.

Neo-Klasizm sanat akımı olarak birçok alanda etkisini göstermiştir. Bu akıma bağlı mimar, heykeltraş, ve ressamlar için önemli olan form ve çizgidir. Bu sanatçıların yapıtlarında, renkler ve ışık etkileri form ve çizgi bütünlüğünde biçime yansıdığı görülür.

Neo-Klasik sanat anlayışının bu üslupsal özelliklerini, resimlerinde yansıtan en önemli sanatçılardan birisi de Jean -Dominuque İngres'tir. Fakat İngres'in Klasik sanat anlayışı içinde farklı bir yönelim gösterdiği görülmektedir. Özellikle sanatçının figürlerinde uygulamış olduğu Deformasyon, Klasik sanat anlayışına uymayan bir uygulamasıdır (Resim 6).

Sanatçının resimlerinde biçimi bozmaya yönelik tavrı Rönesans sanatının önemli ustalarından biri olan, Raphaello'ya olan bağlılığı ile açıklanabilir. Kompozisyonlarında iç içe girmiş figürler, kıvrılan, bükülen çizgilerle Rönesans sanat üslubunun özelliklerini yansıttığı görülür.

Resim 6. Türk Hamamı, İngres, (Ergüven 1992)

"İngres, uyumlu hatların vücut konturlarını belirtmesi için, vücut çizgilerinde abartmalar bile yapıyordu. Böylece klasik bir ölçü ve denge, eserinin kurulmasında yer alıyordu… Onda her şey çizgi ile sınırlanmış gibidir. Ancak İngres'de romantik aşırılıklara da rastlanır. Örneğin, onun daha 1814 tarihli " Odalisque" (Odalık) adlı çıplak resminde, İstanbul haremindeki bir zarif kadın değil, Venedik sarayının bir kadını gösterilmiştir. Bu resimde İngres'in " Arabesk" leri de artık görülür. Arabeskler, vücut çizgileriyle sağlanan uyumlu eğrilerdir. İngres, eğrilerin uyumu için vücutta deformasyonlar yapmayı da gerekli bulmuştur" (Turani 2000: 500).

Neo-Klasik sanat anlayışı içinde İngres ile birlikte, sanatsal ifade biçimi olan biçimbozumun kullanımı; Maniyerist üsluptan farklı bir yönelim gösterdiği görülmektedir.

Deformasyon, form ve çizginin bütünlüğüyle birlikte resmi oluşturan biçimsel yapıda ortaya çıkmaktadır.

Renk açısından incelendiğinde ise İngres'in resimlerinde renkler soğuk olmakla birlikte, çizgi ile bir bütünlük oluşturduğu görülür.

Renk ve biçimlendirme açısından Biçimbozumu, yetişen öğretmen adaylarına kavratmada, Neoklasiklerden İngres önemi vurgulanması gereken bir sanatçıdır.

3.4. İzlenimcilik ve Biçimbozum

İzlenimcilik 19. Yüzyılın ikinci yarısıyla 20. yüzyılın ilk çeyreği arasında başta Fransa olmak üzere ve sonra diğer Avrupa ülkelerini etkisi altına alan bir sanat akımıdır. Empresyonizm ile birlikte, beş yüz yıllık bir geleneğin getirmiş olduğu akademik sanat ve Rönesans gelenekleri son aşamasına varmıştı. Bu yeni akım kısa süre içinde sanat yaşamına egemen olmuş ve gerçek bir devrim olarak nitelendirilmiştir.

Empresyonizm " bir izlenimin uyardığı duyumların duyulduğu bir resim yöntemiydi" ve Empresyonist sanatçı, genellikle, bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesneleri resmetmeyi amaçlıyordu. İzlenimciler birbirinden ayrı tek tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları, ışığın değişen etkilerini yakalayarak, bunu canlılıkla, doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktı (Serullaz 1983: 7).

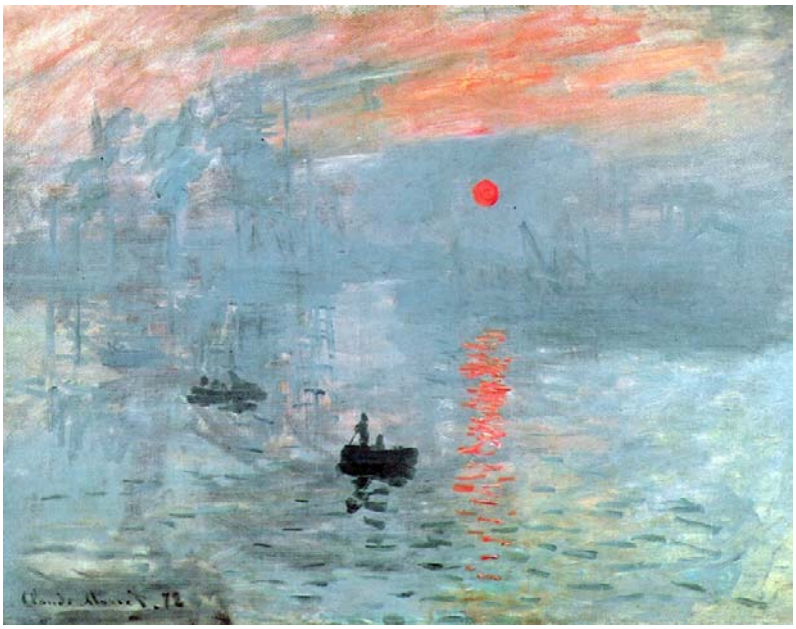
Emprestyonist sanatın göz duyarlılığına dayanan bu lirik ve şiirsel anlatımı, renk ve ışığın doğa üzerindeki izlenimleriyle ifade bulur. Bu bakımdan izlenimcilerin algıladığı doğa, ışık ve nesne bütünlüğünde görülen bir doğadır.

" İzlenimciler doğayı biçim olarak değil, edinilen izlenimin fırça ile karalanması olarak aldılar. Bu bakımdan izlenim form değil, biçimin gözde bıraktığı etkidir" (Turani 2000: 513).

Bu özellikleri ile izlenimciler doğa biçiminden uzaklaşarak kendi izlenimlerinden oluşan, ışığın belirlediği renkleri resimlerinde yansıttılar.

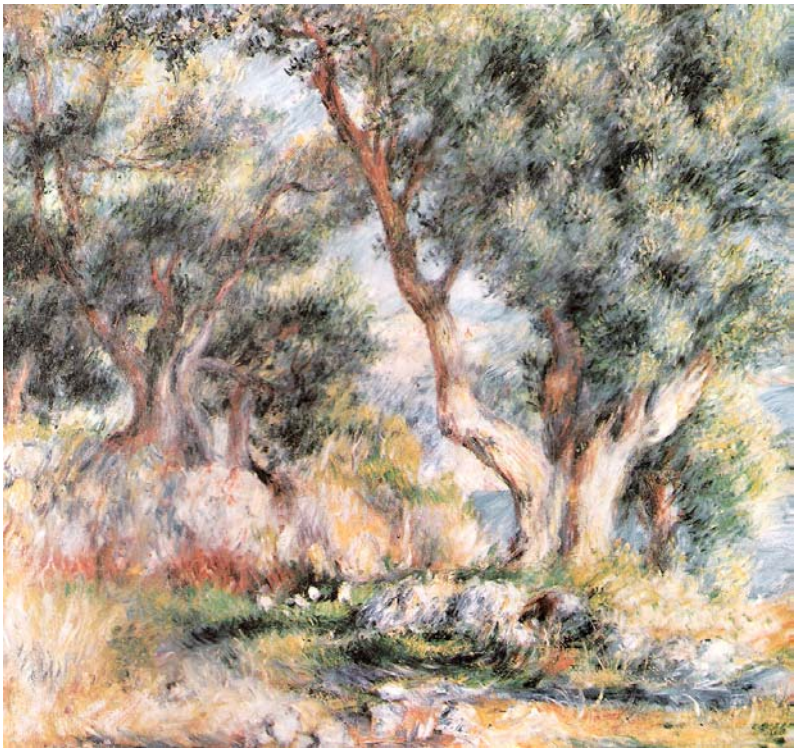
Çalışmamızın ana başlığından hareketle izlenimci resimde, sanatsal ifade biçimi olan biçimbozumun kullanımı, renk ve ışık değerlerinin nesne biçimi üzerindeki etkileri sonucunda ortaya çıktığı görülür. Başka bir deyişle ışık ve rengin taşınması adına resmin madde ve yüzey dokusunun tanımlanmasından vazgeçilerek; resim form ve konturdan sıyrılır. Böylece ışık ve renk resmin temel konusu olur.

İzlenimci resimde kompozisyon elemanı olarak ışığın değeri tamamen değişir. İzlenimcilikle beraber, ışık bir araç – değer olmaktan kurtulur ve başlı başına bir değer olarak anlaşılır. Daha önceki dönemlerde ışık, sadece bir kompozisyon aracı olarak figürlerin plastikliğini sağlayan ve üç boyutlu mekanı belirlemede kullanılan idealize edilmiş bir ışıktı.



Resim 7. Doğan Güneşe İzlenim, Monet, (İmpresyonism)

Resim 8. Painting in his studio boat, Manet (İmpresyonism)



Resim 9. Menton'dan Manzaralar, Auguste Renoir (Sanat tarihi ans. 4 cilt)

"Yine ilk defa izlenimcilikle birlikte ışık ve renk birliği ile karşılaşırız. Işık renklerden ibaret olduğu gibi, renkler de yine güneş ışığının tayflarıdır" (Tunalı 1982: 52).

İzlenimciler doğa nesnelerini göründüğü gibi değil, renk ve ışık tayfları bütünlüğünde görüyor. Işığın doğada yansıması, suya ve denizdeki pırıltısı günün değişik saatlerindeki farklı değerleri onların izleniminde anlam kazanır.

"Onlar, nesne üzerindeki ışık renklerini doğada görülmeyen biçimde, yani saf olarak, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert, ve mor boyalarla resmetmek istediklerinden, onlar için doğa biçimlerinin gerçekçi açıdan saptanması bir sorun olmaktan çıkıyordu. Dolayısıyla nesnelerin biçimleri, resim yüzeyinde görüntü olarak hissedilecek derecede azalıyordu. Ayrıca, ısık gibi gölgelerde renklerle gösterildiğinden, renge renkle karşılık verilmesi, İzlenimci için amaç oluyor ve ışıklar, kırmızı,turuncu, sarı; gölgelerde yeşil, mavi, lacivert ve morlarla düzenleniyordu. Demek ki, İzlenimciler resimde yeni bir sistem kuruyorlardı. Bu yüzden resimdeki nesne biçiminin yerini bir renk sistemi alıyor ve tablo yüzeyi bu sisteme göre kuruluyordu" (Turani 1998: 41).

Bu özellikleri resimlerinde yansıtan izlenimci akımın önde gelen sanatçıları ; Sisley, Pissaro, Cezanne, Renoir, Rousseau, Monet, Manet, Gavguin, Zautrec, Bonnard, Matisse, Rovault ve Dufy gibi sanatçılardır (Resim 7, Resim 8, Resim 9).

Bu akım etkisinde biçim, tam olarak bozulmasa bile sanatçının içsel dünyasında soyutlanabilerek, şiirsel nitelikler taşıyan bir biçim anlayışıyla gösterilmiştir.

3.5. Sembolizm'de Biçimbozumu

Sanatçının imgelem gücünün sembollerle ortaya koyulması esasına dayanan sembolizm, bir akım olarak olmasa da 17. yüzyıldan itibaren birçok akım içerisinde zaman zaman görünüm kazanmıştır. Akım olarak ele alındığında sembolizm, ağırlıklı olarak 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkisini göstermiştir.

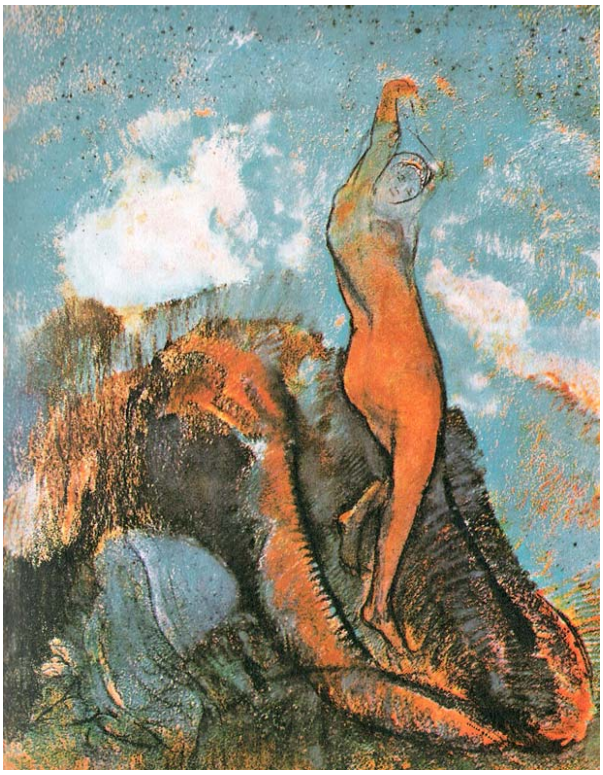
Dönemin geçerli eğilimleri olan Gerçekçilik ve İzlenimciliğe karşıt bir yönelim olarak belirmiş ve gerçek nesneleri değil, düşünce, duygu, ülkü ve düşleri resmetme amacında olmuştur. Sembolistler, maddecilik çağında yaşadıklarını öne sürerek manevi değerleri yeniden gündeme getirmeyi amaçlamışlardır (Sözen ve Tanyeli 1999: 213).

Özellikle fotoğraf makinesinin icadı ve bu süreçle tüm gerçekliğin karelenmesi; imgelemi, metafiziği ve mitolojik kavramları daha bir ön plana çıkarmıştır. Bu kuram olarak şiir sanatında ağırlıklı etkisini göstermiş Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mollarme, Maurice, Maeterlinck gibi sanatçılarla Avrupa'ya yayılmıştır.

Resim sanatında sembolizmin temsilcileri Puvis de Chavenne (1824 – 1898), Gustave ve Moneav (1826 -1898) ve Odilon Redon'dur (Resim 10).(1840 – 1916) Arnald Böcklin (1827 – 1901)'de aynı stilin sanatçısıdır (Kınay 1993: 126).

Bu akım içinde görülen diğer sanatçılar ise Van Gogh, Gauguin ve sembolizme yönelen Gustav Klimt'tir (Resim 11).

Odilon Redon ustası Bresdin'e ilişkin şunları söylemektedir : " Sanat anlatım dilinin parıltısının, büyüklüğünün bütün gücünü, bunları tanımlamak görevini imgelem gücüne bırakan nesnelerden almıyor mu?" sembolist sanatçı ele geçmeyeni, gerçekliğin görünümleri arkasına gizlenen şeyleri, gözünün erişemediği dünyayı, yani cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünya dünyasını, gizemcilik ve Batınilik dünyasını yorulmadan ele geçirmeye çalışır (Cassou 1987: 30-31) .



Resim 10. Venüs'ün Doğuşu, Redon (Cassou 1987)

Resim 11. Öpüş,Gustav Klimt (Cassou 1987)

Şiir sanatının da etkisiyle sembolizm sanatçının imgeleminde yer alan fantastik dünyasını sembollerle biçime dönüştürerek gerçekliğin etkisini biçimden koparma

yoluna gitmiştir. Bu süreçle birlikte biçim nesnel gerçekliğini yitirmiş (bozulmuş) ve sanatçının imgeleminde ifadesini bulmuştur. Bunun gibi nedenlerle akım olarak sembolizmin belirli bir biçimi ve tekniği yoktur. Sembolizmle birlikte sanatta yer alan gelenekçi ve bağnaz yapı, sanatçının bilinçaltında yer alan erotizm, sadizm, şehvetperestlik gibi konuların sembolleşmesiyle kırılmıştır.

3.6. Fovizm'de Biçimbozum

Sembolizmde olduğu gibi nesnel gerçekliği yadsıyan akımlardan biride Fovizm'dir.

1905'te Sonbahar Sergisi'ni gezen gelenekçi eleştirmen Vauxcalles, salonda yer alan ve aralarında Vlaminck'in de bulunduğu bir grup ressam için, ilk kez "Fauve" deyimini kullanmıştı. *Vahşi yırtıcı* anlamına gelen bu sözcük, sonradan bir akımın adı oldu ve yerleşti. Fransız eleştirmen, parlak ve katkısız renklerle boyanmış tuvaller arasında onbeşinci yüzyılın İtalyan heykel anlayışını yansıtan bir yapıtla karşılaşınca "Donetello vahşiler arasında" demekten kendini alamamıştı. Ona göre "vahşiler" Matisse, Derain, Manguin, Puy, Rovavit, Valtat ve Vlaminck'ti (Özsezgin 1978: 18). (Resim 13)

Yukarıda belirtildiği gibi gelenekçi eleştirmen Vauxcelles; Fovistler'in göz alıcı renklerini, coşkunun ve çılgınca bir içgüdünün vahşice bir ifadesi olarak niteler. Fovistler renkleri birbirine karıştırmadan, en saf halleriyle ve şiddetli etkiler uyandırarak kullanıyorlardı. Derain, "Renkler bizim için dinamit lokumuydular, biz resme derhal renk ile başlıyorduk" diyordu (Turani 2000: 556).

Derain'in sözlerinden rengin Fovlar için ne kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır. Rengi kullanışlarındaki hoyratlık ve cesaret onları "vahşi" yapan neden sayılabilir.

Doğa nesne biçimlerini yadsıyıp, göz alıcı renklere yönelen Fovlar, biçimi renkle betimlemeye yöneldiler.

Fovlar kendilerini "Hayatta yakalanıp klişelere benzeyen her şeye" (Derain) uzak tutuyorlar ve resmi her türlü taklitten ve itibari bağlardan kurtarıyorlardı. Bu ressamlar perspektife ve siyah beyaza, derinliğe ve göz aldanmalarına (trmampel 'oeil) karşıydılar. Resimlerin öğeleri: Yüzey, kontur ve renk özellikle de renk idi…

Doğa biçimi, esas yapılması gereken ve insanı duygulandıran soyut (abstrait affectiv) yanında ikinci derecede bir rol oynuyor ve kompozisyon bakımından gerekli olan biçimbozmalara müsaade ediyor, fakat resimden tamamen kalkmıyordu (Turani 2000: 566).

Fovlar kompozisyonlarında sembolistlerin aksine konu ve biçim öğelerini değil de, renk prensibini ortaya koymuşlardır. Doğa soyutlanıyor biçim bozuluyor ve doğasal biçimler resimde renk ve çizgiden oluşan motiflere dönüşüyor. Böylece nesneye bağlı biçimlerin resim içinde yer alışlarından ortaya çıkan derinlik olgusu da ortadan kalkıyordu. Fakat biçim etkisini korur Bu özellikleri ile Fovizm ile Almanya'daki ekspresyonist anlayış arasında, bir bağlantı görülebilir.

Matisse: "Benim için anlatım ("expression") bir insan çehresi üzerine yansıyacak ya da sert bir devinimle kendini açığa vuracak olan tutkuda bulmaz kaynağını, tablomun düzeni içinde yer alır o: insan figürlerinin yerleştirildiği yüzey, onların çevresindeki boşluklar, oranlar… Bütün bunlar, resimde kendilerine ayrılan bölümleri doldururlar. Kompozisyon dediğimiz şey, ressamın duygularını açığa vurmak için tablosuna koyduğu farklı elemanların dekoratif bir yöntemle düzenlenmesi sanatıdır. Bir tabloda her bölüm, bu yöntemle görünürlük kazanacak ve kendi işlevini yerine getirmiş olacaktır. Aynı nedenle tabloda yararlı bir işlev taşımayan her şey, tablonun dışında bırakılmalıdır. Çünkü sanat yapıtı bir bütünlük üzerine kuruludur" diyordu (Matisse 1998: 46).

