T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM SANATINDA ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARI VE AYRINTININ İRDELENMESİ

Beratiye KARAYAKA AYDIN

Ağustos– 2006

Beratiye KARAYAKA AYDIN A.İ.B.Ü. 2006

T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSİTÜSÜ
RESİM- İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM SANATINDA ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARI VE AYRINTININ İRDELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Beratiye KARAYAKA AYDIN

Danışman
Yard. Doç. Mahmut ÖZTÜRK

BOLU-2006

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ' NE

Beratiye KARAYAKA AYDIN'a ait **RESİM SANATINDA ÖZGÜN İFADE ARAYIŞLARI VE AYRINTININ İRDELENMESİ** adlı çalışma jürimiz tarafından Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.(27/07/2006)

Akademik Unvan ve Adı Soyadı		**İmza**
Üye (Tez Danışmanı)	: Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK	……...
Üye	: Yrd.Doç.E.Yıldız DOYRAN	……
Üye	:Yrd.Doç.Dr.Leyla ALPAGUT	……

Prof.Dr. Uğur ESER
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ABSTRACT

The Search of Authentic Expression and Being İnvestigated

of the Detail in the Art

Beratiye KARAYAKA AYDIN

The Thesis of Master
Painting Education Department
The advises of the thesis: Yrd. Doç.Mahmut Öztürk

August, 2006, 219 pages

This search contains the historical process of the artist's authentic expression search and the example of West-Turk art the importance of authentic expression searches in the art education, the individual orginality process of the art students in their practices in the history of the west art. İn this search, the historical process of the west art from the Renaissance to the Modern art in the extent of the authentic artistic expression searches is emphasized.

The importance of authentic Artistic expression searches in the art education includes the practices of Yrd. Doç. Mahmut Öztürk's students in Abant İzzet Baysal University, the Faculty of Education and the Department of Art. At this practise is aimed for which contains the authentic Artistic Expression Searches of the faculty of Education and the department of Art'student, to be show and seen of individual differences to formal details. The aim of investigation is to inform people who take place in the art area both as someone who puts it into practice and as a wiever about the contribution of individual differences to the authentic identity formation

This search is limited with the contribution of individual differences to the authentic identity formation Beratiye KARAYAKA AYDIN of and group of students who are believed them to show the authentic expression searches beetween the years of 1998 and 2006 in Abant İzzet Baysal University, the faculty of Education and the Department of Art in the class of Yrd. Doç. Mahmut Öztürk and

the authentic artistic expression searches of the artist from the Renaissiance to the Modern art in the process of the historical art.

In this search which bears the qualitative feature , some source and subject searches have been applied for the necessary information .Some illustrations have also been used by using the source searching techniques among the descriptional methods.

Key words: Art Education, Art Class Practices, Detail, Authentic Artistic Expression Searches.

ÖZET

RESİM SANATINDAÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞI VE AYRINTININ İRDELENMESİ

Beratiye KARAYAKA AYDIN

Yüksek Lisans Tezi
Resim-İş Anabilim Dalı
Tez Danışmanı :Yrd.Doç. Mahmut ÖZTÜRK

Ağustos 2006 xxiv + 219 Sayfa

Bu araştırma, Batı resim sanatı tarihinde, sanatçının ve sanatın özgün artistik ifade arayışlarını ve Batı-Türk resim sanatı örnekleriyle, özgün artistik ifadede biçimsel ayrıntıların irdelenmesini içermektedir. Özgün artistik ifade arayışları ve ayrıntıların irdelenmesi kapsamında; Rönesans Döneminden Modern döneme kadar olan Batı resim sanatı tarihsel süreci dikkate alınmıştır.

Araştırmanın, özgün artistik ifade arayışlarında biçimsel ayrıntıların sanat eğitimindeki etkisi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Anabilim Dalı Yrd.Doç. Mahmut ÖZTÜRK' ün Resim Ana Sanat Atölyesine ait bir grup öğrencinin uygulamalarında ki ayrıntı çözümlemeleri ile ilişkilendirilmiştir. Resim Anasanat Atölye öğrencilerinin özgün artistik ifade arayışını içeren uygulamalarda bireysel farklılıkların biçimsel ayrıntılarda görülmesi ve gösterilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın amacı, sanat alanında uygulayıcı ve izleyici olarak yer alan kişileri bireysel ayrıntıların özgün kimliğe katkısı konusunda bilgilendirmektir.

Araştırma, Rönesans'tan Modern sanata kadar ki sanat tarihsel süreçte sanatçının özgün artistik ifade arayışları, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı Yrd.Doç. Mahmut ÖZTÜRK Resim Ana Sanat Atölyesinde (1998-2006) özgün bir artistik ifade ve ayrıntıcı bir tutum

sergilediğine inanılan bir grup öğrenci ve Beratiye KARAYAKA AYDIN'ın, biçimsel ayrıntıların özgün kimlik oluşumuna katkısı ile sınırlandırılmıştır.

Nitel özellik taşıyan bu araştırmada gerekli bilgiler için kaynak ve alan araştırması yapılmıştır. Betimsel yöntemlerden yayın tarama tekniklerinden yararlanılarak örnek resimler kullanılmıştır.

Anahtar kelimeler : Sanat eğitimi,atölye uygulamaları , ayrıntı,özgün artistik ifade arayışları

AİLEM'E

TEŞEKKÜR

Bu araştırma, sanat tarihsel süreçte ve günümüzde, sanatta bireysel kimliğini ve özgün artistik ifadesini gösterebilmiş çok sayıda sanatçının varlığı ile sekilenmiştir .

Bu çalışma sürecinde bilgisi , desteği, deneyimleri ile beni yönlendiren tez danışmanım Sayın Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'e teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans öğrenimime katkılarından dolayı başta AİBÜ Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim İş Eğitimi Öğretim Üyelerinden, Yrd.Doç. E.Yıldız DOYRAN' a, Yrd.Doç.Dr. Leyla ALPAGUT'a tavsiye ve yorumlarından dolayı teşekkür ederim. Yüksek Lisans öğrenimime katkılarından dolayı diğer bütün ders hocalarıma şükran borçluyum.

Çalışmam süresince sevgi ve anlayışlarıyla yanımda olan eşime, anneme, babama, kardeşlerime, enişteme, arkadaşlarıma yüksek lisans öğrenimim esnasında gösterdikleri hoşgörü ve destek için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT……...iii
ÖZET……...…v
TEŞEKKÜR……...……..viii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ……..……..ix
RESİM DİZİNİ………xv
UYGULAMALARIN RESİM DİZİNİ……..…...…xxi

BÖLÜM I……..…1
1.GİRİŞ…….…...1
1

1.1. Problem ifadesi …… ….7
1.2. Araştırmanın Amacı……...…8
1.3. Araştırmanın Önemi……...……8
1.4. Araştırmanın Soruları ……9
1.5. Araştırmanın Sayıltıları…….……...……10
1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları……...…..…..…….……10
1.7. Tanımlar……...……10

BÖLÜM II ……...……11
2.KURAMSAL TEMELLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR….……..11

2.1. Sanatçının Özgün artistik ifade Arayışlarındaki Toplumsal Etkenler…. 11

2.1.1. Evrensellik……...…..…….12
2.1.2. Toplumsallık……...…..…13
2.1.3. Kültür…….....…….14
2.1.4. Ulusallık…...……16
2.1.5. Yerellik……..18
2.1.6. Bireysellik ……...…….19

2.2. Sanat eğitimi sürecinin Özgün Artistik İfade Arayışlarına etkisi…. ….20

BÖLÜM III……...28
3.YÖNTEM……28
3.1.Araştırma Modeli ……28
3.2.Evren ve Örneklem……29
3.3.Veri Toplama Yöntemi……29
3.4.Veri Toplama Aracı……30
3.5.Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması……30

BÖLÜM IV……31
4 . BULGULAR VE YORUMLAR……31

4.1.RÖNESANS ÖNCESİ DÖNEMLERELE ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARINA GENEL BİR BAKIŞ……..31

4.1.1. İlkel Sanattan Ortaçağ'a Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışlarına Etkisine Genel Bakış……..33
4.1.2.Ortaçağ Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışlarına Genel Bakış……35

4.2.RÖNESANS DÖNEMİNDE SANATIN VE SANATÇININ ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARI……..42

4.2.1.Rönesans'ta Döneminde 'Portre' Konusunun Özgün Artistik İfade Arayışına Katkısı……48
4.2.2. Rönesans'ta Kuzey-Güneyli Üslup farklılığının Özgün Artistik İfade Arayışına etkisi……..50
4.2.3. Maniyerizm'in Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi……..56

4.3.BAROK DÖNEMİNDE ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARI……59

4.3.1. Barok Üslubunun Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi ……..63

4.3.2.Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışında Hollanda Üslubunun Etkisi ……..……..74

4.3.3.Rokoko Stilinin Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi…….....78

4.4. FRANSIZ DEVRİMİ VE ETKİLERİYLE ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARI……80

4.4.1. Fransız Devriminin Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi……...81

4.4.2. Neo-klasizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi……...……84

4.4.3. Özgün Artistik İfade Arayışında Devrim Sanatçısı ……....88

4.4.4. Romantizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi…….…. 90

4.4.5. Realizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi……...……98

4.4.6. İzlenimci Sanatın ve Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi……..…100

4.5. MODERN TOPLUM VE SANATÇININ ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARI……..……....104

4.5.1.Modern Toplum Sanatçısının Özgün Artistik İfade Arayışları……...……108

4.5.2. Modern Sanatçı ve Koşullarının Özgün Artistik İfade Arayışlarına Etkisi……110

4.5.3. Fovizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi…….116

4.5.4. İlkel Sanatların Modern Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi ……117

4.5.5. Kübizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi…….120

4.5.6. Fütürizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi……..……. 122

4.5.7. Dışavurumcu Sanatın Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi……..……. 124

4.5.8. Soyut Sanatın Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi…….127

4.5.9. Sürrealizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi…….130

4.5.10. Pop-Art'ın Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi ……...131

BÖLÜM V……...135

5.SANATÇILARIN ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARINDAAYRINTILARININ İRDELENMESİ……135

5.1.Sanatçıların Özgün Artistik İfade Arayışları ve Ayrıntının İrdelenmesi……135

5.1.1.Leonardo DA VINCI (1452-1519) ve Albrecht DURER (1471-1528……...137

5.1.2.Rembrandt VAN RIJN (1606- 1669) ve Peter Paul RUBENS(1577-1640)……..…… 142

5.1.3. Auguste RENOIR (1841-1919) ve Paul CEZANNE (1839-1906) ……148

5.1.4. Mahmut CUDA (1904 -1987) ve Süleyman SEYYİT (1842-1913)……..……...150

BÖLÜM VI……..……...154

6. ÖĞRENCİ UYGULAMALARINDA ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLAR VE AYRINTININ İRDELENMESİ……...……154

6.1.RESİM ATELYE UYGULAMA SÜRECİ RAPORU….……..……...…154

6.1.1.Asuman KASIM (1999-2003)……..……156

6.1.2.Fatma ALTINKESEN (1999-2002)……..……..…...…159

6.1.3.Sabahat BAKACAN (1999-2002)……...…...……163

6.1.4.Sibel TAŞDEMİR (2002-2006)……...…….....…165

6.1.5.Murat BAL (2002-2006)……...……...……...……168

6.1.6.Umut SİĞLİ 2002-2006 ……...……...……...…170

6.1.7.Deniz ACAR (2002-2006)…….…….……172

6.1.8.Ebru MERMER (2002-206)……..……..…...174

6.1.9.Münire SABANCI 2005-2006 (Yük. Lis.Özel Öğr).....176

BÖLÜM VII……...179

7. RESİM ANASANAT ATELYE UYGULAMALARIMDA BİREYSEL AYRINTININ ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞI SÜRECİNE ETKİSİ……...……..179

7.1.Özgün Artistik İfade arayışlarında II. Sınıfın Etkisi ……...…180

7.2.Özgün Artistik İfade arayışlarında III. Sınıfın etkileri……...….181

7.2.1. “Oto-Portre”(III.Sınıf) …….....182

7.2.2 “Natürmort”(III.Sınıf)……..184

7.2.3. “Geçmiş-Gelecek” (III. Sınıf) ……...…188

7.2.4. “Piyanist” (III. Sınıf) ……...……...190

7.3.Özgün Artistik İfade Arayışlarında IV.Sınıfın etkileri …….. 192

7.3.1.Değişim (IV.Sınıf)……...……...192
7.3.2.Yığıntı (IV.Sınıf)……...……..194
7.3.3. Yapay görünüm (IV.Sınıf) ……...…….…….195
7.3.4.Çöp Öğütme Makinesi (IV.Sınıf)……...……....197
7.3.5.Derinlik (IV.Sınıf)……...…….....198

7.4.Özgün Artistik İfade Arayışlarında Yüksek Lisans Süreci.....200

BÖLÜM VIII……...……207
8.1.SONUÇ VE ÖNERİLER…….……..……...207

5.1.2.SONUÇ……..……..207
5.1.2.ÖNERİLER……..……214

KAYNAKÇA …….....215
ÖZGEÇMİŞ……219

RESİM DİZİNİ

Resim-1. Leonardo da Vinci "Madonna Litta "1490, Pano Üzerine Aktarılmış Yağlıboya, The Hermitage, St. Petersburg, Rusya.……..…4

Resim-2. Raffaello, "Küçük İsa ve Meryem" 1505, Ağaç Üzerine Yağlıboya. Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC, A.B.D.……...……4

Resim-3. Aziz Matta, M.S.800 Dolayları Olasılıkla Aacher'de Resimlenen Bir Elyazması İncil'den; Kusnsthistorishes Müzesi,Viyana…….……..5

Resim-4. Aziz Matta, M.S. 830 dolayları,Olasılıkla Reims'de resimlenen el yazması bir İncil'den; Bibliotheque municipale, Epernay…….....5

Resim-5. Meryeme Müjde, 1150 dolayları İncil'el yazması Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart…….…37

Resim-6. İsa'nın Gömülüşü 1250-1300 dolayları Bonmont'dan gelen bir meznurlar kitabı el yazması;Bibliothéque Municipale,Besançon……...….38

Resim-7. Giotto, "Joachim'in Rüyası" 1304-1306, Padua, İtalya…….47

Resim-8. Giotto, "St. Francis'in Pelerinini Fakir Adama Verişi"1295-1300 St. Francis, Upper Church, Assisi, İtalya…….....47

Resim-9. Hieronymus Bosch "Epiphany**"**1480-1490.Panel Üzeri Yağlıboya. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA……52

Resim-10.Pieter Bruegel "Çocuk Oyunu**"** 1560. Pano Üzeri Yağlıboya. Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturalya……52

Resim-11. Hans Baldung. "Ludwig, Count von Löwenstein" 1513, Tahta Üzeri Yağlıboya. Gemaldegalerie, Berlin, Almanya……..…….....53

Resim-12. Raphael, "Elmalı Adam Portresi" 1504, Pano Üzeri Yağlıboya, Uffizi Galerisi, Florence, Italya…….53

Resim-13. Jan van Eyck. "Kilisedeki Çocuk ve Bakire (altar)", 1437, Tahta Üzeri Yağlıboya, Alte Meister Gallerie, Dresden, Almanya……...……...……..53

Resim-14. Jan van Eyck**.** "Giovanni Arnolfini'nin Düğünü", Tahta Üzeri Tempra Tekniği, The National Galerisi, Londra…….….54

Resim-15. Pieter Bruegel "The Elder", 'Dulle Griet' (Mad Meg). c. 1562, Pano Üzeri Yağlıboya, Musée Mayer van der Bergh, Antwerp, Belçika……..54

Resim-16. Pieter Bruegel, "İki zincirli maymun" 1562, Meşe Ağacı Üzerine Yağlıboya, Gemäldegalerie, Berlin, Almanya……..…..55

Resim-17.Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros, "Laokoon ve Oğulları" M.Ö.175-150 dolayları, Mermer, Clementino, Vatikan…….……57

Resim-18. El Greco, Laocoon 1610, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC, USA……..57

Resim-19. Tiziano Vecellio, 'Saint Jerome' 1575, Tuval Üzerine Yağlıboya……....58

Resim-20. El Greco, 'St. Jerome', 1610-1614, Tuval Üzerine Yağlıboya…….58

Resim-21. Michelangelo, 1508-1512, Fresko, Sistine Şapeli, Vatikan……..……61

Resim-22. Michelangelo 'Sistine Şapelinden Bir Görüntü, 1508-1512, Fresko, Sistine Şapeli, Vatikan……..……..61

Resim-23. Jan Vermeer, "Sütçü kız" ,1658-60, Tuval Üzerine Yağlıboya. Rijksmuseum, Amsterdam, Netherlands…….……62

Resim-24. Giorgione' Uyuyan Venüs' Alte Meister Gallerisi, Dresden, Almanya…….66

Resim-25. Rembrant 'Danae', 1636-47, Tuval Üzerine Yağlıboya, The Hermitage, St. Petersburg, Rusya ……..…66

Resim-26. Albrecht Dürer, 'Bilgelerin Sevgisi' Pano Üzerine Yağlıboya, 1635…….67

Resim-27. Rembrant 'Belshazzar Şöleni' 1504, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ulusal Galeri, Londra…….67

Resim-28. Frans Hals "Sarı Paltolu Genç" 1635.Pano Üzerine Yağlıboya, Ulusal Sanat Galerisi ,Washington, DC, USA……...68

Resim-29. Hans Holbein 'Georg' un Portresi' 1532, Ağaç Üzerine Yağlıboya, 1635, Staatliche Museen zu Berlin, Gemaldegalerie, Berlin, Almanya ……..…..68

Resim-30. Rubens, "Dünya ve Suyun Birliği', 1618, Tuval Üzerine Yağlıboya, The Hermitage, St. Petersburg, Rusya ……..69

Resim-31. Rubens, 'Üç Güzeller' 1636-1638, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museo del Prado, Madrid, İspanya…….70

Resim-32. Raphael, 'Üç Güzeller' 1504, Pano Üzerine Yağlıboya, Conde Museum, Chantilly,Fransa……..70

Resim-33. Rembrandt, "İsa'nın Çarmıha Gerilişi', 1633, Tuval Üzerine Yağlıboya Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munih, Almanya…….……71

Resim-34. Diego Velazquez, 'Papa X. Innocentius', 1949-1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, Galleria Doria Pamphilj, Roma, Italya…….72

Resim-35. Diego Velazquez, ' Sevilla Sucusu', 1619-1620, Tuval Üzerine Yağlıboya, Galleria Palatina, Floransa, Italya…….....72

Resim-36. Caravaggio, "Kuşkucu Thomas" 1602-1603 dolayları, Tuval Üzerine yağlıboya, Sanssouci, Potsdam, Almanya……..73

Resim-37. Johannes Vermeer 'Dikiş Diken' 1669-1670, Pano Üzerine Yağlıboya, Louvre, Paris, Fransa……..76

Resim-38. Johannes Vermeer, "Holde Duran Kadın" 1664, Pano Üzerine Yağlıboya, Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC, USA……..…76

Resim-39. Jean- Antoine Watteau, 'Evlilik Sözleşmesi'. 1710-16, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museo del Prado, Madrid, İspanya……...…79

Resim-40. Jacques-Louis, "David. Sabinlerin Kaçırılışı", 1799, Tuval Üzerine Yağlıboya, Louvre, Paris, Fransa……...….83

Resim-41. Jacques Louis David, "Horatius Kardeşlerin Yemini" 1784……85

Resim-42. Jacques-Louis David. 'Napoleone Bonaparte Sainte Bernard Geçitinde' 1800. Tuval Üzerine Yağlıboya …….……86

Resim-43. Jacques-Louis David Marat'ın Ölümü" Tuval Üzerine Yağlıboya, 1793…….87

Resim-44. Jean-Auguste-Dominique Ingres, "Küçük Banyo" 1828, Tuval Üzeri Yağlıboya, Louvre, Paris, Fransa……...……...…..88

Resim-45. Jean-Auguste-Dominique Ingres, "Venus" 1848, Tuval Üzeri Yağlıboya, Musée Condé, Chantilly, Fransa…….88

Resim-46. Francisco de Goya, "Tio Paquete", 1820, Tuval Üzeri Yağlıboya. Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid, İspanya…….92

Resim-47 Casper David Friedrich, "Rugen dolayları", 1818, Tuval Üzerine Yağlıboya,……...94

Resim-48 John Constable. Zincirli Pier, Brighton**.** 1827. Tuval Üzeri Yağlıboya, Tate Galerisi, Londra……...……..94

Resim-49. Eugène Delacroix. "Susuzluğu gidermek"1825. Tuval Üzeri Yağlıboya. Offentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Basle, Switzerland……...….95

Resim-50. Jean Louis André Théodore Géricault. "Demircinin şanı" 1814. Tuval Üzeri Yağlıboya. Kunsthaus, Zurich, İsviçre……..95

Resim-51. Eugène Delacroix Sadonopal'in Öldürülmesi 1827-1828. Tuval Üzerine Yağlıboya,Louvre, Paris, France……95

Resim-52. Eugène Delacroix, "Cemetery'e Bakan Kız"1824. Tuval Üzerine Yağlıboya. Louvre, Paris, Fransa……95

Resim-53 John Constable."Weymouth"1816. Tuval Üzeri Yağlıboya. Ulusal Galeri, Londra,İngiltere……..……...….99

Resim-54. William Turner. "Denizde Balıkadam" 1796. Tuval Üzeri Yağlıboya,Tate Galerisi, Londra,İngiltere……99

Resim-55. Gustave Courbet, "Günaydın Bay Courbet" 1854. Tuval Üzerine Yağlıboya,Fabre Müzesi, Montpellier……...….97

Resim-56. Jean-François Millet "Başak Toplayan Kadınlar" 1857. Tuval Üzerine Yağlıboya ,Musee d'Orsay, Paris, Fransa……..…….97

Resim-57. Claude Monet "Gündoğumu",1908 Tuval Üzerine Yağlıboya Müze Marmottan,Paris……....103

Resim-58. Claude Monet "Lazare Garajı" 1876-77, Tuval Üzerine Yağlıboya ,Art ınstitue,Chicago……104

Resim-59. Edgar Degas,"At Yarışı"1885-88, Kağıt Üzerine Pastel, Philadelphia Sanat Müzesi…….104

Resim-60. Degas, Edgar" 1887-90 "Saç Tarayan Kadın" Tuval Üzerine Yağlıboya Louvre Müzesi, Paris……...….104

Resim-61. Pierre-Auguste Renoir. "Banyo". 1873-75. Tuval Üzerine Yağlıboya, Barnes Foundation, Lincoln University, Merion, PA, USA…….……105

Resim-62. Paul Cezanne "Mont-Sainte Dağı" 1904-1906 Tuval Üzerine Yağlıboya, Bridgestone museum of art,Tokyo……106

Resim-63. Henri Matisse. "Madame Matisse**"** 1905. Tuval Üzerine Yağlıboya, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Danimarka…….…….117

Resim-64. Henri Matisse. 'Şapkalı Kadın**'**1905 Tuval Üzerine Yağlıboya, . Özel koleksiyon…….....…..117

Resim-65. Mask Bafum,Cameroon 19.yy acquired from Menzel, 1910…..……118

Resim-66. Pablo Picasso. "The King of the Minotaurs**."** 1958. Tuval Üzeri Yağlıboya,1958……..…...118

Resim-67. Pablo Picasso. "Gitar" 1913,Kağıt üzerine kömür, pastel boya, mürekkep, Modern Sanat Müzesi,New York, USA……..……121

Resim-68. Juan Gris, "Gitar"' 1914 Kağıt Üzerine Kolaj, Guaj Boya, Kömür, Özel koleksiyon……..…121

Resim-69. Carlo Carra " Kırmızı Atlı Adam" Tuval üzeri yağlıboya 1913…….. 123

Resim-70. Umberto Boccioni **"**Hareketli Futbolcu" Tuval üzeri yağlıboya 1913…….……..123

Resim-71. Max Beckmann,"DieNach" 1918/1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, Düseldorf,Almanya…….…..126

Resim-72. Vincent van Gogh. 'Acı İcindeki Yaşlı Adam'**.** Tuval üzeri yağlıboya 1890. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Netherlands……....……..127

Resim-73. Kasimir Malevich "Kırmızı Duvarda Oraklı Adam' Tuval üzeri yağlıboya 1912-13; Güzel Sanatlar Müzesi, Gorki …….129

Resim-74. Piet Modrian, 'Acık Kahve ve Kül Rengi Kompozisyon' 1918……....129

Resim-75. Salvador Dali. "Savaş Ziyaretçileri" Tuval üzeri yağlıboya 1940. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Hollanda…….….130

Resim-76. René Magritte. "La Thérapeute**"** 1941. Kağıt Üzerine Guaj, Özel Koleksiyon……..…..130

Resim-77.Andy Warhol "100 Konserve Kutusu" Tuval üzeri yağlıboya Albright-Knox Art Gallery, Buffalo……..…..131

Resim-78. Leonardo DA VINCI ' Otoportre'. 1512. Kağıt üzerine Kırmızı Tebeşir……...137

Resim-79.Albert Dürer, 'Dürer'in Annesinin Portresi''. 1514. Kağıt üzerine Tebeşir……...137

Resim-80. Leonardo DA VINCI "Cecilia Gallerani'nin Portresi" '1490 Ağaç Üzerine Yağlıboya……139

Resim-81. .Albert Dürer "Oto-Portre",1493.Keten Üzerine Yağlıboya, ……..….137

Resim-82. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn , 1661 "Oto-Portre" Tuval Üzerine Yağlıboya……..142

Resim- 83. Peter Paul Rubens, Oto-Portre" (1577-1640) Tuval Üzerine Yağlıboya……..142

Resim-84. Rembrandt Harmenszoon van Rijn , "Jeremiah Peygamberinin Kudüs İçin Yası" 1630. Panel Üzerine Yağlıboya…….....145

Resim-85. Peter Paul Rubens, "Clara Serena'nın Portresi" 1625-1626.Tuval Üzerine Yağlıboya……..145

Resim-86. Auguste RENOIR "Oto-portre" 1879 Tuval Üzerine Yağlıboya . Dorsay Müzesi Paris, Fransa…….…148

Resim-87. Paul Cézanne. "Oto-portre". 1879-85. Tuval Üzerine Yağlıboya Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi,Moskova,Rusya……...…148

Resim-88. Pierre-Auguste Renoir "Oturan Kadın". 1883.Tuval Üzerine Yağlıboya Özel Koleksiyon , Paris, Fransa ……...……149

Resim-89. Paul Cézanne. "Oto-portre 1877-1880. Tuval Üzerine Yağlıboya Dorsay Müzesi , Paris, Fransa……...149

Resim-90. Mahmut Cuda "Kedili Elmalar"1975 Tuval Üzerine Yağlıboya…….....……150

Resim-91. Süleyman Seyyıt Efendi "Elmalar",1842-1913 Tuval Üzerine Yağlıboya……150

UYGULAMALAR RESİM DİZİNİ

RESİM-1 Asuman KASIM " Figür Desen I",Tuval Üzerine Yağlıboya,(70x50cm) 2001……..…….156
RESİM-2 Asuman KASIM "Figür Desen II" Tuval Üzerine Yağlıboya. ,(70x50cm) 2002……...……...……157
RESİM-3 Asuman KASIM "Figür Desen III." Tuval Üzerine Yağlıboya (70x50cm) 2002…….……..…….158
RESİM-4 Fatma ALTINKESEN "Hiperrealist" Tuval Üzerine Yağlıboya, (80x100 cm) 2000……..……..….159
RESİM-5 Fatma ALTINKESEN "Mutfakta Doyum" Tuval Üzerine Yağlıboya ,(60x80 cm)2001…….……..160
RESİM-6 Fatma ALTINKESEN "Hayallerimdeki Haliç" Tuval Üzerine Yağlıboya,(80x100cm)2001…….…161
RESİM-7 Fatma ALTINKESEN "Sallantı"Tuval Üzerine Yağlıboya (70x90cm)2001…….....162
RESİM-8 Sabahat BAKACAN " Natürmort I" Tuval Üzerine Yağlıboya,(80x100cm)2000……...……..163
RESİM-9 Sabahat BAKACAN "Natürmort II" Tuval Üzerine Yağlıboya (100x120cm) 2002……....164
RESİM -10 Sibel TAŞDEMİR " Otoportre "Tuval Üzerine Yağlıboya,(50x70cm) 2005……...……165
RESİM -11 Sibel TAŞDEMİR " Eşarplı Oto-portre" Tuval Üzerine Yağlıboya, ((70x50cm) 2006.…….……166
RESİM -12 Sibel TAŞDEMİR " Otoportre Serisinden I" Tuval Üzerine Yağlıboya,(80x60cm)2006 ……...……...……167
RESİM -13 Sibel TAŞDEMİR" Otoportre Serisinden II" Tuval Üzerine Yağlıboya,(80x60cm)2006……...……....167
RESİM- 14 Murat BAL "Genç Kız Portresi" Tuval Üzerine Yağlıboya (70x50cm) 2005……..….168

RESİM- 15 Murat BAL“Abdest” Tuval Üzerine Yağlıboya (120x90cm) 2005……...……168
RESİM- 16 Murat BAL “Alim” Tuval Üzerine Yağlıboya (100x120cm) 2006……..…….169
RESİM- 17 Umut SİĞLİ “Otoportre” Tuval Üzerine Yağlıboya (60x60cm) 2005……...…170
RESİM- 18 Umut SİĞLİ “Antik Model” Tuval Üzerine Yağlıboya (100x80cm) 2006……...……171
RESİM- 19 Umut SİĞLİ “Balkonda Genç Kız ” Tuval Üzerine Yağlıboya (130x60cm) 2006……..……171
RESİM- 20 Deniz ACAR “Merdivende Mısırlar”Tuval Üzerine Yağlıboya (80x60cm), 2005…….……..172
RESİM- 21 Deniz ACAR “Mısırlı Komposizyon ” Tuval Üzerine Yağlıboya (100x120cm)2006…….172
RESİM- 22 Deniz ACAR “Sıcak-Soğuk Mısırlı Komposizyon ” Tuval Üzerine Yağlıboya (150x50cm)2006……...…..173
RESİM- 23 Ebru MERMER “Oto-portre ” Tuval Üzerine Yağlıboya 70x50, 2005……...….174
RESİM- 24 Ebru MERMER “Hande Kala’nın Portresi ” Tuval Üzerine Yağlıboya, (50x35 cm) 2005……...175
RESİM- 24 Ebru MERMER “ “Dinlenen Adam ” Tuval Üzerine Yağlıboya (100x120) 2006…….175
RESİM-25 Münire SABANCI “Cenaze ” Kağıt Üzerine Pastel Boya (50x70cm) 2006……...…176
RESİM-26 Münire SABANCI “Kartopu Oynayanlar ” Kağıt Üzerine Pastel Boya (50x70cm) 2006……..…….177
RESİM-27 Münire SABANCI “Sevgi’ den ayrıntı” Kağıt Üzerine Pastel Boya (50x35cm)2006…….177
RESİM -28 B.KARAYAKA “Natürmort I“ Kağıt Üzerine Yağlıboya, (50x30cm)1999…….……180
RESİM -29B.KARAYAKA “Natürmort II“ Kağıt Üzerine Yağlıboya, (65x30cm)1999…….....180

RESİM -30 B.KARAYAKA "Natürmort III" Kağıt Üzerine Yağlıboya, (50x35cm)1999……...…..180

RESİM -31 B.KARAYAKA "Otoportre" Kağıt Üzerine Karakalem (50x35cm) 1999…….…..181

RESİM -32 B. KARAYAKA Otoportre II" Kağıt Üzerine Yağlıboya, (50x35cm)1999…….181

RESİM -32 B. KARAYAKA " Oto-portre" Tuval Üzerine Yağlıboya, (80x60cm)1999…….183

RESİM- 34 Beratiye KARAYAKA " Natürmort"Tuval Üzerine Yağlıboya (80x60)1999……..185

RESİM-36 Beratiye KARAYAKA " Natürmort" Kağıt üzerine suluboya (70x50cm)1999…….187

RESİM- 37 Beratiye KARAYAKA. "GeçmişGelecek" Tuval Üzerine Yağlıboya, (100x80)2000…….…….……..189

RESİM-38 Beratiye KARAYAKA "Piyanist**"** Tuval Üzerine Yağlıboya, (120x100)1999……..……...….191

RESİM- 39 Beratiye KARAYAKA **"**Değişim" Tuval Üzerine Yağlıboya (100x80) 2001……...…193

RESİM-40 Beratiye KARAYAKA **"**Yığıntı",Tuval Üzerine Yağlıboya (100x80)2001……195

RESİM-41 Beratiye KARAYAKA "Yapay Görünüm**"** Tuval Üzerine Yağlıboya, (120x100)2001…….196

RESİM-42 Beratiye KARAYAKA **"**Çöp Öğütme Makinesi**"** Tuval Üzerine Yağlıboya.(120x100)2002……...198

RESİM- 43 Beratiye KARAYAKA "Derinlik" Tuval Üzerine Yağlıboya (90x60cm).2002……..…..199

RESİM-44 Beratiye KARAYAKA "Soyut Komposiyon 5'" Tuval Üzerine Yağlıboya (80x35cm) 2004……..……..201

RESİM-45 Beratiye KARAYAKA **"**Soyut Komposiyon 6'" Tuval Üzerine Yağlıboya (80x35cm) 2004……...…….201

RESİM-46 Beratiye KARAYAKA "Soyut Komposiyon 8'" Tuval Üzerine Yağlıboya (80x35cm) 2004……202

RESİM-47 Beratiye **KARAYAKA** **"Soyut Komposiyon 9"** Tuval Üzerine Yağlıboya (70x40cm) 2004……203

RESİM-48 Beratiye KARAYAKA "Soyut Komposiyon 12" Tuval Üzerine Yağlıboya (100x80cm) 2004…….204

RESİM-49 Beratiye KARAYAKA **"**Soyut Komposiyon 15" Tuval Üzerine Yağlıboya (100x80cm) 2004……..…….205

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Sanat tarihi, sanatın ve sanatçının bireysel üslupsal farklılıklarıyla varlığını sergilediğine tanıklık etmiştir. İlkçağ, Yunan, Roma, Ortaçağ ve Rönesans Sanatları günümüzde hayranlık bırakan örnekler vermiştir. İlkçağ sanatçısının doğayı keşfi, İlkel sanatların naif dışavurumu, Roma ve Yunan antikitesinin forma bağlılığı, Ortaçağ sanatının tinle ilişkisi, Rönesans'ın sanat duyarlılığı ile bilimsel keşiflerini birleştirmesi, sanat tarihsel süreçteki genel üslup eğilimlerinin içeriğini özetlemektedir.