Resim 12. Mavi Çıplak, Matisse (Ergüven 1992)

Matisse'nin kendine özgü üslubu renk, çizgi ve biçim bütünlüğünde; resmin yapısal kuruluşunu oluşturur. Matisse hacim – mekan duygusunu verecek ışık – gölge oyunlarına başvurmuyor. Doğa biçimleri renk etkisinde ifade buluyor (Resim 12-14).

Şiddetli ve yüzeysel renkleri içtenlikle kullanarak resimde dekoratif bir etki yakalamıştır.

Fovları bu denli inceledikten sonra onların sanata getirmiş olduğu kavramlar renk ve dekoratif etki olarak açıklanabilir.

Resim 13. Chatou Köprüsü, Vlaminck (Pischel, 1983)

Resim 14. Çiçekler ve Seramik, Matisse (Pischel, 1983)

3.7. Kübizm ve Biçimbozum

20. yüzyılın köklü sanatsal olayı ve akımı olan Kübizm; Biçimbozmaya yönelik akımlar içinde en önemlilerden birisidir. 1907 – 1924 yılları arasında değişmelerle gelişen ve kısa sürede dekoratif ve mimari sanatları da etkisi altına alan bir sanat akımıdır. Kübizm akımını incelemeden önce; bu akıma ismini veren "kübizm" kavramı üzerinde durmakta yarar vardır.

İzlenimcilik, fovizm, kübizm de kelime ve kavram olarak alaylı bir benzetmenin ürünüdür. Kübizm denemeleri yapan Georges Braque'ın Estague' da Evler tablosunu gören Henri Matisse küçük küblerden söz etmiş , daha sonra eleştirmen Vauxelle Kübizm deyimini, istemeyerek, sanat hareketine mal etmiştir (Kınay 1992: 232) .

Kübizm' in nasıl ortaya çıktığı ile ilgili bugün tam bir sonuca varmak mümkün olamamaktadır. Fakat Kübizm' e ortam sağlayan ve bu akımın temellerini oluşturan Cezanne' ın "doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir" sözü kübizm için önemli bir çıkış noktası olmuştur.

Cezanne için amaç doğayı ve nesneleri duyusal görünüşlerinden soymak ve onlara sağlam , biçimsel bir varlık sağlamaktı. Kübizm' in meydana gelişi Cezanne tarafından uyarılmış, teorik düşüncelere dayanıyordu. Bu düşüncelere göre, objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve objeler ardında ideal ilgileri canlı tutacak bir muhafazaya gerek vardır. Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı… Nesneler duyusal görünüşlerinden kurtarılınca geriye yalnız biçim kalır. Buna göre, biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşte çözümlemektir (Tunalı 1992: 165).

Resim 15. La Montagne Sainte-Victorie,Cezanne (Pischel, 1983)

Resim 16. Estaque'taki Evler, Braque (Batur 1999)

Bu sözler Cezanne'ın doğanın gerçek biçimlerinden uzaklaşarak, doğa biçimlerinin dışında farklı biçim anlayışları aradığını gösterir. Cezanne' ın düşünceleri etkisinde kalan sanatçılar eşyaları parçaladılar ve parçalardan birini yalınlaştırarak, öteki parçaları ise gelenekçi perspektife başvurmadan, resmin yüzeyinde dağıttılar. Nesne biçimlerinin bu dağıtımını gerçekleştiren sanatçıların başında Picasso ve Braque gelir. Bu iki sanatçı Cezanne'ın son dönem sergisini iyice izlemiş ve onu modern sanat adına yorumlamışlardır. Cezanne'ın düşüncelerini benimseyerek kendi yöntemlerini oluşturdular. Böylece 1910 yılında "Kübizm" akımını başlattılar.

Kübistler Cezanne gibi hacmin yapısını arıyorlardı. Ama kübistler için hacim nesnelerin özüydü; duyusal niteliklerinden elendikten sonra değişmeyen, kalan yanıydı. Resimlerinde vermek istedikleri,duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı. Hacim araştırmalarını Kübistler soyut bir düşünce planına aktarmışlardı.

Cezanne, yapısını göstermek istediği hacme geleneksel sanatın çizgisinde saptanmış bir noktadan bakıyordu. Kübistlerin kavram ressamlığı, Giotto'dan beri süre gelen Yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tekbakış-noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açıyor (İpşiroğlu Nazan-Mazhar 1993: 28).

Kübizmin fotoğraf objektifinden bakar gibi doğayı ve nesneleri, tek bakış noktasından değil de çok bakış noktasından görmesi farklılık yaratmıştır. Bu görme tarzı, nesneleri parçalayıp farklı açılardaki görünüşlerini bir araya getirerek, yeni bir biçim oluşturmuştur (Resim 15, Resim 16, Resim 17).

Kübizm nesnenin yapısını veren bir sanattı. Görüneni, geometriksel bir biçime getirerek birden çok bakış açısından bakıyormuşçasına yayması ve soyutlaması kübizmin soyut sanata doğru attığı bir adımın göstergesi olarak görülebilir.

Kübizm "soyut sanat biçimi olarak anlamını evrenin iç yapısını ifade etmede varlığın özünü dışlaştırmada bulur… Nesnelerin özünü kavramak nesnelerin iç yüzünü ve iç yapısını kavramak için, elbette kübizm, nesneleri, varlığı göründüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüz biçimi , nesneleri , varlığı ve onların objektiv düzenini bozma , biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık, alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, "deforme olmuş" yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için evrenin alışılmış, objektiv düzeninin deformasyonu kaçınılmaz zorunlu bir ilke olarak doğar" (Tunalı 1992: 167).

Kübistler' in doğayı ve nesneleri dış görünüşlerinden sıyırarak, nesne ve biçimlerini bozarak onları resimde yeniden inşa etme çabaları, resimlerde gerçekleştirmeye çalıştıkları yeni bir doğa kuruluşu olarak görülebilir. Fakat bu doğa, artık görünen, gerçek doğa değildir. Sanatçı düşüncesinde ve doğa izleniminde yeniden biçimlenmiş, deformasyona uğramış bir doğa olarak, resmin yapısal düzeni içinde görünüm kazanır.

Kübizm'e yön veren sanatçılar başta Cezanne, Braque ve Picasso olarak görülebilir. Daha sonraları ise onlara Jacques, Villan, Roger de La Fresnaye, Andre Lhate Albert Gleizes, Jean Metzinger gibi sanatçılar katılmıştır. Biçimbozum açısından Kübizme bakıldığında üç aşamadan söz edilebilir. Bu aşamalar, şunlardır:

- Cezanne' dan etkileşim dönemi,
- Analitik Kübizm aşaması,
- Sentetik Kübizm aşaması.

Cezanne'dan etkileşim dönemi Kübizm başlığının hemen altında değinilmiştir.

Kübizmde bir diğer aşama ise Analitik Kübizm aşamasıdır. Bu aşamanın biçimi bozmaya yönelik en önemli aşama olduğu söylenebilir. "Picasso ve yakın çalışma arkadaşı Georges Braque'ın (1881– 1963) , 1910 – 12 yılları arasında gerçekleştirdikleri yapıtlarına "Analitik Kübizm" adı verilmiştir. Bu dönemde sanatçılar, işleyecekleri konunun planlarını çeşitli açılardan ele alarak analiz edip, bu parçalara ritmik geometrik planlardan oluşan bir resim düzeni kurmak için yeniden bir araya getirmişlerdir. Stroktürel bir sanat esas almışlardır (Bektaş 1992: 41)

Analitik Kübizm'in çıkış noktası doğadır. Kübistler doğadan aldıkları nesnelerin, farklı açılardan görünümlerini çözümleyerek, geometrik biçimler düzeninde resmin kurgusal yapısını oluşturmuşlardır.

Analitik Kübizm, değişik ve birçok açılardan görülen objelerin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde tasvirini amaçlar, objelerin bütün yüzeyleri görülecek şekilde açılmış, küçük parçalara bölünmüştür. Sanatçı, böylece üç boyutuyla mekanda yer tutan bir heykelin etrafında dolanıyormuş gibi hareket etmektedir. Bu, bir bakıma, zaman faktörünü dördüncü boyut olarak kullanma zaman- mekan (spacetime) verisini sanatta geçerli hale getirmektir (Kınay 1993: 234).

Resim 17. Oturan Yeşil Elbiseli Kadın, Picasso (Picasso İstanbul'da, 2005)

Kübizmin son aşaması ise "Sentetik Kübizm" aşamasıdır. Bu dönem 1913' te etkisini göstermeye başlamıştır. Sentetik Kübizm'in öncüleri yine Picasso ve Braque ile birlikte Juan Gris olmuştur.

Bu akımın etkisinde kalan başka bir sanatçı da Fernand Leger'dir. Sentetik kelimesi kavram olarak "bireşimsel" anlamına gelmektedir.

1912' de Picasso ile Braque'ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu sanatçıların ikinci tür kübizmine "Bireşimsel (Sentetik) Kübizm" adı verildi. Bundan şu anlaşılıyordu: bu yapıtlar doğadan değil de, sanattan ya da yapma nesnelerden kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu (Lynton 1982: 63)

Picasso ve Braque ile ortaya atılan Sentetik Kübizm'in çıkış noktası, artık görünenin değil, resmin, yani görünür olanın önemli olduğunun bir göstergesi idi.

Artık doğa, resim yapıtının elemanlarını oluşturmamakta aksine soyut – düşünsel elemanlar doğa biçimlerini belirlemektedir. Bu bakımdan Analitik Kübizm ile Sentetik Kübizm bir prensip karşıtlığı içinde bulunurlar. Bunu, Werner Hafftmann'ın açıklaması ile şöyle söylemek mümkündür: "Analitik Kübizm'in bir şişeden soyut bir konu biçimi meydana getirmesine karşılık, Sentetik Kübizm, soyut konu biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü Sentetik Kübizm için de nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz (Tunalı 1992: 172).

Bunun gibi nedenlerle kübizm Biçimbozumun etkisini gösterdiği en temel akımlardan biri olarak gösterilebilir.

3.8. Fütürist Hareket ve Biçimbozum

Gelecekçilik her ne kadar sanat tarih ve yorumcuları tarafından farklı bir akım olarak görülse de daha çok Kübizmin bölmeciliği ve Ekspresyonizmin harekete (aksiyon) öykünmüştür.

Bu akım etkisini ağırlıklı olarak başta İtalya olmak üzere Rusya ve yakın Avrupa ülkelerinde etkisini göstermiştir. Gelecekçilik, devrimci bir hareket olarak algılanmakla birlikte, manifestosunu 1909' da Marinetti'nin yazdığı "La Figaro" gazetesinde yayımlattı.

Biz enerjiye, korkusuzluğa ve tehlikeye duyulan aşkın şarkısını söylemek istiyoruz. Cesaret, cüret ve başkaldırı şiirimizin esas elamanları olacaktır… İddia ediyoruz ki, dünyanın görkemi yeni bir güzellikte zenginleşti: hızın güzelliği… bir top güllesi üzerinde uçarcasına, gürleyerek giden bir otomobil, "Samorhrace zaferinden daha güzeldir… Mücadeleden daha güzel bir şey yoktur. Saldırgan bir karakteri olmayan hiçbir çalışma sanat şaheseri olamaz (Bektaş 1992: 42).

Marinetti'nin etkisiyle şiir ve edebiyat akımı olarak ortaya çıkan Fütürizm, çok geçmeden güzel sanatları da etkisi altına almıştır. Bu akıma öncülük eden resim sanatçıları; Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla, Gino Feverini ve Luigi Russolo'dur. Bu ressamlar 1910 yılında Marinetti gibi kendi manifestolarını yayımladılar. "Gelenekçi Ressamlar Manifestosu" şu ilkelere dayanıyordu: geçmişin tüm kültlerini yıkmak… her türlü taklidi geçersiz kılmak… özgürlük adına yapılan tüm girişimleri yüceltmek… Sanat eleştirilerini gereksiz ve tehlikeli kabul etmek… Tüm sanat alanını, geçmişte kullanılmış olan süje ve konulardan arındırmak… (Bektaş 1992 : 44). (Resim 18)

Bu ilkeler bütününde, gelenekçi ressamlar sanata yeni bir devinim, hız ve hareket getirmişlerdir. Süslemeci ve estetik unsurları yadsıyarak saçma ve gereksiz buldular. Gelenekçiler resimlerinde önem verdikleri hareket ve dinamizmi karakteristik bir biçimde dile getirdiler. Onların resimlerinde hız ve hareket kadar, 'an' kavramı da dikkat çeker, Örneğin; koşan bir atın dört değil yirmi ayağı olmalıydı. Gelenekçiler, kendilerine amaç olarak objeyi değil, kendi iç yaşantısını ele alıyordu. Resimlerinde, Kübizmin etkisinde bölmeci bir üslup dikkat çeker.

Gelenekçilerin çok önem verdikleri hareket ve dinamizm iki tür uygulama ile elde olunur. Kübizm tekniği ile form elemanlara, planlara ayrılır, görüş açıları çoğaltılır. Bir yüz ya da insan vücudu değişik açılardan görülerek, üst üste getirilir, parçalar arasında bırakılan küçük boyutlar mekan ve zamanla kayıtlı hareket algısını verir. Teknik bakımından Gelecekçilik ve Kübizm ortaklaşa görüntü verirler. Kullanılan renkler puvantilistlerin çeşitli renkleridir (Kınay 1993: 249).

Bu akımın etkisinde biçim anlık süreçleri ile peş peşe resimlenmiş ve zamansal bir görünüm kazanmıştır. Böylece biçim uzatılarak, bozulma eğilimi göstermiştir.

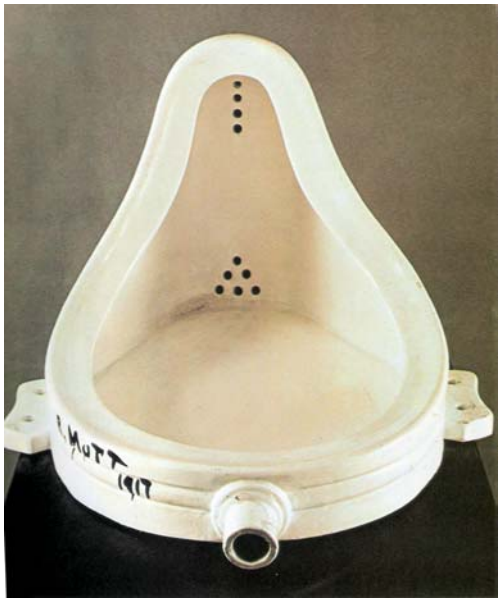
Resim 18. Balkon Boyunca Koşan Kız, Giacomo Balla (Richard 1991)

3.9. Dada Hareketi ve Biçimbozum

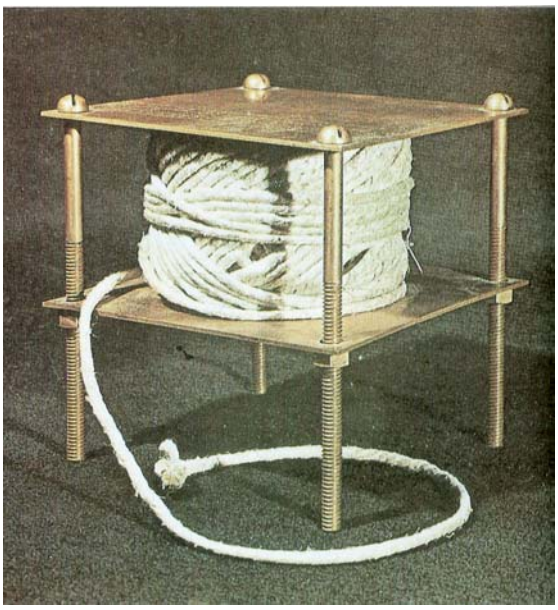
Biçim bozum anlamında modernizm öncesi ve sonrası anlatılan akımlar kadar, bazı hareketlerinde öne çıktığı görülmüştür. (Maniyerist Hareket) Bu hareketlerden biri de Dada hareketidir. Bu en büyük nedeni Dada hareketinin, kısa süreli ve tamamen düşünsel sürece yönelik bir hareket olması ve zaman zaman biçimi yadsıyarak anlamı ön plana çıkarma çabası olduğu düşünülür. Bu hareketin etkisi halen günümüz sanat akımları içersinde de devam etmektedir.

Dadanın nasıl doğduğunu anlamak için, bir yandan, birinci dünya savaşı sırasında bir çeşit hapishane olan İsviçre'de yaşayan bir genç topluluğun ruh halini, öte yandan da, o çağın sanat ve edebiyatının düşünsel düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarını da gördü, daha sonra…

1916 – 1917 yıllarında, savaş sanki demir atmış, hiç bitmeyecekmiş gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız ve gerçek dışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanlarımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama, ütopik bir barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden, nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından, mantığından, dilinden. Başkaldırımız gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri alt – üst ettiği biçimler kazanıyordu… Unutmamak gerekir ki, saldırgan bir duygusallık insana ait tüm değerleri maskeliyor, yüksek düzey savında olan tüm sanat alanına yerleşiyor ve kentsoylu sınıfın gücünü simgeliyordu… (Genç 1983: 72-73).



Resim 19. Pisuar,Marcel Duchamp (Batur 1999)



Resim 20. Gizli Bir Gürültüyle,Marcel Duchamp (Batur 1999)

Avrupa'nın içinde bulunduğu bu karmaşık ortamdan çıkan Dada hareketi, 1915 - 1922 yılları arasında ortaya çıkmış ve o zamanın metropollerinden sayılan Zürih kentinde ilk etkilerini göstermiştir. Dada terim olarak "tahta at" anlamına gelmekte olup ve çocukların oynarken söyledikleri Dada kelimesinden türediği bilinir.

Hugo Ball tarafından Zürih'te kurulan Cabaret Voltaire'de bir toplantı yapan Arp, Hullsenbeck ve Janca, Tristan Teara'nın sözlüğü rastlantı sonucu açarak bulduğu

kelime olan “dada”yı akıma ad olarak verdiler. Birçok alanda etkisini gösteren Dada resim sanatında Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia ve bunlara Berlin’den katılan George Grozs, Max Ernst ve Kurt Schwitters ile birlikte Avrupa’ya yayılmıştır.

Bu sanatçılar resmin plastik yapısına getirdiği değişikliklerle geleneğe ve kendinden önceki akımlara karşı çıkmışlar ve bu karşı sanat anlayışını her alanda göstermişlerdir.

İlk Dada’cı deneyleri yapan ve estetiği kökünden reddeden Marcel Duchamp, yaptığı “Ready made”ler (Kullanılan eşyaları amaçlarından uzaklaştırıp yeni bir ilişki için bir araya getirerek sanat eserine ulaştırmak) ile heyecan yaratıyordu. Picabia da, Duchamp gibi 1915’ten beri New York’ta yaşıyor ve “Dada” adlı dergiyi çıkarıyordu. Paris’teki Dada grubunda Breton, Anagon, Sovpavit, Elvard gibi şairler, aktif rol oynuyorlardı (Turani 2000: 603).

Picasso ve Braque’ın resme sokmuş olduğu, kolaj anlayışını geliştirmişler, tren biletleri, fotoğraflar, gazeteler, artık malzemeler ve renkli tahta parçalarını resim yüzeyinde değerlendirerek geleneksel biçimi bozmuşlardır. Böylece resim yüzeyinde kurulan üçüncü boyutla, kendinden sonraki sanatçı ve akımları da etkilemişlerdir.

Marcel Duchamp uyguladığı Pisuar ve Bisiklet Tekerleği çalışmasıyla nesneleri anlamından soyutlamış ve onları sanat nesnesi konumuna getirmiş, yeni anlamlar yüklemiştir. Jean Arp’ın renkli tahtaları üst üste koyarak resim yüzeyinde oluşturduğu düzenlemelerle, plastik kuralları reddetmiş ve soyutlama mantığını ortaya koymuştur. Buna en iyi örnek 1916 yılında yapmış olduğu *Tristan Tzara’nın Portresi* adlı eseridir. Bu esere ilk bakıldığında bir portre olduğunu sezmek neredeyse imkansızdır (Resim 19, Resim 20).

Duchamp ve Arp’ın benimsediği gibi sanat yapıtı ve onun değerlendirilmesine ilişkin geleneksel kategorileri geçersiz kılmaktı. Bu bağlamda sanat kavramıyla ilgili kategorileri tersine çeviriyordu; çıkarsız hoşlanmaya karşı ilgi duyulan kayıtsızlık, bilinçli üretim ya da inşaya karşı amaçsız belirleme; estetik açıdan düzenlenmiş seçim yerine estetiğe kayıtsız kalan tavır, yaratıcı öznenin ifade iradesi yerine kişisel beğeninin yasaklanması… Duchamp oynama hakkının sadece kendisine ait olduğu bir oyunda dünyayı öylesine kusursuz bir biçim de hafife almıştır ki bunu önemsemekten başka bir şey kalmamıştır (Ergüven 2000: 216).

Geleneksel biçim anlayışına karşı çıkan ve sanat nesnesine yeni anlamlar yükleyen bu hareket; geleneğin getirmiş olduğu tüm kalıplara karşı çıkmış daha sonra kendilerinin de ortaya bir kalıp koyduğunu hissedince hareket etkisini kaybetmiştir.

Dada hareketinde Biçimbozumun zaman zaman kolaj zaman zaman da üç boyuta varan ilginç örnekleri görülmektedir.

3.10. Ekspresyonizm'de (Dışavurumculuk) Biçimbozum

Dışavurumculuk, köken olarak ekspression (ifade) sözcüğünden türemiştir. Bu kelime aslında bütün modern sanat akımları için kullanılabilir ve hepsinin içinde zaman zaman görülmüş bir olgudur. Ancak akım olarak dışavurum Kuzey Avrupa ve Almanya'da görülmüş zaman zaman da Fransız ressamlarda etkisini göstermiştir. Akımın ortaya çıkmasında Sevrat, Gauguin, Van Gogh, Munch, Marc, Ensar, Rohlfs gibi sanatçıların etkisi vardır. (Resim 22)

Berlinli sanat tüccarı Paul Cassirer, Edward Munch'un çalışmalarının ekspresyonist olarak karakterize etmiştir. Bununla beraber şu da mümkündür ki Lovis Corinth'in 1911'deki Fransız Kübistleri ve fovistlerin 22. Secession Layrımal sergisini yorumlarken etkileyici kelimeler kullanmıştır: "Dahası biz genç Fransız ressamların (ekspresyonistlerin) birçok çalışmalarını sergiledik. Biz şuna inandık ki, biz onları toplumdan soyutlamamalıyız, çünkü Secession görevinin daima Almanya dışında yapılan ilginç şeylerin gösterilmesi olduğunu kabul etmiştir". En azından Corinthias'ın çağdaşları için, ekspresyonizm, genelde modern sanatın bir diğer anlamı ve etiketi olarak devam etmiştir (Elger 1994: 7).

Buradan anlaşılmaktadır ki Dışavurumculuk Kübizmin en aktif olduğu dönemlerle paralellik gösterir ve bu iki akım aslında mantık olarak izlenimciliğe karşı bir tepki yaratmayı amaçlamıştır. Böylece sanatçının dışarıdaki gerçekten kurtulup, iç dünyasına yaptığı bir yolculuk olarak görülebilir. Ancak izlenimcilik sonrası görülen Fovist etkiler; yani renklerin saf ve şiddetli dışavurumu, aynı zamanda doğadaki gerçekliğin yadsınması, dışavurumculuk için önemli bir açılım olmuştur.

Ancak bir akım olarak Ekspresyonizm Die Brücke tarafından ortaya atılmış der Blave Reiter (Mavi Birinci) grubu tarafından da geliştirilmiştir.

Paris 1905'teki Sonbahar Salonu'nda Fovizm birden bire ortaya çıkarken dört genç Alman Ressamı da (Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Erns Ludwig Krichner ve Fritz Beleyl) Dresden'de Die Brücke diye adlandırdıkları bir sanat hareketini başlattılar… Dresden dörtlüsü, dönemlerinin resim sanatını altüst etmek istiyordu. Bunun içinde "bütün devrim ve kaynaşma etkenleri"ni (Schmidt – Rottluff) cezp etmeyi ve kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüyü doğrudan ve otantik olarak yeniden canlandıran (Kirchner) herkesi bir araya getirmeyi amaçlıyorlardı (Batur 1999: 230).

Kısacası bu grubu oluşturan sanatçıları bir araya getiren plastik değerlerden çok o dönem gençlerinin içinde bulunduğu toplumsal buhran ve endüstrileşmenin, insanı köleleştirmesiyle oluşan kaos ortamıdır.

Endüstrinin herkesi köle eden düzeni, bilimin bireyi bir sonsuzluk içinde boşlukta bırakması ve hızlı yaşamın da ona varlığını, duyuramayacak kadar süratli olması; insanoğlunu, çağın toplumsal koşullarından bezdirmiş, nefret ettirmiş ve ona varlığının değerlerini kendine göre değerlendirerek yaşamasını öneren varoluşçu (egzistansiyalist) görüşe kapılmasına neden olmuştur. (…) Kısacası o dönemin bireyi; savaştan, çağından, toplumundan, kendinden, endüstriden, maddecilikten her türlü disiplinden ve akla gelebilecek her şeyden nefret eden bir varlık haline gelmeye başlamıştır (Turani 1998: 84).

Bütün bu nedenlerle, Köprü (Die Brücke) grubu hareketli bir dönem yaşayan Alman gençlerini bu hareket içinde etkin duruma getirmeye çalışmışlar; bütün ruhları ile şiddeti, hareketi dışa vurmayı hedeflemişlerdir.

Bu grubun etkisi kısa sürede Kuzey Avrupalı genç sanatçıları da etkisi altına almıştır. Böylece bu sanatçılar, dışavurumlarıyla iyimser bir istekle model olarak "yeni insan" kavramını ortaya koymuşlardır.

Biçimsel anlamda düşünüldüğünde yukarıda belirttiğimiz bütün bu etkiler; rengin, artık biçimi sınırlama görevinden kurtulmasına ve kendi başına bir değer olarak anlam kazanmasına neden olmuştur. Bireysel çıkışlara ağırlık veren köprü grubu, beş – altı yıl kadar birlikte çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

Bu sanatçılar içinde öne çıkan Krichner, kentin modern yaşamına, suni ve kötü yapısına tepki göstererek resimlerinde ağırlıklı olarak bu konuları dışa vurmuştur.

Die Brücke grubunun ortaya attığı; Dışavurumculuğu, Der Blaue Reiter (Mavi Binici) adıyla kurulan yeni bir grup adını Kandinsky'nin yapmış olduğu bir gruptan almış, ilk sergisini 1911'de Münih'te açmışlardır (Resim 21).

Resim 21. Der Blaue Reiter Dergisine Kapak Kandinsky (Richard 1991)

Resim 22. Mavi At ,Franz Marc (Richard 1991)

Sergiye katılan sanatçıların primitif sanatlara, ortaçağ sanatlarına, folklora, Van Gogh'a Gavguin'e, Kübist ressamlara duyduğu ilgi dile getiriliyordu. Grup içinde Franz Marc bir entelektüeldi, August Macke'nin ise plastik yanı ağır basıyordu. Klee "renk ve ben bütün oluşturuyoruz." diyor, Überdas Geistige de Kunst ("Sanatta Tinsellik Üzerine") başlıklı incelemesini yayınlayan Kandinsky ise "Doğaçlamalar" adlı tablolarını veya "Kara Yay" (1912, Muse'e National d'Art Moderne, Paris) tuvalini yaratarak ağırlığını soyutlamaya veriyordu (Thema Larousse 1993: 303).

Bu iki grup sanatçıları, Fovların paletlerindeki renklerden fazlasıyla etkilenmişlerdir. Şiddetli renkler ve bu renklere ağırlığını hissettiren siyah, koyu kahverengi gibi koyu tonları hareketli fırça vuruşlarıyla kullanmışlardır. Çünkü dışavurum için renk karıştırıp farklı renk arayacak kadar vakit yoktu. Her şey anlık fırça vuruşlarıyla, tuvale yansıyordu. Bütün bu hareket içinde biçim, nesnel gerçeklikten uzaklaşıp bozulmaya, yani en öz ifadesiyle soyutlanmaya başlanmıştır.

Bütün bu göstergelere dayanarak, Dışavurumculuğun soyutlamanın bir basamağı olduğunu söylemek mümkündür.

Dışavurumcu sanatçılar; sanatta doğa biçimi ile soyutlama biçim arasındaki farkın önemine ve bilincine işaret etmişlerdir. Yani soyutlanma bilinci, bir bakıma Ekspresyonizm'in hazırladığı bir ortamda daha açık olarak görülebilmiştir. Daha doğrusu Ekspresyonizm, resmin temel öğelerinin, nesne biçiminden kendilerini kurtardığı bir sanat dönemi olmaktadır (Turani 1998: 83).

Bu iki grubun dışında kalan sanatçılardan Egon Schiele, Henri, Rouavit, Picasso (Mavi Dönemi) Modigliani, Becker gibi sanatçılar dışavurumlarında rengin etkisini yadsıyacak biçimde dışavurumu (acıyı, ezilmişliği, tehlikeyi, bıkkınlığı) kullanmışlardır. Hareket yerine, durağanlığı, dinginliği ifade etmişlerdir. (Resim 24, Resim 25)

Dışavurumcular gerek biçimsel anlamda gerekse ussal soyutlama anlamında zamanın en iyi örneklerini vermişlerdir. Bu nedenle, yetişen öğretmen adaylarına dışavurumculuk akımının oluşum sürecindeki sosyokültürel, sosyopolitik, sosyoekonomik ortam iyi kavratılmalı neden sonuç ilişkileriyle birlikte verilmelidir.

Resim 23. Yatan Kadın,Erick Heckel (Richard 1991)

Resim 24. Kendi Portresi,Egon Schiele (Richard 1991)

Resim 25. Soutine'nin Portresi Modigliani (Richard 1991)

3.11. Sürrealizm'de (Gerçeküstücülük) Biçimbozum

Sürrealizm kendinden önceki birçok akım ve hareketi özümseyip süzerek yeni bir anlayış amacıyla ortaya çıktığı söylenebilir.

Bu akım içindeki resim sanatı anlayışlarının kaynakları çoktur. Gustave Moreau'da olduğu gibi simgeci görüntüler, De Chirico'da olduğu gibi metafizik gariplikler, Marcel Duchamp'da olduğu gibi dadacı köktencilik, Picasso'da olduğu gibi yeni Kübist sorgulamalar, Kandinsky'de olduğu üzere, soyutlamanın şiirsel kendinlendiği, ilkel ve naif sanatta, hatta akıl hastalarında olan, ilkel yada akıldışı yaratıcılık, bu akım resim sanatına öncü olmuştur (Eroğlu 1997: 81).

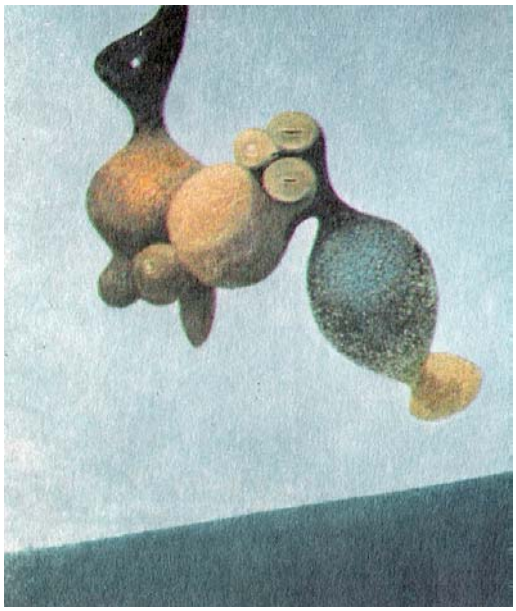
Eroğlu'nun da belirtmiş olduğu gibi Sembolist sanatçıların iç dünyaları ve metafizik bakış açıları Sürrealizm'i derinden etkilemiştir. Dada hareketi içinde yer alan Andre Breton'un hareketten ayrılarak Dadacı nesneye alaycı bir bakışla yazdığı makalesi ile aynı zamanda Sürrealizm'in de manifestosunu hazırlamış oldu.

Gerçeküstücülük, saf psikolojik iradesizlik olup, bunun vasıtasıyla, sözlü, yazılı ya da tamamen başka bir biçimde, gerçek düşünce fonksiyonunun anlatımı tasarlanır.O her türlü düşüncenin kontrolünden uzak, her çeşit estetik ya da ahlaki koşulların dışında hareket eder.

Gerçeküstücülük, şimdiye dek ihmal edilmiş düşünce yapısı sırasının üstün gerçeğine, fikrin mutlak gücüne, düşüncenin menfaatsiz oyununa inanmaya dayanır. Sürrealizm diğer bütün ruhbilim teorilerini çürütmeye uğraşır ve kendini onların yerine, en gerçek problemlerin çözülüşü için koymak ister. Gene Breton: plastik sanat eserinin bütün gerçek değerlerin tam bir gözden geçirilmesi gereğine (bu hususta bütün düşünürler aynı kanıya sahiptirler) uymak için, kendini bir iç biçimlendirmeye tabi tutması gerekir ya da sanat eseri var olmayacaktır (Turani 2000: 612).

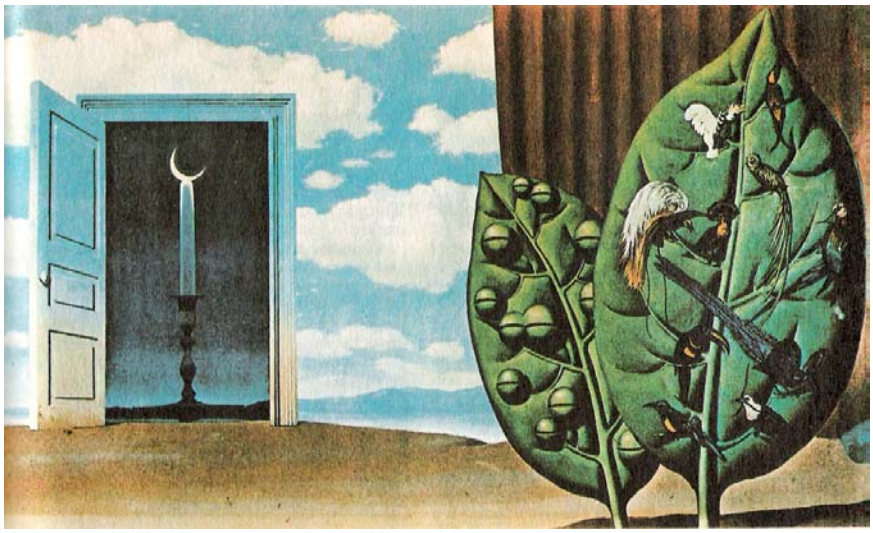
Sürrealistler biçimsel anlayışlarında, nesnel gerçekliğin uzağında kalarak hayal güçlerini, rüyalarını akılda olmayanı ve iç dünyalarını resimlerinde yansıttılar. Böylece gerçeğin üzerinde bir dünya kurgulamışlardır. Gerçeküstücü anlayış kendine özgü bir biçim birlikteliği ve dil oluşturmamış ancak zaman zaman kendinden önceki akımlar ve sanatçılarda görülmüştür. Örnek olarak; Botticelli, Goya, Bosch ve Leonardo Da Vinci gösterilebilir. Kavram olarak Sürrealizmi etkileyen önemli bir kişilikte Freud'tur. Onun psikolojik yaklaşımları ve Psikoanalizi; Max Ernst, Tongay gibi sanatçıları etkilemiştir. Yine bu akım içinde yer alan sanatçılara ek olarak Giorgio, Chirico, Jean Miro Rene Mogritte, Salvador Dali gibi sanatçılar gösterilebilir (Resim 26, Resim 27. Resim 28).

Resim 26. Büyük Kule, Chirico (Batur 1999)

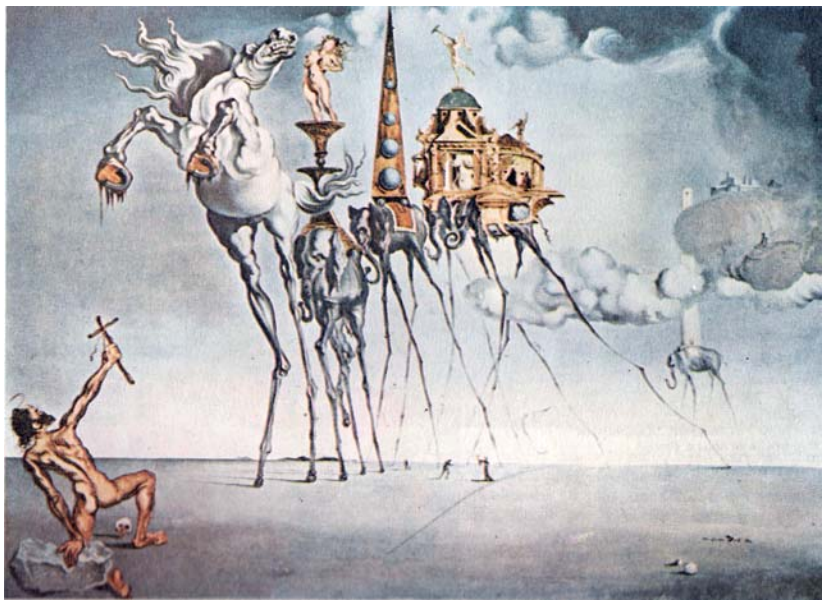


Resim 27. Kuşlara Anıt, Max Ernst (Passeron 1982)

Resim 28. Büyük Kule,Chirico (Batur 1999)



Resim 29. Büyülü Ülke,Rene Magritte (Passeron 1982)



Resim 30. Aziz Antionus'un Baştan Çıkarılması, Dali (Pischel 1993)

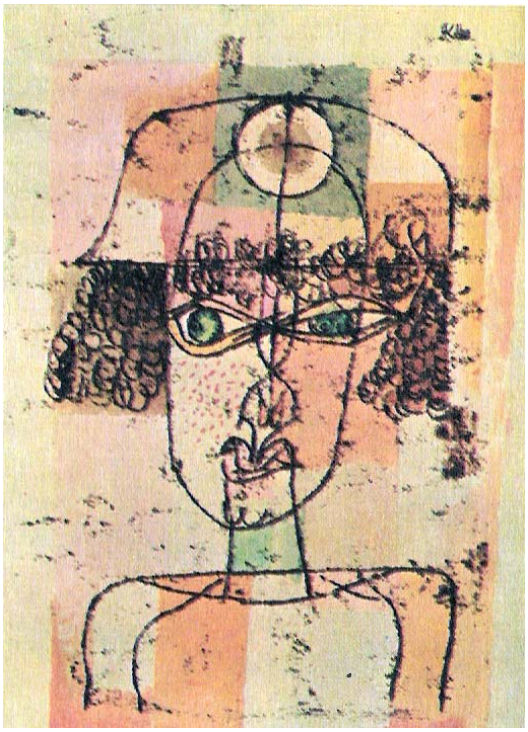
Bu akım ve tezin ana başlığında yer alan "biçimbozum" kapsamında düşünüldüğünde; şu yargılara varılabilir:

Sürrealizm'in içinde yer alan "Otomatizm" kavramı önemli bir yer teşkil eder.