Dönem sanat özelliklerinde görülen, sanatın bulunduğu çağın, ulusun, ırkın, yaşadığı toplumun geleneksel, etnik, yöresel, ekonomik, siyasi, ideolojik yapısına ayna tuttuğudur. Sanatçı yaşadığı topluma aittir. Bu durum sanatçının bireysel yaratıcılığının, içinde bulunduğu toplumun geleneksel yapısından, kültür birikiminden ve coğrafi şartlarından etkileyebileceğini göstermektedir. Bu nedenle özgün artistik ifade arayışında sanatın din, ideoloji, bürokrasi, endüstri ve teknoloji ile ilişkisi önemlidir. Tarihsel sürece bakıldığında hiçbir sanat yapıtının yaşadığı toplumun gerçekliğinden bağımsız yaratılmadığı gerçeği ortaya çıkmaktadır.Bu durum sanatçının toplumuna ve yaşamına ait izleri yapıtına taşıdığını göstermektedir. Sanatçının toplumla ilişkisinin sanatın amacına yansıması, sanat tarihsel sürece bakıldığında görülebilmektedir. Sanatın, sanatçısının ve toplumun belirledi kaygılarla, sanat tarihsel süreçte yer edindiği söylenilebilir.

İlkçağ sanatından Post-modern sanata kadar ki sürece bakıldığında, sanatçı yapıtının farklı amaç ve içerikle gerçekleştirmiş olduğu görülür. Sanatçı İlkel çağda büyücü, Antikite'de bilgin, Ortaçağ'da din hizmetlisi, Rönesans'ta bilgin, Fransız Devrimi yılarında anarşist, Modernizm'de dahi, Post-modernizm'de kuramcı gibi toplumdaki genel sanatçı izlenimiyle tanımlanabilmiştir. Tüm bu genel izlenimlerin ötesinde sanatçının asıl varlık nedeni, bireysel ifade etme çabasıdır.

Sanat yapıtı, doğrudan ya da dolaylı yoldan toplumsal ve bireysel etkilerle şekillenmektedir. Toplumuna ait olan sanatçı yapıtı, hem toplumun içeriksel etkileri, hem de sanatçısının bireysel üslubu ile değer kazanmaktadır. Sanat; bireysel kimlik ve üslup farklılığının dışında ulusal ve yerel kimliğe dayalı olarak ayrışabilmektedir. Bu durum sanatçının bireysel ayrılıkların dışında, başka genel üslup özellikleri de göstermesine sebep olmaktadır. Toplum ve birey ilişkisi, genel üslup ayrıntıları ile ilişkilendirilerek, dönemsel, ulusal, yerel ve bireysel üslup ayrımlarına neden olmaktadır. Sanatçının üretimini yönlendiren bireysel özgünlük arayışlarında, yaşadığı toplumun dair, ulusal, yerel farklılıkların bireysel özgünlüğe etkisi, sanat tarihsel süreçteki örneklerde de görülebilmektedir.

Sanat tarihsel süreçte; Floransa Ekolü'nün sanatçıları ve Venedik Ekolü sanatçılarının konu yönelimindeki benzerliklere karşın, farklı üslup anlayışı göstermesi, Güneyli Sanat üslubu ve Kuzeyli sanat üslubunun Rönesans sanatında belirgin ayrımlar göstermesi, Hollanda yerel üslubunun Barok sanatı içindeki farklı etkisi örnek olarak sayılabilir. Aynı dönemin, ulusun, ırkın, okulun, ekolün sanatçısı bile, yapıtında öznel farklılıkları gösteren ayrıntıları ortaya koyabilmektedir. Dönemin ulusal, yerel, ırksal farklılıkları sanatçının bireysel anlatımını etkilemektedir.

Sanatçının özgün artistik ifade arayışlarında dönem, ulus, yerel ve bireysel ayrılıklar, çağın teknik donanım ve koşulları ile de ilintilidir. Tarihsel süreçteki değişim ve gelişim, sanatta teknik imkanları da etkilemiştir. Teknoloji ve bilim, farklı biçimsel ifade olanakları sağlamıştır. Bu olanakların yeniliği ve değişimi, sanatçının amacında ifade araçlarının genişlemesinde etkili olmuştur.

Sanatçının dış etkenleri; olayları, yaşanmışlıkları, gözlemleri, biçimsel ve içeriksel ayrıntılarda dolaylı ya da doğrudan içselleştirdiği düşünülmektedir. Neyi? Ne kadar görmesine karar veren sanatçı yaratıcılığı, nasıl anlatması gerektiğine, nasıl gösterilmesine, paylaşılmasına da kendisi karar vermektedir. Kişisel bakış açısının doğayı görmesiyle olan ilişkisi sanat yapıtında bireysel bakış, bireysel form, bireysel renk, bireysel doku olarak ortaya çıkmaktadır. Özgün artistik ifade

arayışında görme ile biçim içselleşmeye, sanatçının ilgi alanına girmeye başlamaktadır. Ancak sanatçı kimliğinin tarihsel sürecin bütün dönemlerde, aynı kararlılığı, bireysel yaklaşımı aynı tutku ile gösteremediği bilinmektedir.

Sanatçı bireyin doğayı algılamasında görülen bireysel algı ve bakış açısı, sanat yapıtının bireysel özgün tavrına yansımaktadır. Yapıtı özelleştiren, özgünleştiren ve üsluplaştıran içsel ve dışsal değişkenler, sanatçının benzer konu ve benzer komposizyonlarında bile, bireysel üslup farklılığına yol açmaktadır. Kişinin yapıtındaki bireysel ifade ayrıntılarının fark edilmesi, sanatçının özgün artistik ifade arayışında özgün sanatçı tavrının oluşumuna ve bu tavrın gözlenmesine yardımcı olabilmektedir. Sanat yapıtında kişisel üslup farklılığının kavranabilmesi için, yapıttaki küçük parçalarla bütün arasındaki bağlantı kurulmalı aynı zamanda içeriksel ve biçimsel ayrıntıların algılanması gerekmektedir.

Henrich Wölftlin "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" kitabından sanatçının bireysel üslup ayrımı üzerine Righter'in anısını şöyle alıntılamıştır.

> "Gençliğinde bir gün, üç arkadaşıyla Tivoli'de belirli bir manzara parçasının resmini yapmak istemişler. Her dördü de tabiattan kıl payı ayrılmamaya karar vermişler. Ama model aynı olduğu, hepsi gözlerinin gördüklerine tam bir doğrulukta bağlı kaldığı, hepsi de yetenekli sanatçılar oldukları halde gene de sonunda dört ressamın kişilikleri kadar birbirlerinden apayrı dört resim meydana gelmiş." (Wölfflin, 2000:11)

Righter'in anısında da ifade ettiği bireysel görme ve anlatım sanat tarihsel sürecin hemen hemen her aşamasında görülebilmektedir.Sanatçılar Hıristiyanlığın doğduğu ilk yıllardan 18.yy'a kadar dinsel ve mitolojik öyküleri yapıtlarında konu etmişlerdir. Fakat içeriğin, konu yöneliminin aynı olsa bile, sanatçının kendine özgü anlatımı, yapıtı diğer yapıtlardan farklılaştırmaktadır. Bu bireysel farklılık klasik dönem üslubu gösteren Rönesans sanatçılarından Leonardo Da Vinci ve Raffaello'nun benzer temalı yapıtlarında görülebilmektedir.



Resim-1. Leonardo da Vinci "Madonna Litta "
1490, Pano Üzerine Aktarılmış Yağlıboya

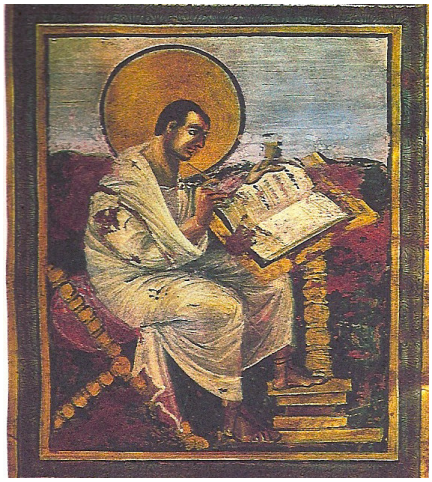


Resim-2. Raffaello, "Küçük İsa ve Meryem"
1505, Ağaç Üzerine Yağlıboya.

Leonardo ve Raffaello'nun Meryem ve Çocuk İsa (Resim-1 ve Resim-2) tasvirlerini birbirinden ayıran öncelikle, kişisel görme, algılama ve biçimlendirme yetisidir. Her iki resimde de konunun ele alınışında benzerlikler oluşmasına karşın, sanatçıların bireysel anlatımdaki farklığı, biçimsel ayrıntılarda dikkati çekmektedir. Bebek İsa'nın ten dokusunda, Meryem'in giysi kıvrımlarında, İsa ve Meryem'in saç kütlesinde ve arka plandaki peyzajda iki sanatçının bireysel üslup farklılıkları açıkça görülmektedir. Her iki sanatçının biçimsel ayrıntıları, farklı şiddette belirginlik kazandırdığı, ışık, renk, fırça sürüşü, ton gibi plastik unsurların farklı kullanıma sahip olduğu bilinmektedir.

Yine sanat tarihsel sürece bakıldığında, sanatçının bireysel özgürlüğün ve özgünlüğünün Rönesans'a göre daha az dikkate alındığı, Ortaçağ sanatına ait örneklerde bile, bu bireysel sanatçı farklılığı dikkati çekmektedir. Sanatçının öznel ifadesinin dinsel ikonografinin olanaklarında şekillendiği, Ortaçağ'ın dinsel ideolojik tasvirlerinde sanatçının bireysel farklılığına ilişkin ayrıntılar görülebilmektedir.

Erken Hıristiyanlık Dönemine ait, Aziz Matta'nın Tanrının buyruğunu kaleme aldığını gösteren benzer konulu iki tasvir, (Resim-3 ve Resim-4) sanatçıların öznel anlatımına ilişkin farklılıkları vurgular niteliktedir.



Resim-3. Azizi Matta M.S.800 dolayları
Olasılıkla Aacher'de resimlenen bir elyazması İncil'den.



Resim-4. Aziz Matta M.S. 830 dolayları
Olasılıkla Reims'de resimlenen el yazması bir İncil'den.

Sanatçılarının kişisel üsluplarını birbirinden ayıran ayrıntılara bakıldığında; Resim-3' de sanatçının içeriksel anlatımın gerçekçiliğine hizmet eden biçimsel ayrıntıları kullanılırken, Resim-4'de ki sanatçı kendi hissettiği heyecanı aktarmayı öncelikli tutmuştur. Yine Resim-3 de kumaşa, objelere, insan tenine ilişkin plastik irdelemeler önemsenmişken, Resim-4' de kumaş gerçek görünümünden bağımsız resmedilmiştir. Kumaş dokusunun, yüzün, saçın, fonun boya sürüşü ve anlatım biçimine ilişkin detaylar, iki sanatçının benzer konuya yaklaşımındaki farklılıkları ortaya koymaktadır. Resmedilen olayın duygusu ve heyecanı sanatçıların fırça kullanımı ile hissedilebilmektedir. İki sanatçının fırça ve renk kullanımı karşılaştırıldığında, Tanrının gönderdiği buyruk için Resim-4'de ki Aziz Matta'nın daha heyecanlı anlatılmış olduğu görülmektedir. Böylece iki sanatçının tasvir biçimlerindeki farklılık görülebilmektedir. Bu farklılık, Ortaçağ'da sanatçının plastik anlatımında ki öznel farklığını işaret eder.

Bu karşılaştırmayla dinsel ikonografinin oldukça önemsendiği Ortaçağ resimlerinde bile, sanatçının genel renk seçiminde, boya sürüşü ve formu çizgisel anlatımında, bireysel ifade etmeye ilişkin ayrıntılarda özgün bir tavır sergilediği görülmektedir.

Richter (Wölfflin, 2000:11)' e göre; sanatta ve sanatçıda nesnel görüş diye bir şey yoktur. Her sanatçı renk ve biçimleri bireysel seçimlerine göre farklı yollarla kavramakta ve ifade etmektedir.

Sanat bireyseldir. Fakat her koşulda ve dönemde, farklı tutkularla bireysellik öncelikli tutulmuştur. Yapıtta bireysel ifade farklılığının ortaya çıkmasında, biçimsel ayrıntılardaki vurgular yardımcı olmaktadır. Fark edilmiş biçimsel ayrıntıların ve bireysel üslubu geliştirmede katkısı olduğu düşünülmektedir.

Buna sebep olarak, birey olabilmenin genel kaygısı olan öznel yaşanmışlıkların, sanata öznel bir dışavurum olarak yansıması ile yorumlanabilir. Sanatçıdaki kişilik özellikleri, objeyi görme, algılama, ışığın düzenlenişi, renk armonisi, çizgi türü, komposizyon şekli gibi plastik öğelere ilişkin farklılıklara neden olmaktadır. Sanatçının üslupsal farklılıkları bireysel bakış acısı ve kimliği ile ilintilidir. Sanatçının öznel tavrına gösterebilecek en belirgin örnek; bireyin tüm davranışlarında gösterdiği farklılıklardır. Konuşma, gülme, yürüme gibi günlük eylemler her bireyde farklılık göstermektedir. Bu öznel yaklaşımın temellerinden biri olarak öğrenme ve kavrama yetisi, sanat yapıtının oluşum süreci için önem taşımaktadır. Bireyin yaşamdan neyi ne kadar aldığı ve ne kadarını geri iade ettiği, aynı zamanda sanatçının yapıtı ile ilişkisini de sorgulatmaktadır. Sanatçının çevresine öznel bakış açısına sahip olması ve öznel plastik bir anlatıma sahip olması arasında ki ilişkinin varlığı bu anlamda önem taşımaktdır.

Yapılan bu çalışmada, Rönesans'tan Modern sanata kadar ki geçen süreçte sanatçının özgün artistik ifade arayışlarına ve sanat eğitiminde ki özgün artistik ifade arayışlarına farklı bir bakış açısı getirmesi düşünülmüştür.

Bu araştırma, beş bölümden oluşmaktadır:

I. bölüm, giriş ve araştırma problemi, amacı, soruları, önemi, sınırlılık başlıklarını içermektedir.

II. bölümde araştırmaya ait kuramsal temel ve ilgili literatür yer almaktadır.

III. bölümde araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama aracı yöntemi anlatılmaktadır.

IV. bölüm; Sanatın ve sanatçının özgün artistik ifade arayışında; Rönesans dönemini, Barok dönemini, Fransız Devrimini, Modernizm sanatına ilişkin genel bir bakışı ve Batı-Türk sanatına ait sanatçıların röprodüsiyonlarını içermektedir. Bir grup öğrencinin bireysel ve üslupsal ayrıntılarının irdelendiği uygulama çözümlemeleriyle birlikte, Sanat eğitiminde bireysel ayrıntının önemi için: sanat tarihsel süreçten seçilen sanatçıların ve bir grup öğrencinin uygulamalarında ki bireysel özgünlük arayışlarının biçimsel irdelemesi yer almaktadır.

Yrd. Doç. Mahmut ÖZTÜRK 'ün Resim Anasanat Atölye uygulamaları sürecinde ;

a-Atelye uygulama süreçleri raporuna

b-Atelyede ders alan öğrencilerin örneklerine

c-Atelyede ders alan öğrencisi olarak, Beratiye KARAYAKA'nın resimlerine ayrıca yer verilmiştir.

V. bölümde ise sonuç ve öneriler yer almaktadır.

1.1.Problem ifadesi

Resim Sanatında ve Sanat eğitiminde özgün artistik ifade arayışlarıyla ayrıntının irdelenmesi

1.2.Araştırmanın Amacı

Bu araştırma; Türkiye'de sanat eğitimi veren kurumların Resim Anasanat atölye uygulama sürecinde bireysel farklılıkların, özgün artistik ifade arayışlarıyla dikkate alınmasını amaçlamış, resim sanatı ile ilgilenen ya da bu alanda eğitim gören bireyler bilgilendirilmek istenmiştir. Araştırmada var olan kaynaklar taranmış elde edilen verilerden yola çıkılarak kapsamı belirlenmiştir. Sanat tarihsel süreçte, sanatçı ve sanat yapıtlarından yolla çıkılarak sanatsal ifadede temel unsur olan özgünlük arayışı vurgulamıştır. Resim sanatı ile ilgilenen ya da bu alanda eğitim gören, sanat eğitimi veren bireyleri bilgilendirmek için Resim Atölyesinde eğitim görmüş öğrencilerin uygulama sürecindeki özgün artistik ifade arayışlarına dikkat çekilmiştir. Bireysel özgünlük arayışında biçimsel ayrıntıların katkısı kendi uygulama süreçlerimin ayrıca irdelenmesi sonuçlandırılmıştır. Bu araştırmanın ileride daha kapsamlı çalışmalara ışık tutacağı ümit edilmektedir.

1.3.Araştırmanın Önemi

Sanatın ve sanatçının özgün artistik ifade kazanımı sanat eğitimi için temel hedeftir. Bu anlamda araştırmanın lisans süreci uygulamalarında özgün sanat yapıtı sürecinin ve bireysel kimliğin açığa çıkmasında önem taşıdığı düşünülmektedir. Araştırma; yerel, kültürel ve kişiye özgü ayrıntıların öğrenciyi özgün artistik ifadeye götürebileceği inancıyla hazırlanmıştır. Bir başkasına ait dil öğrenilemeyeceği, sanatın kopyacılığı kabul etmeyeceği, sanat dilinin de bireysel ve özel olduğu gerçeği ile özgün artistik ifade arayışının gerekliliği savunulmaktadır.

Kimlik ve ifade arasında ki ilişkinin varlığı yadsınamaz. Bu gerekçeyle plastik anlatımda kimliğe özgü kişisel ayrıntıların, sanatta özgün ifade kazanımı için önemli olduğu düşünülmektedir. Bireyin kimliğine dair ayrıntıların görülebilmesi içinse yine ifade içeriğindeki ayrıntıları görebilmenin önemi fark edilmiştir. Dikkate alınan bireysel ayrıntıların sanatçı ve yapıtını özgün bir plastik dile yönelttiği düşünülmektedir. Bireysel sorunsalların sanatta özgün anlatımı etkilediği gözlenmiştir.

Sanatçının ve sanat yapıtının özgün artistik anlatımının fark edilebilmesi için, sanat tarihsel süreçte dönemlere göre farklılaşan toplumsal koşulların sanatçı yaratıcılığına etkisi, yine kendi dönemi içinde dikkate alınmıştır. Sanatçının ve sanat yapıtının önceliği olan özgür ve özgün tavrın ancak bireysel ayrıcalıkların fark edilmesi ve ortaya çıkarılması ile varlık gösterebileceği düşünülmüştür. Sanatçının özgünlük arayışında, plastik anlatımındaki biçimsel ve içeriksel ayrıntıların, bireyin plastik kimliğini ele verdiğine inanılmaktadır. Sanat tarihsel süreçte sanatçıların ve sanat yapıtlarının biçimsel ve içeriksel ayrıntılarının karşılaştırılması ile, bireysel özgünlük arayışındaki farklılıklar ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Sanat ve sanatçı kadar sanat eğitiminde de özgün artistik ifade kazanımının gerekliliği önemsenmektedir. Bu amaçla lisans sürecinde ki bir grup sanat eğitimi öğrencisinin özgün artistik ifade kazanımına dair arayışları dikkate alınmış, aynı sürece Beratiye KARAYAKA , kendi uygulama çözümlemeleri ile dahil olmuştur.

1.4.Araştırmanın Soruları

1. İlkel çağdan Rönesans dönemine kadarki süreçte sanatın ve sanatçının özgün artistik ifade arayışına etkisi nedir?

2. Rönesans döneminde sanatın ve sanatçının özgün artistik ifade arayışına etkisi nedir?

3. Barok döneminin sanatın ve sanatçının özgün artistik ifade arayışına etkisi nedir?

4. Fransız devrimi döneminin sanatın ve sanatçının özgün artistik ifade arayışına etkisi nedir?

5. Fransız devrimi döneminin sanatın ve sanatçının özgün artistik ifade arayışına etkisi nedir?

6. Modernizm çağı sanatın ve sanatçının özgün artistik ifade arayışına etkisi nedir?

7. Özgün artistik ifade oluşumunda Batı ve Türk Resim sanatı örnekleri üzerinde biçimsel ayrıntıların etkisi nedir?

8. Sanat eğitiminde özgün artistik ifade oluşumunda biçimsel ayrıntıların önemi ve etkisi nedir?

1.5. Araştırmanın Sayıltıları

Araştırmada yer alan örnek eserlerin konuyu yeterli ölçüde temsil ettiği düşünülmektedir. Yazılı kaynaklardaki bilgiler, bilimsel bilgi olarak kabul edilmiştir.

1.6.Araştırma Sınırlılıkları

Bu araştırma, Sanat tarihsel süreçte Rönesans'tan 20.yy sanatına, Özgün Artistik İfade Arayışlarını konu edinirken, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Anabilim Dalı Resim Anasanat Atelye uygulamaları ile sınırlandırılmıştır.

1.7.Araştırmada Kullanılan Tanımlar

Üslup: "Stil de denir. Bir sanat ürününün belli bir sanatçıya, gruba, akıma, okula, döneme ya da yöreye özgü özellikleri barındırması. Bu özellikler RENK BİÇİM ve KONU olabileceği gibi ortak tavır, program ya da öğreti de olabilir. Tüm sanat dalları için geçerli bir terimdir(Rona, 1997:1857).

Detay: Bir bütünün en küçük parçaları, en ince noktaları, teferruat (Turani,1993:34).

Janr Resim (genre resmi): Günlük hayattan tipik anları gösteren resimlere denir. Belli bir yaşayış durumunu tipik bir biçimde temsil edenlerin günlük hayatlarından bir anı gösteren resim çeşididir. Bu bakımdan köy, şehir saray hayatının Janr resmi vardır. 17. yy.'da Janr resmi Hollanda resminde çok görünür (Turani,1997:59).

BÖLÜM II

2.KURAMSAL TEMELLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Sanatçının Özgün artistik ifade Arayışlarındaki Toplumsal Etkenler

İçinde yaşanılan toplumun bilgi ve kültürel birikim düzeyi sanatçıya, dolayısıyla da sanat eserine yön verebilmektedir. Sanatçının üslupsal farklılıkları ve yaratıcı eğilimleri, yaşadığı toplumun değerlerinden bağımsız düşünülememektedir. Bu anlamda, sanat ve sanatçı toplumuna aittir. Aynı zamanda toplumunun lideri ya da temsilcisi olan sanatçı, yapıtını öznel ve toplumsal yaşamı çerçevesinde şekillendirmektedir. Yaşamını ve yapıtını yaşadığı toplumundan bağımsız şekillendiremeyen sanatçı toplumun izlerini yapıtına yansıtmaktadır.

Toplumun izlerini taşıyan sanatçı ve yapıtının özgün anlatımına engel oluşturmadığı, kendi kaygılarını öncelikli tutan sanatçıda bile yaşadığı toplumun etkileri görülebilmesi ile açıklanabilir. En bağımsız ve özgün olduğunu iddia eden sanatçı bile, yaşamının izlerini yapıtına aktarabilmektedir. Yaratıcılık adına sanatçının çağının ötesine geçebilmesi, öncelikle yaşadığı toplumu özümsemesi ile ilintilidir. Yerel anlamda özgünlük gösterilmese bile, yerel kimliğin özümsenmeden ulusal, hatta evrensel kimliğe ulaşma çabası sanatçı için bir aldatmaca olabilir.

İçinde yaşanılan toplumun bilinç düzeyi ve yansımaları sanatçı dolayısıyla da sanat eserine yön vermektedir. Sanatçının üslupsal farklılıkları ve yaratıcı eğilimleri yaşadığı toplumun ulusal değerlerinden bağımsız düşünülemeyeceği gerçeğiyle evrensellik ,toplumsallık, kültürel birikim , ulusallık, yerellik ve bireyselliğin sanatçı ile ilişkilerinin özgün kimliğe etkisi önemsenmiştir. Sanatçının özgün artistik ifade arayışında bireysel ayrıntılarının keşfedilmesi ve yaşadığı toplumun ulusal kimliğinin, kültür birikiminin, yerel geleneğinin, bireysel seçimlerinin fark edilmesinin, sanatta özgün evrensel bir dile ulaşma çabasında etkili olduğu düşünülmektedir. Araştırmada sanatçının ve sanat yapıtının özgünlüğüne etkisi

düşünülerek evrensellik, toplum, kültür, ulusallık, yerellik, bireysellik tanımlamalarına ve yorumlarına yer verilmiştir.

2.1.1. Evrensellik

Sanat yapıtının ulusal kimliğe ulaşma sürecinde, evrensel bütünlüğe ulaşma çabası ayrıca bir önem taşımaktadır. Sanat yapıtının evrensel paylaşım gücü her yerde, her zaman geçerliliğini kabul ettirebilmesiyle değerlendirilebilmektedir.

Metin Sözen ve Uğur Tanyeli Sanat Kavram ve Terimleri sözlüğünde evrenselliği şu şekilde tanımlar;

> "…….evrensellik ,ulusallık ve yerellik kavramlarının karşıtı niteliğinde kullanılır ve bir sanat yapıtı yada akımının tek bir topluma özgü olmayan tüm dünya için geçerli bir anlayışın ürünü oluşunu anlatır. Bu anlamda evrensellik ayrıntılarda olmaktan çok ana ilkelerde bir ortaklık demektir." (Sözen ve Tanyeli,1968:81)

Sanatçının üslup farklılığı ve yaratıcılık eğilimlerinin toplumsal, ulusal, kültürel, yerel, ve bireysel kimlikten uzakta evrensel bir üslup kimliğine ulaşması zordur. Herkes ve her şey bir yere aittir. Sanatçının üslubunda biçim ve içerik, ulusal bir kimliğin kabulü ile evrensel bir dile ulaşabilir. Bu tanımlama beraberinde verilebilecek en belirgin örnek, Türk resim sanatıdır.Türk kültürü ve Batılılaşma yönelimleri arasındaki çelişki, Türk resim sanatçısının özgün üslupsal gelişimine etkilemiştir.

Türk resim sanatında kimi kez ulusal içerik taşıdığı iddia edilen figüratif, soyut, soyutlama form arayışlarının çağdaş geleneksel yaklaşımları Batı'daki gelişmelerin takibi sonucunda evrensel biçimlere ulaştığı görülmektedir. Fakat bu evrensel nitelikteki biçimlerin yerel kültür kimliği ile bütünleşemediği için ömrünün kısa sürdüğü görülür. Türk resim sanatçıları bireysel özgünlük oluşumunda ulusal sanat dilinin, yani Anadolu yaşamına ait olmayan bir biçimsel dili kullanmışlardır. Bu durum sanatçının başka kültüre ait bir biçimsel dili, kültürel içeriğe sahip

olmadan sahiplenmesi anlamına gelmektedir.Türk resmindeki Batılılaşma bu nedenle taklitçilik olarak eleştirilmektedir.

2.1.2. Toplumsallık

Sanat ve sanatçının özgünlük arayışında, toplumsal gelişme süreci içerinde oluşan ekonomik, sosyal değişimler, dinsel inanış, sanatın yönelimini etkilemiştir. Toplumsal değişimle, sanatta öz ve biçime ilişkin içerikde değişmiştir. Sanatçı içinde bulunduğu toplumdan bağımsız olamayacağını, toplumsal olayları resminde konu olarak seçmesiyle göstermektedir. Bu bireysel seçimler, ulusal bir üslup bütünlüğüne sahip yapıtların oluşumuna katkı sağlamış olarak, genel toplumsal yargılardan etkilenebilmektedir. Bu nedenle toplum ve sanatçının özgün artistik ifade arayışındaki ilişkisi dikkate alınmıştır.

Bir Fransız düşünürü olan Emile Durkheim (1858-1917) için toplum şöyle tanımlanmıştır;

> "Toplum bireylerin toplamı değil, kendisine özgü bir yapısı olan apayrı bir varlıktır. Bireysel bilinçlerin dışında bir ortaklaşa bilinç tasarımlar."(Hançerlioğlu,1976:348)

Bireylerin toplamı, toplumu oluşturmaktadır. Toplumdaki sosyo-ekonomik biçimlenmeyle, belirgin bir ilişkiler genel bir bütünlüğe katkı sağlamaktadır. Birey de ancak bu toplumsal ilişkilerle var olabilir. Buna bağlı olarak sanatçının da toplumdan bağımsız ilişkilerle var olabileceği ve üretebileceği düşünülemez.

Ünlü Kapitalist düşünür Karl Marx toplum için der ki;

> "Toplum sadece bireyler yığını değildir, bu bireylerin birbiri karşısındaki yerini gösteren ilişkilerin toplamıdır. O toplum içinde ve toplum dolayısıyla bir köledir. Toplum insanı insan olarak ortaya koyduğu gibi, kendisi de onun tarafından ortaya konur." (Hançerlioğlu,1976 :329)

Toplum bireyleri arasındaki ekonomik, sosyo-psikolojik, sınıf, kültür, grup, ulus, birey, ilişkileri toplum yapısının önemli etkenleridir. İlişkiler toplumdaki bireyinin yönelimlerini, seçimlerini, isteklerini belirleyen, var eden değerlerdir. Bu ilişkiler aynı zamanda sanatçı ve sanat yapıtını da etkilemektedir.

Toplumların yaşam biçimleri hemen her yönde doğayı değiştirmiş ve kendi istekleri merkezinde doğaya yön vermiştir. Bireyin kendi isteklerine yönelik ürün verme çabası, yeni yaratıcı etkinliklere neden olmuştur. İnsanoğlunun soruna çözümler üretmesi ve her çözümün daha iyisini araması ardıl bir kalıtımsal yaratıcı süreci oluşturmuştur. Toplumların bu etkin kalıtımsal niteliği kültürün oluşmasında başlıca nedendir.

2.1.3.Kültür

Toplumsal sistemin var ettiği kültür, toplum, bilim ve sanat üzerinde baskın rol oynamaktadır. Özellikle sanat bu sistemin dışında kendisini var edemez. Sanatın toplumsal ve kültürel sistemin bütününden bağımsız olamayacağı gibi, gerektiğinde katı olan bu sistemin kurallarına takılmadan, önünde yer alması gerekmektedir. Sanatın ve sanatçının katı toplum ve kültür sisteminin bile önünü kesmesi, yönlendirici, ilerici rolünü devam ettirmesi gerekmektedir.

Sanatçı ve yapıtı bu noktada toplumun kültürüne ve geleneğine yön veren bağımlı bir kimlik olarak karşımıza çıkarken, toplumun kültürlerinden de bir o kadar bağımsız öncü ve sözcü olarak sanata yön verdiği görülür.

İbrahim Armağan' göre kültür;

" Sanat yaratılarının temel öğesinin insanın bilinçli çabalarıyla oluşmuş bir ürün olduğunu düşünerek, sanatın da bilim gibi önemli bir toplumsal işlevi olduğu söylenebilir. Bir kültür öğesi olan sanat da tıpkı kültürün kendisi gibi, insanın gerçekleri algılamasına bağlı olarak çevresinde yaptığı dönüşümler ya

da bu dönüşümler için gerekli yönlendirici fikirleri üretmesi etkinliği biçiminde ele alınabilir. (Armağan,1979:56)

Kültür için bir başka tanımsa şöyledir;

"Kültür bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden her türlü duygu, düşünce, dil, sanat, yaşayış, unsurlarının tümü, medeniyet." (Meydan Lorausse 1973:724.)

Toplumun öz yapısını ayakta tutan kültür sanatsal öğelerle beslenmektedir. Kültürel yapıyla özdeşlik kuran sanat, toplumun kültürüne göre biçimlenebilmektedir. Sanatçı yaşadığı toplumun eğitim koşulları, psikolojik etkenleri, sosyal çevre, coğrafi konumları ve zaman gibi iç-dış etkenler sanatçının bireysel yönelimine yol göstermektedir. Sanat yapıtının içinde bulunduğu toplumun niteliklerini yansıtıyor olması sanatçının özgün kimliğine tavrına engel oluşturmamakta , aksine ulusal kimliğine özgür- özgün bir bakış açısı katmaktadır.

Sanat felsefesi uzmanı Sıtkı M. Erinç (2004:12)'e göre; toplumun diğer toplumlardan farklılık göstermesine neden olan, bir toplumu özgür ve özgün yapan 'geçmiş zenginliği'ne sahip olmasını kültürel mirasa bağlamaktadır.

Sanat tarihi uzamanı Doğan Kuban kültürün yaratıcılığa etkisini söyle yorumlamaktadır;

"Sanat yapıtının oluşumunda sanatçı ve toplumun görsel belleklerinde olan biçimlerin rolü üzerinde durmak, sanat kuramında önemli yer tutmak zorundadır. Bu hem geleneğin bugünle olan ilişkisini hem de sanat yapıtının kuramsal yorumunda özel bir kültür alanında nasıl bir bileşen olarak yoruma girdiğini- saptamak için gereklidir. Sanat yaratması denen sürecin, sanatçının tanrı değil yetiştirdiği kültür ortamına bağlı sentez gücünün ifadesi olduğunu anlatmak için de gereklidir."(Kuban, 1983:32)

Kültürün, sanatçı yaratıcılığının ve sanat yapıtının yenilik, farklılık arayışında temel sağladığı söylenebilir. Var olmayanın yaratılamayacağı gibi, toplum

kültüründen uzak bir sanat yapıtı da özgünlüğü konusunda şüphe doğurabilmektedir. Sanatçının yapıtındaki çağını aşma beklentisinin sonuçlanabilmesi için, kültür geçmişiyle yüz yüze gelmesi gerekmektedir.

Sanatçı yaratıcılığında yaşadığı toplumun geçmiş zenginliğine sahip çıkmak yereli ulusala hatta evrensele taşımak açısından önem taşımaktadır. Geçmiş kültüre sahip olmayan toplumların toplama ya da aşırma kültür politikaları sanatçı ve yapıtının yapay bir görünümü ile sonuçlanabilmektedir. Sanat tarihsel sürece bakıldığında kültür ve sanat ilişkisinin özgünlüğe etkisi daha belirgindir. 20.yy sanatının şekillenişinde önemli rol oynayan A.B.D. Modern sanatın başkenti olmasını Dünya savaşlarına, toprak umutlarına, özgürlük vaatlerine borçludur. Sahip olunmayan bir kültürün üzerine, farklı toplama kültürlerin hazmedilerek kaynaştırılması yeni, özgün sanatçı ve sanat çıkışlarına etken oluşturabilmiştir.

2.1.4.Ulusallık

Sanatçının plastik anlatımda kazandığı özgünlük, yaşadığı toplum değerleriyle bütünlük kurmasını gerektirmektedir. Toplumun ulusal değerleri yaşadığı toplumun bir parçası olan sanatçı yapıtında şekil bulabilmektedir. Sanatçı özgünlüğünün ulusal ve evrensel değerlerle sınıflandırılması, ulusalcı kimliği öne çıkarmakta ve evrensel bir dile sahip olunmasına yardımcı olmaktadır.

Moıssej Kağan ulusal bilincin sanatçı yaratıcılığına ve özgün kimliğe etkisini söyle yorumlar;

> "Ulusun özel manevi varlık tarzı sanat yaratmanın içeriğinden, toplumsal bilincin psikolojik katkı taşıdığı için belirir. Sanatçı kendini somut olarak yapıtta koyduğu için içerikle ulusal kendine özgü psikolojik yapıyı yansıttır. Sanatçı kendi ulusal karakterlerinin temsilcisidir." (Kaan,1982:591)

Bu anlamda Ulusallık sanatçı için başlı başına bir değer niteliğindedir. Dünya'da ve Türk Resim sanatı tarihinde ulusal kültür ve ulusal biçim arayışının sanat yapıtlarına yansıdığı gözlenmiştir.

M. Kağan ulusal biçimlerin farklılık nedenini şöyle açıklamaktadır;

"Yaşamın ve toplumun gelişmesinin temel bütünsel süreci içinde çeşitli ulusal özgün biçimler kendini gösterir. Bütün insanoğlu için ortak bir yaşam sürecinde ulusal bir kendine özgü yansıma insanın varlığının ve bilincinin şu gibi değişik yanlarında görülür; çalışmanın somut ulusal koşulları ile ekonomik gelişmenin özellikleriyle bağlantılı olduğu kadarınca toplumsal üretimin yapısında, devlet kuruluşu tipi ile öbür toplumsal kurum tiplerinde yaşam tarzının aldığı biçimlerde son olarak toplumsal bilinç alanında her şeyden önce de genellikle ulusal karakter diye yada ulusun psişik varlık şekli diye tanımlana bilenecek ulusal kültürde kendi tortulaşmasını bulacak ve değişik yapı biçimleri gösterecek toplumsal psişikte;"(Kağan ,1982:585)

Sanat tarihsel süreçte her halkın kendine özgü anlatım biçimi toplumun, ulusal anlatımı olarak tanımlanabilir.

Ulusallık bu anlamda;

"Yalnızlık bir ulusa özgü sanat üslubunun akımlarının, anlayışlarının ya da biçim öğelerinin genel niteliği olarak tanımlanabilir." (Tanyeri,Sözen,1968, :244)

Bireysel üslupta özgürlüğe ulaşmak için öncelikle gereken ulusal özgünlük, M. Kaan tarafından şöyle açıklanmıştır;

"İşte gerek nesnel ,gerekse öznel yanı ile sanatta ulusal özgünlük her şeyden önce içerikte birikiyor. İçerikte ulusal anları göstermek, saplamak ve yeniden vermek için de sanat biçimin ulusal özelliklerinin olması gerekir. Belli bir 'ulusal hale' (sembol) bütün sanat türlerinin bir çok biçim öğesinde görüle bilmekle birlikte bunun yoğunluğu ve kesinliği her zaman aynı olmaz.(Kaan:1982:592)

Ulusallık sanat yapıtının ulusal kimliğinde bir başlangıç olarak karşımıza çıkmakta, evrensel bütünlüğe ulaşma süreci beraberinde yapıtı her özgün kabul ettirebilmektedir. Yapıt ve sanatçı öz kimliğini kullanarak her yerde ve her zaman

geçerliliğini kabul ettirmektedir. Bulunduğu yer ve zamanın ötesine ulusal kimliğini dikkate alarak geçebilen sanatçı, yapıtı geçerli ve sürekli kılma gücüne yine ulusal sermayesi ile sahip olabilmektedir.

Sanat felsefeci İsmail Tunalı'ya (1980:4) göre; ulusallık kavramı bir ulusun ve toplumun tarihsel süreç sahip olduğu objeleri kavramaya ilişkin beğeniş, duyuş seçiş biçimidir.Bundan dolayı bir ulusun öz kültürü, öz duyuşu, ve beğenişi önem taşıyarak,. ulusallık içeriğinde özgün değerlerini ve birikimini oluşturmaktadır. Bütün bu nitelikler bir ulusun duyuş, düşünüş ve sezişlerinden kaynaklandığı için ulus bireylerinin ortak beğenileriyle sanat yapıtlarını etkilemiş ulusal bir kalıba sokmuştur.Buna örnek ise; bir Fransız ekspresyonizminin, bir Alman Ekspresyonizmiyle birbirinden ayrılan nedenlerdir. İki ulusun sanat akımını birbirinden farklılaştıran sanatçıların ulusal duyuş ve beğenilerindeki ayrıcalıklardır.

2.1.5.Yerellik

Sanatçı tüm diğer insanlar gibi bireysel düşünebilen bir varlıktır. Toplum bireylerinin içice olduğu dönemlerde bile sanatçının benzerliğe karşın farklılıklar gösterdiği bilinmektedir.

Sanat kuramcısı Heinrich Wölfflin (2000:65)'e göre yaşadığı toplumun sanatçı üslubuna ve özgün kimliğe etkisi; Hollanda tarzına karşılık, Flaman sanatı. Hollanda inceliğine karşılık Flaman kitleselliğinin görülmesi ve farklı genel sanatçı üslup oluşumları ile açıklanabilir. Her milletin, ırkın şekil psikolojisi farklıdır ve bu farklılık çeşitli sanatları ve üslupları doğurmuştur. Bu da toplumların karakterlerinin melezleşmesini sağlamıştır. Irk, yöresel üslupların oluşması ve sanatçının bulunduğu ortam arasında bağlantı vardır.

> "Bir üsluba yöresel denilebilmesi için, geneli ne derece doğruladığı, tasvir ve ifade ettiği önemlidir. Rubens eserlerinde, tüm ayrıntılarına kadar kendi imzasını atmış bir sanatçı olmasına rağmen, çağdaş Hollanda sanatını temsil

ettiği düşünülmemektedir. Çağının katkısı, kültür akımı Roman-Barok duygusu, sanatçının üslubunu güçlü bir şekilde şartlandırmıştır. Bu nedenle Rubens gibi sanatçı, Hollanda sanatının ötesinde "çağ üslubu" göstermiş, zamanının üstüne çıkarak, bu yüzyıla kadar gelebilmiştir."(Wölfflin 2000:65)

2.1.6.Bireysellik

Sanat yapıtının niteliği ve bireyleri etkileme gücü sanatçının kişiliğinin bir yansımasıdır. Toplum yaşamı beraberinde gelişen yerel ya da bireysel kimliğin evrenselliğe ulaşma çabası ve kabul görmesi bireysel bir mücadeleyi gerektirmektedir.

Nejat Bozkurt 'un 'Kitabında Sanat ve Estetik Kuramları' kitabında Bergson sanatçı kimliğini söyle tanımlar;

Bergson'a göre; sanatçı kimliği herhangi bir şeyin niteliğini sezgisel biçimde sezmek, algılamak görevi olan bir çilekeştir. Sanatçının tüm yapıtı bu anlamda yaratmaya dayalıdır. Her türlü zanaat ürününün dışında tuttuğu sanatı özgün yaratma olarak adlandırır. (Bozkurt, 1992:564)

Balamir'e göre (1995:45) Bireysel psikoloji kişinin iç güdüsel gereksinimlerini nasıl doyuma ulaştırabileceğini araştırır. Sanat eğitiminde her öğrenciye söz konusu olan bireysel ihtiyacın saptanması ve bu ihtiyacın sanat yapıtına yansıtılması sağlanmalıdır.

İçinde bulunduğu toplum gerçekleriyle ve anlayışıyla sınırlı bir alan çizen sanatçı geleceğe kalma başarısını gösteremez. Ancak kendi kültür ve kimliğini kabul ederek güçlendiren sanatçı zamanın ötesine geçebilme başarısını gösterebilir. Sanatçının kendisine ait olanları keşfetmesi, duygu ve düşüncelerini özgürleştirmesini gerektirir. Bu özgürlük sanatçının diğer bireylerden daha çok ihtiyaç duyduğu bir özgürlüktür. Kendi ruhunu özgürleştirebilen sanatçı yine kendi sanat eserini yaratabilmektedir. Yaşamın katı gerçeklerine bağlayıcı zorunluluklarına

karşın özgür düşünmeyi başaran sanatçı bu yaratıcılığını sanat yapıtına dönüştürebilme başarısına ulaştırabilmektedir.

Sanatçı, aynı zamanda sezgi duygu, hayal gücü gibi ruhsal ve insana özgü güçleri kendi öncelikleri görmekte yaratıcılık sürecinde bu duyguları öncelikli tutmaktadır. Bu bağlamda sanat yapıtı bu ruhsal nitelikleri soyuttan somuta götürebilen yaratıcılık sürecidir. Bu yaratıcı sürecin sanat yapıtına dönüşmesi ruhun dışa yansımasının dışında kişisel nitelik ayrıntılarını da göstermektedir.

Ulusların, kültürlerin ve sanatçı bireylerin farklılık arayışından önce, kendi kimliğini tümüyle görebilme mücadelesi vermesi, gerekmektedir.Sanatçının kendi toplumunun kültür kimliğini özümsemeden bir anlamda da kendisiyle yüzleşmeden özgünlük arayışlarına girmesi yapay bir gerçeklik arayışıdır.

Bireyin kendine ait görme biçimi geliştirmesi aynı zamanda kendine ait düşünme, yaşama gibi bireysel niteliklerin sanat için önemini dile getirmektedir. Sanatın bireysellik gerçeğiyle özdeşleşmesi aynı zamanda özgünlük arayışındaki nedenlere de cevap vermektedir. Sanattaki özgünlük sanatçının kendi gerçeklerini, ayrıntılarını, kendisine ait görme biçimlerini var etmesiyle somutlaşabilir.

2.2 Sanat Eğitimi Sürecinin Özgün Artistik İfade Arayışlarına Etkisi

Sanat ve sanatçıda özgün artistik ifade arayışı için gereken nitelikler yalnızca bireysel, toplumsal, ulusal girişimlerle yeterli sınırlı değildir. Sanat eğitimi bireyin özel olduğunun ayrımına varmasını; bu özel kimliğin yapıtlarında özgür ve özgün biçim niteliği kazanmasını sağlamalıdır. Bu öznel nitelik süreci öncelikle eğitim kurumlarında başlamaktadır. İlk sanat eğitimi kurumsallaşması olan usta çırak ilişkisi, ilkel çağlarda başlayarak günümüz sanat eğitimine kadar ulaşmıştır.

Geçmiş dönemlerin usta-çırak ilişkili sanat eğitimi modern sanatçı eğitimiyle karşılaştırıldığında,özellikle klasik dönem sanatçısının üslubunun özgünlük nitelemesini kuşkuya düşürmektedir. Konuyu birebir yansıtmanın

sanatçıyı başarılı olarak değerlendirildiği klasik dönem resimlerinde, çırak ve ustanın birbirini tamamlama özelliği, bu eğitim sürecinin sanatçının özgün kimliğe etkisi yönünde eleştirilmesine neden olmaktadır. Özellikle dar konu içerikli konular üzerinde uzmanlaşan sanatçılar, gerektiğinde bir resim için çırağı ile birlikte çalışabiliyordur. Bu durum yapıtın tek sanatçıya ait olması gerektiği düşüncesinin bütünlüğünü zedelenmektedir.Buna örnek olarak klasik dönem büyük boyutlu yapıt siparişlerinde birden fazla sanatçı/zanaatçının izleri görülür. Bu durum klasik dönem sanatçılarının özgün kimlik üslubu için sorun olmasa da, özellikle Modern dönem sanatçılarının özgün sanatçı kimliği ve yapıtı ile örtüşmeyen bir ilişkiyi göstermektedir..

Usta-çırak ilişkisi doğrultusundaki sanat eğitimi, günümüz sanatçılarının Akademizm oluşumuyla karşılaştırıldığında, geride kalmış bir eğitim sistemi olarak düşünülebilir. Ancak sanatçının eğitiminde önemli yeri olan usta-çırak ilişkisi, yüzyıllar sürmüş kurumsal yapılaşmasıyla ulusal bir kimliğin korunmasına yardımcı olmuştur.

Usta çırak ilişkisine bağlı resim okullarının genel eğitim çizgisinde, genç sanatçının bireysel üslup gelişimini ustasından bağımsız gerçekleşmesine imkan vermiş olduğu Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Giotto gibi Rönesans ustaların yapıtlarındaki bireysel üslup varlıkları ile görülebilmektedir.

Akademik resim okulları açılıncaya kadar ki süreçte geçerli olan bu eğitim ya da plastik alış-veriş, sanatçı-ustanın yaşam sürecinde oluşturduğu, kendi deney ve yöntemlerini bir sonraki kuşağa aktarması için gerekli tek yöntemdir. Bir sonraki kuşağa aktarılan bu bilgi ve deneyim “Resim okullarının” kendi içinde bütüncül ve özgün bir üslup birliği oluşturmalarını da sağlamıştır. 15 yy yapıtları arasında da görülen doğrudan benzerliklerin, bu nedenle oluştuğu söylenebilir.

Rönesans ve öncesinde sanatçı – zanaatçı kimliğinin ortaya çıkma süreci Gombrich tarafından şöyle yorumlamaktadır;

> …….Eğer bir çocuk ressam olmaya karar verirse, babası onu henüz küçük yaşlardayken kentin önde gelen ustalarından birinin yanına çırak verirdi. Genellikle ustanın evinde yatar, ustasının ailesinin ayak işlerine koşturur ve herkese, her işe yardımcı olmaya çalışırdı. Ona verilecek ilk işlerden biri boyaları ezmek ya da ustanın kullanmak istediği ahşap panoları veya tuvalleri hazırlamak olurdu.Zamanla bir bayrak direğinin boyanması gibi bazı küçük işler yaptırılırdı.Sonra bir gün,işinin yoğun olduğu bir anda usta- tuvale belirlemiş olduğu arka planın boyanması ya da sahnede ikincil önemde olan bir kişinin giysisinin tamamlanması gibi-büyük bir çalışmanın önemsiz ya da göze çarpmayan bir bölümünü yapmasını çıraktan isteyebilirdi. Eğer çırak beceri gösterip ustanın tarzını, iyice taklit etmesini öğrenmişse yavaş yavaş daha önemli görevler,hatta tüm tabloyu ustanın çizimine dayanarak ve onun denetimi altında boyama görevini üstlenebilirdi.XV.yy'ın Resim okulları bunlardı işte" (Gombrich,2000; 248)

Gombrich'in XV. yy ve öncesine ait sanat eğitimine ait sanat eğitimine ait yaptığı değerlendirme 20. yy'ın sanat eğitimiyle hiçbir şekilde örtüşmemektedir. Sanatçı ya da zanaatçı eğitiminde usta –çırak ilişkisinin erken yaşlarda başlayarak eğitim sürecini yönlendirmesi, modern sanatın üslup farklılığı ya da özgünlük beklentisine aykırı gelebilir. Resmin gerçekçiliği ile değerlendirilen genç sanatçı adayının niteliği bireysel bir üslup özgünlüğüne engel olduğu söylenebilir.

Bu düşünceyle birlikte unutulmaması gereken bir başka nokta, Rönesans tarihinin büyük ustalarının usta-çırak ilişkisi ile gördükleri eğitim sürecine karşın, sanat tarihine bireysel üslup farklılıklarıyla geçmiş olmalarıdır. Ustasını geçmiş çırak olarak nitelendirebileceğimiz bu sanatçıların hiçbiri kendi sanatçı-usta kimliklerini ustasını taklit etmekle oluşturmamıştır.

Sanat eserinin ve sanatçının üslupsal değişimi, toplumsal değişimin paralelinde kendisini göstermiştir. Rönesans'ın toplumsal ve düşünsel değişimindeki mantık, öncelikle resim sanatında kendisini biçimlendirmeye başladığı görülmektedir. XV. yy'a kadar usta – çırak ilişkisi ile eğitilen zanaatçı-sanatçı, daha

sonraki dönemlerde çeşitli okullara ayrılarak kurumsallaştırılmıştır. 17. yy'da mutlak monarşi yönetimi beraberinde kurulan Akademi türleri dönem içinde düşünce ve sanat alanında oluşturulmuş denetim okulları olarak değerlendirilmiştir.

Sanatçının resim sanatının ustadan çırağa devredilen bir yaşam ortamından çıkarak, akademi sistemine dönüşmesi, sanat öğretme işlevinin değiştiğini de göstermektedir. Geçmişteki büyük ustaların tarihi yöntemleri yerine felsefe, teknik bilgilerin verildiği bir okula dönüşmüştür. Özellikle XVIII. yy akademileri krallığın himayesince korunmaya alınmıştır.

Sanatın toplumdaki kitleleri etkileyen nitelikte bir iletişim aracı görevi üstlenmesi sanatı kurumlarını ideoloji ve devletin ilgi alanına sokmuştur. Sanatın bazı kurumların, ideolojilerin ve dinsel sömürülerin çatısı altında bir araç olarak kullanılması nedeniyle "natüralist" dille gerçekleştirilmiş sanat yapıtlarının özgünlükten uzak oldukları gerçeği, yüzyıllar boyu bu yapıtlarda kendisini göstermektedir. Özgürlük, sanatçı için vazgeçemeyeceği bir gereksinimdir. Gerçek sanat yapıtının ortaya çıkması özgürlük sonucu ortaya çıkacak özgün düşünceye bağlıdır. Akademik faaliyetler sanatı merkezileştirme eğiliminde olduğu müddetçe sanatçının bireysel yaratma özgürlüğü de tehlikeye girebilmektedir.

J. Berger Akademizm anlayışı için;

> … Akademi bütün sanat hareketlerini merkezleştirir ve tüm ölçüleri ve yargıları düzenler (Denetimi dışında kalan daha alçak gönüllü faaliyetleri ise ilkel yada "halk Sanatı "deyip dönüp bakmaz bile.) Böylece kurallar özel bir örnekten yada eldeki modelden çıkarılacağı yerde sanatçının hayal gücünü daha çalışmaya başlamadan kalıplatıran ve kısıtlayan soyutlamalar olarak öne sürülür. (Berger 1987:45)

Akademizm katı sistemle bütünleşmesi, sanatın geleceğini yönlendirici bir baskı altında şekillenmesine neden olabilir. Sanatçının yönlendirilmesi demek onun özgünlüğüne duyulan saygının ipotek altına alınması anlamına gelebilir.

Akademiler geçmişte devlet yönetimindeki sistemin araçları olarak kurulmuştur. Bu anlamda sanat, yönetimin siyasetine uygun şekillenmek zorunda kalabilmiştir. Özellikle Fransız Devrimi, Hitler ve Stalin rejimleri döneminde sanat ve sanatçıya yön verme ideolojisinin devlet yönetimine bağlı kurumsallaşma ile gerçekleştiği görülmektedir. Bu baskıcı akademik kurumsallaşma sanat yapıntının biçimlenişine de etkilemiştir.

Serbest piyasanın, özel alıcıların olmadığı sanat ortamında, kurum kimliği altında yapılan sanat tek elden alıcı bulmaktadır. Bu sanat yapıtının özgünlüğünü ve kimliğini etkileyebilmektedir. Örneğin Türk resminde 1950'lerde sonra Çok Partili Döneme geçmesiyle Türk sanatçısı ve sanatı yeni bir perspektif kazanmış, yine bu dönemde çok partili dönemin etkisi ile, bireysel üslup ve konu arayışların girmiş olduğu görülür.

18 yy.dan bu yana sanatın akademikleştirilmiş durağanlığına karşı, baş kaldırıcı olan sanat hareketleri sanatçı ve sanat yapıtı kavramlarını da köklü bir değişikliğe uğratmıştır. Günümüze sanatına yansıyan tarihsel süreçteki en önemli sanatçıların otobiyografilerine bakıldığında akademizm karşıtı tavırla sanat yapıtı üretme anlayışı içinde olduklarını bilmek şaşırtıcı değildir.

Eduart Manet, Goya, Camile Pisarro, Paul Cezanne, Vang Gogh ve daha birçok önemli sanatçı akademizmin katı kurallarını benimsemeyip, kendi kimlikleriyle bütünleşen üslup gelişimini kabul ettirmişlerdir. Bu sanatçılar Plastik sanatın katı kurallarını kişiselleştirerek özgün yapıt arayışına girmişlerdir. Katı ve yanlış akademizm kurallarının, sanatçının bireysel ayrımını önemsemeyip, genel, yüzeysel, benzer kaygıları sanatçı kimliğine empoze etme endişesi özgün kimliği kayba uğratabilmektedir.

Araştırmada sanat tarihsel süreçteki eğitim sistemine kısa ve yüzeysel olarak bakıldığında; klasik dönemin usta-çırak ilişkinden başlayarak 18.yy ve 19. yy katı akademizm kurallarına kadar sanatçı kimliği ve özgünlüğünün etkilendiği görülmektedir. Bu günün sanat eğitimi kurumlarında karşılaşılan sorunlara araştırma

kapsamında bakıldığında ise, atelye eğitim sürecinin özgün artistik ifadeye etkisi önem taşıdığı düşünülmektedir.

Günümüz sanat eğitimi kurumlarının öğrencinin özgün kimliğe etkisi ve özgün artistik ifade arayışlarında Resim Anasanat Atelye süreci ve sanat eğitimcisinin etkisi olduğu düşünülmektedir. Bundaki en önemli etken sanat eğitimi veren kurumlarının, okulun mezuniyet sonrası amaçlarına göre atelye eğitim programına ağırlık vermiş olmaları düşünülebilir. Sanat eğitimi veren kurumlarının Fakülte ve Eğitim Fakültesi niteliği ile ayrıştırılması, mezuniyet sonrası öğrencilerinden beklentiler değişmektedir. Bu nitelik atelye uygulamaları sürecini de etkilemekte mezuniyet sonrası sanatçı ve öğretmen sınıflamalarına neden olmaktadır. Sanatla ne tür ilişki kurulursa kurulursun sanat bireysel aktarımlar üzerine şekillenmektedir. Bu anlamda bireysel ayrıcalıkları keşfederek sanatsal aktarıma dönüştürebilecek sanat eğitimcilerinin niteliği sorgulanmaktadır.

Sanatçı ve sanat eğitimci Bünyamin Balamir, "Sanat Eğitimide Özgürlük ve Özgünlük."kitabında sanat eğitiminin öğrenciye katkısı ve sanat eğitimcisinin bu katkıya etkisinden söz etmiştir.

Sanat eğitimi ve sanat eğitimcisi arasındaki ilişki Balamir'in sözleriyle açıklanacak olursa ;

> "Sanat eğitimi anlayışı içinde yer alan duygu ,algılama, imgeleme, düşünme, yaratıcı ve üretici kavramların plastik sanatların oluşumunu sağlayan temel yapı taşları içinde öğrenciye yaşatmak onu görebilen sezebilen araştıran düşüren üretken bireyler haline getirerek yaratıcı ve yapıcı güçlerini geliştirmek sanat uğraşısında bireye bağımlı ve ezbere dayalı değil, bilinçli tavırlar almalarını ve çağın gereksinimleri doğrultusunda çözümlemelere varabilmelerini sağlayabilmek sanat eğitimcisinin görevidir.Bu görev yerine getirilirken sanat eğitimcisi öğrenciye kendi problemini koyma ve bu problemi çözme yöntemi aşılamalıdır. Seçenekleriyle özgür çözümler aramalarını sağlamalıdır."(Balamir,1994:12)

Öğrencinin sanatın bireysel olduğunun ayırtına varması, uygulama sürecindeki yapıtlarını özgür ve özgün niteliğe taşıyabilmektedir. Sanatın bireysel oluşu eğitimcinin öncelikle kendi bireysel kimliğini fark etmesini gerektirmektedir. Bu süreçte duyarlı bir sanat eğitimci öğrenciye gideceği yolu çizmek yerine izleri göstermelidir ki öğrenci özgünlüğü kopya resimler yerine bireysel kimlik ayrıntılarında görebilsin.

Balamir bu süreci şöyle açıklar;

"Sanat eğitimi anlayışı içinde yer alan duygu,algılama, imgeleme, düşünme, yaratıcı ve üretici kavramların plastik sanatların oluşumunu sağlayan temel yapı taşları içinde öğrenciye yaşatmak onu görebilen sezebilen araştıran düşüren üretken bireyler haline getirerek yaratıcı ve yapıcı güçlerini geliştirmek sanat uğraşısında bireye bağımlı ve ezbere dayalı değil, bilinçli tavırlar almalarını ve çağın gereksinimleri doğrultusunda çözümlemelere varabilmelerini sağlayabilmek sanat eğitimcisinin görevidir.Bu görev yerine getirilirken sanat eğitimcisi öğrenciye kendi problemini koyma ve bu problemi çözme yöntemi aşılamalıdır. Seçenekleriyle özgür çözümler aramalarını sağlamalıdır" Sanat eğitimi anlayışı içinde yer alan duygu ,algılama, imgeleme, düşünme, yaratıcı ve üretici kavramların plastik sanatların oluşumunu sağlayan temel yapı taşları içinde öğrenciye yaşatmak onu görebilen sezebilen araştıran düşüren üretken bireyler haline getirerek yaratıcı ve yapıcı güçlerini geliştirmek sanat uğraşısında bireye bağımlı ve ezbere dayalı değil, bilinçli tavırlar almalarını ve çağın gereksinimleri doğrultusunda çözümlemelere varabilmelerini sağlayabilmek sanat eğitimcisinin görevidir. Bu görev yerine getirilirken sanat eğitimcisi öğrenciye kendi problemini koyma ve bu problemi çözme yöntemi aşılamalıdır. Seçenekleriyle özgür çözümler aramalarını sağlamalıdır."(Balamir,1994:12)

Günümüzde sanat eğitimci ve sanatçı sınıflamasının eğitimi alan öğrencilerde ön yargılara neden olduğu gözlenmiştir. Pedagoji ve alan dersleri ağırlıklı ders programında sanatı okuyan, sorgulayan, öğrenen hatta eğitimini verecek bireyin

sadece izleyici ve kuramcı olarak kalması beklenemez. Sanatta uygulama sürecini yaşamak ayrıcalıktır. Bu ayrıcalık eğitimci ise; kuramcı, akademisyen, öğrenci olsun herkesin sahip olabileceği bir hak olmalıdır.

Eğitim Fakültesinde öğretmen adayı öğrencilerinin atelye uygulama süreçlerinde yaşadığı deneyimler, bir sonraki kuşak için özel bir anlam taşımaktadır. "Bilmeyen öğretemez, yaşamayan gösteremez" ilkesi genç eğitimcilerin sanat eğitimi sürecindeki özgün artistik ifade arayışlarını sorgulatmayı gerektirmektedir.Bu noktada atelye uygulama sürecindeki sanat eğitimcinin öğrenciye yaklaşımı önem kazanmaktadır.

Balamir'e (1999: 15) 'e göre :Sanat eğitimi, sanatçı olma yolundaki gençlerin kendi biçimlerini oluşturma sürecidir.Bu süreç sanat eğitimcisi ile yaşamaktadır.Sanat eğitimcisi ise her şeyi bilen değil öğrenendir.Karar veren değil oluşturandır.O öğrencilerine değer verir, düşünce ister bilgi ister öneri ister böyle bir sanat eğitimcisi öğrenciyi sürekli yetiştirir. Otokritik ve ben merkezci eğitimci ise her şeyi bildiğini sanır. Öğrencilerin kendisine bağımlı olmasını ister.Bu öğrencilerin bireysel kimliklerini yok eder. (Balamir,1999: 15)

BÖLÜM III

3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları, verilerin toplanması ile verilerin çözümlenmesi yer almaktadır.

3.1.Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma özelliği taşıdığı için betimsel· yöntemler kullanılır.Araştırma da tarama modellerinden kaynak ve alan araştırma modelleri tercih edilir.(Dökümasyon)teknikleri kullanılır.