Otomatizm, eserlerinde iç dünyanın kendiliğinden (Spontaneous) ifadesini yer alabilmek için görsel otomatizm (bilincin sezgisel oluşuna bağlı olarak yapılan desen ve kaligrafiler) kullanmışlar ve bu şekilde bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılmasının örneklerini vermişlerdir (Bektaş 1992: 51).

Otomatizm aslında soyut sanat içinde önemli bir nokta olarak yer alır.

Breton ise otomatizm ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "Ressamın eli gerçekten onunla (Andre Mason) birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar… Sürrealizmin temel keşfi, herhangi bir peşin yargıdan sıyrılmış olarak yazmak ya da çizmekten yorulan kalemin sonsuz değere sahip bir şey yaratmasıdır (Passeron 1982: 39).



Resim 31. Ezik Burunlu Portre, Paul Klee (Passeron 1982)

Artık biçimin gerçekliği sanatçı için hiçbir şekilde önem taşımaz. Bu anlayışta ortaya çıkan Klee, Miro gibi sanatçılar biçimin soyutlanmasını yeni bir etkiyle hissettirmişlerdir(Resim 31).

Tanguy, Ernst ve Magritte, Cihirico gibi sanatçılar ise sembolize edilmiş zaman zaman anlamsız zaman zaman da biçime yönelik deforme edilmiş göstergelerle oluşan bir resim anlayışını ortaya koydular. Örneğin, Ernst'te küçükken geçirdiği ateşli bir hastalık sonucu; beraberinde kaybettiği kız kardeşi ve bunların üzerine çok sevdiği papağanını kaybetmesi onun resimlerinde sembolik ve biçimi bozulmuş formlar olarak görülür. Tanguy'da asıl mesleği olan gemiciliğin vermiş olduğu sonsuzluk anlayışı; Chirico'da ise makinist olan babasının antik görünümleri tüm gerçeküstülüğü ile hissedilir. Magritte ise biçimsel soyutlamadan çok kavram da soyutlama ve resimdeki nesnenin gerçek anlamından uzaklaştığı ve resmin nesnesi olduğu fikrine dayanmaktadır. Dali ise bütün bu sanatçıların ortak bir sentezi olarak, Gerçeküstücülüğü hayatın tüm alanlarına (Moda, mobilya, giyim…) aktarmış uzun ömrü sayesinde akım günümüze kadar uzanmıştır (Resim 29, Resim 30).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1. Resimde Soyutlama

"Soyutlama"nın dilimizdeki geçmişi çok uzun değildir. "Soyutlama", İngilizce'de 1387 yılından beri kullanılan "abstraction" kelimesiyle anlamdaş olarak değerlendirilmektedir.

Sözcük olarak soyutlama Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde; "Bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihni işlem, gerçeklikle ayrılmaz olanı düşüncede ayırma" şeklinde tanımlanmıştır (T.D.K Türkçe Sözlük 1997: 684).

Bu tanım resim sanatı için kullandığımız soyutlama teriminin tam karşılığı değildir. Ancak bu terimi daha da açmak mümkündür. Bu anlamda soyutlama kavramına açıklık getirmek açısından "soyut" sözcüğünü etimolojik açıdan incelemede yarar vardır:

Soyut sözcüğü, Almanca'da "abstrackt" İngilizce'de "abstract", Fransızca'da "abstrait" sözcükleriyle aynı anlamda kullanılmaktadır. Dilimizde soy'mak kökünden eylemden ad türeten (-t) ekiyle yapılmıştır. Som'un, eşdeyişle bütünün niteliğini dile getiren somut deyiminin karşıtıdır. Som'luğundan soyulmuş eşdeyişle soyutlanmış olanın niteliğini dile getirir. Hint – Avrupa dillerindeki kökeni ayırt edilmiş ve bir şeyden alınıp çıkarılmış anlamlarını dile getiren La. Abstractum deyimidir. Ruhbilim deyimleri sözlüğünde Dr. Mithat Enç tarafından şöyle tanımlanmıştır: "İlişik olduğu nesne ve özelliklerden ayrılarak düşünülen herhangi bir şeyin niteliği ya da bu nitelikleri anlatan kavramlar (Hançerlioğlu 1993: 145, cilt-6).

Soyut kavramı gerçek duygularımızla hissedemediğimiz, sadece ideallerimizde yaşatarak görsel fonksiyonel bir yaratıcılığın sonucu gerçekleşen bir olgudur. Soyutluk insanın sadece düşünce dünyasını değil, aynı zamanda yaratma dünyasını da belirleyen bir kavramdır.

İnsan düşüncesinin ve yaratıcılığının bir ürünü olan sanatta soyutlama kavramı, soyut sanatla birlikte en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Ancak soyutlama Yeni bir şey (olay) değildir. Soyutlama kavramının temelleri ilkel toplumlara kadar uzanır.

Sanat tarihçi Wilhelm Worringer soyutlama kavramını psikolojik temeller üzerinde incelemiştir.

Worringer Soyut sanatı, bir psikolojik etken, bir içtepi ile açıklıyor. Ne var ki, bu soyutlama içtepisi ilkel toplumlarda bilinçsiz bir mekanizma ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar insanda bu içtepi, bu kez bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik elde eder. Çünkü kendiliğinden şeyi değişmeyen, mutlak varlığı arayan uygar insan, buna soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ulaşır (Tunalı 1992: 127).

Worringer'e göre ilkel insanın dış dünya karşısında duyduğu ilk duygu "korku" ve "huzursuzluk" duygularıdır. Dış dünya ve evren karşısındaki bilgisizliği, tanımlayamama karşısındaki duyduğu korkuyu yenmenin yolunu dayanabileceği sağlam kalıcı bir süzen olan soyutta bulur. Fakat soyutlama içtepisi, ilkellerden farklı olarak uygar toplumlarda bilinçli bir duyguya dönüşür.

"Uygar budunlar, dış dünya olaylarının karmaşık bağlamı ve değişik görünüşü karşısında bir huzursuzluk duyarlar ve bunun sonucu olarak büyük bir huzur ihtiyacı onların ruhunu kaplar. Sanatta aradıkları mutluluk imkanı, dış dünyanın nesnelerine kendini vermek, onlar arcılığıyla kendinden haz duymak değildir; tersine her bir nesneyi, keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır" (Worringer 1985: 24).

Soyutlama resim sanatında daha öncede belirtildiği gibi modernizmle başlayan bir süreçtir. Biçimlendirme anlamında resim sanatı tarihinde yaşanan süreç uygulama pratiklerinde de çok farklı değildir. Soyutlama yöntemlerini birkaç şekilde ele almak mümkündür.

Soyutlama, pratik ve kuramsal formülasyonlara göre elde edilen modeller veya model – kategorik unsurlardan bazıları; tümelleştirme, kavramlaştırma, sembolleştirme, mobilizasyon, deformasyon, transformasyon, reformasyon şeklinde izah edilebilir. (tümelleştirme (tümevarım): soyutlaştırma faaliyetinin bir çeşit halkasını oluşturur. Özel bir yapıdan genel bir yapıya ulaşma çabasının zihinsel sürecini anlamlandırmaktadır. Kavramlaştırma: Duyumsal bilginin ortak yanlarını bir araya getirerek, bunu öteki parçalardan soyutlamakla olur ve bunun sonucu olarak ta kavramdan, algılanan nesnenin kısıtlanmış bir şeması çıkar. Sembolleştirme: gizli ve örtülü olana ulaşmak için bir sondaj, sezilen, ama düşüncemizin hakimiyet alanı dışında kalan bir olguya

yaklaşabilme, onu his ve idrak alanımıza indirebilme deneyimidir. Mobilizasyon: Bir çeşit devingenliği, hareketliliği gündeme getirir, devingen yapıt yönelimi (açık yapıt) sanatçı ile sanat tüketicisi arasında yeni bir tip ilişkiyi estetik algılamasının yeni bir işleyişini başlatır, sanat ürününe toplum içinde bir yer açar. Deformasyon: Biçim bozmak anlamındadır, biçimlendirilişin dinamik bir olgusu olarak değerlendirilebilir. Transformasyon: Biçim dönüşümü ortaya koyan bir başka kullanımdır, biçim dönüşüme uğratılarak başka bir biçime geçişine imkan sağlayan bir kullanım olarak dikkat çeker. Reformasyon (Yeniden Biçimlendirme): Bir biçimlendirme sürecinde, söz konusu biçimin ortadan kaldırılması ve dönüşüme sokularak yeni niteliklerin katılmasını ifade eden bir biçimlendirme sürecidir (Eker 1996: 86 – 89).

Bu yöntemler aynı zamanda Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri bünyesindeki Temel Tasarım, Anasanat Atölye gibi derslerin içeriğinde de yer almaktadır. Soyutlamanın tarihsel süreci metotlaştırılarak paralel bir şekilde öğrencilere aktarılması mümkündür.

Çünkü, "soyutlama kapasitesi, insana kendisini uzaklaştırdığı şey üzerinde bir üstünlük duygusu verir… Bilimsel başarının tümü ve dolayısıyla insanın doğa üzerindeki gücünün tümü, her şeyden önce kendisini doğadan uzaklaştırmasına bağlıdır" (Storr 1992: 178).

4.2. Deformasyon (Biçimbozum)

Deformasyon kavramını etimolojik olarak (kelime köken bilimi) olarak incelediğimizde ise dilimize Fransızca'dan girmiş bir terim olduğunu görmekteyiz. Terim olarak "deforme" kelimesinden türemiş bir sözcüktür.

Deformasyon, Türk dil Kurumu'nun çıkarmış olduğu sözlükte "biçimi bozulma" olarak tanımlanmıştır. Ayrıca sözcük eylem olarak "biçim bozma" şeklinde ifade bulur (T.D. K: 210).

Doğada bulunan her türlü canlı ve cansız varlıkların kendi doğal biçimleri olduğunu ve bu biçim gruplarındaki nesnelerin birbirinin tıpa tıp aynısı olmadığını görmekteyiz. Daha dikkatle gözlemlediğimizde ise biçim ve şekillerinin

bozulabileceğini de (deforme) fark edebiliriz. En basit anlamda düşündüğümüz bu çeşitten bir deformasyon bir değişim süreci olarak ta görülebilir.

Deformasyon terimi, Metin Sözen ve Uygur Tanyeli tarafından hazırlanan " Sanat Kavram ve Terimleri" Sözlüğünde; "Sanat yapıtında yer alan beti ya da betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla birlikte, biçimlerin doğada rastlanmayacak biçimde değiştirilmesi" şeklinde tanımlanmıştır (Sözen ve Tanyeli 1999: 64).

Bu açıklamadan sanatçı tarafından algılanan ve resimde varlık bulan deformasyonlu biçimle, doğa biçimi arasında farklar olduğu ortaya çıkmaktadır.

"Deformasyon, sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve figürlerin sanat yapıtında görülen nesne ve figür biçimleri haline getirilmesi ile ilgili işlemdir…Buradan bunun doğada olmayan bir biçimin aranması macerası olduğu da anlaşılabilmektedir. Demek ki resimdeki deformasyon, bir nesne ya da varlık biçiminin, resimsel biçimler haline gelmesi işlemi oluyor. Bu nedenle algılanan optik görüntülü biçimi, nesnel biçim haline getirmek için deformasyonun kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu anlaşılabiliyor" (Turani 1985: 98).

Turani'nin açıklamasında deformasyonun resim sanatı için önemli bir gereklilik olduğu belirtilmektedir. Ancak sanatçıyı deformasyona iten nedenleri de ele almak son derece önemlidir.

Turani bu konuda, resimde biçimbozumu gerektiren etkenleri şu şekilde sıralamaktadır:

a-) Resim malzemesinin doğa malzemesinden farklı oluşu ve gerçek doğa üç boyutluluğunu resimsel üç boyutluluk haline getirme zorunluluğu,

b-) Nesne, figür ve mekanın görüntülerine ait oran oranların, resme uygun birer görüntü oranına sokulması gerekliliği,

c-) Doğada görülen fakat resim için gerekli olmayan ayrıntılardan ayıklama zorunluluğu,

d-) Toplumda inanılmış ve sanatçı tarafından benimsenmiş kimi güzellik telakkilerinin, resimsel biçimlere ilave edilmesi, görüşü.

e-) Işık – gölgeye dayanan zahiri görüntülerin, doğa biçimlerinin yüzeylerinde yaptığı gerçek olmayan karaltıların resme girmesi ve nesne figür biçimlerinin kesin dış konturlardan yer yer yoksun olması,

f-) Fırça tuşunun gerçek doğa biçimine getirdiği ek lekelerle yarattığı deformasyon,

g-) Komplemanter ve zıt renklerin, gerçek nesne renklerini tahrip ederek doğadaki nesne ve figürde görülen ışık – gölgeli alandan farklı bir biçimi resme getirmesi (Turani 1985: 103).

4.3. Sanatsal ifade biçimi olarak biçimbozum kullanan sanatçılardan örneklem

4.3.1. Mondrian'da Biçimbozum

Sanatsal değişim öncesi olarak Mondrian'ı tek bir akım içine almak mümkün değildir. Çünkü her döneminde yapmış olduğu eserlerde biçimbozumu anlamında soyuta kadar varabilmiş önemli bir sanatçıdır. 1911'de yıllarda ağırlıklı olarak doğa görünümleri ve bu görünümlerin içerisinde aktif olarak yer alan ağaç lekeleri dikkat çekmektedir. Bu süreç içinde onun gerçeğe yakın görünümleri, aynı yıllar içersinde Kübizm'in etkisiyle parçalanmaya başlamış ve tutarlı bir biçim bozumu sürecine yönlenmiştir. Özellikle Hint felsefesinden etkilenmesi ve ve Krişnamurti ile Schopenhaver gibi felsefecilerin etkisiyle Kübizmi de içine alan süreçle birlikte doğa renklerini yadsımıştır. Uzun süre bu yöntemi çözümlemeci bir stille resimledi (Resim 32, Resim 33).

Daha önceki bölümlerde biçimbozumunun tarihsel sürecine değinirken Süprematizm, Konstrüktivizm, De Stil gibi hareketlere yer verilmemiştir. Bunun en önemli nedeni Malevich'in "Sıfır Biçim (Siyah Suprematist Kare)" adlı eserle başlayan sürecin görünümler ve gerçekliği yadsıdığı, figürden tamamen uzaklaştığı "non figüratif" bir süreci kapsamasından kaynaklanmaktadır. Çünkü bu eserle "sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu. Bu inancı Mondrian'ın da Malevich'le paylaştığını gördük. Eskiyle uzlaşmazlık, geleneklerin birikimini sonuna değin eleme, bu yıllarda endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da belirginleşiyor. Sanat dünyasına ilk olarak Kübistlerle giren aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Malevich'de yıkma ve yok etme etkinliğine dönüşmüştü (İpşiroğlu N.- İpşiroğlu M. 1993: 58-59).

"Ayrıca Konstrüktivizm'in manifestosu olarak bilinen Pevsner ve Gabo'nun açıklamalarında "sanat yeni formlar bulup çıkarabilmek için, taklitçi olmaktan kaçınmalıdır" (Kınay 1993: 268).

Zaten bu akımlar ağırlıklı olarak tasarım ve mimari görünümleri ele alıyordu.

Mondrian son aşama olarak Neo – Plastizm hareketi içinde yer aldı. Ancak buraya kadarki gelişen süreci onun tutarlı bir biçimbozumu ile soyuta ulaşması; bu araştırmada ayrıca ele alınmasının en büyük nedeni olmuştur. Mondrian'ın sanatsal anlamda yaşamış olduğu bu serüveni kendi dilinden yazdığı bu metinde görmek mümkündür:

Sanat, doğaya egemen bir dünya idi ona göre. 1917'de yazdığı bir yazısında şöyle diyordu: *"Artistlerle ilişkili kültürde gittikçe beliren ve kesinleşen yasalar, doğanın gizli yasalarıdır ve sanatın kendilerine özgü tarzları ile devam ederler. Bu yasaların, doğanın yüzeysel görünüşünde az çok saklı olduklarını burada belirtmek gereklidir. Bunun için soyut sanat, eşyaların doğal tasvirine zıt olur, fakat genel olarak iddia edildiği gibi, doğaya zıt değildir. Bu sanat, insanın ham, ilkel ve hayvansal doğasına tezat halinde bulunur Fakat o, gerçek insan yapısıyla aynı şeydir. Eşyanın yapısını değiştiren yasa, büyük bir öneme sahiptir. Resim yaparken, mümkün olduğu kadar saf olan ilkel renkler, doğal renklerin soyutlanmasını gerçekleştirirler. Objeye bağlı olmayan sanat gösteriyor ki, sanat ne bizim tasarladığımız gibi bir dış görünüşün ifadesidir, ne de bizim yaşadığımız yaşamın ifadesidir. Sanat daha çok tam gerçeğin ve gerçek hayatın tayin edilmeyen, fakat plastik sanatlarda gerçekleştirilebilen ifadesidir. Bundan dolayı, bizim iki çeşit gerçeği birbirinden ayırt etmemiz gerekir. Birincisi, kişisel bir özelliği olan gerçek, diğeri evrensel olan gerçektir.*

Benim, resimde değiştirmeye zorunlu olduğum ilk şey renkti.Saf renk lehine olarak doğa rengine son verdim. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini hissetmeye başladım. İçgüdüsel olarak duymaya başladığım şey, resmin doğa güzelliklerini anlatabilmesi için, yeni bir yol bulman zorunlu olduğu idi." Mondrian yazısına şöyle devam ediyor: "Benim, içinde iki şey kavradığım problem aydınlanmıştı. Birincisi: Tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği; İkincisi: saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği… Gittikçe, kompozisyonun sonunda bütün eğik çizgiler, dikey ve yatay hatlardan ibaret kalıncaya kadar çıkardım. Bu yatay ve dikey çizgiler, birbirinden ayrık ve serbest haç şekillerini meydana getirdiler. Denizi, göğü ve yıldızları gözlemleyerek, bunların fonksiyonlarını, birbirini kesen birçok yatay ve dikey çizgilerde biçimlendirmeyi denedim.

Doğanın inanılmaz büyüklüğü karşısında etki altında kalmış, onun yaygınlığını, sükununu ve birliğini tekrar anlatabilmek istiyordum. Aynı zamanda doğanın görünebilen yaygınlığının, gene onun sınıflanması olduğunu da biliyordum. Dikey ve yatay çizgiler, birbirlerine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Bunlar her yerde vardır ve her şeye

egemendirler. Onların çok yönlü etkileri hayatı yok ederler. Her çeşit özelliği olan doğanın görünüş dengesinin, kendi zıt kuvvetleri üzerine dayandığını anladım. Trajiğin dengesizlikten doğduğunu hissediyordum. Trajiği, geniş bir ufukta ya da yüksek bir katedralde görüyordum.