Vedat Özsoy (2003:23)'a göre nitel araştırma gözlem, doküman incelemesi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamında ve gerçekte ve bütüncül bir biçim ortaya konulmasına yönelik bir sürecin izlendiği bir araştırma yöntemi olarak tanımlamaktadır. Bir başka deyişle, nitel araştırma kuram oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları, bağlı bulundukları çevre içersinde araştırmayı ve anlamayı ön plana alan bir yaklaşımdır.

Mayring (2000:39)'e göre nitel araştırmanın güçlü bir şekilde *özneye-ilişkinlik* ilkesine oturtulması, araştırma öznesinin *betimlenmesi* ve *yorumlanmasına* önem vermesi, öznenin kendi doğal *günlük* ortamında (laboratuarda değil) *araştırılması* , sonucun çıkarılmasından bir *genelleşme* sürecinin oluşturulmasıyla sonuçlandırılması gerekmektedir.

Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarındandır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşullan içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılmaktadır. Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin

doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi önceden tutulmuş çeşitli kayıtlar, eski kalıntılar ve alandaki kaynak kişilere başvurarak elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlamak durumunda kalır(Karasar,2002:77)

Belgesel tarama ,var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplama denir. Duverger (1973)'in 'belgesel gözlem' dediği bu tekniği, Rummel (1968) ve daha birçoğu "doküman metodu" olarak tanımlamaktadır. Best (1959:118) de tekniği mevcut kayıt ya da belgelerin veri kaynağı olarak sistemli incelemesi olarak ifade etmektedir. Belgesel tarama, kaynakları bulma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsamaktadır. İki ayrı amaçlı belgesel tarama vardır. Genel tarama ve İçerik Çözümlemesi. Genel tarama, hemen her araştırmada izlenen "alan yazın" ya da "literatür" taraması olarak bilinen bir taramadır.(Karasar:2002;183-184)

3.2.Evren ve Örneklem

Bu araştırmada, Resim Sanatının Özgün Artistik ifade arayışları ve Ayrıntının İrdelenmesi kapsamında, Rönesans'tan Modern sanata Özgün Artistik ifade arayışları ve bir grup sanatçının biçimsel ayrıntıları, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Anabilim Dalı Yrd. Doç. Mahmut ÖZTÜRK Resim Ana sanat Atölyesi Öğrencilerinden bir grup öğrencinin özgün artistik ifade arayışındaki biçimsel ayrıntılarının irdelemesi ve özgün kimlik arayışına örnek olarak, Beratiye KARAYAKA (AYDIN)'nın atelye uygulama süreci ele alınmıştır.

3.3.Veri Toplama Yöntemi

Bu araştırmada öncelikle konu ile ilişkili Türkçe ve yabancı dildeki kaynaklar taranarak doküman incelemesi yapılmıştır. Konu ile ilgili süreli yayınlar, sözlük, aylık bülten, örnek röprodüksiyonlar,makaleler veri aracı olarak

kullanılmıştır. Yazılı kaynakların taranması ile oluşturulan veri tabanı yorumsal bakış açısı ile değerlendirilmiştir.

3.3.1.Veri Toplama Aracı

Araştırmada verilerinin toplanmasında belgesel tarama yöntemi kullanılarak konuyla ilgili kaynaklar; ders kitapları, bildiriler, aylık bülten, süreli yayınlar,makaleler, yayımlanmış tez örnekleri, fotoğraflar,örnek tıpkıbasımlar sonucu elde edilen yazılı ve resimli dokümanlar kullanılmıştır.Bu incelemelerde Bilkent Üniversitesi, Gazi Üniversitesi Kütüphaneleri, Milli kütüphane, Devlet Resim Heykel Müzesi İncelenmiştir.

3.3.2. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması

Verilerin analizi, betimsel analiz ve içerik analizi şeklinde yapılır (Kaptan, 1995: 56).

Betimsel analiz, daha çok kavramsal yapının açık biçimde belirlendiği araştırmalarda kullanılır. İçerik analizi, toplanan verirlin derinlemesine analiz edilmesine ve önceden belirgin olmayan temaların yanların ortaya çımasına olanak tanır (Yıldırım,2000:58)

Konuya ilişkin kaynakların taranması sonucunda elde edilen bilgiler araştırmacı tarafından analiz edilmiştir.

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1.RÖNESANS ÖNCESİ İLE ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARINA GENEL BİR BAKIŞ

Sanatın ve sanatçının toplum yapısından yaşantısından bağımsız bir çizgide üretemeyeceği gerçeği, sanatı ve sanatçıyı toplumun inanışı, yönetim şekli yaşam biçimi ile değerlendirmeyi gerektirmiştir. Sanatçı ve sanat yapıtının yaşadığı toplumdan ne derece etkilendiğini görebilmek için dönemin toplumsal yapısının sanatçı kimliği ve sanat yapıtı üzerindeki etkisi dikkate alınmıştır. Sanatın ve sanatçının içinde bulunduğu toplumsal yapıdan ve yönetim biçiminden, dolaylı ya da doğrudan etkilendiği sanat tarihsel süreçte gözlenmektedir. Sanat ve sanatçıya içinde bulunduğu toplumsal koşullar çerçevesinden bakabilmek, sanatçının özgün üslup ayrıntılarını yakalamak açısından önemlidir.

Araştırmada biçimsel üslup ayrıntıları Batı sanatı gelişiminin İlkel çağ'dan Modern döneme kadar ki sürecinin özgün artistik ifade arayışları içeriğinde dikkate alınmıştır. Hiçbir sanatçı dünyaya diğer bir sanatçının gözüyle, ruhuyla, aklıyla bakamaz. Bu yorum Mısır, Bizans, İslam hatta Ortaçağ sanatında bile sanatçıların ortaya koyduğu üslupsal farklılığını vurgulamaktadır. Üslupsal farklılıklarda; Empresyonist sanatçının Gotik dönem sanatçısına göre özgün artistik ifade arayışını daha içten ve özgür bir anlatımla ifade edildiği düşünülmektedir.

Ortaçağ'dan Modern sanata plastik anlatım olanaklarına bakıldığında, soyut ya da somut genel ifade dönemlerinin yine ardıl bir süreçte birbirini izlediği görülebilinir. Bu süreç sanatçı ve yapıtının özgün kimlik ayrıntılarının da takibini, gözlemini de gerektirmektedir. Örneğin Ortaçağın genel resim özelliklerinin Rönesans'ın resim özelliklerine göre daha katı ve somut bir anlatıma sahip olduğu görülebilmektedir.

Rönesans'tan Modern sanata kadar olan toplumların sanat ve sanatçı özgünlüğüne etkisinin belirtilmesinde , Rönesans öncesi toplum ve düşünce yapısının araştırmada yer almasının gerekli olduğu düşünülmüştür.Araştırmada, sanatın ve sanatçının özgün artistik ifade arayışında Rönesans'tan Modern sanata kadar olan sürecin etkisi dikkate alınmıştır. Bu nedenle Rönesans öncesi sanatın ve sanatçının özgün artistik ifade arayışları genel ifadelerle yer almaktadır.

Rönesans tüm sanat tarihi kitaplarında üzerinde önemle durulduğu üzere, resimsel bir üslup olmanın ötesinde anlam taşımaktadır.Toplumsal anlamdaki tüm gelişmeleri ve düşünce gelişimini simgelemektedir. Rönesans, genel anlamda sanatçının özgürlüğe ve sanat yapıtının özgün bir anlatıma ulaşma çabasında, birçok kaynak tarafından başlangıç tarihi olarak gösterilmiştir. Bu durum, Rönesans öncesi dönemlerin sanat üsluplarının özgün ve özgür olmadığı yargısını taşımasa da, Rönesans'ın sanat tarihinde sanatçı kimliği ve sanat yapıtını önemli ölçüde etkilediğini göstermektedir. Rönesans öncesi Gotik Sanatında da mutlak yenilikçi girişimler olmuştur. Fakat Ortaçağ Felsefesinin oluşturduğu toplumsal koşulların sanatın özgürlüğünü ve özgünlüğünü Rönesans kadar derinden etkilemediği görülür.Bu nedenle araştırmada özellikle Rönesans sonrası sanat ve sanatçı özgünlüğünün dikkate alınmasını açıklamaktadır.

Özellikle 15.yy da ki gelişmelerin, Ortaçağ kilise inancının ve düşünce yapısının kararttığı sanat ortamını, yenilikçi düşünce etkinliği ile aydınlığa çıkardığı söylenebilir. Bu aydınlık kavramı Rönesans'ın kendinden önceki dönemlere göre yenilik ve değişim sergilediği için kullanılmıştır. Bu değişim sadece Ortaçağ ve Rönesans'a özgü bir tanımlama değildir. Sanat tarihsel süreçte kendinden önceki döneme göre değişim ya da yenilik sergileyen ardıllık açıkça görülebilmektedir.

4.1.1.İlkel Sanattan Ortaçağ'a Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışlarına Genel Bakış

Özgün artistik ifade arayışında ilkel sanatçının toplumsal koşullarına ve sanatçı kimliğine ne bakıldığında, toplumun yapı ve kültürünü oluşturan geleneksel yapının sanata etkilediği ve sanatçının eserini toplum-sanatçı ikilisi doğrultusunda gerçekleştirebildiği görülmektedir.

İlkel çağların mağara duvarlarında sanat yapıtları olarak adlandırılan resimleri içeriği, yaşamı kolaylaştırma kaygısı ile doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle ilkel dönem eser, sanatçıdan çok toplum malı olarak kabul etmekte, sanatçı toplumsal yapıyı ve düşünüşü yansıttığı oranda, sanatçı kimliğini ortaya koymaktadır. İlkel çağda sanatın modern sanatın güzellik ve estetik beklentileriyle ilgisi yoktur. İlkel dönem sanat yapıtı insan topluluğunun büyü aracı ya da sağ kalma savaşında, bir silah görevi üstlenmektedir.Sanat ve sanatçının var olma amacının içinde bulunduğu toplumun yaşamını kolaylaştıracak icatlar yapmak olduğu söylenebilir.Sanat topluma yayar sağlayacak bir uğraş niteliğini taşımaktadır.

İlkel sanatın mağara duvarları resimlerinde amacının ifade etmek olduğu tanımlanabilir. Onun için önemli olan korktuğu hayvanın boyunu, cinsini, türünü en iyi şekilde ifade etmektir. Perspektif, renk, biçim gibi kaygılar taşımadığı resimler, aynı zamanda sembolik anlatımlar içermektedir.

Mısır sanatında görülen figürün kübik blok etkisi sanatçının oran-orantı ilişkisini dikkate aldığını göstermektedir. Anıtsal büyüklükteki yapıtlar çok tanrılı inancın sanat yapıtındaki etkisinin büyüklüğünü de vurgulamaktadır. Mısır sanatının, tanrı, dolayısıyla din kavramıyla varolması, ya da modern sanatla karşılaştırıldığında olmaması, inancın sanat yapıtına etkisini göstermektedir. Mısır uygarlığı ile ortaya çıkan gerçekçi sanat, din, siyaset ve tarımın bir araya gelip kaynaşmasından etkilenmiştir. Geometrik keskinlikte katı doğa gözlemi mısır sanatının genel sanatının genel üslup özelliği olarak görülmektedir. Sanatın

toplumsal işlevi ve dinin topluma etkisi, sanatçının imge oluşturmasında ve yapıt üretmesinde etkili olmaktadır. Mısır sanatının, tanrı, dolayısıyla din kavramıyla varolması ya da modern sanatla karşılaştırıldığında olmaması inancın sanat yapıtına etkisini göstermektedir. Sanat yapıtında çok tanrılı din temsilciliğinden, antik dönemin Yunan ve Roma uygarlıkları sanatı da etkilenmiştir. Din ve inanç tüm toplumlarda ilkel çağlardan bu yana insanlığın yaşam biçimini şekillendirdiği bir gerçektir.

Sanat ve sanatçı bu anlamda kendisini fazlasıyla yönlendirmiş dinsel inanışların gerektirdiği yaptırımlardan etkilenmiştir. Bir toplumun ideolojileri kültürü ve sanatı içinde bulunulan dinsel hiyerarşinin kanatları altında şekillenmiştir. Sanat bu faydacı estetik anlatım çerçevesinde biçime kavuşmuştur.

İlkel düşünceden uygar toplum bilincine geçiş sürecinde sanatçı kimliğinin, sanat yapıtının geçirdiği değişim Levy-Bruhl tarafından şöyle yorumlanmaktadır;

> "……Mistik bir bütünün uzantısı olarak coşku dolu ve pasyonlu bir yaşantı genel bir kural olarak kolektif tasvirler yapan bir tasarıma kolay kolay izin vermez ,bu yolda bir ustalık oluşamaz. İlkel mantıkta bir nesne kesin bir biçimde bütün katılığıyla fakat , mistik elemanlarla kuşatılmış olarak yer alır; sıradan olsun ,onun algıladığı her nesne o kişiyi geleneklerine uyan bir tarzda harekete geçirir. Organizmanın ani tepkisine dayanan bağımsız coşkuları dışında onlar için toplumsallaşmış bir yan aramak boşunadır. Gelişmiş bir toplumun üyeleri tarafından duyulan yapı grubun organize kurumları değişmeden kaldıkça kaçınılmaz olarak önceden kararlı ve değişmez ölçüleri olan bir davranış halindedir. Bu mistik ve mantık- öncesi düşünce yapısı kendi ilkel sentezi içinde ilerler, kolektif tasvirlerin önceden kararlanmış biçimleri giderek çözülür, başka bir deyimle kolektif eyleme katılma ilkesi yerine deney ve akılcı istek geçerli olmaya başlar. Daha sonra bu istekler doğrultusunda "düşünme" adını verdiğimiz şey farklılık kazanır, belirginleşir ve bağımsız başlı başına bir olay halini alır. Entelektüellik kavramı, biraz 5. daha karmaşık bir olgudur. Düşüncenin giderek ulaştığı akılcı süreç, kişinin

bağımsızlığı ve böyle bir sürecin yaşanması için kaçınılmazdır." (Read,1984:60.)

Akılcı düşüncenin yani Rönesans'ın kabulünden önce sanat, sanatçı ve toplum için doğadan ayrılmaz yine doğanın bir kopyası niteliği taşımaktaydı. Sanatçı yaratma eylemini bir hayvanın, eşyanın bireyin aynısını tasvir ederek temsil etmekteydi.

4.1.2. Ortaçağ Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışlarına Genel Bakış

Rönesans ve öncesinde toplum toprağa ve tarım emeğine dayalı bir feodal bir yaşam çizgisiyle yönetilmekteydi. Feodal yönetim toprağın gücünü elinde bulundurmaktaydı. Bu anlamda toprağa egemen sınıflar aynı zamanda sanatçı ve sanat yapıtına da egemen oldukları gözlenir. Kiliselerin, yönetici sınıfın , toplumu şekillendirmesi ,sanat ve sanatçının da bu üst toplumun etkisi altında şekillendiğini gösterir. Bu nedenle Rönesans öncesi Ortaçağ sanatçılarının özgünlük arayışında, bireysel seçimlerinin ne derece özgür ve özgün olduğu tartışılabilmektedir. Sanatçının yaşadığı toplumun feodal yönetim biçimine sahip olması, Ortaçağ ve Rönesans'ın sanat alanındaki yenilik mücadelesini etkilemiştir.

Ortaçağın feodal toplum yapısında, Roma İmparatorluğunun çökmesinin ardından ayakta kalan güç olarak benimsenen kilise ve toprağa egemen soylular, toplum ve sanatçıya da egemendi. Feodal yönetimin ve kilise otoritesinin toplumun her kesiminde baskın rolü, tanrı inancındaki parçalanamaz bütünlük, Ortaçağ'da ki konu yönelimlerinin ve felsefesinin inanç merkeziyetçiliğinde ki etkisini göstermekteydi. Bu anlamda toplum, kilise düşüncesine ve kilisenin gerektirdiği inanca bağlılık göstermekteydi. Bilinmek istenilen her konuda kutsal kitap ve kilise yetkililerinin söz sahibi olması, gerekli bilginin kaynağı olarak kiliseyi göstermişti. Sanatın dinsel inancın çerçevesinde şekillenmesi, kilisenin kendi görüşlerini önemseyip yaşam üzerinde baskın otorite oluşturması, Ortaçağ'ın sanatsal

yaratıcığını bir anlamda karanlığa götürmüştü. Bu durum aynı zamanda inanç kölesi toplumu, kilisenin yönetmesi anlamına da gelmekteydi. Sanatçının Ortaçağ'daki sanatsal özgünlük ve özgürlük anlayışı, doğal olarak bireyin kiliseye yakınlığı ile ilişkiliydi. Bu bağlamda Sanatçı ve sanat yapıtının kilisenin belirlediği sınırlar içinde özgün artistik ifade arayışlarına gereklilik duyduğu yorumu yapılabilinir.

Sanat tarihçi E.H.Gombrich Sanatın Öyküsü kitabında Ortaçağ sanatçısının dinle ilişkisini söyle yorumlamıştır;

> "Ortaçağlı sanatçı, duyduğu (hissettiği) şeyi yapıtında anlatmasını öğrenmiştir. Bu amaç dikkate alınmadığı takdirde Ortaçağ sanatının herhangi bir yapıtının hakkını hiçbir zaman veremeyiz. Çünkü sanatçılar, doğruya benzeyen veya güzel şeyler yapmak niyetinde değillerdi. Dindaşlarına kutsal tarihin içerik ve bildirisini iletmek istiyorlardı o kadar" (Gombrich, 2000:120)

Bilimsel gelişmenin gerekliliğini fark edemeyecek derecede toprak kölesi olan toplum, alt sınıfı ve dini inancını kendi toprak kazancı için kullanan yönetici sınıf ve bu sınıfın kilise merkezinde ki ihtiyaçlarını karşılamakla yükümlü sanatçı, Ortaçağ'ın genel toplum ve sanatçı kimliğini sergilemektedir.

Sanat felsefeci Avşar Timuçin Ortaçağ sanatı ve sanatçısı için şu yorumu yapar;;

> "Ortaçağ'da insanı bir kukla durumuna getirerek iyiden iyiye geriye atan ve böylece gereklilikten iyiden iyiye uzaklaşmış olan resim sanatı dikkatini yalnızca azizler ve dinsel konular üzerine toplamıştır. Bu sanatta ne doğa vardı ne de gerçek anlamda insan.Bu sanat güzel araştırmasını iyiden iyiye bırakmış,sanatı yararlının buyruğuna verirken estetik dışı özelikler kazanmıştı.Buna göre resim yapmak dinsel bir görev yerine getirmekti.Resimde yalnızca din ve ahlak değerleri egemendi;onda inanç her şeyi belirliyordu."(Timuçin,2002:74)

Timuçin'e göre sanatın konusunda belirleyici rol oynayan inanç Ortaçağ'ın dini tasvirlerinde, her biçimsel ayrıntının, kutsal kavramların yerini tutması ile açıklanabilir. Kadın, Meryem'i ; çocuk İsa'yı, ev İsa'nın içinde doğduğu ağılı kule de Kule de Kudüs'ü simgelemekteydi.



Resim-5 Meryeme Müjde 1150 dolayları İncil'el yazması.

Ortaçağ'ın vitray, mozaik, minyatür, altar ve fresk konularında görülen dinsel ikonalar Hıristiyanlık inancının temellerinde şekillenmiş bir Gotik üslubu oluşturmuştur. Bu dönem sanat yapıtlarına bakıldığında (Resim-5) sanat ve din ilişkisinin sanatçının özgün kimliğe etkisi görülebilmektedir. Ortaçağ'da ve Ön Rönesans'ta soyluların kendilerini Meryem, İsa tasvirlerinin içinde görmek istemesi, bireysel portre konusunun henüz önemli görülmemesi olarak açıklanabilinir. Bu Ortaçağ toplumundaki bireyin değerine ilişkin önemli bir ayrıntıdır. Ortaçağ'da bireyin değeri, sanatçının da toplum için önemini simgelemektedir.

Sanatçının genelde, soylu sınıf ve din arasındaki bağı kuvvetlendirmekle yükümlü olduğu, dinsel ikonografilerde soylu sınıfa ait portreleri tasvirler ettiği görülür. (Resim-6) Ortaçağ sanatçısı poz verenin karakterini, yüz detaylarını, ifadesini belirgin kılmaktan öte, daha çok temsil ettiği sınıfı resmetmekle görevliydi. Kompozisyonda sipariş veren soylunun, Meryem ve İsa'nın alışılmış tasvirleri

yanında çoğu kez dua ederken; ikinci derecede önemlilik taşıyan bir figür olarak yer almaktaydı. Ortaçağ sanatçısının kimliği soylu ve kilisenin bağının güçlenmesinde önem taşıyan bir aracı olarak tanımlanabilir.



Resim-6 İsa'nın Gömülüşü 1250-1300 dolayları Meznurlar kitabı el yazması

Sanat tarihçi Hakan Gülsün Ortaçağ dönemindeki sanatın ve sanatçının konumu hakkında şu yorumu yapar;

> " Sanat da bu dönem boyunca sürekli olarak dine hizmet eder. Heykel olsun,resim olsun,mimari olsun ortaya konan tüm yapıtları bu amaç ile üretilmişlerdir. Kilise babaları, mimarları, heykel yapımcılarına, ressamlara yapıların ve konuların seçilmesi işini ısmarlıyorlardı. Bu dönemin tüm anıtsal yapıları kiliselerdi ve heykeller, kabartmalar ve süslemelerin hepsi simgesel bir görünümdeydi. Kilise, sanatı, din ve din tarihini topluma öğretmek için bir yol olarak görüyordu. İsa'nın azizlerin, Meryem'in yaşamıyla ilgili sahneler konu seçiminde tek alan olmuştu." (Gülsün,1987:45)

Ortaçağ sanatçısının dinsel mitoloji ile birlikte mistisizm ve sembolizm etkisi altında kaldığı görülür. Dinsel mitolojiye bağlılığın sanatçının yenilik arayışına bir anlamda engel olduğu söylenebilir. Dini tasvirlerin kullanımında her unsurun kutsal

kavramları simgelemesi, sanatçıyı şablon denilebilecek kopya ve tekrara mecbur edebilmiştir. Böyle bir tasvir anlayışı sanatçı için doğanın gözlemini, gerektirmeyecek, imgesel ezberi gerektirmektedir.

Ortaçağ sanatçısının doğa gözlemini gerektirmeyecek imgesel bir ezbere sahip olması, özgün düşünce ve üslubunu da olumsuz yönde etkilemektedir. Gotik üslup kompozisyonlarında ki kutsal imgelerin varlığı ve ideal bir formların tekrarı, bir anlamda Ortaçağ sanatçısının yeni kompozisyon arayışına engel olabilmiştir. Bu bağlamda, Ortaçağ sanatçısının yaratıcı mı? Üretici mi? olduğuna ilişkin ikilem zanaatçı mı? Yoksa sanatçı mı? eleştirilerine sebep olmaktadır.

Lary Shiner ' Sanatın İcadı' adlı kitabında Ortaçağ sanatçısının özgünlük koşullarını ve toplumdaki kimliğini şu yorumuyla vurgulamaktadır;

> "Ortaçağ ressamı esas itibari ile bir "dekorasyon" ustasıydı ve sipariş üzerine mobilyaları, sancakları, kalkanları, tabelaları, kilise duvarlarını, kamu binalarını ve zenginlerin evlerini resimlerdi. Her sanatın kendi loncasının olması seyrek karşılaşılan bir durumdu; ressamlar genellikle eczacılar loncasına dahildi. (Çünkü boya için onlara bağımlıydılar.) heykelciler, kuyumcular loncasına ve kimi mimarların daha kibar bir statüde olduklarına ilişkin kanıtlar bulunsa da mimarlar da taş ustaları loncasına dahildi. İster taş oymacılar, ister seramikçiler, isterse de ressamlar olsun ortaçağdaki ustaların çoğu, genellikle verdikleri siparişlerin içeriğini, genel tasarımını ve kullanılacak malzemeleri kendileri belirleyen müşteriler için çalışıyordu. Bundan başka, ortaçağ ustası siparişleri genellikle tek başına almıyordu, bunun yerine herkesin ürününün kendi alanını ilgilendiren kısmını yaptığı bir atölyenin üyelerinden biri olarak alıyordu. Bununla birlikte, her ne kadar ustalar genellikle el emeğiyle özdeşleştirilen düşük statülü sanatçılar olarak görülseler de, mekanik sanatların çoğu el ustalığının yanı sıra zeki bir planlamayı yaratıcı bir kavrayışı ve sağlam bir muhakemeyi gerektiriyordu."
> (Shiner, 2004: 66)

Shiner'in Ortaçağ sanatçısı için olan saptaması Modern toplumun sanatçıya hazırladığı özgünlük ve özgürlük tanımlarından farklılık göstermektedir. Çünkü Ortaçağ düşüncesinin etkileri sanatçıyı olumsuz önde etkilemiş, sanatçının kendisine bir çıkış yolu aramasını, başlı başına bir mücadele vermesini gerektirmiştir. Sanatçının ve toplumunun verdiği mücadele sonucunda Modern sanatçı kimliğine ulaşılabilmiştir. Sanatçının toplumuna ait olduğu gerçeğine dayanılarak Ortaçağ sanatçısının, Modern sanatçının sahip olduğu özgün artistik ifade arayışlarına, bireysel kimliğe, yaratıcılığa, ve özgürlüğüne sahip olmadığı söylenilebilir. Ortaçağ sanatçı tanımlamasının taklit, bağımlılık ve yararcılık içermesi toplum koşulların gerektirdiği bir sonuçtur.

Ortaçağ sanatçısının ortaya koyduğu sanat yapıtında sanata özgü kişiliğin varlığından söz etmek güçtür. Bu durum Ortaçağın sanatçıya dolayısıyla bireye verdiği değeri gösterir. Ortaçağ sanatının uluslararası bir inanç sadakatiyle şekillenmesi sanatçının özgün ve özgür bir yaklaşımla yapıt üretmesine neden olmaktadır. Sanatçı mı? zanaatçı mı? dolayısıyla üretici mi? yoksa yaratıcı mı?sorgulamasını gerektirmektedir.

Ortaçağ da büyük katedraller ve kilise süslemelerinde görülen imzasız işler, bu dönemde sanatçı bireysel kimliğinin yok sayıldığını düşündürebilir. Özellikle bu süreçte yapıt öncelikle sipariş veren kişiye ya da kuruma aittir. Sanatçısına ait olabilmesi sanatçı kimliğinin toplum içinde ki öneminin artması ile ilişkilidir.

Bu doğrultuda Ortaçağ sanatının dini tasvirlerinde sanatçıdan beklenen, gerçeğe yakın bir benzetme ve süsleme ustalığını gerçekleştirmesidir. Kilise inancı ve feodal rejimle şekillenen sanatçının yapıtı, dinsel inanışın topluma yaygınlaştırılmasında kullanılan bir çeşit araç görevi üstlenmiştir. Kilise ve toprak yöneticisinin sanatçıya belirlediği kimlik, dönemin toplumsal yaşamıyla koşut nitelikle bir kilise otoritesinin baskısını vurgulamaktadır. Ortaçağ sanatçısı konu seçimini kilise inancın hizmetinde ve kilise inancının zevkiyle üretebilmektedir. Sanat yapıtında yenilikçi düşüncenin sorgulandığı, sipariş üzerine sanat yapıtlarının

üretildiği koşullarda sanatçıdan yaşadığı toplumdan bağımsız, özgün ve bireysel tavır beklenemez.

Modern sanatçı bireyciliğiyle her anlamda farklılık gösteren Ortaçağ sanatçısında, bireysellik, yaratıcılık, özgünlük, özgünlük gibi kavramlar şüphesiz farklı anlamlar içermektedir. Ortaçağ sanatında Hami ya da müşterinin kontrolünde gerçekleştirilen yapıta atılan imza, Modern sanatçının bireysel özgünlük iddiasından farklı olarak, bir etiket anlamını da taşımaktadır. Bu anlamda Ortaçağ sanatçısının Rönesans ya da Modern sanatçıların özgün kimliğine sahip olamaması, içinde bulunduğu toplumsal koşullara bağlanabilir. Katı inanç, baskıcı ideoloji ve sınıf ilişkileri, sanatın, bilimin, teknolojinin, yeniliğin, önünü de kesmiştir. Bu durum Ortaçağ sanatı ve sanatçı kimliğini de doğrudan etkilemiştir. Bu bağlamda Ortaçağ sanatçısının özgün artistik ifade arayışı ve ayrıntıları yaşadığı toplumun koşulları içersinde değerlendirilmiştir. İçinde bulunduğu toplum koşulları beraberinde bireysel kişilik ayrıntılarını ve her gün baktığı doğa ayrıntılarını göremeyen bir sanatçı kimliğinin özgünlük ve özgürlük ölçütü ancak kendi koşulları içersinde değerlendirilebilinir.

4.2. RÖNESANS DÖNEMİNDE SANATIN VE SANATÇININ ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARI

Rönesans, kendinden önce gelen Ortaçağ'ın karanlık, bağnaz yaptırımlarının aksine aydınlanma çağı olarak ortaya çıkmasıyla pek çok araştırmada dikkat çekmiş bir dönemdir. Karanlığın sonundaki ışık olarak tanımlanabilecek bu değişim, 15.yy sanatçısının yapıtlarında önem taşıyan içerik ve biçim değişiminin de başlangıcı olarak düşünülebilinir. Bu döneme ilgi duyan bilim adamları, günümüz koşullarını oluşturan bir çok değişimi Rönesans'la hız kazanan araştırmalara dayandırmaktadır.

Rönesans beraberinde, tarihsel süreçte önemli yer edinen birçok buluşu, yeniliği ve sanatçı üslup arayışını getirmiştir. Dönemin sanatçı üslup özelliklerini kavramak, Rönesans sanatını ve toplum yaşamını kavrayarak sağlanabilecektir.

Rönesans sanatının araştırma için önemi; sanatçının kendisinden önce gelen dönemlere göre etkili bir kimlik arayışında olması, sanatçı kimliğinin toplumdaki rol değişimi, toplumun yeni buluşlara ve arayışlara açık olmasının sanatçı yaratıcılığına etkisi ile açıklanabilir. Çağın köklü yenilik hareketleriyle yön bulan toplum, sanat, bilim, felsefe, teknoloji içeren bir alt yapıyla şekillenmiştir.

Sanat kuramcısı Shiner (,2004:80)'e göre; Rönesans dönemi, Modern sanatçı kavramının doğuşunu simgelemektedir. Bu sanatçı biyografisinin ortaya çıkması, kendi oto-portesinin gelişimi ve saray sanatçısının yükselişi ile ortaya çıkmaktadır.

Rönesans'ı hazırlayan etkenler arasında toplumsal yapı içinde gelişen, değişen olayların ve düşüncelerin önemli etkisi olmuştur. Sanatçı ve sanat yapıtındaki değişimler toplumsal gelişim ve değişime paralel olarak yön bulmuştur. Rönesans her anlamda Ortaçağ sanatı ve sanatçısına göre farklılıklar göstermiş, değişimi ve gelişimi simgelemiştir.

Bir çok kaynakta Rönesans kendi dönemi içerisinde Primitif, İlk Rönesans ve Klasik Rönesans olarak sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma aynı zamanda katı kilise inancını yaşamın merkezinde tutarak yaratıcılığı dinsel ikonografilere mahkum eden dönemin ardından, sanat-bilim aydınlanmasının ışığını da simgeler. İnsanlık tarihinde aydınlık gelecek için parlayan bir kıvılcım büyümüş, Rönesans'ın teknoloji, bilim, sanat, felsefe alanındaki gelişmelere kaynaklık etmiştir. Rönesans sanatçısı bu bilimin ve teknolojinin aydınlattığı yolda sanatçı yaratıcılığına ait yeni yollar arayışı içine girmiştir.

Toplumun, sanatçının, bilim ve din adamının aynı görüşte Tanrı inancına sahip olması ve katı din ideolojisi, Ortaçağın sonlarına doğru etkisini kaybetmiştir. Böylece Avrupa'da kilise ile aynı görevde olmayan topluluklar öne çıkarmıştır. Aynı görüş ve düşünceyi paylaşmama insanın akılcı ve eleştirisel bakış açısının yetkinleştirmesine imkan sağlamıştır. Bu durum Avrupa'daki tüm toplum, bireyleri tarafından paylaşılan inanç birliğinin ve genel dünya görüşünün, sarsılmış olduğunun işaretidir.

Colin A. Ronan (2003;302) 'Bilim Tarihi' kitabında ; Rönesans'ın ilk olarak İtalya'da ortaya çıkmasını, insanların dehasından,ekonomik gelişme ve girişimcilin başlamasından, politik bağımsızlık unsurlarından öte ortak kültür birliğinin bulunmaması ve dağınık şehir devletleri yerleşimine sahip olmasına bağlamaktadır. Ayrıca Rönesans'ın her bölgede aynı derecede etkili başlamadığını, İtalyan bankacılığının merkezinde, saraydaki ve manastırdaki bilgi geleneğinin aktarıldığı ve her türlü entelektüel uyarının dikkate alındığı Toscana 'a başladığına dikkati çeker.

Ortaçağın sonlarında son bulan kilise baskısı, Rönesans'ın entelektüel bütünlük ilişkisinin artarak büyümesi ve diğer toplulukları da etkileyerek yeni toplumsal aydınlanmalarını sağlamıştır. Dinin ve kilise otoritesinin baskısıyla toplumlar üzerinde ki etkisinin entelektüel aydınlanma ile zayıflaması uzun yıllar yıl süren bir baskıcı otoritenin de zamanla kendisini eritmesi anlamına gelmiştir.

Sanat Tarihçi Germain Bazain Batı Sanatının üslupsal değişimine yönelik süreci şöyle ifade etmektedir;

> "VI. yy'a kadar, Batı'nın çeşitli sanatsal uygarlıkları, önceki daha sonrakini ortaya çıkararak birbirini uysal bir şekilde izlediler. On beşinci yüzyılda bile Gotik ve Rönesans üslupları birlikte yaşayabiliyordur. On altıncı yüzyıldan sonra Batı Sanatı, birbirini dışlayan tehdit içeren ideolojilerle ve hatta ulusal rekabetlerle parçalanmıştı. Her biri bireysel bir katkıda bulunan ama hepsi eskiden beri kurulmuş kültür merkezleriyle boy ölçülmüşlük isteyen yeni ustaların olgunluğa ulaşması, Batının ifade zenginliğini çoğaltmaya ve Avrupa'da üç yüzyıllık bir yaratıcı gerilimi ortaya çıkarmaya yönelmiştir." (Bazain ,998 :293)

Rönesans ve Ortaçağ arasındaki keskin kırılma sanatçı statülerinin ve imajlarının yükselişine de neden olmuştur. Aynı zamanda bu değişim Modern güzel sanatlar anlayışının habercisi olabilecek gelişmeleri de sergilemiştir. Yenilikçi oluşumlar olarak görülen insan bedeninin bilim alanında da başlı başına araştırılmaya değer bulunması; doğa görüntüsünün sanatçı tarafından biçimlendirilmesi, din araçlarının tabu olmak yerine toplum yaşamının içinde yerini alması, yeni bilim alanlarının ortaya çıkması, Rönesans'ta sanatçı ve sanatın değişiminin habercisi olmuştur.

Ressam İsmail Altınok Rönesans sanatının resim özelliklerinin doğuşu ve gelişimine ilişkin şu yorumda bulunmuştur;

> "Rönesans sanatı 14.yüzyılda İtalya'nın Floransa bölgesinde Gietto Bendone adlı bir ressamın Dadua'daki Santa Maria Kilisesine yaptığı fresklerle başlamıştır. Ortaçağda fonları yaldızla boyalı doğadan kopuk, mistik ve doğaüstü resimler yapılıyordu. Yani sanatçılar Eflatun'un ideler aleminde düşündüğü sembolik şekillerle ilgileniyorlardı. Giotto ise yaptığı bu resimlerle bu şematik resmi ortadan kaldırıyor, eşyanın özelliklerini görmeyi gerektiren doğa gözlemi ilkesini getiriyordu. Böylece birçok doğa motifi, özellikle insan vücudu gözleme tabi tutuldu. Ayrıca insan ruhunun ifade

> edilmesine önem verildi. Resme, sadelik vuzuh , ekonomi zevki için bazı estetik mülahazalar getirildi. Bu oluşuma Giotto'dan baka Limebul, Masaccio'nun da önemli katkıları oldu. Örneğin Masaccio, mekan konusu üzerinde durdu, figürler yere bastı, ayrıca perspektifi buldu. Resimlerde yine dinsel konular işleniyor ama mekan ve form ele alınıyor, lüzumsuz boşluklar, gözü rahatsız eden sıkışıklıklar ortadan kaldırılıyor, bütünü yüzey biçim, çizgi, hareket ilişkileriyle sağlıyorlardı." (Altınok, 2000:16)

Orhan Hançerlioğlu (2003:167-168)'a göre; Rönesans dönemi insanı olarak tanımlanan 'Yeni İnsan' her türlü iç ve dış etkinin baskısından kurtulmuştur. Kişiliğini bulmuş, insanlığa ve kendine güvenen yepyeni bir varlık olmuştur. Geçmişin katı ırk, kavim, parti, lonca ya da aile bağlarının baskısından kopmuş, olabildiğince özgürdür. Yaşamına başkalarına ait genel bir görüşle değil, objektif bakış bilinci uyanmıştı çünkü, düşünen bir kişidir. Irka, partiye, loncaya, aileye bağlı genel arayış içinde yaşayan bir insan değil, başlı başına bir kişiliktir. Rönesans insanı İtalya'da doğduğu halde İtalyan değildir. Yerel kültürünün yanı sıra ulusal kültürü de önemsemekte bu nedenle geçmişe bağımlı olma zorunluluğu taşımamaktadır. Duygu, düşünce hatta dış görünüşünde bile başkalarına benzememeye çalışmaktadır. 1390 yılında Floransa'da genel bir erkek kılığı kalmaması ile açıklanabilir. Birey kendine göre, özel bir biçimde giyinmektedir. Kendine özgü düşünceleri, kendine özgü görüşleri, kendine özgü duyguları vardır. Yaşayışı da elbette kendine özgü olacaktır.

Hançerli oğlu'nun Ortaçağ insanı ile karşılaştırdığı Rönesans toplumu ve bireyine yüklediği nitelikler Rönesans sanatçı kimliğiyle de örtüştürülebilinir. Dönemin önemli sanatçılarından Raffaello, Leonardo, Michalengelo ve Caravaggio Rönesans toplumunun genel beklentileri ile örtüşen çağına ve koşullarına göre özgün sanat yapıtları ortaya koymuşlarıdır. 'Yeni insan' oluşumuna örnek oluşturabilecek yenilikteki bu sanatçı kimlikleri çağını simgeleyen yaşamlar ve yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu nedenle, Hançerlioğlu'nun 'Yeni İnsan'ının yeni sanatçı kimliğine ilişkin ipuçları verdiği düşünülebilinir.

Hançerlioğlu'nun yeni insana dair diğer bir görüşü ise şöyledir;

" Yeni insan, yeni kentleri doğurmuştur. Yeni kentler de yeni ulusları uyandırmıştır. Ulus düşüncesi de yeni insanla birlikte görülen bir düşüncedir. Ortaçağ'da bugünkü anlamıyla bir ulus düşünülemezdi. Ortaçağ ulusları başlı başına birer varlık değil, bir ortaçağ devletinin üyesidir. Bilgileri, görüşleri, dilleri, sanatları ortaktı. Ulus bilinci de yeni insanla beraber doğmuş, bir yeniden doğuş biçimidir. XV.yy. insanın, kentin ulusun kendini bulmaya, kendini tanımaya başladığı bir yüzyıldır." (Hançerlioğlu,2003:169)

Hançerlioğlu'nun ulus bilincinin uyanışı olarak değerlendirildiği 'Yeniçağ' ve 'Yeni İnsan' yeni sanatçı kimliğinin de ulusal değerler üzerine kurulabileceğine işaret etmiştir. Rönesans'ın yeni görüşü yansıtan düşünceleri plastik biçimlemelerde ise kendisini şu biçimsel ayrıcalıklarla göstermektedir;

Rönesans'ın genel üslup özelliğinde çizgisel anlatımın ve perspektifin resim yüzeyine hakim olması; araştırmacı, deneyici bir düşünceyi de simgelemektedir. Çizgi, bilinmeyene yönelik atılan ilk adım ve ilk eylemdir. Rönesans'ın çizgisel üslubu, bilinmeyeni keşfetmeye ilişkin yenilikçi düşünce ve çizgisel üslup kullanımı ile pekişmektedir. Çözmeye, anlamaya, bulmaya yönelik girişimler sanatçının daha önce göremediği biçimsel detayları fark etmesine yardımcı olmuştur. Aynı zamanda resim yüzeyine de taşınan bu ayrıntılar, Ortaçağın iki boyutlu, yüzeysel katı tasvirlerinin yerini, Rönesans resminde doğanın ve anatominin hacimlenişinde detayların yer alması ile açıklanabilinir.

Ön Rönesans sanatının genel üslubunda Giotto'nun resimleri Ortaçağ resminden farklılığı açısından önemli yer tutmaktadır. Giotto'nun hikayeci anlatımı benimsemesi, detaylı konu ayrıntılarını kullanması, konuyu mekanın derinliğini gözeterek vurgulaması, yüzeysellik yerine derinlik arayışına yönelmesi, figürlerinde yüz ifadelerine önem vermesi, dinsel konu seçimine rağmen portre kullanmış olması, dönemi içerisinde bir çok sanatçıya öncülük yapmasına neden olmuştur.



Resim-7 Giotto, 1304-1306.
Joachim'in Rüyası.



Resim-8 Giotto, 1295-1300
St. Francis'in Pelerinini Fakir Adama Verişi.

Giotto'nun renk ve hava perspektifine ilişkin ayrıntıları (Resim-7 ve Resim-8) arka plandaki peyzaj tasvirlerinde görülebilmektedir. "Joachim'in Rüyası'" resminde arka planda ışık yönüyle belirginleştirilmiş dağlar ve 'St. Francis'in Pelerinini Fakir Adama Verişi' resimde kaya kütlesindeki renk tonlarındaki geçiş, yüzeydeki derinlik duygusunu izleyiciye hissettirmektedir. Her iki resimdeki figürlerin kumaş kıvrımlarındaki ışık-gölgeler Ön Rönesans sanatçısı olan Giotto'nun biçimsel gözlemdeki başarısına ilişkin önemli ipuçları içermektedir. Dönem özelliklerine göre özgün ve yaratıcı bir üslup gösteren Giotto'nun biçimsel ayrıntıları aynı zamanda Rönesans'ın resimsel değişimini simgelemektedir.

Ortaçağ resimlerinde figürlerin perspektif ilişkisinin çözümlenememiş olması sebebiyle yüzey üzerinde sıralandığı, konunun yüzey üzerinde tek başına hakimiyet kurduğu görülmektedir. Giotto ile birlikte, Yeniçağ'a ait resim örneklerinde özellikle, kompozisyonun ve perspektif derinliğin sorgulandığı görülmektedir. Rönesans sanatı konularında perspektif bilgisi ile birlikte görülen resimde derinlik arayışı, ayrıntıların önenmesi, aynı zamanda doğu-batı resminin üslup ayrımında önem taşımaktadır. Konulardaki biçimsel ayrıntıların önemsenmesi Rönesans sanatını Kuzeyli-Güneyli üslup ayrımı olarak gruplandırmış bir nitelik olarak karşımıza çıkar.

4.2.1. Rönesans'ta Döneminde 'Portre' Konusunun Özgün Artistik İfade Arayışına Katkısı

Yüzeyselliğin ötesinde derinliği görme, sorgulayarak düşünme, sanatçının konuya bakışını hatta konu seçimini etkilemiştir. Rönesans döneminin araştırmacı sanatçısının, doğayı ve anatomiyi görmeye duyduğu ihtiyaç, resim sanatında konu yönelimlerini değiştirmiştir. Rönesans sanatçısı doğayı ve yaşamı görme girişimiyle ayrıntıları önemsemiştir. Görünen dünya gerçekleri görünmeyen ritüellerin yerini almış, tasvir etmeyi, ayrıntıya inmeyi gerektirmiştir.

Özellikle 'portre' konusunun Rönesans resmindeki gelişimi, sanatçının özgün kimlik arayışının takibine katkı sağlamaktadır. Portre daha önceki sanat tarihsel süreçte de konu edinilmesine rağmen, Rönesans'la birlikte birçok yeni üslup özelliklerini beraberinde getirmiştir Portre konusu Rönesans'a özgü olmasa da sanatçıların bireysel üslup özelliklerine katkısı ve özgün bir anlatımın gerçekleşmesi açısından önem taşımaktadır. Kişisel görüşlerin , üslupların ortaya çıkmasında ve portre konusunun önem kazanması arasında doğrudan bir ilişki vardır. Rönesans sanatçılarının komposizyonlarında alışılmış kilise tasvirleri yer alsa bile, portre konusu yapıttaki bireysel ayrıcalığı ön plana çıkarabilecek ayrıntıları içermektedir.

Önceki yıllarda portre resmine korku ile bakan ilkel toplum zihniyeti, yerini sanatçıya uzun süre poz veren bir model olma anlayışına bırakmıştır. Rönesans'ın aydın toplum kimliği ile sanatçının modelin benzerliğini yakalarken ruhunu da yakalayacağı ve kişinin ruhunu portre içersinde korunduğuna inancı gerilerde kalmıştır.

Gotik ve Rönesans sanatındaki ayırt edilebilen en önemli fark portreye verilen önemle yorumlanabilinir. Ortaçağda portre siparişi veren kişi kendisini çoğu kez diz çöküp dua ederken , Meryem ve İsa'nın alışılagelmiş tasvirleri yanında ikinci derecede oranlı şekilde görebilmektedir. Rönesans sanatçısının yaptığı resimde ise,

kendi yüzü başlı başına komposizyonun konusunu oluşturabiliyordur. Ortaçağ sanatçısının yüzeysel renk-boya kullanımı, yüz hatlarının ve ten dokusunun yerini, mukavvadan yapılmış gibi duran yüzeyle ilişkilendirilmesine neden olmaktadır. Donuk yüz ifadelerinin yerini, inandırıcı yüz ifadesi, saç telleri, tendeki kırışıklar, mücevherin metal parlaklığı almıştır.

Rönesans'ın yansıtmacı kuramı beraberindeki gerçeği yansıtma inancı, portre konusunun yaygın tasvirine imkan sağlamıştır. Portre neredeyse Rönesans sanatının başlıca konusu olmuştur. Portre konusuna yoğun talep, diğer konulardan önce, portre konusunun sanattaki önceliğine neden olmuştur. Bunda başlıca etkenin soyluların ve din adamlarının portre merakı olduğu söylenilebilinir. Bu ilgi sanatçının soylularla ilişkilerini artırmış, sanatçıya dikkate değer bir öncelik sağlatmış, rekabet, tercih edilme ve sipariş imkanları sağlamıştır. Bu durum sanatçı kimliğinin egemen soylu bir sınıfla ilişkisindeki değişimi yansıtmaktadır.

Ortaçağın imgesel, yüzeysel, idealleştirilmiş figürleriyle yetinmeyen sanatçı ve sanat alıcısı gerçeğe uygun ayrıntıların çalışıldığı kompozisyonlarda, gerçeklik arayışı içine girmiştir. Ortaçağ'da sanatçı poz verenin karakterini, yüz detaylarını, ifadesinden önce temsil ettiği sınıfı simgeleyen detayları resimlemekteydi. Rönesans'ın sanatçısından beklenilen portredeki kimlik ayrıntılarının başarısıydı.

Bu gerçeklik arayışında sanatçı başarısı, hamisinin (sanatçının koruyuculuğunu üstlenen önemli kişiler) arzusunu yerine getirebilecek kadar güçlü bir teknik ve gözlem gücüne sahip olması ile ölçülebilmekteydi. Ayrıca sanatçının içinde bulunduğu yaşam koşulları bu gerçeklik arayışında önem kazanmaktadır. Örneğin; Saray çevresinde bulunan ve soyluları konu alan sanatçı, birbirine benzer konuları tekrar etmekle yetiniyorken, halkın içinde konu arayışlarına yönelen sanatçı, farklı sınıfların, farklı toplulukların bireylerini gözlemleme fırsatı yakalamaktaydı. Konu seçimindeki farklılıkların özgün kimliğine katkısından başka bu durumun bir başka anlamı da sanatçının farklı biçimsel-içeriksel ayrıntıları görebilmesiydi. Rönesans sanatçısının özgülük üslup arayışında, kişiler, olaylar farklı biçimsel ifadelerin keşfedilmesi açısından önem taşımaktaydı.

4.2.2. Rönesans'ta Kuzey-Güneyli Üslup farklılığının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

İtalyan ve Kuzeyli Flaman sanatçıların yenilikçi yaklaşımları tüm Avrupa sanatına yön veren bir eğilimle gerçekleşmiştir. İtalya' da görülen Rönesans üslup hareketliliği Flaman sanatçılarda olduğu gibi Avrupa'nın diğer ülkelerinde daha geç ulaşmaktadır. Ön Rönesans'da kendi sınırları içerisinde üslup özelliği gösteren İtalyan sanatçılar, Kuzeyli sanatçılara öncülük edecek bir değişim göstermiştir. Sanatın geçirdiği değişim İtalyan sanatını keskin bir yükselişe yöneltmiştir. Matematiksel perspektif kuralları, bilimsel anatomi araştırmaları, Eski Roma ve Yunan antikitesinin incelenmesi gibi konular Güneydeki sanatçılara özgüdür.

Diğer yandan sanatçılar ve sanatçı hamiliğini üstlenen soylular, sanatın tek amacının kutsal öyküleri etkileyici bir biçimde anlatmak olmadığı gerçeği ile yüz yüze gelmişlerdir. Özellikle resim sanatında kendisini daha çok hissettiren bu devrim niteliğindeki değişim, sanatçıların yeni denemelere, konulara ve yanı bakış açılarına yöneltmiştir. Ortaçağ sanatından kopuşu simgeleyen XV. yy sanatının ruhunda temellenen yenilik arayışı Rönesans'ta sanat ve sanatçının rollerini Kuzey ve Güneyli sanatçı olarak etkilemiştir.

Rönesans sanatı ve sanatçısının özgünlük adına biçim ve içeriksel üslubuna ilişkin gözlemlerde, dikkat çekici durum, ulusal üslup farklılığının görülmesidir. Kuzeyli ve Güneyli sanatçılar olarak nitelendirilebilecek sınıflamada, sanatçıların Rönesans gibi güçlü bir değişim sürecinde bile, biçimsel ayrıntılarda ulusal ve yerel kimliklerini gösterebildikleri görülmektedir.

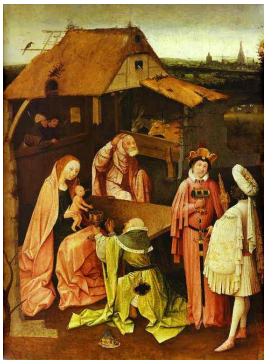
Kuzey Avrupa da, sanatçılara sipariş verenler, esnaf loncalarıyla, belediye meclisleriyken; İtalya'da, sanatçıya soylu hamiler sipariş veriyordur. Bu farklılık İtalyan sarayları ile Kuzey Avrupa'nın burjuva evlerinde görülmektedir. Güneyde büyük sanat eserleri meydana getirilirken; Kuzeydeki tasvirlerde el sanatları ve küçük boyulu resimlerin burjuva sınıfının ihtiyaçlarında şekillendiği görülmektedir.

Sanatçı ve sanat yapıtı alıcısı arasındaki ilişki şüphesiz her dönemde yapıt içeriği açısından önem taşımaktadır. Rönesans sanatçısında bu ilişki Kuzeyli ve İtalyan Rönesans sanatçılarının sanat yapıtlarının farklılığı açısından ayrı bir önem taşımaktadır.

Kuzey ve Güney geleneğini birbirinden ayıran bir diğer etken ise; İtalyan Rönesans'ında ve sanatçı yapıtlarında gözlemlenen antik değerlere bağlılıktır. 16.yy da güneyli sanatçılar tarafından antik Yunan ve Roma kalıntılarının miras olarak benimsenmesi, resimde klasik biçimciliğin önem kazanmasıyla ortaya çıkmıştır. İtalyan sanatçıları antik değerleri benimsemiş ve bu değerlere bağlı kalmıştır. Kuzeyli sanatçılar ise; kendi kültürel geçmişlerine bağlı bir ilişkinin kurulamaması sebebiyle, sahip oldukları doğa gözlemine ve ayrıntılarına bağlı kalmışlardır. Kuzeyli (Flaman) sanatçıların resim geçmişlerinde bu denli köklü mirasa sahip olmamaları, Rönesans sanatının değişimini örnek almaları ve doğa, obje unsurlarına daha sıkı bağlılığlılıklarıyla etkisini göstermiştir.

Bu nedenle Kuzeyli sanatçılar çağdaşı olan İtalyan meslektaşlarına göre Ortaçağı yaşadığı düşünülürse, Güney ve Kuzey sanatçılarının çağdaş olmasına karşın genel farklılığının nedenlerinden birisini daha açıklamaktadır. Bu farklılıklar ise; sanatçı kimliğini ve sanat yapıtının ulusal ve geleneksel değerlerinin özgünlüğü için önem taşıdığı gerçeğini yansıtabilmektedir.

Read (1984;96-97)'e göre; Flaman (Kuzeyli) sanatında İtalyan (Güneyli) sanatında görülen ihtişam ve zerafet (abartı) görülmemektedir. Flaman sanatın orta sınıfın ihtiyaç ve zevkiyle şekillenmiş burjuva sanatıdır. Pieter Brueghel ya da Hieronymus Bosch gibi Flaman ressamların üsluplarında idealizmle bağ kurulamayacak gerçekçi ayrıntıları mevcuttur.Özellikle alt tabakadan seçilmiş figürler idealizmden uzak bir sanatçı bakış açısını sergilemektedir.(Read,1984;96-97)



Resim-9.Hieronymus Bosch "Epiphany" 1480-1490. Pano Üzerine Yağlıboya

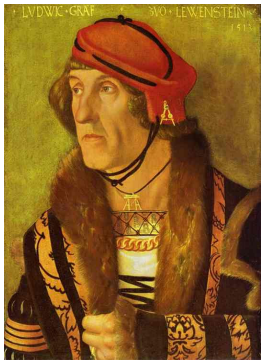


Resim-10.Pieter Bruegel 'Çocuk Oyunları' 1560. Pano Üzerine Yağlıboya

E.H. Gombrich kuzeyli ve güneyli sanatçıların üslup farklılığına ilişkin şu yorumda bulunur ;

> "Kuzeyde Van Eyck, uluslar arası üslup formlarını gözlemlerinden çıkardığı çok sayıda ayrıntıyı ekleyerek ve nesnelerin yüzeylerini en ince noktasına kadar kopyalamaya çalışarak değiştirmiştir. Ucello ise daha çok bunun tersi sayılabilecek bir yaklaşımı seçmiştir.Çok sevdiği pespektif sanatını kullanarak figürlerin üç boyutlu ve gerçek göründüğü inandırıcı bir sahne kurmaya çalışmıştı."(Gombrich .2000; 256)

Doğayı ve nesneleri gözlem gücü, Kuzey ve Güneyli sanatçıların resimde dikkate aldığı ortak bir yöntemdir. Ancak XV. yy'ın Kuzeyli kuşağı temsil eden sanatçılar, sert çizgici bir üslup; Güneyli üslubu kuşağı temsil eden sanatçılar, (Resim-9) yumuşak çizgici bir üslup anlatımına gitmişlerdir. Özellikle Kuzeyli sanatçılar (Resim-10) portre sanatında yüz üzerinde bütün ifadeyi ve iç duyguları en küçük ayrıntılara kadar ifade edebilme başarısı göstermişlerdir. Kuzeyli ve İtalyan sanatı arasındaki özgün üslup farklılıkları uzun yıllar sanatçı yapıtlarında kendini göstermektedir.



Resim-11.Hans Baldung.
"Ludwig, Count von Löwenstein"
1513. Ağaç Üzerine Yağlıboya



Resim-12.Raphael. . 1504. "Elmalı Adam Portresi"
Pano Üzerine Yağlıboya

E.H Gombrich Kuzeyli ve Güneyli sanatçılarının üslup farklılıklarını şu ifade ile ortaya koyar;

> "…eğer bir yapıt nesnelerin, çiçeklerin,mücevherin ya da kumaşın betimlemesinde mükemmelliğe ulaşmışsa, bunun kuzeyli olasılıkla Flaman bir sanatçı tarafından yapıldığı; buna karşılık, eğer bir yapıt güçlü dış hatlar, kusursuz bir perspektif ve mükemmel bir insan vücut betimlemesine sahipse, bunun bir İtalyan sanatçısı tarafından yapıldığı söylenebilir.(Gombrich,2000; 240)



Resim-13. Jan van Eyck. "Kilisedeki Çocuk ve Bakire"1437. Ağaç Üzerine Yağlıboya

Kuzeyli sanatçıların yerel üslup özelliğinin en belirgin temsilcisi olan ressam Jan Van Eyck kendine özgü sanat anlayışının en etkileyici örneğini Resim- 13 'deki 'sunak' resminde göstermektedir. Van Eyck'ın sunak içeriği Erken Rönesans ustalarının Yunan ve Roma geleneklerine bağlılığıyla, hiçbir ilişkisi yoktur. Kuzey

sanatçılarının farklı toplumlarla etkileşiminin az olması, yerel bir üsluba, yerel bir İsa ve Meryem tasvirine kaynaklık etmiştir. Kuzey ve İtalyan sanatı arasındaki üslup farklılıkları, uzun yıllar Kuzeyli sanatçıların yapıtlarında özgün bir üslup olarak kendisini göstermiştir.



Resim-14.Jan van Eyck**.** "'Giovanni Arnolfini'nin Düğünü". Ağaç Üzerine Yağlıboya.

Jan van Eyck'in bir diğer önemli yapıtı olan, "Giovanni Arnolfini'nin Düğünü"adlı (Resim-14) resimde Kuzeyli üslubun gerçekçi anlatımın tüm içeriksel ve biçimsel ayrıntıları belirginleştirilmiştir. Resimde görülen avize, ayna, köpek, pencere içindeki meyveler, terlikler, kumaş kıvrımları gibi objelere ilişkin biçimsel ayrıntılarda etüt gücü dikkat çekmektedir.



Resim-15. Pieter Bruegel "The Elder" 1562. Pano Üzerine Yağlıboya

Bir diğer kuzeyli üslubun temsilci sanatçısı Pieter Bruegel 16. yy. resim anlayışından uzak bir biçimsel farklılık göstermiştir.Resim yüzeyi çerisinde bir çok olayın geçtiği kalabalık figürlü sahneler içeriksel ayrıntıları içinde saklayan bir üslup birliği içermektedir.(Resim-15) Çağdaşı olan sanatçılar kalabalık kompozisyonlarda birlik, düzlem, dikey, yatay ,sorunları ile karşı karşıya kalırken, Bruegel bu sorunu çözmüş görünmektedir. Derinlik-düzlemsellik karşıtlığı kalabalık figürlerin akıllı yerleştirilmesi, yüzeyi iyi kullanmasına örnektir.

Sanatçı iki uçta üslupsal kimliğini sergilemiş, farklı iki konu içeriği ile üslupsal gelişimini ortaya koymuştur.İki dönem üslubu olarak araştırabilecek konularının ilkin de gerçeğe hizmet eden doğalcı konular ikincisinde ise gerçekten kopan fantastik resimlerdeki gerçek dışı figürler yer almaktadır.

Sanat tarihçi Özkan Eroğlu Bruegel'in resimlerini şöyle yorumlar;

"Bruegel de resimde "soysal konusallık" dediğimiz konunun kullanılan doğalcı anlayış sayesinde doruğa çıktığı dikkati çeker. Tabi çıplak gerçekçi anlayış da o an hemen devreye girer. Zaten Bruegel 'in doğalcı anlayış çerçevesindeki resimlerinde hep çıplak gerçeklerle karşılaşınız" "(Özkan Eroğlu, 2002;97)



Resim-16. Pieter Bruegel "İki Zincirli Maymu". 1562. Meşe Ağacı Üzerine Yağlıboya.

Bruegel Kuzeyli Rönesans sanatçısının bireysel kimlik farklılığına ve ayrıntısına örnek oluşturabilecek üslup farklılığını gerçek dışı komposiyon ve figürleriyle göstermiştir.

4.2.3. Maniyerizm'in Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

Maniyerizm kesin bir tarihle belirtilmesine karşın, 15. yy'ın son çeyreği ve 16. yy.'ın ilk çeyreği olarak 50 yıllık bir süreçte yer aldığı kabul edilmektedir.

Rönesans dönemi Michelangelo, Alessandro Botticelli, Tiziano Vecellio, Leonardo da Vinci ve Albert Dürer gibi büyük ustalarla şekillenmiştir. Bu büyük ustalar kendilerinden sonra gelen genç sanatçıların denemek istedikleri bir çok yeniliği gerçekleştirmişlerdi. Rönesans ustalarının resim sanatında ulaşılabilecek en mükemmel seviyeye çıktıkları düşüncesi, onları takip eden genç sanatçılarda, onların üsluplarını taklit etmeye ya da yeni arayışlara götürmüştü. Resimde ustaların klasik üslubu kilise duvarlarında kutsal resimlerin değişmez tarzı şeklinde yansıtmaktayken Maniyerist sanatçıların deforme edilmiş figürleri alışılmış biçim kaygısını değiştirmişti.

Maniyerizm, Rönesans'ın hümanizm anlayışından kopamamasının etkisi ile insan figürü resimde yine odak noktasıdır. Resimde en önemli unsurun insan figürü oluşu Rönesans geleneğinin devamı olarak insan figürü yine komposizyonlarda ağırlıklı konu edinildiği görülür. Bu konu tekrarı Maniyerizm etkisindeki sanatçının biçimsel bir tekrara düşmesini gerektirmemiştir. Maniyerist sanatçının yapıtlarında ki figürler Rönesans figürlerine karşılık daha tepkili, hareketli, duygusal, şaşkın ifadeleri taşımaktadır. Bu anlamda Rönesans'ın durgun figürlerinin Maniyerizm sanatçı üslubuyla hareket kazandığı söylenebilinir.

Maniyerist üslubu Rönesans'ın Klasik biçimciliği ve Barok döneminin serbest form arayışları arasındaki bir geçiş dönemi olarak değerlendirilebilinir. Maniyerist sanatçının bir çeşit geçiş niteliğini taşıyan üslup girişiminde Rönesans ustalarının biçimsel forma ilişkin detayları görülmez. Rönesans'a göre daha serbest ,

hatta soyut form arayışları görülür. Maniyerizm biçimsel anlatımda başlı başına ayrı bir özgün üslup olarak karşımıza çıkmaktadır.

Maniyerist döneminde bireysel üslup farklılığının en belirginleşmiş ve bilinen ressamı El Greco sürrealizm akımının biçimsel anlatımına benzer resim yüzeyinde uzamış figürleri , gerçek dışı renkleri, alışılmış kutsal öyküleri ve heyecanlı tasvirleri ile çağdaşlarına göre modern bir üslup sergilemektedir.

Bu üslup farklılığı konusunu mitolojik bir öyküden alan Helenistik dönemin baş yapıtlarından olan 'Laocoon ve Oğulları' heykeli (Resim-17) klasik biçimciliğin temsilcisi niteliğinde bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. El Greko'nun 'Laocoon' tasviri ise (Resim- 18) , Maniyerizm döneminin deformasyon etkisini göstermektedir.



Resim-17.Laokoon ve Oğulları
M.Ö.175-150 dolayları



Resim-18 El Greco " Laocoon " 1610
Tuval Üzerine Yağlıboya

Maniyerist dönemde Rönesans'ın klasik kalıplarının kırılmasında,El Greko'da olduğu gibi bireysel çabaların rolü önem taşımaktadır. Helenistik heykeldeki biçimsel kalıplara ve Rönesans'ın klasik formlara bağlılığa karşın El Greco (1541-1614) bireysel bir özgünlük arayı içersinde görülmektedir.



Resim-19 Tiziano Vecellio 'Saint Jerome' 1575
Tuval üzerine Yağlıboya



Resim-20 El Greco, 'St. Jerome' 1610-1614.
Tuval üzerine Yağlıboya

El Greko'nun bireysel kimlik arayışına ilişkin bir diğer konu karşılaştırmasında Tiziano'nun 'Saint Jerome' (Resim-19) adlı resmi örnek gösterilebilir. Tiziano'nun klasik biçimci ve biçimsel detaycı tasvirine karşılık, El Greko'nun gerçek görünümünden uzak hatta yorumlanmış figürü (Resim-20) Maniyerizm genel üslubunu vurgulamaktadır. El Greko'nun 'St. Jeromo' resmi imgesel anlatıma yakın bir üslup bütünlüğü göstermektedir. Klasik biçimcilikten uzak bu bireysel yorum, Maniyerist sanatçıların özgün artistik ifade arayışına örnek oluşturabilecek bir değişimi de simgelemektedir.