Bu anda gerçeğin biçim ve oylum olduğunu anladım. Doğa, oylumda biçimler meydana getirir. Gerçekte her şey oylumdur. Bizim boş oylum olarak baktığımız biçim de bunun gibidir. Bir birlik meydana getirmek için, sanatın, doğanın dış görünüşünü değil, aksine doğanın gerçeğini izlemesi gerekir. Tezatlarda beliren doğa birliği şudur: Biçim, sınıflandırılmış oylum olup, yalnız sınırlılığı ile kavranabilir. Sanat, oylumu, aynen biçimi olduğu gibi belli etmeye ve bu iki etkenin dengesini yaratmaya zorunludur.

Bu prensipler benim çalışmalarımla geliştiler. İlk resimlerimde oylum daima arka planda idi. Biçimleri belirlemeye başladım: Dikeyler ve yataylar dörtgen oldular. Daha hala bunlar arka plana karşın dağınık biçimler halinde görünüyorlardı ve renkleri hala kirliydi.

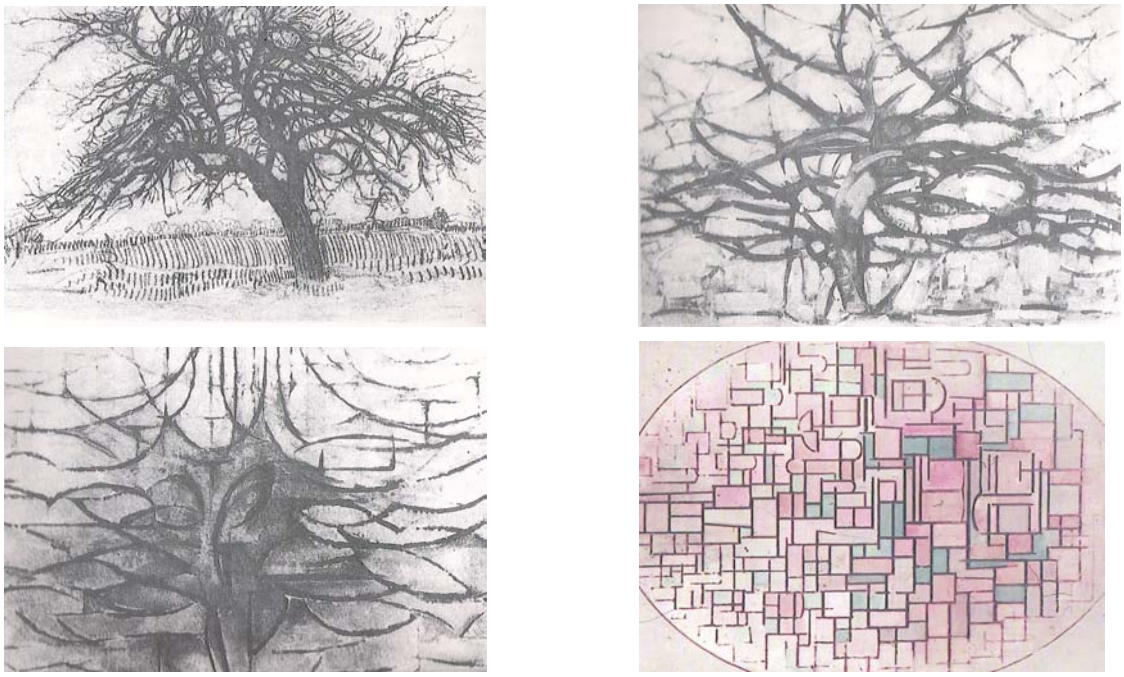
Resimde birliğin eksikliğini anladığımdan dörtgenleri birleştirdim. Oylum beyaz, siyah ya da gri; biçim kırmızı, mavi ya da sarı oldu. Dörtgenlerin birleşmesi, önceki çağın dikey ve yatayları bütün kompozisyona dağıtması ile aynı öneme sahipti. Dörtgenler, bütün önemli biçimler gibi birbirlerine sıkıştıklarından, kompozisyon düzeniyle tarafsız bir duruma getirilmeleri gerekir. Gerçekte dörtgenler, kendi özellikleri içinde hiçbir zaman amaç değildiler, aksine onlar, oylumda uzayıp giden sınırlı hatların mantıklı bir sonucudur. Bu dörtgenler, yatay ve dikey çizgilerin birbirlerini kesmeleri ile kendiliğinden ortaya çıkarlar. Diğer biçimler olmaksızın, dörtgenler kesin şekilde özel bir öğe olarak görünmezler. Çünkü, diğer biçimlerde olan zıtlık bunları ayırt etmeyi olanaklı hale koyar. Sonra, dörtgen olarak ortaya çıkan yüzeye egemen olmak için renkleri zayıflattım ve birini diğeri ile kestirerek sınırlayan çizgileri kuvvetlendirdim. Böylece yüzeyler, yalnız kesilmiş ve onlara egemen olunmuş olmuyorlar, aynı zamanda birbirlerine olan ilişkileri bakımından daha aktif oluyorlardı. Sonuçta, daha kuvvetli, dinamik bir anlatım ortaya çıktı. Ben burada tekrar biçimin bütün özelliklerinin atılmasını denedim. Ve bu, daha yaygın bir kompozisyona götüren yolu açtı.

Birlik, zıtlıkların aynı değerde oluşları ile sağlanınca, açık ve kuvvetli bir biçimde ifade edilmesinin gerçekleştiğini hissettim. Zamanımızın fikri ile uyumlu olarak, bu birliğin, geçmişin sanatında bir kez bile mevcut olmamış olan daha gerçek bir yolda yaratılacağını anladım. Benim biçimlendirme hususunda edindiğim bilgiler sonucu anladığım, her önemli biçimden vazgeçmek, o biçime ulaşmak için biricik esas olduğudur.

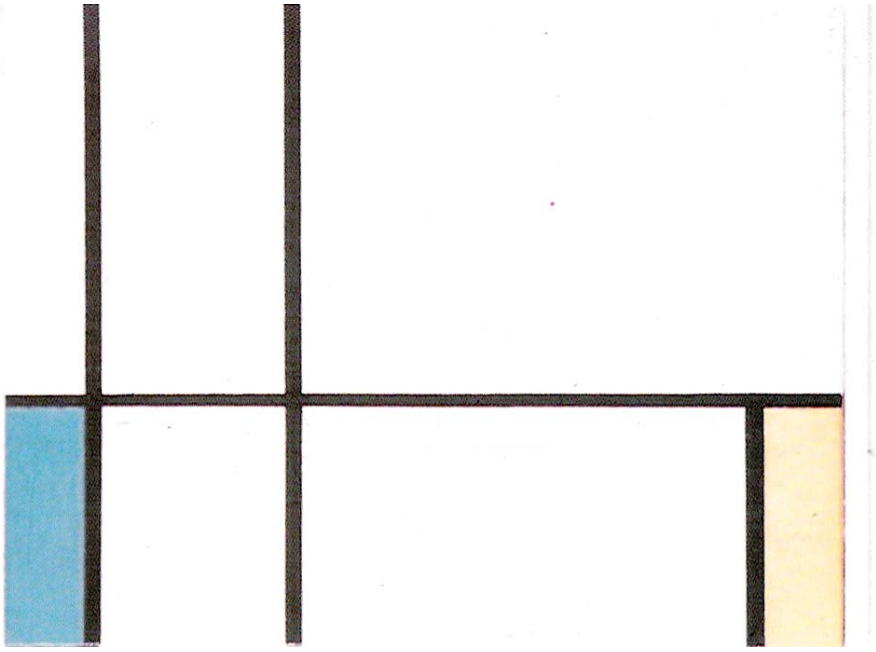
1915 yılında Hollandalı bir ressam ve yazar olan Theo van Doesburg buna benzer denemeler yapıyordu. Beraberce bir sanatçılar ve mimarlar derneği kurduk: "Stijl-Grubu", stijl'in yayın organı van Doesburg'un yayımladığı aynı adı taşıyan dergi aracıyla bu grup bütün Avrupa'ya yayılan bir etki yaptı. Biz sanatımıza "Yeni Biçim Verme" ya da "Neo-Plastisizm" adını verdik. O sıralarda Almanya ve Rusya'da Maleviç, Lisstzky, Pevsner, Gabo vb.'nin çalışmalarıyla "Konstrüktivizm" doğdu. Sonraları Konstrüktivizm Paris'te devam etti

ve Londra'da Neo-Plastisizm ile aynı anlamda anlaşıldı. Buna rağmen görüşler arasında bazı farklar vardır.

Mimarlık ve Endüstri bizim etkimiz altında kaldığı halde, resim ile heykele etkimiz az oldu. Ressam ve heykelcilerin korkusu, Neo-Plastisizmin onları dekorasyona sürükleyeceği idi. Gerçekte bu korku için Neo-Plastisizm'de , diğer sanatlardakinden daha çok bir neden var olmamıştır. Bütün sanat, eğer ifade derinliğinden yoksun ise "dekorasyon" olur. Resimde ve heykelde eklektizmden sakınılması gerekir (Turani 2000: 603-605).



Resim 32. Bir Ağacın Soyutlanması ve Kompozisyon,Mondrian (Kınay 1993)



Resim 33. Kompozisyon, Mondrian (Kınay 1993)

Avrupa'nın önemli dergilerinde yayınlanan bu yazının Mondrian'ın biçimbozumunda izlediği yolun Güzel Sanatlar Eğitimi bölümü öğrencilerine iyi bir örnek olarak gösterilebileceği bir gerçektir. Böylece biçimbozumunun tarihsel gelişim süreçleri de Anasanat Atölye Resim dersi içeriğinde de önemle ele alınmasını gerektirmektedir.

Mondrian örneği gibi birçok sanatçıdan örnekler ele alınabilir. Biçimin bozulmasında tarihi bir öneme sahip olan Kübizm ve bu akımın en önemli sanatçıları arasında gösterilen Picasso'yu da bağımsız olarak incelemek önem taşımaktadır.

4.3.2. Picasso' da Biçimbozum

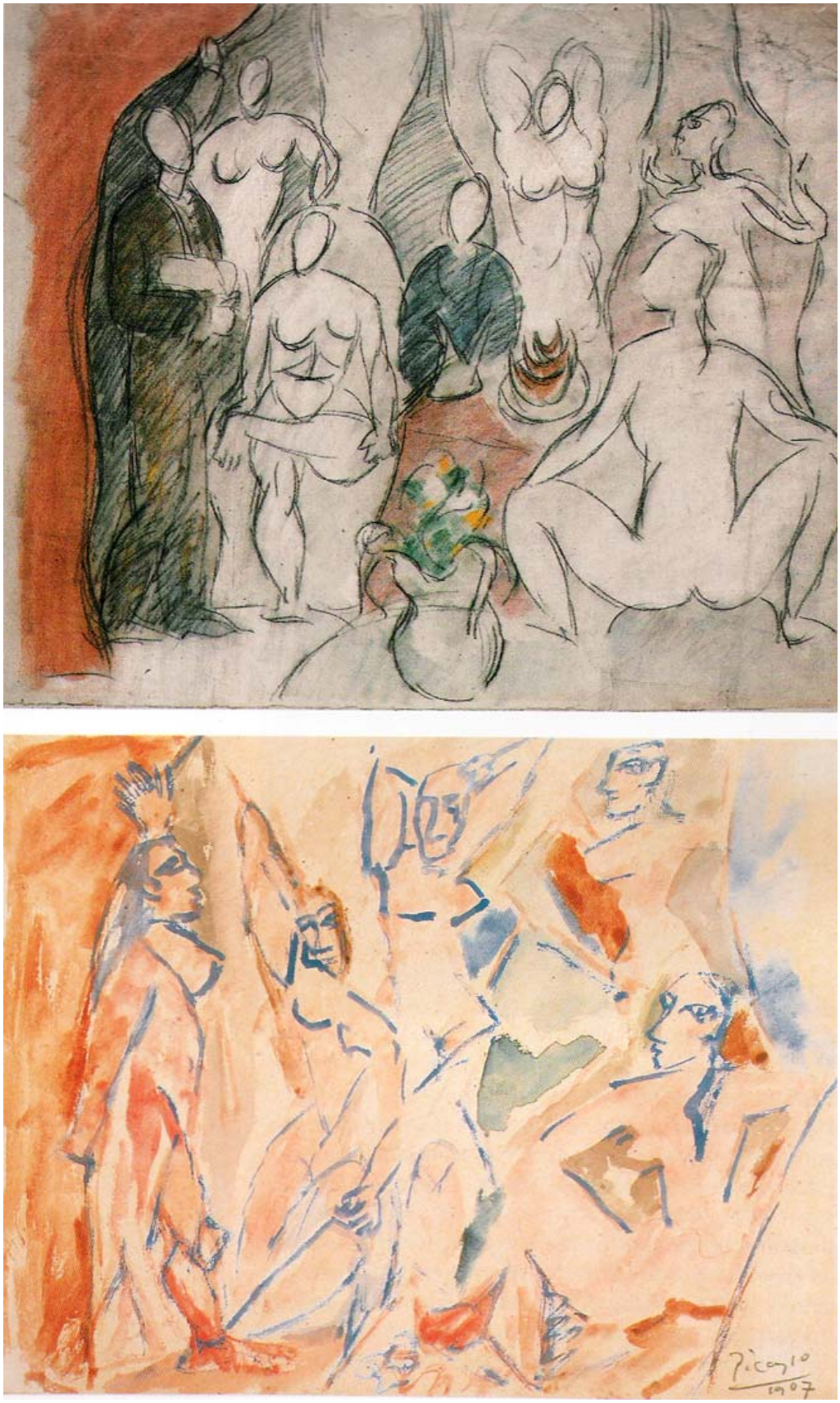
Daha öncede belirttiğimiz gibi Picasso Cezanne'ın hissettirmiş olduğu ve Braque'la temellenen Kübizm'i geliştirerek önemli bir noktaya taşımıştır. Onun Mavi ve Pembe dönemi figürü ve doğayı tüm gerçekliği ile ele aldığı ve naturalist gerçekliğin betimlendiği bir dönemdir.

Özellikle o dönemlerde gelişmeye başlayan teknoloji ve fizik kanunları, kuantum mekaniği atomun parçalanabileceği görüşü ile birlikte bilimde yaşanan etkin gelişmeler, Kübistlerin ortaya koyacakları biçimi parçalama sentezini desteklemektedir.

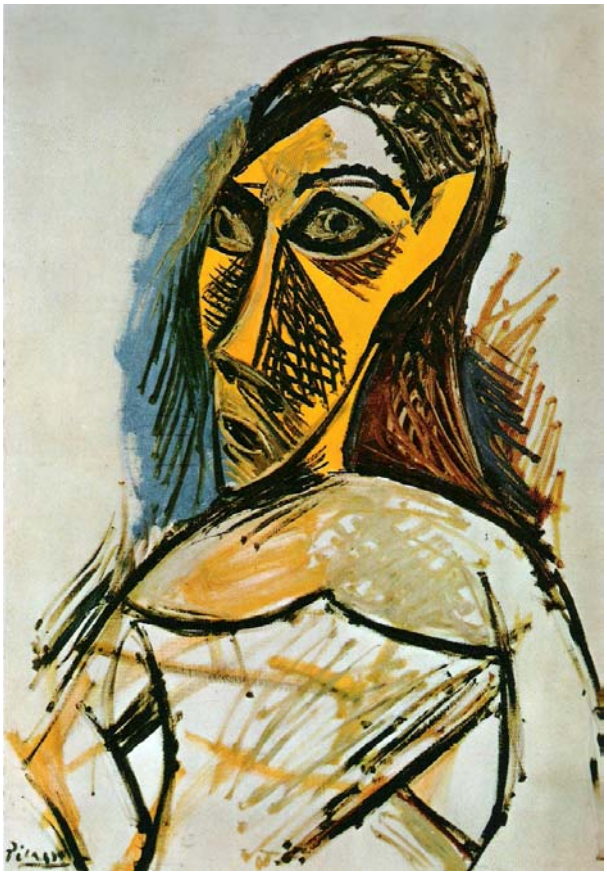
Bu etkileşim süreci içinde, kendi biçimsel araştırmalarına yönelen Picasso, Cezanne ve Braque'ın kübist çalışmalarından etkilenerek doğa ve figür görünümlerinden uzaklaşmaya başlamıştır. İzlemiş olduğu yol Mondrian'dan çok farklı değildir. Özellikle desenlerinde kullandığı yumuşak hatlı formlar sertleşmiş, geometrik bir görünüm kazanmıştır. Ayrıca Afrika ve ilkel sanatlara duymuş olduğu ilgi, arkaik görünümler ve zenci heykelleri onun Kübizme yönelmesinde önemli bir etkendir (Resim 34, Resim 35, Resim 36, Resim 37, Resim 38).

1907'de yaptığı "Avignonlu Kızlar", Cezanne'ın son banyo resimlerinin kuvvetli etkisi altındadır ve resmin sağındaki her iki kadın başında, Afrika'nın ilkel heykellerinin izi vardır. Gene 1907 yılından olan "Dansöz", Kübizm'den önceki aşamanın eserlerindendir ve bu aşamada doğa biçimleri geometrik bir tarzda sadeleştirilmiş olup, eşyanın tanınır görünüşü de ihmal edilmemiştir (Turani 2000: 584-585).

Resim 34. Les Demoiselles d'Avingnon,Picasso (Picasso 1997)



Resim 35. In the Laboratory of Art, Picasso (Picasso 1997)



Resim 36. Female Nude, Picasso (Picasso 1997)

Resim 37. Bust of a Woman Sailor, Picasso (Picasso 1997)

Resim 38. Les Demoiselles d'Avingnon, Picasso (Picasso 1997)

Picasso'nun sanat anlayışını belirleyen bütün bu nitelikler, onun resimlerinde doğanın bir deformasyonu olarak görünüm kazanır. Bu bakımdan sanatçının doğa biçimlerini bozarak geometrik bir tarzda ifade edişi ve izlemiş olduğu yol Güzel Sanatlar Eğitimi bölümü öğrencilerine gösterilebilecek önemli örnekler arasındadır. Bu bakımdan biçimbozumun Kübizm'le birlikte gelişen boyutlarının Anasanat Atölye Resim dersi içeriğinde sezdirilmesi önem taşımaktadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMLERİ RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ ANABİLİMDALI ANASANAT ATÖLYE DERSİ İLE İLGİLİ KURUMSAL DÜZENLEMELER

BULGULAR

5.1. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinin Amacı

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinin temel amacı Milli Eğitim'e bağlı İlköğretim ve Ortaöğretim kurumlarına yönelik nitelikli, donanımlı ve yeni fikirlere açık öğretmen yetiştirmektir.

Cumhuriyet döneminde ilk defa olarak Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde 1927 yılında "Resim Öğretmenliği Kursu" düzenlenmiştir. Açılan kursa, bu okul öğrencilerinden resim öğretmeni olarak isteyenler katılmışlar ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun verdiği "Resim Öğretim Yöntemi (Resim Usulü tedrisi)" derslerini izlemekte yükümlü olmuşlardır. Bir sene süren bu dersler sonunda sınavı başarıyla tamamlayanlar öğretmenlik hakkını elde etmişlerdir. (…) 1926'da Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş felsefesine uygun yeni müfredat programları hazırlanmış, kurs ve seminerlerle resim-iş öğretmenleri hızla yetiştirilmeye çalışılmış; 1932'de Gazi Eğitim Enstitüsü bünyesinde açılan ve 1935'den başlayarak mezun veren Resim-İş Bölümü ile kaliteli sanat eğitimcisi yetiştirme ideali kurumsallaşmıştır… (Özsoy 2003: 72-77).