4.3. BAROK DÖNEMİNDE ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARI

17. yüzyılın başında Avrupa'da yeni bir sanat üslubu ortaya çıktığı görülmektedir..Bu yeni üslup, toplumsal yapı ve sanat açısından Rönesans üslubundan ayrı olarak biçimsel ve içeriksel farklılıklar göstermektedir. Rönesans ve Maniyerizm üslubunu izleyen 1580-1750 yılları arasındaki süreç Barok üslubunun etkisini gösterdiği yıllar olarak değerlendirilmektedir.

Maniyerizmin ardından gelen Barok üslup, yönetim biçimi ya da burjuva topluluğunun oluşmasına bağlılık gösteren bir sanatsal üslup farklılığı sergilemiştir. Maniyerizm, Rönesans'ın kalıplaşmış akılcı biçimlerine karşı çıkmak için dönemine göre aykırı bir üslup ayrıcalığı gerçekleştirmiştir. İnsan figürünü önemseyen, sert bir geometriye dayanan akılcı tutumuna karşı çıkmak, katılaşmaya yüz tutmuş kalıpları yıkmak, bir anlamda Maniyerizmin Rönesans'a olan tepkisi görünümündeydi. Buna bağlı olarak Maniyerizm'in yaklaşımına ait etkilerin Barok sanatı üslubunun oluşumuna etkisi önem taşımaktadır.

Barok sanatın oluşumunda Rönesans sanatında olduğu gibi Klasik üslubun gerçekçi biçimciliği görülmektedir. Barok sanatın da temel amacı Rönesans sanatında olduğu gibi, görüneni gerçekte olduğu gibi en inandırıcı bir biçimde anlatmaktır. Aynı zaman da natüralizm denilen bu tutumda amaç; görüneni göstermektir.Ancak Barok sanatçı bu amacına Rönesans sanatçısından farklı bir üslup arayışı ve sanatçı kimliği ile ulaşma çabası göstermiştir.

Sanat Eğitimcisi Adnan Turani (1993:446) Barok üslubun içeriksel değişimini ve felsefesini söyle yorumlar;

> "Barok sanat kuvvetlerin dramatik çarpışmasını temel motif olarak ele alıyordu. Örneğin mimaride kullanılan Atlantalılar , atletik bir güçle sıcağın ağırlığına karşı koymaktadır. Kolossal plasterler de şişkin saçakların ağırlığına karşı çıkmaktadır. Rubens'in resimlerinde, savaşçılar aslanlarla

> dövüşürler. Aynen Helenistik Barok'taki Laookon grup heykelinde, üç kişinin yılana karşı savaşması gibi. Rönesans'ta ise, manevi kuvvetli bir ışık, adeta karanlıkla boğuşur gibidir. Bu boğuşma, kuvvetli, dramatik bir inançla Ortaçağ ile Rönesans'ın aydın fikirlerinin boğuşması gibidir." (Turan:1993 446)

15. yy ortalarında meydana gelen reform hareketi ve tarihe 'otuz yıl savaşları'nın toplumsal kargaşa, burjuvazinin elinde tuttuğu ekonomik ve kültürel gücün , yeniden kilise ve monarşi yönetimine geçmesine neden olmuştur. Bu üslubun oluşmasında temel etken olarak, İtalyan kilisesinin reformları önem taşıma Rönesans ile birlikte birey üzerinde kilise etkinliğinin azalması, toplumda sanatçı kimliğinin değişiminde etkilidir. Barok dönem beraberinde sanatı yüksek burjuvazinin ve sanat koruyucularının beğenileri ile gelişim ve değişim göstermeye mecbur etmiştir. Toplumların yönetim biçimi ve sanatın ve sanatçının üslup gelişimi arasındaki ilişki; Ortaçağ ve Rönesans Avrupa resminin üslup genelinde görülen kural ve kuralcılığına karşıt, Barok üslubunun serbest form arayışında kendisine hissettirmesiyle yorumlanabilinir.

Barok üslup, 'Karşıt Reform Hareketi'nin sonucu olarak ortaya çıkmış, kilise ve çevresinin amaçları doğrultusunda yön bulan Barok üslup dini inanca bağlı olmanın ötesinde daha dünyevi ve sivil bir niteliğe sahip olduğunu dönem yapıtlarında göstermiştir. Barok üslubun, toplumların ideolojik yönetimindeki değişimle kendi içinde üslup ve konu değişimi yaşamaktadır.

Barok sanatın ihtişam ve gösterişi içeren genel üslup ifadesi, Avrupa yönetimlerinin sömürgeci gücünün ve baskısının zayıf toplum üzerinde kurulan monarşik baskısı olarak yorumlanabilir. Rönesans' ın Reform hareketine karşılık, Hıristiyan topluluğunun yeniden kazanımını sağlamak, yoğun psikolojik birikim ve duyarlılığı bünyesinde toplayan Barok üslubun yapıtına ve sanatçısına bırakılan bir görev gibidir. Yüksek Rönesans döneminde Michelangelo'nun 'Sistine şapeli'(Resim- 21-22) tavanına yaptığı zengin kompozisyonda Barok'un bu temel inanışın gerçekleştiği görülmektedir.



Resim-21 Michelangelo . 'Sistine Şapeli' 1508-1512. Duvar Üzerine Yaş Sıva.



Resim-22 Michelangelo "Sistine Şapelinden Bir Görüntü" 1508-1512. Duvar Üzerine Yaş Sıva.

Rönesans'ın Aristokrasi gücünün ve saray zevkinin hissedildiği resimlerde, sanatçının biçimsel ve temsili tavrı yansıtması yeterli görüyorken, Barok dönemde burjuva kültüründen etkilenen ve toplumun geneli içinde üretme ayrıcalığına sahip olan sanatçı, objeyi doğal ortamı içerisinde içtenlikle ifade etmeyi tercih ettiği

görülmektedir. Barok sanat anlayışının bu ikilemi, güneyli sanatçı örneklerinin , (resim, heykel ve mimari) saray ve kilise sanatı olarak ortaya çıkmasına karşın, kuzeyli sanatçıların yapıtlarının burjuvazi kültürünün sanatı olarak şekillenmesiyle açıklanabilir.

Bu yerel üslup farklılığına en bilinen sanatçı üslubu, Flaman ressam Paul Rubens (1577-1640) ve Caravaggio (1573-1610)'nun ihtişamlı resimlerine karşılık , Hollanda yerelliğinin temsilcisi Jan Vermeer (1632-1675 ve Harmenszoon van Rijn Rembrant'ın (1606-1669) yerel üslup birlikteliğidir. Bu sanatçılar yerel üslup birlikteliği dışında yapıtlarında burjuva toplumunu ve aristokrasi sınıfını temsil etmektedirler. Sanatçının içinde bulunduğu toplum, toplumun genel bakış açısı ve dönemin sanatçı üslubuna etkisi, yapıtların biçimsel ve içeriksel ayrıntılarında görülmektedir. Burjuva ya da aristokrasinin liderliği sanat üslubunu etkilemektedir. İki farklı sınıfın beğenilerine hizmet eden sanatçının, yine bu doğrultuda resmini şekillendirdiği söylenebilir.

Burjuva kültürü, saray sanatından farklı olarak herkesin bir değer olduğunu kabul etmekte, Rembrant Frans Hals ve Vermeer gibi sanatçılar sıradan insanlara kadar tüm sınıflardan insanların portrelerini yapmışlardır.



Resim-23 Jan Vermeer 'Sütcü Kız' 1658-60 Tuval Üzerine Yağlıboya

Biçimlerdeki hareket ve heyecanın plastik formlara etkisi sanatçı kimliğinin yenilikçi formlara açık olduğunu işaret etmektedir. Sanatçı kişisel tepkisini politik, toplumsal ya da geleneksel çerçevede rahat formlarla ifade edebilecek ustalığa kavuşmuştur.16.yy da burjuvanın ekonomik toplumsal ve siyasal gücünü yeniden kazanmasıyla, Krallığın mutlakiyetçi liderliğine dayalı ilkelerin çökmesine , saray, sanatın ve kültürün merkezi olmaktan uzaklaşmasına neden olmuştur.

4.3.1. Barok Üslubunun Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

16. yy.da çizgisel bir genel üslup özelliği görülen Batı resmi, 17. yy da gölgesel bir plastik biçimlendirmeye yönelmiştir. Barok sanatının güzellik ve form anlayışındaki bu değişim aynı zamanda sanatçıda içsel zorunluluğun gerektirdiği bir süreci de temsil eder. Rönesans dönemi sanatçıyı çizgisel üslup diline, biçimsel forma bağlılığa, dış formun sınırlandırılmasına götürürken; Barok dönemi, sanatçıyı gölgesel ve lekesel hacimlendirmeye, formun kütlesel anlatımına, iç formların ayrıntılarını görmeye götürüyordur.

Rönesans klasik üslubunun kesin biçimsel formlarla belirginleştirilmesi, Barok dönemi sanatçıda görülmeyen bir biçimsel üslubun ayrıntısını temsil etmektedir. Rönesans Klasizminin hareketsiz figürleri Barok sanatının devinimi ile hareket kazanmış, Rönesans sanatçısının aksine, sanatçı biçimsel sınırları zorlayıcı bir form arayışına girmiştir. Rönesans sanatçısının akla dayalı gerçekliğine karşılık, Barok dönemin gösterişli, çarpıcı, yenilikçi arayışları; duygularla şekillenmiş bir hayal gücü sayesinde, sanatçısının üslubunu ve konu içeriğini özgürleştirmektedir.

Rönesans Klasizmi ve Barok'un resim özellikleri arasında bir diğer önemli farklılık, ayrıntısı sanatçının iki boyutluluktan üç boyutluluğa geçme başarısını göstermesidir. Barok sanatçının formları üç boyutlu dokunma duygusuna göre tasvir etmesi görmeye ilişkin başarısına işaret etmektedir. Klasik üsluptaki benzetmecilik

17. yy. da belirginlik bir amaç olmaktan çıkmış, formun tüm ayrıntılarını bütünüyle resimlemek anlayışı etkisini kaybetmiştir. Resmin genellinde ana noktaların izleyiciye vurgulanmış, yüzeylerdeki silüet doku, formun geri kalanının keşfedilmesini sağlamıştır. Bu dönemde iki boyutlu yüzeylerde bile rölyef etkisinin hissedildiği yapıtların üretilmesi, sanatçının malzeme ve konuya hakimiyetini de göstermektedir.

Bu değişim yapıtı 16. yy. anlayışından farklı bir çizgiye götürür. Yeni bir güzellik duygusu ve endişesi, klasik üslubun çizgisel anlatımının yerini, hareketli formların lekesel anlatımına bırakmıştır. Belirli bir görme aşamasını gerektiren, birbirine paralel formlar, yüzeysel anlatımın ötesinde dekoratif unsurları gerektirecek ayrıntıları da içermektedir. Barok sanatçının bu yeni bakış açısı, Barok sanatın, Klasik sanatın karşısında üstün olduğu anlamına gelmese de, sanatçının plastik anlatımındaki gelişmeyi simgelemektedir.

Formların gölgesel tasvirinin barok sanatın belirgin bir üslubu olarak kullanılması, nesnelerin ilkçağdan bu yana, dokunsal şekillendirilmesinin yerini, görsel şekillendirmenin almasını sağlamıştır. Klasizmin çizgisel üslubu sanatçıyı, nesnelerin birbirinden ayrılmasını kolaylaştıracak teknik ayrıcalığa sahip kılarken, Barok döneminin gölgesel üslubu nesneleri oldukları gibi değil, göründükleri gibi hissettirmeyi gerektirmiştir.

Wölftlin (1984:33-34)'e göre; 16 yy dan ,17 yy a geçişi üslup farklılığınca sınıflandırılabilinir. 16. yy. ve 17. yy.'ın ayırt edici belirtisi gölgesel ve çizgisel üslup ayrıntısıdır. Rönesans ve Barok genel üslup izleniminde 16. yy. sanatçısının çizgisel üslup kimliği, 17. yy. sanatçısının gölgesel üslup kimliğini görülmesinin iki dönemi birbirinden ayıran en belirgin ayrıntıdır. Gölgesel ve çizgisel üslup ayrıcılığı göstermenin farklılığından doğan ayrımda, Rönesans'ın sistematik doğruluğuna karşılık Barok'un hareketli eğrilerini ifade eden teknik üslup farklılığı görülmektedir.

Bu ayrıntılı gözlemde ayrıca, 16. yy. ve 17. yy.'ın ayırt edici belirtisi olarak gölgesel ve çizgisel üslup ayrıntısının görüldüğü de savunulmuştur.16. yy. sanatçısı çizgisel üslupla, 17. yy. sanatçısı gölgesel üslup ağırlıklı çalışmasını sürdürür.

Wölftlin'e (1984;21)göre; Rönesans ve Barok dönem farklılığın nedenini kişisel üslup, milli üslup ve çağ üslubundaki çözümlemelerle açıklanabilir. Üslupların öncelikle içinde bulunulan zamanın bir ifadesi oldukları, Barok ve Rönesans dönemi eserlerin karşılaştırılmasıyla kendisini göstermektedir. Sanatçıların genel anlatımlarındaki üslup ayrımı ya da benzerlikleri bireysel, yerel, çağ, özellikleri bakımından ele almaktadır. (Wölftlin ,1984;21)

Barok ya da Rönesans sanatı içersinde yer alan onlarca sanatçı, kendi yapıtları ve biçimsel ayrıntıları aracılığı ile ayrıştırılabilmektedir. Aynı akımın üslupsal özelliklerinde bile farkına varılabilen bu biçimsel ayrıntılar sanatçının birey olarak ta ayrımının ipuçlarını vermektedir.Bu ayrım sadece sanatçıdan sanatçıya değişim göstermez, yöresel, ulusal hatta sanat okullarına bağlı ayrımları gösteren farklılıkları içermektedir.

Barok ve Rönesans arasındaki bu sanatçı üslup farklılığı, Klasik üslubun kapalı kompozisyonlara bağlı tasvirlerine karşılık, Barok'un çözülmüş, açık formları eserin sınırlarını genişletmiş olmasıyla açıklanabilir. Klasik sanatta, bir eserin tüm parçalarındaki bağımlılık gözlenirken; genel kompozisyonda, her bir formun bağımsız bir biçimlendirmeye sahip olduğu görülmektedir. Bu durum klasik formların birbirinden bağımsız olduğu anlamına gelmese de yüzey üzerinde ki biçimsel gruplanmalar Giorgione'nun ''Uyuyan Venüs' de (Resim-24) birbirinden bağımsız görülmektedir.



Resim-24. Giorgione‘ Uyuyan Venüs’

1508, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim- 25.Rembrant ‘Danae’

1636-47 Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim-24’de görüldüğü üzere Giorgione eserini izleyendeki biçimsel öğeleri ritmik bir ardıllık içersinde göstermektedir. Ön plandan arkaya doğru geçiş sırasına bakıldığında her yüzey ayrı ayrı biçimlendirildiği görülmektedir. Kumaş, kadın, peyzaj ve gökyüzü birbirinden ayrı değerlendirilmiş ve komposizyon bütünlüğü içinde bir araya getirilmiştir. Kolaj etkisi Venüs’ün ön plandaki varlığı ile egemendir.

Resim-25’de ise, Rembrant’ın modeli ve mekanı aydınlatan gizemli ışığının formların üzerinde bıraktığı etkiyle, resimdeki her öğenin kaynaştırıldığı görülür. Nü ve yatak, ışığın belirgin bölgelerdeki egemenliği ile aydınlanmış, birbiri ile ayrılmaz bir bütün etkisi verilmiştir. Klasik komposizyonlardaki objenin niteliksel parçalanmaları, Barok üslupta komposiyonun tümüne etkileyen ışık-gölge kütle, leke parçalanmalarına dönüşmüştür. Bütünlüğün bozulmadan kütlesel parçalara ayrılması Rembrant’ın modeline düşen ışıkta görülebilmektedir.

Klasikte bağımsız öğelerin uyumu, komposizyonda birlik sağlanması ile sağlanırken, Barok sanat yapıtında biçimsel öğeler, ışık gölge kaynaştırması sebebiyle bütünlük oluşturmaktadır. 17. yy. kullandığı ve istediği tüm olarak kavrayış değil, gizemdir. Bu nedenle Barok üslup ve Romantizm akımı arasında bir bağın varlığından söz etmek yanlış olmaz.

Turani (1993:442)’Barok sanatın özgünlük arayışını söyle ifade eder;

> “Barok sanatçı,orijinal buluşu yeni ve moderni kaprisli,acayip ve son derece cüretli olanı konu olarak ele alır. Avrupa Barok döneminde ünlü bir İtalyan şairi olan Morino; “Şaşırtıcı eser vermeyen bir sanatçı; ancak ahır uşağı olabilir” diyordu.Bu subjektivizm ve bu acayip ilhamlardan hoşlanma,sanatçıyı Rönesans’tan ,Antikite’den ve özellikle Roma vitruvisun titiz kurallarından tamamen uzaklaştırıyordu. Bu nedenle Avrupa Baroğu,örnekler ve kaideleri bırakıyor,bunların yerine sanatçının keyif ve mizacını esas alıyordu.”(Turani,1993;442)

Rönesans sanatçısı Albert Dürer ile, Barok dönemin önemli temsilcisi Rembrandt’ın sanatı arasındaki farklılığı meydana getiren sadece ışık-gölge kullanımI değildir. Dürer’in formları belirgin kenarlarla sınırlamasına karşılık Rembrandt’ın bu formları belirsiz kılması, yerel bir üslup farklılığı olarak de nitelendirilebilinir. Klasik sanatta genellikle figür ve fon birbirleriyle bağlantısız ve kopuk bir ilişki içerisindeydi. Rembrandt’ın figürleri ise koyu renkli bir fonun önünde, tek bir maddeden yapılmış gibi bütün etkisi hissettirir.



Resim-26 Albrecht Dürer. ‘Bilgelerin Sevgisi’ Pano Üzerine Yağlıboya 1635.



Resim-27 Rembrant ‘Belshazzar Şöleni’ 1504 Tuval Üzerine Yağlıboya

Dürer’in doku değerlerini hissettirme çabası, yüzeyleri belirginleştirmek için, çizgilerin mümkün olduğu kadar forma sadık kalmasıyla sağlanmıştır. Rembrant

bu durumun tersine, formların gereksiz gördüğü ayrıntılarını geniş yüzeylerde eritmektedir. “Belshazzar Şöleni”ndeki figürün cepheden görüntüsü, hacim ve gölge etkisini aza indirmiş, rakursi (kısa görünüş) ile beraber görüntü gerçek boyutundan ayrılmıştır. Rembrant’ın figüründe, derinliğin çekiciği ile formların katı gerçeklerden uzaklaşarak yumuşaması, gerçeklikten bağımsız bir optik oyun meydana getirmiştir. Gölgesel üslupta biçimsel form nesnenin gerçekçi görünümü ile aynen uymamakta, gölgesel-lekesel anlatım, silüet görünümünü hissettirmektedir. Keskin çizgilere sahip olmayan form titreşimle belirgin yüzeyler oluşturmamaktadır. Bu Rembrant’ın bireysel üslup ayrılığı olarak da görülebilmektedir.

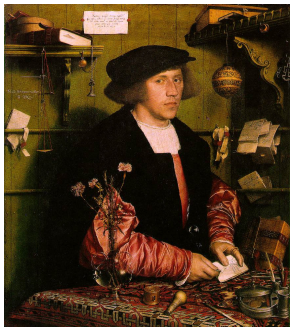
Kuzeyli sanatçının Barok üslubun etkilerine rağmen Klasizm görüşüyle yetinerek, Güneyli sanatçılardan biçimsel ayrılıklar sergilediği görülür. Güney Avrupa topluluklarının, kuzeyli halklara göre daha hareketli jest ve mimiklerini iyi kullandıkları, duygularını rahatlıkla açığa vurdukları düşünülmektedir. Barok dönemle beraber güneyde ki topluluklar dramatik ifadeye sahip figürleri, sanatçılar resme taşımışlardır. Kuzeyli sanatçıların figürlerinde bu duyguların bastırıldığı ifadesiz, donuk portre örneklerinde görülebilmektedir.



Resim-28 Frans Hals.
Sarı Paltolu Genç’
1635.Pano Üzerine Yağlıboya



Resim-28 den ayrıntı



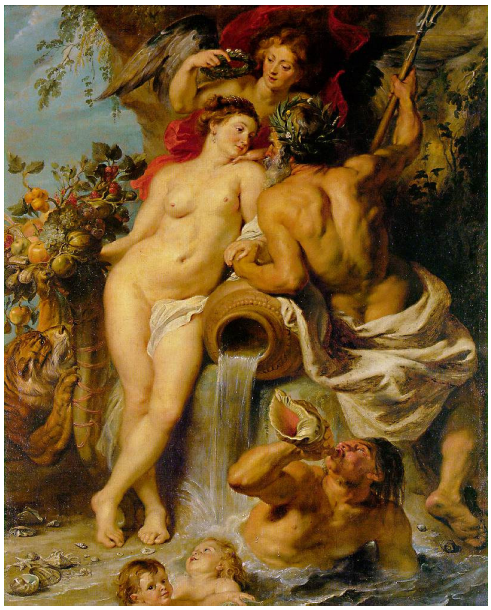
Resim-29 Hans Holbein ,
‘Georg’ un Portresi’ 1532
Ağaç Üzerine Yağlıboya 1635,

. Franz Hals’ın ‘Sarı Paltolu Genç’ resminde beyaz dantel yakanın, beyaz bir parıltı kütlesi olarak hissettirilmesiyle (güneyli üslup sanatçısı) küçük ayrıntılar genellendirilerek, yalnızca hissettirilmektedir. Göz, kavraması gereken ayrıntılardan

fazlasına ihtiyaç duymadan objeyi kavramakta, obje ayrıntıları genel bir etkinin,kumaş türünün hissettirilmesiyle yeterli görülmektedir.

"Georg' un Portresi"nde ise; Hans Holbein'in formdaki hacim sorununu daha keskin konturlarla çözümleme çabasındadır. Holbein portrelerinde (kuzeyli sanatçıların geneli) mücevher kumaş ve dantel gibi nesneler en küçük ayrıntılarının tasvir edilmesiyle Hals'ın portresinden farklılığını göstermektedir. Konturla çevrelenen iç ayrıntılar bile, kendi içinde ayrıca etüt edilmiştir. Hals'ın portresinde ise; Holbein resminde görüldüğü gibi aksesuar ya da obje detaylarının önemsenmediği görülebilmektedir. Hals'ın portresinde kumaş, sandalye ayrıntılarına girilmese de, ışık, renk, formun hacimlendirmesinde etkili fırça kullanımı resmin yüzeyine hakimdir. Tasvirden önce ifadeyi önemseyen Barok dönemi sanatçısı Kuzeyli sanatçıya göre lekesel ayrıntıları biçimsel ayrıntılara tercih etmekte olduğu söylenebilir.

Barok sanatçıların genel plastik dil anlatımında biçimlerin kompozisyon içersinde eritilmesi, açık, kesin hatlı formların birbiriyle kaynaştırılması dönemin üslup özelliğini olarak kendisini gösterir. Klasik sanattaki durağan, hareketsiz formlar, Barok'da hareketlenmeye ve sınırları zorlamaya başlamıştır. Klasik eserdeki kurallar Barok eserlerde reddedilir ya da zorlanmaya çalışılır.



.

Resim-30 Rubens,'Dünya ve Suyun Birliği'. 1618. Tuval Üzerine Yağlıboya

Klasik sanatın durağanlığı, sakinliğine karşılık, Barok sanat hareketi heyecanı sanatçının sanatını sahiplenmesine, içselleştirmesine yardımcı oluyordur. Barok dönemde sanatçı, politik, toplumsal ve dinsel geleneklere tepkisini, kişisel üslubunun heyecanıyla şekillenmiş, serbest form arayışlarında gösteriyordur. Barok temel motiflerini içeren savaş konuları bile sınırlandırılmış biçimleri parçalıyor, resim yüzeyinde kaynaşan form derinliği, ışık-gölge ve perspektifin etkili kullanımı ile düzenliyordur. Figür arka fonla kaynaşıyor, figür kitleleri bir bütün oluşturarak iç içe geçiyor, mekan diyagonal yönde hareketleniyordur. (Resim-30)

Rönesans sanatçısı formu tüm netliği ile belirginleştirmesine rağmen, Barok sanatçı resimde formu birbiri ile kaynaştırmış ve gizlemiştir.Barokta keskin konturların değer olarak zayıflaması düzleminde işlevini kaybederek gözün ön plandan arka plana doğru, derinliği birbirine bağlamasını sağlamıştır.



Resim- 31 Rubens, 'Üç Güzeller' 1636-1638
.Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim-32 Raphael, 'Üç Güzeller' 1504
Pano Üzerine Yağlıboya

Barok sanatçı kendinden önce gelen sistemin kusursuz ,sınırlı biçim arayışını değil, hareketli ve sürprizler içereni aramaktadır.Bu arayış mitolojideki 'Üç Güzeller' öyküsünün Rönesans Klasizminin temsilcilerinden Raphael ve Barok

resmin temsilcilerinden Rubens'in yorumlarında görülebilmektedir. Rönesans'ın doğru, güzel oranları yer değiştirmiş, eserdeki model poz vermiyor olayı yaşıyor, tasvir edilmiştir. Barok figürlerin kitlesel ağırlığı psikolojik aktarımla önem kazanmaktadır. Barok figürler hareket halinde bir olayın sahnesini canlandırır dinamiklikte resmedilmektedir. Rubens'in üç güzellerinin daha samimi görünmesi, serbest ışık, komposizyon ve form arayışlarının yanı sıra, figürlerin aralarındaki ilişkiyi yüz mimikleriyle ifade edilmesiyle ilintilidir.

Geçmişteki bütün değerlerin eleştirildiği bir ortamda yer alan Barok sanat, Ortaçağ ve Antikite değerlerini biçimsel bir sentezle yorumlayabilmiştir.Barok ve Klasik üslup karşıtlığı; Barok'un komposiyonlarının en gerçekçi tasvirinde bile abartılı bir figüratif anlatımın görülmesi, yüz ifadelerinin teatral bir anlatıma yol açması ile açıklanabilinir.

Barok dönemin üslup özelliğinin haberciliğini, abartılı figüratif heykelleriyle Michecangelo, Rönesans döneminden yapmıştı. Ortaçağ ve Rönesans Klasizminin dokunulmaz İsa'sı (Resim-33) Barok sanatçının elinde perişan, sefil, sakat, iç duygularını en içten biçimde dışarıya yansıtır şekilde betimlenebiliyordur.



Resim-33 Rembrandt " İsa'nın Çarmıha Gerilişi'. 1633. Tuval üzerine Yağlıboya

Barok sanatının temsilcilerinden Diego Velazguez çalışmalarında kendisinden sonra gelecek Empresyonist sanatçılar için bir çıkış noktası oluşturan , ışık ve boya yeniliği geliştirmişti. Velazguez'in zamanla geliştirdiği resimlerinde görülen ışık, anlık hareketlerin ve hızlı boya sürüşünün klasik simetrik kompozisyonların önüne geçmesi ve boya sanatına getirdiği yenilikçi üslup Barok sanatçısının özgün artistik ifade arayışına bir örnektir.

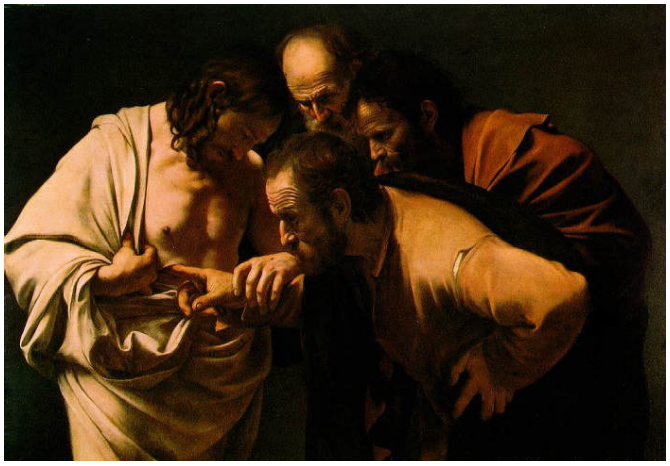


Resim-34 Diego Velazquez ' Papa X. Innocentius', 1949-1950, Tuval üzerine Yağlıboya



Resim-35 Diego Velazquez ' Sevilla Sucusu', 1619-1620 Tuval üzerine Yağlıboya

Barok sanatçı Velazguez'in 'Sevilla Sucusu' (Resim-35)'na konu olan genç ve yaşlı figür aynı sanatçının 'Papa X. Innocentius'un (Resim-34) duruşundan göründüğü gibi hiçbir soylu unvana sahip değildir. Barok dönemle birlikte sanatçının sadece soylu sınıfı ve kilise hizmetlilerinin resmetme zorunluluğunun kalmadığı, iki resimdeki konu içeriğinin birbiriyle olan çelişkisiyle görülebilmektedir.



Resim- 36 Caravaggio, ‘ Kuşkucu Thomas’ 1602-1603 Tuval Üzerine Yağlıboya.

Barok üslup sanatçısı Rönesans sanatçısının kaygısını duyduğu ideal formlardan uzaklaşmış, farklı bir detaycı ve gerçekçi bir anlatımı benimsemiştir.Bu detaycı gerçekçilik Caravaggio’nun “Kuşkucu Thomas” (Resim-36)’ resmindeki figürlerin belirgin ayrıntılarında kendisini hissettirmektedir. Barok sanat üslubunun genel ifadesi olan gerçekçilik, çıplak ayakların kirliliğini, yaşlılığın buruşuk tenini izleyiciye göstermeyi amaç edinmiştir. Yüz ifadelerindeki gerçekçi kırışıklıklar, figürü Rönesans’ın ideal formlarından pürüzsüz teninden uzaklaştırmaktadır. Bu Barok sanatçının gerçeklik arayışını da simgelemektedir. Barok sanatçının içeriksel gerçekçilik arayışı bu biçimsel ayrıntıların keşfedilmesi ile açıklanabilinir.

Herbeart Read Rönesans Klasizmi ve Barok biçimsel ve içeriksel farklılıkları şöyle yorumlar;

> Klasik sanatta ,bilhassa İtalyan Rönesans’ında nesnenin dış görünüşlerini belirtmesi üzerinde durulur.(bu yüzden krallar çok önemlidir.)Fakat Barok üslupta, İtalyan sanatı Kuzey sanatına yaklaşır-yani ruhi durumlar veya psikolojik hacimler verilmeye başlanır. Fakat hala maddeye sıkı sıkıya bağlıdır, işte Barok sanatındaki bütün güçlük ve acayiplik bu aykırılıktan doğar. Barok amaçları bakımından psikolojik fakat araçları bakımından maddecidir.”(Read ,1984;106)

Sanatçı ve alıcısının üretim-tüketim ilişkisinin yüzyıllar boyunca devam eden bir süreç olduğu düşünülürse, Barok üsluptaki burjuva kültürüne ait biçimsel ayrıntıların bu kültürle yoğrulan sanatçı üslubunda ortaya çıkması doğal bir gelişmedir. Barok sanatçı kimliğinin yaşadığı topluma aykırı bir değişim gösterdiği düşünülmemektedir .Bu doğrultuda Barok sanat yapıtındaki değişim, Klasizm'e göre özgün ve özgür olarak sınıflanabilse de kendi içinde yaşadığı topluma ait bir gerçekçiliğin yaratıcılığını içermektedir.

Araştırmada Rönesans - Yüksek Rönesans – Barok sanat üslupları, birbirleri içersinde her ne kadar karşılaştırılıyor ve sanatçı üslubunun özgünlüğüne ait detayları ortaya çıkarılmaya çalıştırılıyorsa da, hiçbir dönem diğerinden üstün ya da altta tutularak kıyaslanmamaktadır. Her dönem sanatçı ve üslubu genel olarak kendi içerisindeki etkenlere bağlı kalarak gelişim göstermiştir. Buna bağlı olarak Barok sanat, klasiğin ne bir çöküşü ne de bir yükselişi değildir. Farklı zamanda farklı sanatçıların yaşattığı üslubun geneli olarak, sanat Tarihsel Süreçte yer edinmiştir.