Bu idealle kurumsallaşan Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri'nin yetiştirdiği öğretmen adayları; iyi bir sanat kültürü almış, yaratıcı, çağdaş sanat değerlerini benimsemiş, yenilikçi ve donanımlı bir sanat eğitimcisi modeli oluşturmalıdır.

Bu kapsamda Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş öğretmenliği programlarının öncelikli hedefi ise; Bilgiyi görsel anlatıma dönüştürmek; düşünceyi akademik disiplin içinde ifadelendirmektir. (…) Böylelikle "yaratıcılık eğitiminin bilimsel temellerine sağdık kalarak, atölye çalışmalarında güçlü bir portfolyoya (kişisel süreç dosyası) sahip olmuş (yola koyduğu sanat serüveninde kendi dağarcığını oluşturmuş), sanatsal kültür birikimi ve eğitim formasyonu ile sanat eğitiminde yenilikçi

ve yaratıcı uygulamalara yatkın, insanlık ülküsü ve sanat kişiliğiyle dünyayı ve içinde yaşadığı toplumu geniş bir açı ile algılayabilen ve bu yönüyle, eğitim sürecinde, ülkesinin çağdaşlaşma projesi içinde etkin bir rol üstlenebileceğini kanıtlamış Resim-İş Öğretmeni yetiştirmektir (Genç 2002: 10).

Hedeflenen bu amaçlar doğrultusunda hazırlanan Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı Ders Programları kuramsal ve uygulama pratikleri açısından iyi değerlendirilmelidir.

5.2. Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) ve Milli Eğitim Bakanlığı (M.E.B) İşbirliği ile Eğitim Fakülteleri Öğretmen Yetiştirme Programlarının Yeniden Düzenlenmesi Kapsamında (1998) Hazırlanan Ders Programı Anasanat Atölye Resim Ders İçeriği *

Başlıkta belirtilen içerik öğretmen adaylarının İkinci sınıf ikinci dönem Resim, Grafik Tasarımı, Heykel, Tekstil Tasarımı, Seramik, Geleneksel Türk Sanatları, Özgün Baskı, Endüstriyel Tasarım, Fotoğraf, anasanat dallarından birini seçmesi ile başlamaktadır.

Anasanat Atölye Resim ders içeriğine değinmeden önce öğrencilerin birinci sınıfta (I. ve II. Dönem) almış oldukları Temel Tasarım Ders İçeriğini'de açıklamakta yarar vardır. Bu içerik "Biçimbozum" kapsamında düşünüldüğünde bir alt yapı sürecini oluşturmaktadır.

Resim dersini anasanat atölye dersi olarak seçen öğrencilere seçmeli sanat atölye derslerinin iki yarıyıllık kısmında, Tasarım gibi üç boyutlu çalışmalara yönelik derslerden birisi seçtirilir. Bu imkanı bulunmayan bölümler öğrencilerine diğer derslerden seçim yaptırır. Ancak üç boyutlu atölye derslerinin açılması için gayret sarf edilmelidir.

Anlaşıldığı gibi bu içerik yeterince açık değildir. İçerikle ilgili bir çok kuramsal ve uygulama konuları bölüm kurullarına, öğretim elemanlarına bırakılmıştır. Soyutlama Yöntemlerinden Biçimbozumun, ders içeriğindeki önemine, tez başlığı kapsamında

---

* Adı geçen program, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel sanatlar Eğitimi Bölüm sekreterliği arşivinden alınmıştır.

gelindiğinde, uzman öğretim elemanlarının ne tür bir uygulama yaklaşımı gösterdiği araştırılmalıdır.

5.3. Uzman Görüşü Alınan Anasanat Atölye Öğretim Elemanlarının Üniversite ve Bölümlere Göre Dağılımı

Yukarıda belirttiğimiz Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Anasanat Atölye Resim dersi programının yeterince açık olmaması, bir yöntem içermemesi ve ayrıca sanatsal sürecin göreceli bir temele sahip olması nedeniyle, somut bir ölçüm aracı olan ankete gerek duyulmamıştır.

Temel Tasarım I

Aşağıda belirtilen "Sanatın Elemanları ve İlkeleri" ile ilgili teorik bilgiler verilir, iki ve üç boyutlu uygulama çalışmaları yaptırılır.

a) Sanatın Elemanları: Çizgi, Renk, Biçim, Form, Doku, Değer (Valör), Aralık (Espas)

b) Sanatın İlkeleri: Denge, Ritm, Hareket, Zıtlık, Bütünlük, Vurgu, Örnek (Motif) şeklinde açıklanmıştır.

Bu içeriğin 6 saatlik kısıtlı bir zaman diliminde, kuramsal ve uygulama olarak nasıl doldurulabileceği tartışma konusudur.

İkinci sınıf III. Dönem'de Anasanat Atölye Resim dersini seçen öğrenciler, programda yaklaşık altı dönemi kapsayan bir atölye sürecine tabi tutulurlar:

Resim I-II-III-IV-V-VI

Bölümlerde hazırda uygulanan Resim dersi programı, yoğun teorik anlatımları da içerecek şekilde altı dönem süresince verilir. Derste ilk dönemlerde temel resim bilgileri ve uygulamaları, son dönemlerde ise çağdaş ve özgün uygulamalara yönelik bireysel ve grup çalışmaları yaptırılır.

Ancak bu altı dönemlik ders sürecini öğrenciyle paylaşan ve amacına uygun bir şekilde uyguladığı düşünülen uzman öğretim elemanlarının görüşlerinin alınarak deneyimlerinden faydalanmak, araştırma için iyi bir yöntem olacağı düşünülmektedir.

Bu araştırma kapsamında gerek tarihsel kuruluş gerekse kadro ve donanım olarak belirli bir düzeye ulaşmış yaklaşık dört üniversiteden 26 uzman öğretim üyesiyle görüşleri alınmak üzere iletişime geçilmiş ve 15'inden olumlu yanıt alınmıştır.

Görüşleri alınan Öğretim Elemanlarının Üniversite ve İlgili Bölümlere Göre Dağılımları.

Marmara Üniversitesi
Atatürk Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim-İş Eğitimi Anabilimdalı

Prof. Ali Candaş
Prof. Dr. Ahmet Özol
Prof. Dr. Mehmet Özet
Prof. Dr. Ayşe Özel
Prof. Dr. Basri Erdem
Prof. Dr. Zeki Kuşoğlu
Prof. Dr. Ümran Bulut

Gazi Üniversitesi
Gazi Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim-İş Eğitimi Anabilimdalı

Doç. Dr. Nur Gökbulut
Yrd. Doç. Söbütay Özer

Anadolu Üniversitesi
Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim-İş Eğitimi Anabilimdalı

Yrd. Doç. Dr. Faruk Atalayer(G.S.F.'den Görevlendirilmeli)

Yrd. Doç. Şemsettin Eder
Yrd. Doç. Özlem Keser

Ondokuzmayıs Üniversitesi
Samsun Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim-İş Eğitimi Anabilimdalı

Yrd. Doç. Hilmi Özbay
Yrd. Doç. Ahmet Aydın Kaptan
Yrd. Doç. Metin Eker

5.4. Anasanat Atölye Öğretim Elemanlarının Biçimbozumun Ders İçeriğinde; Önemi ve Hedeflerine Yönelik Görüşleri:

" Biçimbozum, özellikle resim ve heykel sanatında oldukça kullanılan görsel bir olgudur. Sanat Eğitimi ders programlarında, somuttan soyuta bütün sanatsal anlatım değerlerine yer verilmesi kaçınılmaz bir gerçek ise; bu içerik kapsamında Biçimbozum'da irdelenmesi önemli bir ders unsurudur" (Sözlü ve yazılı görüşme A.Özol, 2005).

"Sanat, yaşayan ve değişim içinde olan, canlı bir organizma gibidir. Durağanlığı ve kalıpsallığı bünyesinde barındırmayı sevmez. Kalıpsal biçimselliği bozması açısından da biçim bozum çok önemlidir ve öğrenciler bu konuda bilinçlendirilmelidir"(Sözlü ve yazılı görüşme Ü.Bulut,2005).

"Soyutlama, resim atölyesinde çalışan bir öğrencinin ileri aşamada uğraşabileceği bir konudur. Değişik bakış açılarından, değişik görüş, algılayış ve sunuş için öneriliyor. Öğrencinin klasik eğilimli çalışmayla sınırlandırılmasının ötesinde, kendinden izler hissettirmesini sağlıyor, ifadesini güçlendiriyor"(Sözlü ve yazılı görüşme E.Basri, 2005).

- Biçim bozumdan önce, biçimin doğru algılanması

- Biçim bozum, genetik yapı bozukluğu demek değildir. Onun için biçimin doğru kavratılması gerekmektedir.

"Aslında öğrenciye verilecek resim uygulamalarında aşırı uygulamalara gitmenin yararı yoktur. Bu nedenle, ağırlıklı olarak daha akademik çalışmalarında yarar vardır. Belli bir süre sonra, yani objenin biçimini belleğindeki gibi, resimleyen bir öğrenci deformasyona gidebilir. Bunda da biçimi fazla yok etmeden; biçim, kendisini kaybetmeden yapılmalıdır" (Sözlü ve yazılı görüşme A.Candaş, 2005).

"Soyut, biçim bozma (deformasyon), hatta abartmanın konunun içeriğine değer kazandırmak anlamında, yeri geldiğinde kullanılmaktadır. Bunu bir pekiştirme olarak ta uygulamaktayım" (Sözlü ve yazılı görüşme Z.Kuşluoğlu, 2005).

"Deformasyon, biçimin bozulmasıdır. Deforme olmuş biçim de, deforme olmamış biçimde her ikisi de somutsa somuttur, soyutsa soyuttur. Başlangıçtaki şekil somut idiyse, biçim bozulduktan sonraki durum gene somuttur. Soyutlamanın mutlaka deformasyonla olabileceği imasını doğru bulmuyorum. Deformasyon soyutlamanın bir tekniği değil, olsa olsa bir sonucudur. Sanatta soyutlamanın şekille veya biçimle ilgisi yoktur. Soyutlama doğrudan biçimin deformasyonu değildir. Soyutlama bir teknik, bir yöntem de değildir. Resimde veya sanat yapıtında biçim hep vardır. Malevich'de de biçim somuttur ama oradaki biçim somuttan soyuta gidiş değildir. Nesnellik dışı bir biçimdir" .

"Masanın bir biçimi vardır. Masanın soyut biçimi budur veya masa şu beş şekilde soyutlanabilir diyemeyiz. Biçim bozarak soyutlama tekniğini kabul edersek soyutlamanın diğer bütün unsurlarını reddetmiş oluruz. Rene Magritte'in resimlerinde biçimler bozulmamıştır, somuttur. Ama resim soyuttur, kavramsaldır. Dali'de biçimler bozulmuştur ama somut biçimlerdir. El Greco'da biçimleri bozar ama biçimler somuttur. Anasanat atölye derslerinde biçim bozma eylemi veya öğretisi, biçimi tanımakla, öğrenmekle, çözmekle ilgilidir. Biçim önce tanınır, ki bunun yolu akademik eğitimden geçer. Daha sonra biçim deforme edilebilir, bozulabilir. Ama biçimi bozmak ve soyutlama farklı kavramlardır. Soyutlamanın yöntemi biçimi bozmak değildir.

Anasanat atölye derslerinde biçim bozma olgusu kuramsal olarak sanat yapıtlarını incelemek ve irdelemekle anlaşılmaya çalışılır. Uygulama ifadesine katılmıyorum. Yaratım aşaması sanat yapıtının ortaya koyulması süreciyle ilgilidir ki bu süreci formüle etmek olası değildir" (Sözlü ve yazılı görüşme A.Özel, 2005).

"Anasanat atölye dersleri 2. sınıfta öğrencilere açık koyu çalışmaların yaptırılması ile başlamalıdır. Bu çalışmalar öncelikle karakalem,daha sonra füzen, lavi, kolaj uygulamaları ile 5-6 ay devam etmelidir. Temel olarak açık koyu düzeni, dağılımı, denge, zıtlıklar, alan bölümleri üzerinde hassasiyetle durulmalı ve daha çok çalışmalarla kurgu ve kompozisyon temelleri atılmalıdır. Biçim bozumu açık koyu çalışmalarında uygulanmamalıdır. Bu çalışmalarla öğrencilerde görsel eğitim olarak, öncelikle doğruyu görme ve sağlam görüşün geliştirilmesi açısından objenin iyi incelenmesi, öğrenilmesi gerekmektedir" (Sözlü ve yazılı görüşme M.Özet, 2005).

"Soyut çalışmalara geçiş aşamasında, objenin daha iyi ve farklı açılardan tanınmasının sağlanmasında, görsel düzenleme elemanlarının, anlamdan ve biçimden ayrı algılanmasının istendiğinde, kullanabilmek amacıyla deformasyon çalışmaları yaptırılabilir. Görsel algılama sorunları nedeniyle yapılan biçim hatalarının, bilinçli deformasyon çalışmalarından farklı olduğunun fark ettirilmesi amacıyla da yararlanılmaktadır" (Sözlü ve yazılı görüşme N.Gökbulut, 2005).

"Sanat yapıtını oluşturan figürler ve nesneler sayısız biçimleme yöntemleriyle ilişkilendirilebilir. Ancak her birindeki ortak nokta, yaratıcısının doğaya nasıl baktığı ve nasıl gördüğü ile ilgili olmasıdır. Fotografik bir çalışmada bile resmedilmiş biçim hiçbir zaman doğa ile tıpatıp benzerlik taşımaz. Bu anlamda biçim bozma her biçimlendirme yönteminin özünü oluşturur. Bu konunun Eğitim boyutunda neyi, nasıl ele alacakları tamamen öğrencinin görme biçimine bağlıdır. Bu yüzden öncelikle öğrenciye görmeyi öğretmek gerekir" (Sözlü ve yazılı görüşme Ş.Edeer, 2005).

"Doğa biçimini resimsel biçim haline dönüştürmek için deformasyon daha sonra da resimsel metamorfoz kullanılmaktadır. Bu programın tümünde kullanılmaktadır" (Sözlü ve yazılı görüşme S.Özer, 2005).

"Resim Anasanat Atölye ders programında, Soyutlama, Biçim Bozma (Deformasyon) kavramlarının ders içeriğindeki yeri ve önemi yeterince açıklanmamıştır. Zaten çok ayrıntılı açıklanmasının da bir anlamı yok. Çünkü her öğretim elemanı program-içerik ne olursa olsun ona bağlı kalmıyor ve dersi bildiği gibi yürütüyor.

Bence “biçim” (form) resmi oluşturan elemanlar içinde en önemlilerinden biridir. Öncelikle doğa biçimleri ile resim düzeyi üzerinde görünen ve resmin elemanı olan biçimlerin birbirinden farklı olduğu vurgulanmalıdır. Örneğin;

O biçim “ELMA” ise o elma artık bildiğimiz elma olarak algılanmamalıdır. Hedefimiz, sanat anlayışımıza göre deformasyona giderek soyuta ulaşmak olmalıdır. Ama bunu yapabilmek için önce objeleri çok iyi tanımalıyız. Bu tanıma, plastik anlamda olmalıdır. Sanatçı çok iyi bildiği obje ve nesnelerin ancak deformasyonunu yapar ve de soyutlamaya gider. Kısacası önce somuttan-soyuta gitmeliyiz” (Sözlü ve yazılı görüşme H.Özbay, 2005).

“Plastik sanatların geçmişine baktığımızda ilk biçim bozma Rönesans sonrası Maniyerist dönem de başlamış Perspektif yok sayılmış insan figürleri deforme edilmiş, mekan anlayışı değişmiştir. Daha sonra Empresyonizm ve Kübizm’de de biçim bozma ve soyutlama yoluna gidilerek sanatta değerli olanın açıklanamayan şey olduğu düşüncesine varılmış.

1910 yıllarında görsel sanatlar adına çıkan bu gerçek modernizme adını yazdırmış. Bu yüzden günümüz sanatını öğretirken modernist akımların bu gerçeklerini öğrencilere detayları ve nedenleri ile anlatmamız gerekmektedir. Bu yüzden soyutlama ve biçim bozma metotlarını öğrencilerimize anlatmalı ve bunların yollarını göstermeliyiz” (Sözlü ve yazılı görüşme A.A.Kaptan, 2005).

“Atölye Anasanat Resim dersinin öğrencilere sağladığı biçimlendirme (formasyon) yönelimlerinden biri olan ve sanatın subjektif doğasıyla uyuşum sergilemesi açısından önemli doğrultulardan biri olan soyutlamaya ilişkin her türden süreç, özellikle öğrencinin zihinsel yeti ve tasarım gücünün soyut-mantıksal kalıplarının etkili yöntemler ile açıklanabilmektedir. Anılan soyutlama süreçlerinden ve yöntemlerinden biri olan biçimbozum (deformasyon), öğrencinin dış dünyaya ilişkin bir formasyon (biçimlendirme) açılımı sunması açısından önemli görülmelidir. Söz konusu yöntem; formun (biçimin) öznel eylemlerdeki sondajı, yapıbozum, montaj, kurgulama, dönüştürme çabalarının ortaya konulması hedeflerine işlevlik kazandırabilir yöntem olarak dikkat çekmektedir” (Sözlü ve yazılı görüşme M.Eker, 2005).

“Biçim üretme (30 adet) Yöntemleri: Salt kendisi olmayan varlık (DEĞİŞEBİLİRLİLİK) olarak yaratıcı oluşu güdüler, besler, geliştirir.

"Bozulum" tekil bir hedef değildir. Bozulum (mutasyon dahil) beş türeviyle erek değil araçtır. Varolandan yararlanmayı ve esinlendirmeyi benimsetir. Yeni görüşler yakalamayı sağlar" (Sözlü ve yazılı görüşme F.Atalayer, 2005).

"Ders içeriğinde mutlaka yer alması gerekmektedir. Temel tasarım derslerinde zaten bu konunun alt yapısı kurulmakta ve öğrenci buna hazırlanmaktadır. Atölye derslerinde deformasyonun kullanılması, öğrencilerin biçim anlayışlarını genişletir ve çeşitlendirir. Öğrencinin özgüvene ulaşabilmesi için deformasyon gereklidir" (Sözlü ve yazılı görüşme Ö.Keser, 2005).

Yukarıda belirtilen açıklamalar doğrultusunda; Biçimbozum (deformasyon), ders programı içerisinde üzerinde önemle durulması gereken bir konu olarak dikkat çekmektedir. Özellikle öğrenciye verilecek atölye içi resim uygulamalarında, öncelikli olarak obje biçiminin doğru algılanması önem taşımaktadır. Bu bakımdan öğrencinin, obje biçimini iyi tanımasından sonraki aşamada Biçimbozum uygulamalarına gidebileceği anlaşılmaktadır.

5.5. Anasanat Atölye Öğretim Elemanlarının Biçimbozum'un Ders İçeriğinde Kuramsal Ve Uygulama Olarak Ele Alınışı İle İlgili Görüşleri

"Biçimbozum ile ilgili, kuramsal ve uygulama yapılanması içinde, bilgilendirme ve öğrencilerin deneylemeleri önemlidir ancak, sanat eğitiminde, belli sanatsal özelliklere tek yanlı yüklenmek doğru sonuçlar vermeyebilir. Sanatsal üslup özgürlüğünün önünü daima açık tutmalıdır. Biçimbozum'u incelerken "ABARTMA" ile "STİLİZASYON" (sadeleştirme) kavramlarını birlikte tanımlamak gereklidir"(Sözlü ve yazılı görüşme A.Özol, 2005).