4.3.2. Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışında Hollanda Üslubunun Etkisi

Barok üslupta sanatçı kimliği ve yapıtlarıyla önem taşıyan Hollanda sanatı, burjuva kültürünün ağırlıkta hissedildiği bir Avrupa ülkesidir. Deniz ticaretinin gelişmesiyle geçmiş ve dini kurumlarla bağlarını koparan Hollanda sanatı, Katolik ülkelerden farklı bir yaşam belirlemiş, bu durum Hollanda sanatı ve sanatçının Barok dönem içinde ayrıca değerlendirilmesini gerektirmiştir. Barok Hollanda resminin üslup özelliğinde, aynı dönem içinde farklı yerel üslup özelliklerinin görülebileceğine dair farklılığın varlığını gösteren bir üsluptur.

Hollanda resminin gerçekçiliği İtalyan resminin gerçekçiliğinden farklılık gösteriyordur. Hollandalı sanatçılar dünya gerçeğine ait olan her şeyi bilgi ve deneyime dayalı bir gerçekçilikle kabul ediyordu. Objektif düşünce ve buluşlar dünyayı, evreni gerçeküstü, ruhani inanışlarla sınıflandırmıyor, gözlem ve mantığa

dayalı bir inanışı gerektiriyordur. Hollanda Barok üslubu ideal formlardan uzaklaştırmış, hayatın içinde gerçek durumları ne olursa olsun insan figürlerini tüm gerçekçiliğiyle konu etmiştir. Bu gerçekçi sanat yaklaşımı, üst yapının sıra dışı güzelliği sorgulatmış, topluma ait sanat üslubunu oluşturmuştur.

Barok üslupta dikkati çeken ulusal üslup ayrımı; özellikle Güneyde, mimarinin, resmin ve heykelin birleşerek saray ve kilise yapılarında görülmesine karşılık, Kuzeyde ve Hollanda'da yerel üslup özelliğinde 'burjuva sanatı' olarak evlere girebilmesidir.

Hollanda resminin gerçekçi üslubuna örnek oluşturabilecek sanatçı koşullarına bakıldığında; Latin ülkelerinde sanatçıların saraylarda görevlendiriyor olmasına karşın Hollanda'da burjuva ve esnaf loncaları tarafından sipariş verilen sanatçıların sarayda yaşamıyor olması düşünülebilinir. Bu durum, Hollanda sanatında burjuva ve daha aşağıdaki tabaka da yaşayan insanların gerçekçi yaşam koşullarının, Hollanda yerel üslup özelliği olarak karşımıza çıkmasındaki etkenlerdendir.

Barok resim sanatında burjuva ve saray sanatına verilebilecek sanatçı örnekleri Paul Rubens ve Rembrant'dır. Rubens ve Rembrant'ın genel Barok dönem üslup özelliği göstermelerine karşın, bireysel seçimlerindeki ayrılıklar yerel, ulusal kişisel farklılıklarının gerekliliğidir. Ancak bunun ötesinde Rubens'in soylu sınıfla ilişkisi, Rembrant'ın burjuva alıcısı için üretmesi toplumun sanatçının bireysel özgünlüğüne etkisinin görülmesi açısından önem taşımaktadır.



Resim-37 Johannes Vermeer 'Dikiş Diken' 1669-1670 Pano Üzerine Yağlıboya



Resim-38 Johannes Vermeer 'Holde Duran Kadın' 1664,Pano Üzerine Yağlıboya

Barok üslubun genel tanımlamasında Hollanda sanatı ve sanatçısının gösterdiği farklı eğilim Adnan Turani tarafından söyle yorumlanmaktadır;

> "Sanatın yalnız doğadan edinilecek izlenimler doğa etüdü ve sanatçı katkısı ile elde edildiğini sananlar ,daima yanılmışlardır. Sanatın gelenekten gelen temeller üzerinde geliştiği ve daima geleneklerde ki unsurların işlenmesi ve zamanla yenilenmeleri suretiyle yaratıcı olunabildiği, yapılan açıklamalar ve verilen örneklerin gelişim sırası içinde görülmesinden anlaşılabilir. Hollanda sanatı bu geleneği kurmuştur." (Turani,1999:479)

Hollanda'da dönem sanatçılarının genellikle gündelik sahneleri ve doğa manzaraları işlendiği kompozisyonlarda biçimsel gerçekliğin yanı sıra olayların içeriksel gerçekçiliği, Vermeer'in 'Dikiş Diken Kız' (Resim- 37) ve 'Holde Duran Kadın'(Resim-38) isimli resimlerinde de görülebilmektedir. İki sıradan kadının gündelik yaşamındaki bir an sanat yapıtına dönüşebilmiştir. Hollanda sanatına ve sanatçısına yön veren ev hayatı içinde çalışan kadınların günlük yaşamı, anlık hareketlerinin sanat eserine dönüşmesi yerel üslup oluşumu ve konu seçiminde etkili olmuştur.Ayrıca cansız doğa, ev içi mekanları (jenre) Hollanda'nın yerel üslubu, geleneksel resim konusuna dönüşmüştür.Bu yenilikçi ifade Hollanda resim sanatını Avrupa kültürünün ötesinde bir zengin anlatıma götürmüştür.

Barok sanatçının hayatın her anını resmin konusu haline dönüştürebilmesi, farklı uzmanlık alanlarının da zamanla oluşumunu gerektirmişti. Bu iş bölümü öncelikle Hollanda yerel sanatında görülmüştü. Sanatçı artık çalışanların, köylülerin yaşamındaki her anı başlı başına bir konu haline dönüştürebilmekteydi. Orta sınıfın beğenisi ölçüsünde talep edilen bir konu sanatçısı tarafından sanat yapıtına dönüştürülebilmekteydi. Alıcısı tarafından talep edilen günlük yaşama dair konular (Jenre Resmi) sanatçı ve alıcı ilişkisini geçmişten farklı bir boyuta taşımaktaydı. Sanatçı yapıtını beğendirmek zorundaydı çünkü, sanat alıcısının genel bir beğeni çizgisi kalmamıştı. Sanat yapıtı üst sınıfın sınırlı zevkinden uzaklaşmış, genel bir müşterisi beğenisi kalmamıştı. Bu sanatçını yeni arayışlara yönelmesinde başlıca etken olarak yorumlanabilmektedir. Hollanda resim sanatı Avrupa kültürünün en yenilikçi ve zengin sanat zevki payını üzerinde bulundurmaktaydı. Çok sayıda önemli ressamın yapıtını ürettiği Hollanda, figürün dışında bıraktığı açık hava resmini, başlı başına bir konu olarak belirlemiş, manzaraları gerçekçi-optik bir anlatımla betimlemişti. Sanatçı burjuva ve köy halkının çeşitli sahnelerinin yanında, gördüğü tüm doğal güzellikleri de içten bir anlatımla konuya dönüştürmüştür.

Hollanda sanatında burjuva esnaf loncaları tarafından sipariş alan sanatçılar sarayda yaşamıyor olması, burjuva ve daha alt tabakadaki insanların yaşam gerçeklerinin her haliyle sanatçıya konu olabilmesini sağlamıştı. Bu anlamda Rembrant ve Vermeer gibi Hollandalı sanatçılar portre ve grup resimlerinde, döneme ait yaşam koşullarını ve kimlikleri gerçekçi bir bakış acısı ile yansıtabilmişlerdir.

Hollanda portre ve grup komposizyonlarda sarayın belli başlı yüzlerinin ve dini mitolojik kahramanların dışında, sıradan ama birbirinden farklı yüzlerin varlığı görülür. Farklı yüzleri ve kimlikleri model alan sanatçı yeni deneyimlere ve arayışlara da kapı açmıştır. Bu farklı konu arayışları, ayrıntılı gözlem, plastik anlatımdaki yeni arayışlar Hollanda Barok sanatçısının özgün kimlik kazanımında da etkili olmuştur.

4.3.3. Rokoko Stilinin Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

Rokoko, 1720-1760 yılları arasındaki süreci kapsayan bir dekorasyon anlayışı olarak, sanat tarihinde bir üslup olarak yer almaktadır. Genelde mimarlığı kapsamayan bu üslup Rokoko dönem anlayışının kısa süreli bir üslup olarak düşünülmemesine neden olmaktadır.

Read (1984;106)'e göre ; Rokoko Fransa'da ortaya çıkmasına rağmen Almanya'da gelişim sergilemiştir.Kuzeyli sanatçının içerik ve biçimle sergilediği ayrıntılı ifade (anlatım) Rokoko'nun süslemeci ayrıntılarıyla ifade bulmuştur.Flaman detaycılığı Rokoko bezemeci üslubuyla örtüşen bir süreç seçilmiştir

Rokoko sanatçısının saray yaşamı sıkı ilişkisi konu seçimini ve özgün kimlik arayışını olumsuz yönde etkilediği düşünülmektedir. Barok sanatının sanatçı özgün kimlik adına gösterdiği gelişme Rokoko üslubunda görülememektedir. Rokoko dönemi ve sanatı sanat tarihinin sanatçı kimliği bütünlüğünde, özgün kuram estetik bir tutarlılık geliştirememiş, aşırı dekoratif, süslemeci olan bu üslup, adını kendisi gibi karşıt görüşü içinde barındıran , yine karşıt görüşlü tarihçilerden almıştır. Sanatçı Avrupa asillerinin zevkine göre şekillenen eserlerinde özellikle zevk hayatının heyecanını resimliyordur.

Merkezi idare olarak güçlü olan ancak en müsrif, zevke ve eğlenceye düşkün asiller ile çalışma gücünü önemseyen ve gelişmeye başlayan burjuva karşı karşıya gelmiştir. Rokoko Barok'un sanatı ve sanatçısını tekrar saray yaşamına taşımış; dolaylı olarak sanatçıda konularını saray yaşamından seçmiştir.

Rokoko resim üslubunun sanatçı özgün kimliğine katkısı; Barok'un kütlesel ve dev boyutlarına karşılık, Rokoko üslubunu neşeli, zarif, küçük figürlerle kendini göstermesidir. Jean-Antoine Watteau'nun 'Evlilik Sözleşmesi' (Resim-39) adlı resmi Rokoko'nun biçimsel ve içeriksel üslup değişimine ilişkin ayrıntıları göstermektedir.



Resim-39 Jean-Antoine Watteau. 'Evlilik Sözleşmesi'. 1710/16. Tuval üzerine Yağlıboya.

Aşk ilk defa sanatın konusu olmuş; kadınca bir ifadenin inceliğiyle, kır eğlenceleri sanatın konusu olarak belgelenmiştir. Aşk gibi soyut konuyu, kendi fantezi ve imgesel tasvirleriyle şekillendiren sanatçılar yine de gerçekçi bir üslubu kullanmışlardı. Sanatçı aşkı, mitolojik geçmişin öyküleri içerisinde, dünyevi bir gerçeklik kazandırma uğraşına girmiştir.

Rokoko Barok üslubun takipçisi ve Barok ve Rokoko akımlarındakine bezeme ve gösteriş, iki üslup arasında ayrım yapılmasını gerektirmiştir. aynı ülkede ortaya çıkan Rokoko stili ve Barok Dönemi üslubu, Barok'un ihtişamı ve dinamizminin yerini, Rokoko'nun çizgisel kıvraklığı ve kıvrımların yüzeydeki ve oyunları alması ile dönüşümünü tamamlar.

4.4. FRANSIZ DEVRİMİ VE ETKİLERİYLE ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARI

18.yy sanatçısı genel anlamda Fransız ihtilali (Napolyon) döneminin bir anlamda sözcüğünü üstlenmiştir. Neo- Klasizm sanatçısı ve sanat yapıtı; politik bir liderin ve bu ideolojinin yaygınlaştırılması sanatçıya verilmiş bir görevdir.

Fransız İhtilali sonrasında sanat ve siyasetin bir araya getirilmesi, sanata ve sanatçıya toplum için yararcı bir kimlik kazandırmıştır. Sanatçının İhtilalle üstlendiği bu kimlik sanat tarihsel süreçte ilk olarak görülmemektedir. İlkçağ sanatından Modern sanata kadarki süreçte, sanat topluma yararcı amaçlarla var olabilmiştir. Sanat ve toplum ilişkisinin önemsendiği dönemlerde 'sanat sanat içindir' söyleminden daha çok, 'sanat toplum içindir' söylemi önem kazanmaktadır. Toplum ve sanat ilişkisinin ağırlık kazandığı dönemlerde sanatçı özgünlüğüne özgürlüğüne ve tutarlılığına ilişkin şüpheler oluşmaktadır.

İdeoloji, toplum ve yönetimin etkisine bir örnek; Napolyon imparatorluğunun yıkılmasıyla birlikte, sanatsal anlamda Devrimin simgeleyicisi Klasizm, kendi sanat ortamını yitirmiştir. Bu durum, yönetimdeki şahsın (kral - vb.) zevkine yönelik sanat üslubunun etkisinin azalmasına ve zamanla kaybına yol açmıştır. Özgürlük, milliyetçilik mücadelesine giren 18.yy Fransa'sında, sanatçı, yapıtıyla ideolojik yapıtıyla önem taşıyacak politik role sahipken, devrimin etkisinin sona ermesiyle birlikte ideolojik koruyucularını kaybetmiştir.

Sanatçı ve sanat yapıtını etkileyen politika, ideoloji, din, coğrafya, yeni bir düzenin, eskinin yerini alması ile değişime uğramaktadır. Bu değişim sanatın amaçlarını ve içeriğini de etkilemektedir. Dolayısıyla eski sistemin sanat ve sanatçıyı koruyan düzeninin yerini yenisi almaktadır.

Larry Shiner Sanatçıyı koruyucu sistemin Devrimle birlikte çöküşü şu şekilde açıklamıştır.

> "Sanat Devrim'den büyük bir yara aldı. Kiliselerin, dinsel binaların dekorasyonunu; Kraliyet sarayları ve bahçelerinin, dalkavukluktan inşa edilen kraliyet anıtlarının ya da matemden inşa edilen mezarların, akademinin resepsiyon bölümündeki resim ve heykellerin dekorasyonunu kaybettiler sanatçılar. Ve nihayet kişilerin lüks eşyalarından bekledikleri gelirlerin tamamını da kaybettiler." (L.Shiner.2004;264)

Devrimin yenilediği sanat, yeni bir düzenle birlikte şekillenmiştir. Sanattın ve sanatçı üsluplarının değişiminde 18. yy dan itibaren dönem üsluplarının yerini sanat akımlarının almış olduğu görülmektedir. Sanat akımları birbirine yakın süreçlerde ortaya çıkmasına karşın, birbirine zıt düşüncelerle ortaya çıkmaları bireysel düşüncelerin kitlesel hemfikirliğinin önüne geçtiğini göstermektedir. 18.yy'da dönem üsluplarının yerini alan sanat akımları, sanat tarihçi veya estetikçilerin yanı sıra, edebiyatçılar gibi farklı sanatçı gruplarıyla akıma destek olacak, entelektüel bir alt yapı üzerinde şekillendiği görülmektedir.

4.3.1. Fransız Devriminin Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

Avrupa sanatı, 18. yüzyılın son çeyreğinde siyasal ve ekonomik çalkantılara sahne olmuş, Bu siyasi çalkantılarda ilk büyük patlama Fransa'da ortaya çıkmıştı. Burjuva sınıfının monarşik yönetime karşı verdiği mücadele sonucu, 1789 Fransız Devrimi'yle eski rejim yıkılmıştır. 1789 Fransız Devrimi ile başlangıç kazanan değişim, 18. yy insanının koşulları doğrultusunda yeni politikalara, insan hakları konusunda yeni beklentilere ve kiliseye karşı uyanan kuşkulara neden olmuştur. Devrim, toplum genelinin yaşam koşulları dışında sanatı ve sanatçıyı da etkilemiştir.

1789 Fransız Devriminin beraberinde getirdiği demokratik yönetim, evrensel bir düşünce olan özgürlük kavramını hedef almıştır. Bu kavram; ancak düşünme ve ifade özgürlüğünün varlığının hissedildiği bir yönetim şekliyle anlam kazanabilecektir.

Geçmiş dönemlerde bireysel özgür ifadedeki cesaretinden ötürü cezalandırılan birey, Fransız Devrimi ve Anayasasının haklarını savunması ile, daha özgür yaşam ve düşünme haklarına sahip olmuştu. Devrimi şekillendiren ve yine Devrimle patlayan entellektüel kültür, katı geleneklerden kurtulmayı hedefleyerek bireyin özgürlüğünün varlığına inanmıştı. Bu inanç beraberinde, toplumu, devleti, eğitimi ve dini akılcı çerçevede yeniden düzenlenmesini gerektirmişti. Devrimle birlikte bilim, sanat, eğitim, hukukta sağlanan kişisel ve ulusal haklar, 18. yy bireyini daha özgür ve güçlü yapacak imkanlara düşünce ve uygulama olarak kapı açmıştı

Devrimin etkisinin ve içinde bulunulan toplumsal koşulların devrim sanatçısını özgürlükçü ve milliyetçi arayışlara yönelttiği, içinde bulunulan durumunun, sanatçının seçimlerinde kendi iradesini kullanmasını ve sanat yapıtlarında farklı konu içeriklerine yönelmesine neden olduğu düşünülmektedir.

Herbert Read sanatçı ve döneminin birbirleriyle etkileşimi ve devrimin sanata etkisi için 'Sanatın Anlamı' kitabında şu yorumu yapmıştır;

> "… Devrimin sanatçı üzerindeki etkisi o kadar büyüktür ki; İlhamlarını dinden alanlar bile o devrin tutulan ifade yolunu seçtiler. Böylece sanat tarihinin çok ilgi çeken bir meselesine varmış oluyoruz. Sanatçının kendisiyle içinde bulunduğu devrin genel idealleri arasındaki bağıntı. Burada üç unsur iç içe geçiyor. Devir, nesil ve fert. Bunların birbiriyle olan ilgisi nedir ve hangisinin etkisi en kuvvetlidir."(Read,1984:87)

Read'in Devrimin sanatçıya etkisini özgürlükçü ve milliyetçi bir ideolojik sanat dilinin kabulü olarak görmesi, ideolojinin özgün artistik kimliğe etkisi

sorusunu akla getirmektedir. Bu anlamda özgürlüğü savunan bir Devrimin, sanatçının sanat yapıtına etkisini sorgulatmaktadır.

Daha önceki dönem üsluplarında olduğu gibi Devrimin ve 18. yy'ın ticari gelişimi, farklı ülkeler arasında ticari ve kültürel ilişkiler, sanatçı yaratıcılığı için önem taşımaktadır. Ulusal ya da yerel ilişkiler aynı zamanda yeni farklı konu arayışlarını, üslup paylaşımlarını, teknik icatların yaygınlaştırılmasına imkan sağlamaktadır. Sanatçının üslup gelişimine bir diğer etken ise; geleneksel sanat hamililiğinin zamanla eski anlamını yitirmesidir.

Ancak bu değişimlerin, Devrim sanatçısını geçmişinden bağımsız bir yeniliğe ve özgürlüğe ulaştırmadığı, sanat yapıtlarında demokrasi ve milliyetçiliği savunan içeriksel anlatımların varlığı ile görülmektedir. Sanatçının yaşadığı toplumun gerçekliğinden bağımsız özgünlük ve özgürlük arayışına giremeyeceğinin tespitinde; Neo-Klasizmin, Antik Roma ve Yunan klasik üslup ayrıntılarını(Resim-40) tekrardan kullanması ile yorumlanabilir.



Resim-40 Jacques-Louis David. "Sabinlerin Kaçırılışı" 1799. Tuval Üzerine Yağlıboya

Aynı zamanda Devrimin, sanatçıya ve içinde bulunduğu topluma vaat ettiği özgürlük kavramının, sanatçı yapıtında aykırı bir özgün kimlik arayışına neden olmaması, toplum ve yapıt ilişkisini çelişkiye düşürmektedir. Bu sonuç; Fransız devriminden etkilenen sanatçıların genelde, demokrasi, özgürlük ve milliyetçiliği savunan politik söyleme dayalı kompozisyonları tercih etmeleriyle açıklanabilinir. Konu içeriğindeki ideolojik mesajlar ve üsluplaşmadaki Klasizm etkileri, Devrim

sanatçılarını, yaşadığı toplumdan uzak bir özgürlük ve özgünlük tanımına götürmektedir.

Sanatının özgün kimlik ve özgür konu seçiminin toplum koşullarıyla ilişkili olduğu gerçeği, Devrim sanatında da etkisini göstermektedir. Özgürlüğü sembolize eden Devrimin bile, sanatı ve sanatçıyı kendi ideolojisinde yönlendirdiği söylenebilinir. Devrim sanatçısının ideolojik içerik ağırlıklı resimleri Devrimin sanatçıya ne derece özgür anlatım olanağı sağladığı kuşkuya düşürmektedir. Bu kuşku sonucu Fransız Devrimi sonucunda ortaya çıkan ideolojinin, sanat ve sanatçının ilkçağdan beri var olan temsil, iletişim kurma gibi yararcı görevinin değişmediği gözlenmektedir.

4.4.2. Neo-klasizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

18. yy'ın ikinci yarısından başlayarak Avrupa sanatında ve sanatçısında görülen değişim, Barok sanat üslubunun getirdiği yeniliği ret etmektedir. Fransız devriminin ardından sanatçının özgürlüğünün ve hukukun yasalaşmasına karşın, Klasizm anlayışını benimseyen bir sanat üslubu görülmektedir. Kuramsal temelleri Almanya'da atılmış olmasına rağmen, Devrimin Fransa'da ki etkisinin büyüklüğü ile daha çok Fransa'da uygulama olanağı bulmuştur. Bu nedenle Fransız ulusal üslubu olarak anılmaktadır. Neo-klasik sanat üslubu, Rokoko'nun yumuşak üslubuna karşılık, sert ve yalın bir üslup benimsemiş, Barok ve Rokoko üslubunun aşırı süslemeci anlatımına karşılık, Antikitenin duyulan hayranlık klasizmin Neo-klasizmi yeniden ortaya çıkarmıştır. Pompe'i de yapılan arkeolojik kazılar ve Atina'daki arkeolojik incelemeler Klasik dönemin üslubunun sanatçı için yeniden bir üslup olarak çıkmasında etkili olmuştur. Bu durum Klasik sanata duyulan sempatinin ve Antikiteye duyulan ilginin artmasıyla açıklanmaktadır.

Antik idollerin katı biçimciliğine duyulan ilgi ve yalın biçimsel anlatımın devrimin içeriksel düşüncesi ile örtüşmesi, klasik üslubu ortaya çıkaran etkenlerden

birkaçı olarak yorumlanabilir. Devrimin vatanseverlik ve özgürlük duygularını ifade edebilecek en anlaşılır üslup, David'in de temsilciliğini yaptığı Klasizm anlayışı olmuştur. Klasik üslup, sadeliği ve yalın ifadeci anlatımı doğrultusunda, devrimi henüz yeni benimseyen toplum için kolay ve anlaşılır bir üslup olmuştur.

Antikite tarihine duyulan ilgi Jacques Louis David'in devrimden önce yaptığı "Horace Kardeşlerin Yemini" (Resim- 41) adlı ünlü tablosunda Roma tarihinden bir konuyu önemseyerek yapıta dönüştürmesiyle görülmektedir.



Resim-41 Jacques Louis David, "Horatius Kardeşlerin Yemini" 1784

Prof. Dr. Tayfun Akkaya İdeoloji, sanat ve gerçeklik: Jacques Louıs David ve 'Horatius Kardeşlerin Yemini' adlı yazısında eserin ikonolojik irdelemesinde eser için şu yorumda bulunmuştur;

> "Fransız ihtilâlinin sanat alanındaki temsilcisi durumuna gelen bu şaheser, gücünü: "kahramanlık", "vatanseverlik", "fedakârlık", "metanet", "yas" ve "yüce bir gaye uğruna haklı savaş" kavramlarını, yapıldığı yıllarda moda olan diğer üslûplarla değil; Yeni-klâsikçi ve klâsisizmi ayağa düşmekten kurtaran yeni bir yorumla vurgulanmasından almıştır. "İdeoloji, sanat ve gerçeklik" bu yapıtta iç içe geçmiştir."(http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi4/jacklouisdavidsayi4.htm)

Devrim, David gibi birçok sanatçının fayda ve hizmet anlayışı ile üretmesinde etkili olmuştur. David ve Jean-Auguste-Dominique Ingres tarafından temsil edilen Fransız Klasizmi, devrimden sonra savaş sanatı olmaya devam etmiş, imparatorluğun kendisine yakın bu üslubu reddetmesi mümkün olmamıştır.

Fransız Devrimi ve devrimin ortaya çıkardığı Napoleon Bonaparte başarılarıyla Fransız halkının gözünde büyümüş, zaferden zafere koşan ulusal bir kahraman olarak anılmaya başlamıştır. David'in 'Napoleone Sainte Bernard Geçitinde'(Resim-42) adlı yapıtında kahramanını şahlanan atı ve rüzgarda savrulan peleriniyle görkemli bir biçimde resimlemesi, sanatçıyı devrim ideolojisinin sözcüsü olarak tanımlatabilmiştir. Napoleone'un David'in resminde konu olması, sanatçı ve ideoloji ilişkisinin sanat yapıtına yansımasına bir örnek oluşturabilmektedir.



Resim-42 Jacques-Louis David. 'Napoleone Bonaparte Sainte Bernard Geçitinde' 1800. Tuval Üzerine Yağlıboya

Klasizm akımını sanat ve siyasi kimliğe götüren toplumsal etkileşimler sanatçı kimliğini farklı bir boyuta taşımaktadır. Buna örnek sanatçı David, Resimlerinde devrimi yüceltmek ve Roma ihtişamına benzer bir etki yaratmak için antik döneme ait biçimsel anlatımı kullanmıştır.



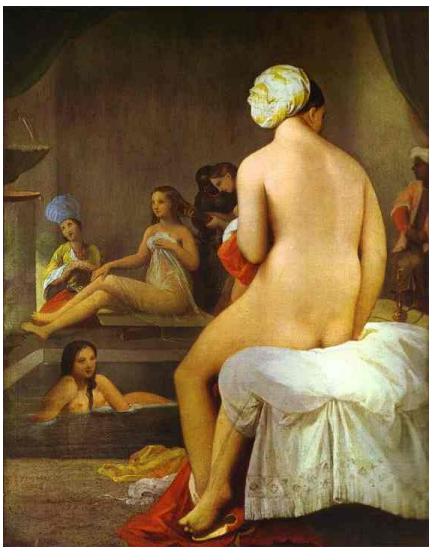
Resim-43 Jacques-Louis David "Marat'ın Ölümü" Tuval üzerine yağlıboya, 1793.

Jacgues Louis David sanatçı üslubunu siyasi kimliği ile birleştirmiş, devrim sanatçısı olma kimliği ve sanatçı üslubunu resimlerinde özdeşleştirmiştir. David'in özgün artistik kimliği ideolojik konulu resimlerinde aranmaktadır. 'Marat'ın Ölümü' (Resim-43) adlı yapıtı Fransız Devrimi'nin öncülerinden olan Marat'ın öldürülüşünü konu almıştır. Marat'ın cinayetini anlatmak için cansız bir beden, kanlı bir bıçak, mektup ve küvet resmedilmiştir. Parlak ışık ve koyu arka plan resmi daha çarpıcı kılan öğelerdir. Sanatçı Resimlerinde gerçekçilik ya da hayal gücünden yararlanmış olmasına rağmen komposizyonlar en küçük ayrıntısına kadar düşünülmüştür. Sanatçının bireysel kimliği ile resimleri arasında içsel bir bağ kurulduğu yapıtlarında gözlemlenmektedir.

David'in resimlerinden de anlaşılacağı üzere, Neo-klasizm akımının üsluptaki gerçekçilik arayışı dönemin sosyal yaşamının gerçekçi bakış açısıyla da örtüşmektedir. Biçime ilişkin ayrıntılar belirli bir amaç doğrultusunda içselleştirilerek sunulmaktadır.

Bir diğer Neo-klasizm sanatçı Jean-Auguste-Dominique Ingres, David'den farklı konular seçtiği görülmektedir. Sanatçı üslubun klasik ölçülerini, saflığını ve yalınlığını daha çok insan vücutlarında dile getirmeyi amaçlamıştır. (Resim-45) Bu amaçla da yıkanan kadınları, Türk hamamını(Resim- 44) odalıkları konu almıştır. Neşe, heyecan, Türk savaşları ve Hamamlar, renkçi bir üslup olarak resmedildiği

görülmektedir. Bu özellikler Fransız Romantizminde Barok etkilerin devam ettiğini gösterir.



Resim-44 'Küçük Banyo'. 1828. Tuval üzerine yağlıboya**.**



Resim-45 Jean-Auguste-Dominique Ingres 'Venus' 1848, Tuval üzerine yağlıboya

4.4.3. Özgün Artistik İfade Arayışında Devrim Sanatçısı

Fransız İhtilalinin sanatçıya kazandırdığı özgürlük ve farklı ülkeler arasındaki ticari ve kültürel ilişkiler, değişik konu arayışlarını gerektirmiştir. Avrupa'da sanat koruyucularının sayısının artması, sanatçının yapıtındaki kısıtlı konu baskısını kaldıran etken gibi görünse de; sanatçının üretebilmesi için gereken alıcı zevki önem kazanmıştır. Öncesinde sipariş üzerine resim yapan sanatçı bu kez önce çalışacak sonra resmini pazarlayacaktır. Sanatçı hamililiğinin sanattaki etkisinin azalması, dönem sanatçısını konu seçiminde yeni arayışlara mecbur kılmıştır. Ancak bu çağının gerektirdiğinden aykırı bir özgürlük ve özgünlük arayışını gerektirmemektedir. Örneğin Fransız devrim sanatçıları, kendileri için kaynak oluşturabilecek demokrasi, özgürlük ve milliyetçiliği savunan politik söyleme dayalı kompozisyonları tercih etmişlerdir.

Fransız ihtilalinin beraberinde getirdiği akıl çağının madde değişimi olarak görülen üslup için Gombrich, şöyle ifade etmiştir.

> "Bu değişmelerin ilki "üslup" denilen sanatçının tavrıyla ilgilidir. Geçmiş zamanlarda dönemin üslubu yapıtın üretilmesinde sonuca ulaşma açısından en iyi yol olduğu düşüncesiyle benimsenmiştir. Akıl çağında, insanlar üslubun ne demek olduğunu kavrayarak ve değişik üsluplarında bilincine vardılar." (Gombrich,1997; 476)

Devrimle birlikte sanat ve sanatçı yapıtlarında bu kez orta sınıf vatandaşın beğenisini kazanacak kompozisyonlar üretilmektedir. Bununla birlikte Parlementer yönetim politik ideolojilerinin orta sınıf vatandaşa ulaşabilmesi, sanatçının yapıtında özgürlüğü vurgulayan ideolojik anlatımların ve konuların varlığıyla görülebilmektedir.

Fransız devriminin ardından sanatçının özgürlüğünün ve hukukun yasalaşmasına karşın Klasizm anlayışını benimseyen bir sanat üslubu görülmektedir. Napolyon' un döneminin bilinen ressamı olan Jacques Lovis David yönetiminde resmi sanat okulu kurulmuştur. David, Fransız İhtilalindeki politik rolü açısından sanatçıyı özgürlük ve özgünlük arayışı ideolojisiyle birleştirmektedir.

Klasik anlayışın ya da ihtilalin temsilcisi rolündeki sanatçı kimliklerinin özgünlük anlayışı ve Ortaçağ sanatçısının özgünlük arayışı arasındaki fark görülebilmektedir. Fransız İhtilalinin amacı olan "özgürlük" kendi dönem sanatçısının özgürlük ve bağımsızlık arayışı için ne derece etkili olmuştur ? Burada sanatçısının ve yaşadığı kitle ruhunun bağımsız olmayacağı gerçeği, klasik üslubun ihtilal üslubu olarak açıklanmasındaki nedenini ortaya koyabilmektedir.

4.4.4. Romantizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

Devrimle birlikte yine aynı toplumsal çalkantı ve değişimler, 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve 19. yüzyılın ortalarına kadar uzanan, Avrupa'nın dört bir yanına hızla yayılan, Romantizm' akımının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Romantizm, parlamenter dönem sanatçısının ilk bağımsız sanat akımı olarak "Sanat için sanat" görüşüyle ortaya çıkmıştır. 18.yy Avrupa'sının özgürlük tutkusunu dile getiren 'Romantizm' katı, biçimsel bir üslup akımından çok duyguların öncelikli olduğu, sanatsal üslup içeriği taşımaktadır. Klasizmin akılcı biçimine karşılık 'Romantizm', duyguların üslup dili olarak öne çıkmaktadır.