"Deformasyon (biçim bozma) bilgisi Resim sanatında birçok örnekle bilgilenmeyi, görsel malzemenin incelenmesini gerektiriyor. Ressamların hangi amaçlarla deformasyonu uyguladıklarının bilinmesi, öğrencinin düşünmesini sağlıyor. Deformasyon ancak altında iyi bir desen anlayışından sonra uygulanabilir. Deformasyon olayı biçimlendirmeden sonra geliştirilebilir. Özellikle insan figürü çalışmalarında ifadeci yaklaşımlarda kullanılabilir" (Sözlü ve yazılı görüşme Ü.Bulut, 2005).

- Ustalardan örnekler gösterilmeli,
- Çağdaş sanat kavramlarının anlaşılır bir dille açıklanması
- Bilgisayardan yararlanılmalı
- Çocuk resimleriyle, çağdaş sanat ilişkisi karşılaştırılması yapılması

(Sözlü ve yazılı görüşme B. Erdem, 2005).

"Deformasyon bir yorumdur, kuramsal olarak belli bir kalıba sığdırılması söz konusu olamaz. Sonsuz bir anlatım biçimi olduğu için birkaç çizim ve örnekle anlatılabilir. Anlatılanların bir "KALIP" olmadığı vurgulanarak her öğrenci kendi görüşü doğrultusunda deformasyona gitmelidir. Sadece kompozisyon kuralları ve renk uyumu açısından bazı müdahaleler yapılabilir. Genç öğrencinin arayışı ve görüşü konusunda özgür bırakılmalıdır" (Sözlü ve yazılı görüşme A.Candaş, 2005).

"Biçim bozma, doğa biçimini yani doğayı aktarırken her aşamada kullanılabilir.ilk desen çalışmalarında çizginin yapısından başlayarak, ileri aşamalarda fırça sürüşü konunun ayrıntılarından yola çıkarak ele alınışında ortaya çıkar. Biçim bozma ele aldığımız konunun gereği olarak baş vurulan bir yöntemdir.

Soyut kavram olan bilginin kitap ve benzeri şeylerle ifadesinde çok sayıda bilgi kaynağının bir araya getirilerek sunulması" (Sözlü ve yazılı görüşme S.Özer, 2005).

"Biçimbozum görme becerilerinin geliştirilmesine bağlıdır. Kuramsal olarak, fiziksel görme, estetik görme, algılama, görsel algı, bakış gibi konuların ele alınması gerekir. Uygulama boyutunda ise doğal objelerden etüdler ve bunların benzetimlerle yorumlanma çalışmalarına yer verilmelidir. Klasik çalışmalarda karşılaştırmalı olarak, deformasyon konusunun nasıl ele alındığı, incelenebilir ve öğrenciler arasında tartışmaya açılabilir. Bu yöntem öğrenciye yeni açılımlar sağlayabilir" (Sözlü ve yazılı görüşme Ş.Eder, 2005).

"Biçimin oluşumunu kavramak ve biçimi oluşturan elemanların analizini yapabilmek için, biçimin kavranmasına öncelik verilmeli daha sonra, bu elemanları yeni ilişkilerle değerlendirmek yoluyla senteze gidilmelidir. Deforme edilecek obje veya obje grubunun doğal olması ve deformasyonda yalnızca görselliğin değil anlamın da dikkate alınması yeğlenmelidir" (Sözlü ve yazılı görüşme N.Gökbulut , 2005).

"Biçim bozma (deformasyon) teorik ve pratik olarak uygulanmaktadır. Örneğin ilk yıllarda renk ve biçim ilişkileri ile obje ve nesnelere uygun realist (gerçekçi-natüralist) çalışmalar yaptırılırken, ünlü sanatçıların eserleri üzerinde de konu ile ilgili

örnekler gösterilerek analiz yapılabilir. İzlenilebilecek yol sabırla ve titizlikle öncelikle realist çalışmalar doğrultusunda soyutlamaya ve deformasyona gidilmelidir" (Sözlü ve yazılı görüşme H.Özbay, 2005).

"Sanat, biçim, biçimlendirme bağlamında, sanatın nesnesi sorununa kuramsal yaklaşımlar açısından biçimbozuma ilişkin gereksinimin estetik tabanlardaki anlamı ve ontolojik (varlıkbilim) sanatsallığın alternatif sunumlarına yönelik ele alışlar biçiminde derse taşınabilir. Resim sanatını biçim üzerine alternatif uygulama arayışlarına bir cevap havuzu oluşturabilecek çokluk ve değişkenlik, biçimbozum yönteminin mekanizmal doğrultuları olarak uygulamaya yansıtılabilir. Biçimbozum yöntemi, soyutlamanın aşamalı ve sınıflamalı (taksonomik) süreçlerinden biri olarak ele alınabileceği gibi, bu sürecin sonuçlarından biri olarak da değerlendirilebilir" (Sözlü ve yazılı görüşme M.Eker, 2005).

"Soyutlama ve biçimbozma anlayışı resimsel anlatımın bir gereğidir. Bütün varlıklar resmin elemanı olduğuna göre, resmi esas alan bir düşüncenin egemenliği ile hareket etmek gerekir. Resim ayrı bir varlık, obje (nesne) ayrı bir varlıktır. Bu durumda obje ve suje (konu) resme girdiğinde resmi varlık haline getirir ki bu da resmin varlığıdır. Böylece resim araç değil amaç olur ki biz buna sanat objesi diyoruz. Bu nedenle resim için gerekli olan biçim bozma sanat eğitiminin (bütünlüğünün) ikinci yarısından itibaren tamamını biçim bozma ve form anlayışı-eşkişilik-sanat objesi gibi anlayışlar üzerine yoğunlaştırmalıyız.

- Bu iki türlü olur ya somut objelerden yola çıkarak biçim bozma anlayışına derece derece yaklaşılır
- Ya da doğrudan soyut kavramlarla yola çıkarak sonradan somut kavramlarla bütüne ulaşılır
- Doğru ve bilinçli yapılırsa her iki yöntemle de sonuç alınabilir
- İkinci anlayış konuya takılmaksızın çalışıldığında sonuç alınması daha kolay olur ancak eğitimcinin çok dikkatli olması ve öğrenciye reçete vermemesi gerekir (Sözlü ve yazılı görüşme A.A.Kaptan, 2005).

"Bozulum, YENİ BİÇİM ÜRETME YÖNTEMİ olarak form (görünüş), biçim (şekil) konusu içinde yer alır. Skeç (eskiz) çizimlerle egzersiz ve konulu bir iki uygulama ile denetme gerekir. Skeç defterine değişik tekniklerle tanımlı ve serbest çizimlerle etüt yapma, bir konuda "zorunlu kullanma" ile stüdyo içi ve dışı uygulama

yeterli olmaktadır. Deformasyon amacı içinde bir konu değildir. Form-Biçim konusunun bir alt başlığıdır. Ama gençlere "müdahale-değiştirme" etkinliklerini fark ettirme de iyi bir öğedir" (Sözlü ve yazılı görüşme F.Atayer, 2005).

"Öncelikle soyut sanat hakkında öğrenci bilgilendirilmeli ve bu bilgilerden yola çıkılarak günümüz sanatından, geçmiş ve soyut sanattan örnekler vererek uygulamalar yapmaları sağlanmalıdır. "Anatomi" yani öncelikle desen çalışmalarına yer verilmelidir" (Sözlü ve yazılı görüşme Ö.Keser, 2005).

Bütün bu açıklamalar doğrultusunda; Biçimbozum'u kuramsal ve uygulama olarak birbiriyle ilişkilendirilerek derse taşınması gerektiği görülmektedir. Sonsuz anlatım biçimlerini ve sanatsal üslup özgürlüğünü içinde barındırması açısından Deformasyon'un (Biçimbozum), kuramsal olarak belli bir "kalıp" içinde verilemeyeceği anlaşılmaktadır.

5.6. Anasanat Atölye Öğretim Elemanlarının Biçimbozum (Deformasyon) Uygulamalarına Ayırdıkları Süre ve Zaman Dilimlerine Yönelik Görüşleri

"Biçimbozum ile ilgili bilgilendirme ve sağlanacak kazanımlara sanat eğitiminin her safhasında gerek duyulabilir, gerektiğinde sorunlar açıklığa kavuşturulmalıdır. Ancak bu konuda yoğunlaştırılmış bir süreç yaşanması zararlı olacaktır. Sanat eğitiminin başlangıç aşamasında 4 hafta, gelişim safhası olarak belirlenen bir dönemde ise 6 hafta bu konuya ayrılmalıdır" (Sözlü ve yazılı görüşme A.Özol, 2005).

"Deformasyon konusu ara bir konu olarak ele alınmamalı bence. Her öğrencinin uygulamasının gerekli olmadığını düşünüyorum. Öğrencinin bilinçli girişimiyle bağdaşık geliştirilmelidir. Anasanat atölye de verilen bire bir sanat üretiminde tercih edilen bir anlayışla geliştirilmelidir" (Sözlü ve yazılı görüşme Ü.Bulut, 2005).

"Aslında bu konuda belli bir zaman dilimiyle sınırlamanın bence anlamı yok. Sadece daha baştan da belirttiğimiz gibi belli akademik çalışmaların ardından soyutlamaya gidilmelidir ve belli bir aşamadan sonra öğrencinin önünü kesmeden bu arayışlarını okulu bitirinceye kadar aşama aşama sürdürmelidir. Bu da benim görüşüme göre 6-7-8 dönemlerde uygun düşer" (Sözlü ve yazılı görüşme A.Candaş, 2005).

"Genellikle yüksek lisans ve doktora öğrencilerinde bu kavramlar üzerinde duruyorum. (Özgünbaskı-dersinde-Litografi ve Serigrafi…)" (Sözlü ve yazılı görüşme B.Erdem, 2005).

"Biçimlendirme ve biçimbozum Anasanat Dalı 3. sınıfın sonlarına doğru yapılmalı, deformasyon ve stilizasyon da sağlam görüşler doğrultusunda olmalıdır" (Sözlü ve yazılı görüşme M.Özet, 2005).

"Gerçekçi çalışmalar ve etütler yoluyla konunun kavranması; teknik, estetik ve didaktik nedenlerle ne zaman istenirse ve ne kadar süre gerekliyse yer verilebilir. Öğrenci eğilimi en belirleyici etken olmalıdır. Ancak, her öğrencinin deformasyon koşullarını ve olanaklarını fark etmesi amacıyla 2. sınıf 2. yarıyılda bir konu olarak veriyor, 2-3 hafta ayırıyorum" (Sözlü ve yazılı görüşme N.Gökbulut, 2005).

"Eğitim sürecinin başından sonuna kadar soyutlayarak gidiyorum; ilk desen çalışmalarında çizgiyi düz olarak kullanmak dahi soyutlamadır. Daha sonra seçmiş oldukları konulara yalınlıktan yana öneriler sunarak, soyutlamaya götürüyorum. Kendi kendine soyutlamaya ulaşamayan öğrencilere belirli resimlerin detaylarından yola çıkarak konuyu kaybettirmeye çalışıyorum. Konu kaybolduğu zaman ise soyut öğeleri ön planda tutarak, resmin sorunları üzerinde duruyoruz" (Sözlü ve yazılı görüşme S.Özer, 2005).

"Biçim bozma ve soyutlamaya; önce objelerin biçim ve rengine bağlı kalarak çalıştıktan sonra gidiyoruz. Bu süre de: Örneğin 3 yıllık Anasanat Atölye programında

1. yıl daha çok durağan objelerden, modelden, klasik çalışarak
2. yıl obje ve figür üzerinde renk değişiklikleri yapılarak yani lekeci, renkçi anlayışta biçimi bozmaya (deformasyona) az da olsa yer veriyoruz.
3. yıl ise artık öğrencinin anlayışına yorum yeteneğine göre soyutlama ve deformasyona gitmesine izin veriyoruz. Bu üç yıllık zaman diliminde sanatçılardan örnekler göstererek gerekli açıklama-tartışma ve eserler üzerinde analiz ve yorumlar yapıyoruz" (Sözlü ve yazılı görüşme H.Özbay, 2005).

"Soyutlama ve biçimleme anlayışı resimsel anlatımın bir gereğidir. Bütün bu varlıklar resmin elemanı olduğuna göre, resmi esas alan bir düşüncenin egemenliği ile hareket etmek gerekir. Resmin ayrı bir varlık, obje (nesne) ayrı bir varlıktır. Bu durumda obje ve suje (konu) resme girdiğinde resmi varlık haline getirir ki bu da resmin varlığıdır. Böylece resim araç değil amaç olur ki biz buna sanat objesi diyoruz. Bu nedenle, resim için gerekli olan biçim bozma sanat eğitiminin (bütünlüğünün) ikinci yarısından itibaren tamamını biçim bozma ve form anlayışı-eşkişilik- sanat objesi gibi anlayışlar üzerine yoğunlaştırmalıyız" (Sözlü ve yazılı görüşme A.A.Kaptan, 2005).

"Atölye dersim, birer yıl (2 şer döneme) tekabül eden 3 basamaktan oluşmaktadır. 1. basamak; dört ayrı basamaktan ibaret olup, bunlardan biri deformatif yansıtma basamağı olarak adlandırılmaktadır. Dolayısıyla bu basamağa yarım dönemlik bir zaman ayırdığım söylenebilir. 2. sınıfın yansıtma süreçlerini açımlayan ve resim nasıl yapılır.? Sorusuna cevap arayan 4 maddeden biri olarak deformatif yansıtma öğrencinin nesnel gerçekliğe, öznel gerçekliğinin ve yaratıcılığının olanakları çerçevesinde cevap bulmaya çalışma başlıklarından birini oluşturmaktadır" (Sözlü ve yazılı görüşme M.Eker, 2005).

Öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda Biçimbozum uygulamalarına ayrılan süre ve zaman dilimlerinin, obje biçiminin iyi tanınmasından sonra ki (belli bir süre akademik çalışmalar ardından) dönemlerde yer verilmesi görüşü ağırlık kazandığı görülmektedir.

5.7. Konu ile İlgili Uzman Görüşlerinin Değerlendirilmesi

Yaklaşık dört üniversitenin Güzel Sanatlar Eğitimi bölümlerinde ders veren 15 öğretim üyesine ait uzman görüşlerinin değerlendirilmesinde, öne çıkan başlıkları şu şekilde değerlendirilebilir… Bu değerlendirme başlıkları:

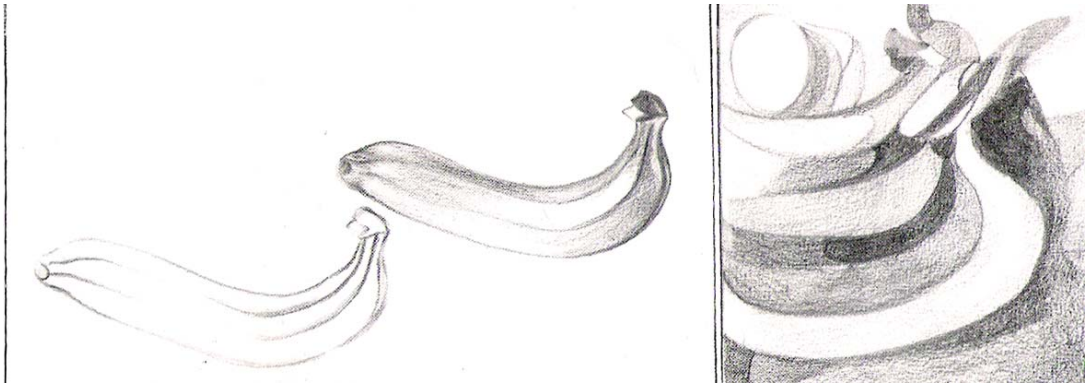
Obje etüdü ve desen, plastik değerlerin kavratılması, biçimbozumun resim sanatı tarihindeki süreçleri, biçimbozumu uygulamalarında ussal süreç, öğrenci eğilimleri ve bireysel farklılıklar, süre ve zamanlama faktörü şeklinde açıklanabilir.

Yukarıda belirtilen başlıklar, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Anasanat Atölye ders içeriğinde yer alan Biçimbozumu'nun (Deformasyon) öğretmen adayı olan öğrencilere aktarılmasında, öğretim üyeleri tarafından en önemli başlıklar olarak sınırlanmıştır.

- Obje etüdü ve desen

"Biçimbozum" öncelikle resmin plastik yapısını oluşturan form-biçim değerleriyle ilişkilidir. Bu bakımdan obje biçiminin iyi tanınması öğretilmesi ve çözümlenmesi gerekir.ki, daha sonra o biçimi bozma sürecine gidilebilsin.

Form (Biçimin) iyi tanınması akademik eğitimin temeli olan desen bilgisi ve alt yapı ile sağlanabilir. Resim Anasanat Atölye dersi temel olarak bu sürecin iyi değerlendirilmesiyle başlatılabilir. Bu konuda hemen hemen bütün öğretim üyelerinin aynı fikirde olduğu belirlenmiştir.



Resim 39. Öğrenci Çalışmalarından Örnekler (Odabaşı 1996:98)

- Plastik Değerlerin Kavratılması

İyi bir görme ve desen süreciyle başlayan Resim Anasanat Atölye dersi plastik elemanların (form, leke, denge, açık koyu…vb.)öğrenciye hissettirilmesi ile yeni bir boyut kazanır.

Bu elemanların verilişinde:

Özet'e göre biçim bozumu açık-koyu çalışmalarında uygulanmamalı, çünkü bu çalışmalarla öğrencilerde görsel eğitim olarak doğruyu görme, sağlam görüşün gelişmesi için objenin iyi incelenmesi gerektiği şeklinde görüş bildirmiştir.

Resim 40. Öğrenci Çalışmalarından Örnekler (Odabaşı 1996:98)

Özbay'a göre biçimbozma ve soyutlamaya; önce objeleri biçim ve rengine bağlı kalarak, durağan objelerden ve modelden klasik çalışmalar yaptırılarak öncelikle objenin iyi kavranması ile ulaşılabileceği görüşünde bulunmuştur.

Candaş ise öğrenciye verilecek resim uygulamaları içinde aşırı uçlara gitmenin yararı olmayacağını söyleyerek, belirli bir süre akademik ağırlıklı olarak çalışmalara yer verilmesi gerektiğini bildirmiştir.Belirli bir süre sonra, yani objenin biçimini belleğindeki gibi resimleyen bir öğrenci deformasyona gidebilir.

Özer'in soyutlama ve biçimbozuma ilişkin görüşleri uygulama boyutunda,ilk desen çalışmalarından hareketle objenin kavranması doğrultusundadır. İlk desen çalışmalarında çizginin yapısından başlayarak ileri aşamalarda fırça sürüşü, konunun ayrıntıdan çıkarak ele alınışında ortaya çıkılarak soyutlamaya varılabileceği görüşünü bildirmiştir.

Resim 41,42. Öğrenci Çalışmalarından Örnekler (Ümit Güvendi öğrencilik çalışmaları)

Diğer öğretim elemanlarından Özer, Candaş, Özbay ve Özet'in plastik değerlerin kavratılması konusundaki görüşlerine, öncelikle desen çalışmalarına yer verilmesi gerektiği konusunda aynı görüşleri paylaştıkları görülmektedir.

Biçimbozum'un resim sanatı tarihindeki süreçleri Anasanat Atölye resim derslerinin kuramsal ve uygulama olarak ele alınışında; sanatçı ve sanat yapıtlarının incelenmesi ile öğrencinin kendi biçimleme alternatiflerinin oluşmasında önemli açılımlar sağlamaktadır. Bu örneklerin verilişinde:

Özol'a göre biçimbozum ile ilgili kuramsal ve uygulama yapılanması içinde, bilgilendirme ve öğrencilerin deneylemeleri önemlidir. Ancak, sanat eğitiminde, belli sanatsal özeliklere tek yanlı yüklenmek doğru sonuçlar vermeyebilir. Bu bakımdan sanatsal üslup özgürlüğünün özünü daima açık tutmak gerektiği görüşünü bildirmiştir.

Candaş ise, Deformasyon'un yoruma dayalı bir özellik taşımasından dolayı kuramsal olarak belli bir kalıba sığdırılamayacağı görüşü üzerinde durmuştur. Anlatılanların bir "KALIP" olmadığı vurgulanarak her öğrenci kendi görüşü doğrultusunda deformasyona gitmelidir. Sadece kompozisyon kuralları ve renk uyumu açısından bazı müdahaleler yapılabilir. Genç öğrencinin arayışı ve görüşü konusunda özgür bırakılmalıdır.

Bulut'a göre deformasyon bilgisi, resim sanatında birçok örnekle bilgilenmeyi, görsel malzemenin incelenmesini gerektiriyor. Böylece ressamların hangi amaçlarla,

biçimbozumu (Deformasyon) uyguladıklarının bilinmesi, öğrencinin düşünmesini sağlayacağı görüşü üzerinde durmalıdır.

Resim 43, 44. Öğrenci Çalışmalarından Örnekler (Ümit Güvendi Öğrencilik çalışmaları)

Özel'in ise "Anasanat Atölye derslerinde biçim bozma olgusuna, kuramsal olarak sanat yapıtlarını incelemek ve irdelemekle anlaşılmaya çalışılır" uygulama ifadesine katılmadığı görülmektedir.

Diğer öğretim elemanlarının da atölye uygulamalarında sanatçı ve yapıtlarını incelemesinin, öğrencinin kendi biçimleme alternatiflerinin oluşumunda önem taşıdığı görüşünde olmuşlardır.

- Biçimbozumu Uygulamalarında Ussal Süreç

"Biçimbozum" sanatsal ifade biçimi olarak, sanatçının düşünsel sürecinde gerçekleşen imgesel bir boyuttur.

Eker'e göre Atölye Anasanat Resim dersinin öğrencilere sağladığı biçimlendirme (formasyon) yönelimlerinden biri olan ve sanatın subjektif doğasıyla uyuşum sergilemesi açısından önemli doğrultulardan biri olan; Soyutlamaya ilişkin her türden süreç, özellikle öğrencinin zihinsel yeti ve tasarım gücünün soyut- mantıksal kalıplarının gelişmesinde etkili yöntemler ile açımlanabilmektedir. Anılan soyutlama süreçlerinden ve yöntemlerinden biri olan biçimbozum (deformasyon), öğrencinin dış

dünya, nesnel gerçeklik ve doğal yapılaşma ilkelerinin çözümlenmesi ve özümlenmesine ilişkin formasyon (biçimlendirme) açılımı sunması açısından önemli görülmelidir. Söz konusu yöntem; formun (biçimin) öznel eylemlerdeki sondaj yapıbozum, montaj, kurgulama, dönüştürme çabalarının ortaya konulması hedeflerine işlerlik kazandırabilir yöntem olarak dikkat çekmektedir.

Resim 45,46. Öğrenci Çalışmalarından Örnekler (Odabaşı 1996:109,110)

- Öğrenci Eğilimleri ve Bireysel Farklılıklar

Edeer'e göre, sanat yapıtını oluşturan figürler ve nesneler sayısız biçimleme yöntemleriyle ilişkilendirilebilir. Ancak her birimdeki ortak nokta, yaratıcısının doğaya nasıl baktığı ve nasıl gördüğü ile ilgili olmalıdır. Bu konunun Eğitim boyutunda neyi nasıl ele alacakları tamamen öğrencinin görme biçimine bağlıdır. Bu yüzden öğrenciye öncelikle görmeyi öğretmek gerekir. Kuramsal olarak, fiziksel görme, algılama, görsel algı, bakış gibi konuların ele alınması gerektiğini bildirmektedir.

Gökbulut ise yine öğrenci eğilimlerinin önemli bir etken olduğunu belirtmektedir.

Resim 47, 48. Öğrenci Çalışmalarından Örnekler (Odabaşı 1996: 99,113)

Bulut'a göre deformasyon konusu öğrencinin bilinçli girişimiyle bağdaşık geliştirilmelidir. Bu da atölye içi uygulamalarında verilen bire-bir sanat üretiminde tercih edilen ve öğrenci eğilimine göre belirlenen bir anlayışla gelişebilir.

- Süre ve Zamanlama Faktörü

Anasanat atölye öğretim elamanlarının "biçim bozum" uygulamalarına ağırlıklı olarak objenin tanınmasından sonraki bir süreçte yer verdikleri görülmektedir. Ancak bu konuya ilişkin süre ve zaman dilimleri 6 dönemlik atölye ders programı içinde kesin olarak belirtilmemektedir. Bu bakımdan her öğretim elemanının uygulamaya yönelik belirlediği zaman diliminin de birbirinden farklı olduğu görülmektedir.

Özol, Candaş, Özer ve Edeer konuya ilişkin düşüncelerinde biçimbozum'un sanat eğitiminin her döneminde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Ancak (Özol) bu konuda yoğunlaştırılmış bir süreç yaşanmasının zararlı olabileceği görüşüne dikkat çekerek, yeri geldikçe konuya ilişkin sorunların açıklığa kavuşturulması gerektiğini belirtmiştir. Bu süreç sanat eğitiminin başlangıç ve gelişim aşaması olarak 4 ile 6 hafta arasında belirlenmiştir.

Candaş, atölye ders uygulamalarında belli akademik çalışmaların ardından soyutlama ve biçimbozuma gidilebileceğini vurgulamıştır. Bu da program içinde 6- 7- 8. dönemleri kapsamaktadır.

Bulut ise, deformasyon konusunun program içinde ara bir konu olarak ele alınmamasını gerektiğini belirtmiştir. Öğrencinin bilinçli girişimiyle bağdaşık Anasanat atölyede verilen bire bir sanat üretiminde tercih edilen bir anlayışla verilmesi gerektiği görüşünde olmuştur.

Kaptan, Özbay, Eker ve diğer öğretim elamanlarının biçimbozum (deformasyon) uygulamalarına 2.sınıftan itibaren başlayan bir süreçte yer verdiklerini belirtmektedirler.

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde tez çalışmasının amaç bölümünde yer alan soruların çözümlenmesinden yola çıkılarak elde edilen, bulgulardan varılan sonuçlara ve bu sonuçlara dayalı olarak araştırma konusuyla ilgili önerilere yer verilmiştir.

6.1. Sonuçlar

Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Anasanat Atölye Resim Dersi kapsamında biçim bozumunun ders içeriğinde uygulanmasında karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerilerine ilişkin bir takım sonuçlara ulaşılmıştır:

- Bu kapsamda; Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü bulunan 4 büyük üniversitede çalışmakta olan öğretim üyelerinden 25 tanesi seçilmiş, ancak bunlardan 15 tanesi yazılı ve sözlü görüş bildirmiştir. Bunların dışında kalan 10 öğretim üyesi ise, konuya ilgisiz kalmış ve görüşmede bulunmamışlardır.

- Araştırmanın literatür tarama bölümünde ise, biçimbozumun uygulama ve kuramsal alana yönelik yerli kaynakların az olduğu ve bu konuya yönelik tez çalışmalarının ise birkaç tane ile sınırlı olduğu görülmüştür. Yabancı

kaynaklarda ise konu başlığına dayalı olarak değinilmiş, makalelerde ise yeterli sonuca ulaşılamamıştır. Ancak ulaşılan bazı makaleler internet üzerinde ücretli veri tabanlarında yer almaktadır. Kaynakların ise yurtdışındaki birkaç yayın evi ile temasla ancak uzun bir zaman diliminde temin edilebileceği görülmüştür. Bu süreçde geniş bir zaman dilimi ve maddi bir külfet gerektirmektedir. Bunun gibi nedenlerle "Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Soyutlama, Biçimbozum-Deformasyon Yönteminin Kullanımı" adlı tez başlığı sınırlandırılarak araştırmanın ikinci yarısından itibaren "Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Anasanat Atölye Resim Dersi kapsamında Soyutlama Yöntemlerinden Biçimbozumunun Kullanımı" şeklinde değiştirilmiştir.

- Öğretim üyelerinden alınan görüşler ışığında:

1. Biçimbozum uygulamalarının temelini oluşturan obje etüdü ve desen çalışmalarının önemsenmesine ağırlık verildiği görülmüştür.

2. Nokta, çizgi, leke, form, biçim, espas…gibi plastik değerlerin kavratılması ile kompozisyon kurgusunun sağlam bir şekilde verilmesi gerektiği tespit edilmiştir.

3. Biçimbozumu kuramsal ve uygulama pratikleri şeklinde işlenirken, resim sanatı tarihindeki sanatçı ve sanat yapıtlarının oluşturduğu örnekler, uygulamalarla ilişkilendirilerek ele alınmalıdır.

4. Öğrenci bireysel ve sanatsal eğilimlerinin belirlenmesinde ussal soyutlama süreci, biçimlendirmeye yönelik uygulamalar için önem kazanmaktadır.

5. Öğretim üyeleri, görüşlerinde Resim-İş Öğretmenliği lisans programında okutulan seçmeli sanat atölye derslerinin saat olarak yetersizliğini belirtmişlerdir. Bu kısıtlı süre içerisinde biçimbozumu

içeriğine yönelik kesin bir sınırlama getirmemekle beraber ağırlıklı olarak 2. sınıf 2. dönem ve 3. sınıf içerisinde verilmesi gerektiğini ortaya koymuşlardır.

6. Bazı öğrencilerin nesneyi tanımaya yönelik uygulamalara gereken önemi göstermeden, biçimbozumunu kolaycı bir kaçış olarak gördüğü bilinmektedir. Bu nedenle öğrencinin tasarımlara ve gelişim süreçleri yakından gözlemlenmesi gerektiği görüşü açıklık kazanmaktadır.

6.2. Öneriler

- İlk insandan bugüne biçimbozumu kavramının, resim sanatı içindeki tarihsel serüveni, bölüm öğrencilerine hem kuramsal hem de görsel örneklerle verilmelidir. Bu nedenle bölüm atölye donanımları ve kütüphaneleri kaynak açısından zenginleştirilmelidir.
- Akımlar kapsamında yer alan sanatçılarında (Mondrian, Picasso… gibi) biçimbozumu süreçleri detaylı incelenmeli ve bu süreçlerin tarihsel, nesnel, sosyo kültürel, sosyo ekonomik, sosyo politik nedenleri incelenmelidir.

- Anasanat Atölye Resim dersi seçen öğrencilere öncelikle iyi bir desen eğitimi ile birlikte nesneyi tanımanın önemi kavratılmalıdır. Bu kapsamda uygulama ağırlıklı 1. sınıf dersleri ile (Temel Tasarım 1-2, Desen, Perspektif) kordinasyon kurulmalıdır. Özellikle Güzel Sanatlar Liselerinden gelen öğrencilerin alt yapıları araştırılmalı ve orada çalışan öğretmenlerle işbirliği sağlanmalıdır.

- Ders içerisinde biçimbozumu süreçleri incelenirken öğrencilerin kişisel eğilimleri göz önünde bulundurulmalıdır. Bu öğrenciler yakından izlenerek, konuya yaklaşım açısından yaptığı çalışmalar doğrultusunda yönlendirilmelidir. Bazı öğrencilerin bu süreci yeteri kadar kavramadan biçimbozumunu bir kaçış olarak gördüğü ve “Ben yaptım oldu” mantığı arkasına gizlenmekte oldukları

görülmektedir. Bu noktada öğrencilerle diyaloglar artırılarak, gereken sürecin önemi üzerinde durulmalıdır.

- Objenin iyi tanınmasıyla başlayan teorik yapılandırmalar ve pratik uygulamalar plastik kuralların yanında iyi bir kompozisyon bilgisiyle desteklenmelidir.

- Biçimbozumu süreci kısıtlı ders saatleri nedeniyle 2.sınıf, 2.dönem, 3.sınıf, 1.dönemle başlatılmalı ve mezuniyete kadar olan bir süreç içerisinde ele alınmalıdır.
- Yüksek Öğretim Kurumu(YÖK) ve Milli Eğitim Bakanlığı(MEB) işbirliği ile Eğitim Fakülteleri öğretmen yetiştirme programlarının yeniden düzenlenmesi kapsamında (1998) de hazırlanan ders programlı Anasanat Atölye Resim dersi 6 saat olarak uygulanmaktadır (Haftalık). Bu 6 saatlik dilim, 2'si teorik, 4'ü uygulama olarak belirlenmiştir. Uzman öğretim üyelerinin görüşleri ile desteklendiği gibi haftada 6 saat'lik bu uygulamanın (Ders öncesi ve sonrası öğrenci hazırlıklarıda düşünüldüğünde) yetersiz kaldığı bir gerçektir. Bu nedenle yeniden yapılanma programı gözden geçirilmeli kavramsal ve pratik uygulamalar artırılmalıdır.

- Güzel Sanatlar Eğitimi bölümlerinin öncelikli hedeflerinden biri olan yaratıcılık eğitiminin ana dinamiklerinden biri olan biçimbozumu konusu Resim Atölye dersi içeriğinde mutlaka yer almalıdır.

- Soyutlama ve biçimbozumu konuları ile ilgili, tartışma ortamı oluşturularak, seminer, panel ve konferanslar düzenlenmeli, lisansüstü hazırlanacak olan tezlerde araştırma görevlileri yetiştirilerek konuya yönlendirilmelidir.

- Bu konu ile ilgili araştırma yapacak olan lisans üstü öğrencilerine önerilerimiz şunlar olabilir: Biçimbozumu konusunun biraz daha özele indirilerek uygulama pratikleri üzerinde durulabilir. Ya da soyutlamanın, öğrencinin bireysel eğilimlerine göre yönlendirme şekilleri araştırılabilir.

- Resim sanatı tarihinde akımlar ve hareketler düşünüldüğünde daha özele gidilerek tek bir akımın biçimbozumunu ele alış biçimleri detaylandırılabilir. Yukarıda belirttiğimiz uzman öğretim üyelerinin görüşleri ile desteklenen problemlerin her birinin ayrı bir araştırma konusu olabileceği yönündeki bir gerçekle karşı karşıya bulunulduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

BATUR, Enis. **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

BEKTAŞ, Dilek. **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.

BROUDE, Norma.**World İmpressionism**. Hong Kong. Publishers, Abradale Press, HARRY N. Abrams, 1990.

CASSOU, Jean. **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi.** Çeviren: Özdemir İnce, İlhan USMANBAŞ. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.

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

ELGER, Dietmar. **Expresyonizm.** Köln: Benedikt Thaschen Verlay Gmbh, 1994 .

EKER, Metin. "**Soyutlama'nın Ontolojik Çözümlenmesi"**,Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ondokuzmayıs Üniversitesi S.B.E., 1996.

ERGÜVEN, Mehmet. **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1992.

EROĞLU, Özkan. **Resim Sanatı,** Basım Yeri: F.Özhan Matbaacılık, Bursa 1997.

EROĞLU, Özkan. **Resmi Yorumlarken**, Ezgi Yayın Evi, Birinci Baskı, Bursa, 1995.

GENÇ, Adem."Sanatın Sosyal Fonksiyonları Üzerine", **2.Sanat Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı**. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Yayınları No: 2, 11-16, 28-30 Nisan 2004.

GENÇAYDIN, Zafer. "Sanatsal Yaratıcılık Üzerine Düşünceler**"**. **Birinci Ulusal Mezuniyet Sergisi Sempozyumu Bildirileri**, Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Yayınları No: 20. 30-36, 3-21 Haziran 2002.

GÖKAYDIN , Nevide. **Temel Sanat Eğitimi**, M.E.B. Yayınları ,Ankara 2002.

HANÇERLİOĞLU, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi.** Remzi Kitabevi, Cilt 1-2-3-4-5-6 İkinci Baskı, İstanbul, 1993.

HERMANN, Martin. "Bacon'daki Deformasyon" . Çeviren: Fatma Hermann. **Sanatsanat Dergisi**, Sanat Çevresi Yayınları 02, 15-25, Kış 2004.

İPŞİROĞLU, Nazan, Mahzar İPŞİROĞLU. **Sanatta Devrim,** Üçüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993.

KAPTAN, Ata. “ **Modernizim ve Sonrası Resim Sanatındaki İmlerin Semantik Açıdan İncelenmesi** ”Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.Anadolu Üniversitesi S.B.E., 2002.

KINAY, Cahid. **Sanat Tarihi.** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

LYNTON, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü.** Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.

MATİSSE, Henri. **“Matisseden Görüşler”.** Çeviren: Özsezgin Kaya. Genç Sanat Dergisi 51:16-19. Kasım ,1998.

ODABAŞI, Hatice Aslan. **Grafikte Temel Tasarım**. Özel Basım, İstanbul, 1996.

ÖZSEZGİN, Kaya. “Chirico: Fizikötesi”, **Milliyet Sanat Dergisi** 290, Eylül, 1978.

ÖZSOY, Vedat. “**Görsel Sanatlar Eğitimi**” Gündüz Eğitimi ve Yay. Ankara

SÜDOR , Gülseren. **Aynanın Gerçeği-Resim Eğitimi ve Sanatla Karşılaşma**. Cumhuriyet Yayınları. İstanbul, 2000.

PASSERON, Renk. **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi.** Çeviren: Sezer Tansuğ. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.

Picasso İstanbulda. **Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları,** Özel Basım, İstanbul,2005.

PİSCHEL, Gina. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**. Çeviren: Çiğdem Yazar,Cilt: 2-3-4 Görsel Yayınlar, İstanbul ,1983.

RİCHARD, Lionel. **Expressyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: B. Marda, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş. İkinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

Sanat Kitabı. Çeviren: Mine Haydaroğlu. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları,İstanbul ,1996.

SERULLAZ, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi.** Çeviren: Devrim Erbil. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

SÜDOR, Gülseren. **Aynanın Gerçeği-Resim Eğitimi ve Sanatla Karşılaşma**.Cumhuriyet Yayınları. İstanbul, 2000.

STORR, Anthony. **Yaratma Dürtüsü**. Çeviren: İpek Babacan, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul, 1992.

SÖZEN, Metin-Uğur Tanyeli. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.** Remzi Kitabevi, Beşinci Basım, İstanbul, 1999.

Thema Larousse Ansiklopedisi. Milliyet Yayıncılık , İstanbul, 1993.

TUNALI, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim.** Remzi Kitabevi, Dördüncü Baskı, İstanbul, 1992.

TURANİ, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi.** Remzi Kitabevi. Sekizinci Basım. İstanbul 2000.

TURANİ, Adnan. "Resimde Deformasyon ve Metamorfoz Olayı", **Sanat Üzerine Dergisi** 3:97-103, Ankara, 1985.

TURANİ, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi.** İkinci Basım, Remzi Kitabevi , İstanbul, 1998.

Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Milliyet Yayınları,1997.

WORRİNGER, Wilhelm. Çeviren: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul ,1983.

WARNCKE Carsten-Peter. Ingo F.Walther.**Picasso**.Benedikt Taschen Verlag GmbH Köln 1997.