Özgürlükçü demokrasinin ortaya çıkması ve özgürlüğün savunuculuğunu yapan sosyal sistemin varlığı, insanoğlunun çağlar öncesinden başlayarak içinde barındırdığı dışavurumcu üslubu Romantizm akımı ile tekrar yüzeye çıkartmıştır. Romantizm, doğduğu çağın akılcılığı ve maddeciliğine tepki olarak bireye, öznelliği, akıl dışılığı, düş gücünü, kişiselliği, bir diğer anlamda ise sınırları zorlayıp aşmayı içeren bir düşünce ile doğmuştur. Biçim olarak aykırı bir anlatım görülmese de, sanatçı özgürlüğü adına görülen içeriksel ayrıntılar, Romantizm sanat akımını modern sanatın temellerine yerleştirmiştir.

Fransız Şair Charles Baudelaire 1846 Paris sergisini yorumlarken Romantizm için şunları söylemiştir;

> "Romantizm, kesin olarak konuların seçiminde, ne de gerçeğin tam olarak verilmesidir, ancak hissetme biçimindedir…Benim için, güzel olanın en yeni ve en güncel ifadesidir."(Thema Larausse,1993 :278)

Romantik sanatçıların doğada aradıkları biçimsel ayrıntılardan çok içeriksel ayrıntılar, sanatçıların bireysel kaygılarını içermektedir. Romantik sanatçıların doğa konularını öncelikle tutmaları Yeniçağ'ın, resmi objenin aynası olarak görmenin ötesinde; sanatçının algılarına dayalı bir anlatımı içselleştirmelerinden kaynaklanmaktadır.

Romantizm sanatçısı renge öncelik tanıyan imgesel gücünü geliştirecek konulara öncelik tanımaktadır. Yeni konu arayışları, yeni coğrafyaları keşfetme ve resmetme heyecanı yaratıyordur. Doğanın renkli dünyası Avrupalı sanatçıların dikkatini her zamankinden daha çok çekmekte olup sanatçının geleneksel konu seçimlerinden düşünmesini sağlamıştır. Yeni bir rejimin getirdiği heyecanla Fransız gururunun, milli duygularının dikkate alındığı bu yoğun duyguların Uzakdoğu egzotizm ve tiyatronun heyecanlı anlatımıyla şekillendiği bir üslup olmuştur.

Fanteziler, hayaller, gerçeküstü varlıklar, ölüm, delilik temaları, yalnızlık, doğa, felaket,uzaklara duyulan özlem, mitolojik ve egzotik sahneler resimdeki bağımsız konu seçimiyle modernlikte önemli bir aşama kaydeder. Neo-klasik üslup insani, figürü ön planda tutmasına karşın, Romantizm doğayı ön planda ele alır. Doğa Romantizmin getirdiği özgürlüğün idaresinin sağlanabileceği ortam olarak görülür.

İlk olarak Barok üslupla birlikte formların keskin konularla sınırlandırılmasına son veren sanatçı, Romantizmle birlikte biçimlendirmede rengin ve boyanın olanaklarını farklı değerlendirmiştir. Figür resminde ideal formların yerine, gerçekçi karakterlerinin yakalanması ve doğanın yorumsal ifadesinin önem kazanması 'Romantizmin ' resim özelliğini olgunlaştırmıştır. Bu yorumsal ifadede Romantik akımın Ortaçağ sanatıyla hiçbir benzerlik taşımamasına, asiller ve imparatorluk mensuplarının, tüm gerçek yüzleriyle, hatta çirkinlikleriyle tasvir edilmesine, imkan tanımıştır. Sanatçının kişisel yorumunun önemsendiği, Romantik dönem sanatçısı Francisco de Goya'nın bir portre örneğinde (Resim-46) görülmektedir.



Resim -46 Francisco de Goya. "Tio Paquete" 1820. Tuval üzerine yağlıboya

Lynton Romantik sanatçıların bireysel üslup özgünlüğü ve özgürlüğüne dair yorumunda;

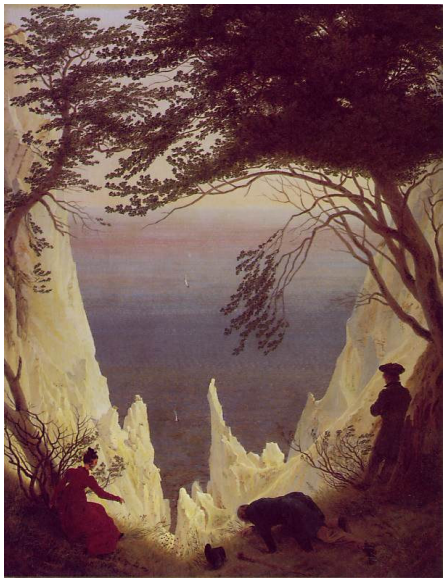
> "…..Goya kıyıcılığı ve alınganlığı yansıtan karabasanlı görüntülerde sanatın herkesçe benimsenen amacını zevk vermek ve büyük temsilcisi David'de başka bir yoktan aynı şeyi yaptı,bile bile yalınlaştırılmış eski gibi görünen bir klasikçilikle sanattan yalnızca tat almayı bekleyen bir toplumun sanat ve ahlak anlayışını eleştirdi. David'in öğrencisi Ingres hem klasikçiliğin eski biçimlerinden hem de Ortaçağ ve zaman zaman da Doğu Sanatından yararlanarak kimi zaman klasik sanatın konularını aşırı bir güvenle yeniden ortaya koyan, kimi zaman da cinsel hayal gücünden daha karanlık alanlarına o zaman kompozisyonlar yaptı. İngres'in bir sanat yıkıcısı olmasından korktuğu Delocroix ise edebiyat ve tarihten aldığı konuları kendi zengin ve duyumsal yorumuyla işleyerek bunları oldukça kişisel bir anlatımla ortaya koymaktaydı" (Lynton 1991:14)

Romantizm bireyci bir anlatımla ilişkili olup, modern çağın bireyci kişiliğini yaratan en köklü düşünce biçimi olmuştur. Ancak Romantik sanatçılar kendi bilgi ve ön deyimlerini, geleneğin önüne geçirdiğinde bile; geçmişteki gelenekleri inkar etmemişlerdir.

Norbert Lynton ‘Modern Sanatın Öyküsü’ adlı kitabında Romantizmin döneminin ‘bilinç altı’ ile ilişkisini şöyle yorumlamaktadır;

> “Bir yandan Romantizm dediğiniz ve Fransa Devrimi ile Sanayi Devrimini içeren öte yandan Rousseau’nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven’in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Word Wordh’ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dil yerine yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi dış bir etken ya da dürtü değil de “bilinç altı” olduğunu anlatmasını içeren bir dönem izledi.”(Lynton 1991:13)

Bu bağlamda özellikle Avrupa’da, dünyevi yaşamda hissedilen ve yapıta yansıtılan ıstırap yaygınlaşmış, romantik resim bu çaresizliği acı ve ıstırabı anlatabilecek bir dil olarak ortaya çıkmıştır. Sonsuzluk ve özlem, romantik sanatçıların ortak duyguları olmuş ve yaşamın gerçeklerinden ve klasik üslubun katı biçimsel anlatımından uzaklaşılmıştır. Ortaçağda geleneğe bağlılık ve sanatın bu anlamda şekillenmesi XV. yy’ dan sonra doğa gözlemlerinin gelenekle kaynaştırılması anlayışı Romantizm’de yerini gözlemlerin içerikleşmesi, düşüncesine bırakmıştır. Dönemin sanatçılarının tarihten, toplumdan bu birikimlerden bağımsız bir biçim- içerik anlayışı oluşturmak istedikleri görülür.



Resim-47 Casper David Friedrich, ‘ Rugen Dolayları’ , 1818, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Resim-48 John Constable. Zincirli Pier, Brighton**.** 1827. Tuval Üzerine Yağlıboya.

Romantik dönem sanatçılarından Casper Fredric David (Resim-47) ve John Constable (Resim-48) resimlerinde biçimsel anlatımdaki farklılıklara karşın, içeriksel anlatımda uyandırdığı duygular benzerlik göstermektedir.Uzak ufuk çizgisi, hareketli doğa, ve doğanın resmin ana konusu oluşu Romantik sanatçıların genel üslup özelliklerini tanımlayabilmektedir.

Romantizm, Fransız – Alman ve İngiliz Romantizmi olarak birbirinden farklı eğilimler gösterir. Fransız Romantik sanatçılarından Eugène Delacroix Ve Théodore Géricault’ın genel konu üslubunda uzaklara özlem, acı, keder duygularını insan figüründe ifade ettiği görülür. Resim-49 ve Resim-50 ‘de görülen figürlerde, yüzü ve beden dilinde yansıtılan acı, keder, İngiliz ve Alman Romantik sanatçıların manzara konulu resimlerinde uzak bölgelere duyulan özlem olarak yansıtılmaktadır.



Resim-49 Eugène Delacroix. 'Susuzluğu Gidermek' 1825. Tuval Üzeri Yağlıboya



Resim-50 Jean Louis André Théodore Géricault "Demircinin Şanı". 1814. Tuval Üzeri Yağlıboya.

Fransız Romantik sanatçı Eugène Delacroix'in bireysel üslup kaynağına ilişkin düşüncesi, yeni form arayışlarını kaçınılmaz kılmıştır. Ona göre ressamın doğaya ve gerçeğe bağlanması gücünü yitirmesi anlamına gelmektedir. Ayrıca portre sanatının nesneye bağımlı olması biçime bağlı bir özgünlük arayışını gerekli kılmıştır.



Resim-51 Eugène Delacroix "Sadonopal'in Öldürülmesi" 1827-1828. Tuval üzerine Yağlıboya



Resim-52 Eugène Delacroix "Cemetery'e Bakan Kız" 1824. Tuval üzerine Yağlıboya.

Bu bağlamda Romantizm sanat üslubu gelenekten uzaklaşmayı kolaylaştıracak biçimin ötesinde, içeriğe ait özellikler gösteriyordur. Betimlenen konular herhangi bir gerekçeye bağlı kalmadan sanatçının bireysel zevkleriyle, heyecanlarıyla örtüşebilmektedir. Geleneksel kuralların dışına çıkan sanatçı bireysel özgürlüğünü de kompozisyonlarında gösterebilmektedir. Romantik sanatçılar kendilerini izleyen gerçekçi, izlenimci ,simgeci ,sanatçılara bir anlamda bireysel özgürlük dersi vermişlerdir.

Özellikle Turner (Alman), Constable (İngiliz) gibi Romantik sanatçıların hayallerini resmettikleri bilinmektedir. İngiliz ve Alman Romantik resmi ortak peyzaj konularına yönelmiştir. Romantik sanatçı doğa hayranlığını kişinin yalnızlık, duygusallık, ruh durumları ile özdeşleştirmekte, romantizmi bağımlılık olarak görülmekte, bu anlamda da doğayı adeta şiirleştirmektedir. Bu durum 15. yy'da sanatçının objeye karşı bağımsızlığının göstergesi olmuştur. Objenin içeriksel duyumsamasını biçimsel anlatıma tercih eden Romantik sanatçı, aynı zamanda kendi duygularına, acılarına, sevinçlerine kısacası yaşamda hissettiklerine anlatmaya yönelmiştir.



Resim-53 John Constable. *Weymouth Bay***.** Tuval üzerine Yağlıboya 1816.

Norbert Lynton İngiliz John Constable ve Alman William Turner'in Romantik üslubunun doğayı yorumlamasına ilişkin şu düşüncesini belirtmiştir ;

> "Constable insanın yaşadığı dünyayı denetimi altına alması yerine, bütün geçici görünüşüne rağmen doğaya öncelik tanıyan bir anlayışla, bir bakma anlamsız sayılabilecek peysajlara görsel bir canlılık ve ahlakçı bir amaç kazandırdı.Öte yandan Turner'de ,doğadaki çatışmayı insan çatışmasından öylesine daha sınırsız bir güç kaynağı olarak gösterdi ki, hiç kimse onun resimlerini kavrayamaz oldu; (Lynton 1991:14)

Bu çağın manzara resimleri doğayı tüm gerçekliğiyle göstermiyor doğayı adeta şiirleştiriyordur. William Turner'ın içsel heyecanlarını yansıttığı resimler

sadece peyzaj değildir. Romantizmin dışavurumcu etkisi (Resim-54) azgın dalgalarda hissedilebilmektedir. Peyzajları görüneni değil, ressamın iç dünyasında doğanın yüceliğini ya da hiçliğini de anlatmaktadır.



Resim-54 William Turner ".Denizde Balıkadam" 1796. Tuval üzerine Yağlıboya

Romantizm akımı ve sanatçının özgün artistik ifade arayışındaki ilişki gelişen orta soylu sınıfın, yani burjuvazinin duygu, düşünce ve yaşam tarzını ön plana çıkması ile yön bulmuştur. Soyluların zarif sanat biçimlerini yapay ve aşırı incelikli bulan bu yeni burjuva sınıfı duygusal açıdan kendisine yakın hissettiği, daha gerçekçi sanat biçimlerini tercih etmektedir. Romantizmin yaygınlaşma fırsatı bulması içinde bulunduğu toplumsal sınıfın zevki ile de ilişkilidir. Alıcısı hazır olmayan, alıcısına üretilmeyen bir sanat yapıtı, sanatçıyı farklı konu seçimlerine götürmüştür.Romantizm Doğu yaşantısının ve doğu toplum sanat yapısının sanata konu olmasını, mitolojinin romantizmin içsel anlatımı ile tekrar popülerlik kazanmasını, alıcısının baskıcı isteklerinden uzaklaşan sanatçı kimliğine borçludur.

4.4.5. Realizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

XIX. yüzyıl ortalarında Fransa'da, klasizm ve Romantizme bir başkaldırı niteliğinde ortaya çıkmıştır. Realist sanatçı klasik ve romantik akımların içeriğini ve ifadesini yapay bulmaktadır. Bu nedenle de konularını çağdaş eserler üretmek ve öncelikle yüksek sınıfın zevkine uygun temalardan seçerek değil, kendi yaşadığı sınıfın toplumsal temaları arasından seçmektedir.

Realist sanatçının bu farklılığı sanat yapıtında ön yargısız bir konu arayışına, nesnel bir bakış açsına imkan sağlamaktadır.Sanatçı elindeki gerçeği değiştirmeden; tüm çirkinlikleri, bayağılıklarıyla yansıtmayı amaçlamaktadır. Toplumu incelemek, toplum ve insan gerçeklerini olduğu gibi yansıtmak, eleştirmek düşüncesiyle doğan gerçekçilik akımının oluşmasında, sanatçı kimliğinin üst kültürün himayesinden çıkıp alt kültür ile kurduğu ilişkinin etkisi olduğu düşünülmektedir. Sanat ve sanat yapıtının alıcısı soylu değildir, sıradan insanlar yine sıradan izleyici için konu oluşturmaktadır.

Realist sanatçılar idealize edilmiş ya da hayali şeyler çizen ressamlara karşılık gördüklerini çizmişlerdir. Gördüklerini, bütün çirkinliği ve korkunçluğu ile yansıtmışlardır. Sanatçılar bu gerçekçiliği doğallık felsefesinden öte, çevresindeki yoksul insanların yaşantısını, siyasetçilerin ikiyüzlülüğünü, adalet örgütünün acımasızlığını, işsiz halkın oradan oraya savruluşunu ifade etmek, sistemi eleştirmek amacıyla resimlemişlerdir. Sanatçı ve sanat yapıtı Devrim sanatının aksine, bu kez sistemi eleştirmeyi kendisine görev edinmiştir.

Realist sanatçı Gustave Courbert " Ben hiç melek resmi yapmadım, çünkü hiç melek görmedim" demesi Realizmin en önemli özelliği olan gerçeği, gözle görülüp elle tutulanı, bir ayna gibi ifade etme çabasını vurgulamaktadır. Realist akımın sanatçıları izleyiciye, bir sanatçının zengin ve görkemli dünyasını tasvir etmek yerine dünya gerçeklerini gözler önüne sermişlerdir.

E.H.Gombrich'e (2000:511)göre; Courbet'in "Günaydın Bay Courbet" (Resim-55) adlı resminde bir ressamın kendini ceketsiz adeta bir serseri gibi resimlemesi saygı değer ressamlara ve hayranlarına hakaret olarak yorumlanabilir.



Resim-55 Gustave Courbet, "Günaydın Bay Courbet" 1854. Tuval Üzerine Yağlıboya,

Bir diğer Realist ressam Jean-François Millet, gerçeklik arayışında daha sert ve içeriksel anlatımda çarpıcı komposizyonları tercih etmiştir. Köylülerin emeğini sergilediği, toprak işçiliğini konu edindiği "Millet Başak Toplayan Kadınlar" adlı resmi (Resim-56) aynı zamanda dönemin ekonomik koşullarını ortaya koymaktadır. Geçmiş dönemlerde köylü sınıfı aşağılayan ve bilgisiz gösteren resimlere karşın, Millet 'nin bu eseri alt sınıfın köylülerin yaptığı işi yüceltmekte, kötü şartlar altında çalışmalarına karşın, onları mağrur ve onurlu resmetmektedir. Köylü emekçilerin iç acıtıcı sahnelerine karşılık, figürlerin heykele benzeyen duruşlarıyla ayakta dimdik durmaları, Realist sanatçının emekçi sınıfla ilişkisindeki samimiyeti göstermektedir.



Resim-56 Jean-François Millet Başak Toplayan Kadınlar, 1857. Tuval Üzerine Yağlıboya

4.4.6. İzlenimci Sanatın ve Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

Fotoğraf makinesinin icadı, modern sanatın biçimsel ve içeriksel değişimini bugüne getiren teknolojik etkenlerin başında yer almaktadır. Fotoğraf ilk izlenimlerini önceleri portreler için kullanılıyorken, sonrasında rastlantısal karelerin ve beklenmedik açıların yakalanmasına yardımcı olmuştur. Fotoğraf sanatının gelişimi sanatçıları, yaptıkları gözlemlerde ve araştırmalarda somut bir gerçeklik kazanmasını sağlamıştır. Belgeleyici nitelikteki bu somut gerçeklik sanatçının gösteremediği görüntüleri önüne sermiştir. Resim yüzyıllardır görülmeyeni göstermişken, 19 yy' da artık bir makine bu görevi üzerine almıştır. Bu teknolojik buluş başta İzlenimci üslubun bireysel özgünlüğe etkisini vurgulaması açısından önem taşımaktadır.

XIX yy' da sanatta bilimsel çalışmalar izlenimcileri sanat üslubunu etkilemiştir. İzlenimciler gün ışığının nesneler üzerindeki titreşimlerini, değişken, uçucu izlenimleri saptamak amacıyla buldukları yeni renk düzenini paletlerinde uygulamışlardır. Doğa nesnelerine düşen ışık, izlenimciler tarafından güneş renklerinin karşılığı olan boyalarla keşfedilmiş, ışık renklerinin saf olarak kullanılması, objelerin gerçek renginden ve izlenimci sanatçının gerçekçi üsluptan uzaklaşmasına neden olmuştur. Dolayısıyla sanatçı nesnelerin gerçek renklerini olduğu gibi göstermek yerine gizlemektedir.

Atölyenin yapay ışığından gün ışığının doğal görünümüne çıkan nesneler genç sanatçıların esin kaynağı olmuştur. Işığın obje ya da konu üzerindeki etkisinin fark edilmesi, paletteki renk sayısını artırdığı gibi boyanın sürüş ve kullanımını da etkilemiştir. İzlenimci sanatçı tabiatı gerçekte olduğu, klasik üslubun gerektirdiği gibi bütün ayrıntılarına bağlı kalarak değil, edindiği izlenim ölçüsünde anlatmayı amaçlamıştır. Sanatçı doğrudan doğruya gerçeği değil, gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas almaktadır. Doğanın, nesnenin izlenimle meydana getirilen sanat yapıtı, sanatçının kişiliğini de ortaya koymaktadır. Bu özellik İzlenimcilerin kendi iç dünyalarını ifade etmek istediklerini ortaya koyar.

Renkçi üslup ve yoğun ışık renkleri objenin hacimlenişinde biçimsel ayrıntıları gizlemektedir. Bu komposizyonun doğadaki aslıyla benzerliğini yitirmesi anlamını taşımaktadır. İzlenimci sanat üslubunda resmin yüzeyi tıpkı ışık-gölge etkisi gibi parçalara ayrılmıştır. Biçimi bozarak rengi ön plana çıkaran fırça vuruşları resmin yüzeyinde yan yana gelmektedir. Sanatçı formların belirgin sınırlarına bağlı kalmamış, güneş ışığının hareketlerini lekesel ve çizgisel bir titreme olarak yansıtmış, formun belirgin bütünlüğünü renklerle bozmuştur.

İzlemcilerin ışığı ele alışı diğer üsluplardan farklıdır. Işık başlı başına bir konudur ve yüzeyin tümüne hakimdir. Klasik resimde ise biçim olduğu gibi kurgulanmış, ışık, vurgu ya da leke olarak belirginleştirilmiştir. Ayrıntılara bakıldığında anlamsızlaşan biçimlerin, bütünün görülebildiğinde değer taşıdığı görülür. Boya sürüş tekniği nesnenin parçalanmasını güçlendirmektedir. İzlenimci resimlerde kullanılan genel geçer boya sürüşü , resmin bütününde yumuşak bir dokuya neden olmaktadır.

İzlenimcilik sanat ve toplumun beğenisi arasındaki kopukluğa neden olmuştur. Geleneksel optik algıya dayalı resme alışkın toplum beğenisi bu yeni üslubu yadırgamıştır. Baştan savma dikkatsiz ve beceriksiz olarak suçlanan izlenimciliğin yenilikçi bir çözümleyiciliği sorguladığı henüz bilinmemektedir.

Eleştirmenler seçilen konulara da tepkilerini göstermiş, İzlenimci sanatçıların yeni kompozisyon arayışlarına karşı hoşgörülü olmamışlardır. Claude Monet'nin "Tren Garı", Renoir' in kalabalık dans sahneleri, Pisarro' nun şehir görüntüleri, bitmemiş resim etkisi uyandırdığı için eleştirmenlerce ağır şekilde eleştirilmiştir.

İzlenimcilerin eleştirilere karşılık başkaldırıcı tutumları, XIX' yy. da sanatçının acımasız gerici eleştirilere direnerek yenilikçi üsluplara açık cesaretini göstermektedir. Öncelikle dirençle karşılanan bu gelenek dışı biçim bozma, sonrasında radikal bir üslup arayışı olarak değerlendirilmiştir. İzlenimci sanatçıların

verdiği mücadele kendinden sonraki yenilikçi ressamla, toplumun yeniliği hemen kabul etmemesine ilişkin dirence örnektir.

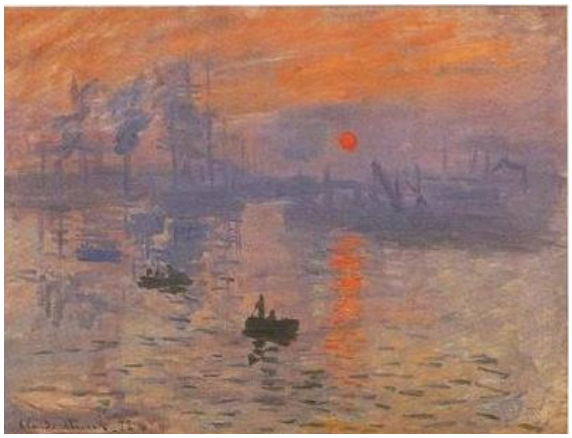
Atölye ortamının ve eski alışkanlıkların değişmesi sanatçının görüşünü de etkilemiştir. Doğada hiç bir şey sabit ve kalıcı değildir.Bu düşünce atölye ortamının ve ölü doğasının yerini doğanın içinde gerçekleştirilmiş komposizyonlara bırakmıştır. İzlenimcileri yeni konu arayışlarını yeni bakış açılarını özetleyen bu gelişme ,sonraki sanat akımlarını da derinden etkilemiştir. İzlenimci sanatçının, tüm doğa resimlerinin yapıldığı yerde bitirilmesi savunusu yeni teknik ve yöntemlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

İzlenimci sanatçının doğaya bakışındaki değişim, özgün üslup oluşumuna katkı sağlamıştır. İzlenimci sanatçı özgün kimliğini biçimsel arayışlar yerine, renkle gerçekleştirmektedir. Bu şekilde sanatçı doğaya ait ayrıntıları klasik üsluptan farklı görebilmiştir. Bu biçimsel ve içeriksel görmedeki değişim, İzlenimci sanatçıyı bireysel özgünlüğe götürmektedir..

İzlenimci akım beraberinde sanatçının doğaya ilişkin detaylı gözlemi, daha önce fark etmediği ya da fark edemediği biçimsel ayrıntıları görmesine yardımcı olmuştur. Bu ayrıntılar renk, form ve hacim etkisinin ifade edilmesinde yeni üslup oluşumlarına kaynaklık etmiştir. İzlenimcilik, natüralist üslup anlayışının en ileri aşaması olarak düşünülebileceği gibi, biçimin alışılmış anlamından uzaklaşması bir anlamda natüralist resim geleneğini de yıkmıştır. Resmin renk ve form dengesi gerektiğinde insan anatomisini bozabilecek arayışlara girmiştir. Işık gölge kullanılmadan salt renk tonlarının aralığını sorgulatan kompozisyonlar izlenimci sanatçının ayrıntıyı rengi analiz etmesiyle hissettirdiğini göstermektedir.

Paul Cezanne, Paul Gauguin, Van Gogh ve Edvard Munch gibi sanatçılar izlenimci akımın ışık ve gölgenin renkle anlatımı sonunda kaybedilen nesnenin formunu yeniden kazandırmak uğruna özel çaba göstermişlerdir.. Bu çaba sanatçıların özgün artistik ifade arayışlarını da beraberinde getirmiştir.

Monet “O halde, doğanın anlık görüntüsünü saptamak için çok hızlı çalışmalıyım. Görüntü değişirse, ertesi gün yine aynı saatte yakalayıp sürdürmeliyim çalışmamı” demesi dış dünyada yaşanan hareketlilik sanatçının da hızlı görmesini, düşünmesini ve uygulamasını gerektiren bir düşüncedir. Bulutlar sürekli hareket etmektedir. Güneş yönünü değiştirmekte, rüzgar her şeyi farklı yönlere sürüklemektedir. Monet ve arkadaşları eski ustaların sahip olduğu geniş zamana sahip değildir. Doğanın kendine özgü anını yakalamayı hedefleyen İzlenimci sanatçı hızlı olmalıdır. Renkler hızlı fırça vuruşlarıyla tuvale aktarılmalıdır. Tuvale aktarılan hızlı, çalı fırça vuruşlar resmin biçimsel genel izleniminin ortaya çıkmasını gerektirmektedir. Sanatçı bu etkiyi hemen tuvaline aktarmak istemektedir. Hız, biçime ilişkin ayrıntıların dikkate alınmasına engellerken, ışık rengin detaylarını önemsetmektedir.



Resim- 57 Claude Monet ‘Gündoğumu’ 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya

İzlenimci sanatçılardan Claude Monet’in resimlerindeki biçimler sınırsız renk tonları ve armonileri arasında kaybolmuş görünmektedir. Kentleşmeyle kalabalıklaşan şehir yaşamında figürler resimde lekeden ibarettir.Yüzlerce insanın resmedildiği kompozisyonda her bir figürün ayrıntılı betimlemesine gerek duyulmamaktadır. Figürün silüeti anlam için yeterli bulunmuştur. Figürler bir bulmacanın parçaları gibi birbirinden kopuk ama, her bir parçanın bütünü oluşturmada önemli olduğu düşüncesi ile resmedilmektedir.



Resim- 58. Claude Mone "Lazare Garajı" 1876-77, Tuval Üzerine Yağlıboya

İzlenimci sanatçıların her biri farklı konuları işliyordu. Edgar Degas, Resimlerinde sık sık yarışan atları ya da balerinleri konu edinmiş, onlardaki uçucu devinimi, titreşen büyüleyici görüntüyü yakalamaya çalışıyordu. Degas'nın resimleri anlık bir fotoğrafı andırır ama fotoğrafın donup kalmış hareketi yerine, titreşip duran bir canlılığa tanık olunmaktadır.



Resim-59 Edgar Degas "At Yarışı" 1885-88; Pano Üzerine Pastel



Resim-60 Edgar Degas,
"Saç tarayan Kadın" 1887-90
Tuval üzerine yağlıboya t



Resim-61 Auguste Renoir. "Banyo". 1873-75. Tuval Üzerine Yağlıboya,

Auguste Renoir, banyodan sonraki nemli tenin buğulu görüntüsünü izlenimci bir hacimlendirmeyle dolgun kadın vücutlarında hissettirmektedir. Renoir'un resimlerindeki vücutların yumuşak dokunma etkisi, bireysel fırça kullanımından ve görmeden kaynaklanmaktadır.

İzlenimci üslup içersinde Cezana ayrıca önem taşımaktadır. Sanatçı İzlenimcilerin resminde dağılan objenin formunu , yeniden kurmaya yönelmiştir. Biçimi gölge-ışık kullanmadan, salt renk tonlarıyla kurmuştur. Resimsel bir denge ve uyum sağlamak amacıyla insan anatomisini bozmuştur. Sanatçının resmindeki renk ve form dengesi figürlerin anatomisindeki bozukluktan önemlidir. Cezanne' ın nesnenin yapısal formunu kaybetmemek uğruna siyah rengi ve geometrik formları kullanması ve objenin içeriksel detaylarını görmek için harcadığı çaba, sanatçının biçimsel formla ruhsal bağının sorgulaması açısından önemlidir. Nesneyi çok boyutlu görmesi ve bunu resme yansıtması sanatçının yorum gücünü de beraberinde gerektirmiştir.

Kendine özgü üslubu sayesinde, nesnelerin bireysel görüşle kavranması, bireysel bakış acısını tuval üzerinde ispatlamaya çalışması, nesnelerin yüzeyle

ilişkisini sorgulaması ve nesneye yönelik daha önce görülmemiş detayların ortaya çıkarmayı amaçlaması Cezanne'ı çağdaşı olan sanatçılardan özel kılmaktadır.



Resim-62. Paul Cezanne " Mont-Sainte Dağı" 1904-1906 Tuval Üzerine Yağlıboya

Doğayı geometrik formlarla ilişkilendirmesi, biçimsel ve içeriksel bakış açısını birleştirerek farklı yorumsal aşamalara neden olmuştur. Cezanne ayrıntıyı fark etmiş, parçanın değil, bütünün ayrıntılarını görmüştür. Cezanne 'nin küçük geometrik formları yan yana getirerek oluşturduğu parça bütün ilişkisi boya – biçim ilişkisinin de sorgulanması açısından önemlidir. Cezanne'la başlayan geometrik form arayışları, modern sanatçının biçimsel özgünlüğünü simgeleyen bir üslubu temsil etmektedir.

4.5. MODERN TOPLUM VE SANATÇININ ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARI

Sanat, insanlık tarihinden bu yana çeşitli amaç, biçim ve içerikle karşımıza çıkmıştır. Sanatı şekillendiren sanatçı olsa da, insanlık tarihi kadar eski olan sanat, bireysel var olmanın ötesinde toplum koşullarının, zamanın değişimi ile de var olmuştur. Hiçbir sanatçı içinde bulunduğu yaşam koşullarından ayrı düşünülemeyeceği gibi, tek başına da bir anlam ifade etmemektedir. Sanatçıyı sanatçı yapan içinde bulunduğu toplumun bütünlüğüdür.

Toplumunun gerçekliğinde üreten sanatçı ile sanat yapıtının bağımsız, özgür olamayacağı, toplumuna ait olduğu gerçeği birbirini desteklenmektedir. Sanat yapıtı önce sanatçısına sonrasında da içinde bulunduğu topluma aittir. Modern sanatçının çağının ötesine ulaşabilme arayışında ki; özgünlük ve özgürlük iddiası kendisinden önceki sanatçı ve sanat yapıtı koşullarının değişimi ile ilintilidir.

Sanatçının yaşadığı döneme ait olduğuna dair ilkeyle 20.yy sanatçısının da yaşadığı toplumun değişiminden etkilendiğini göstermektedir. Çağdaş yaşamdaki değişimler sanatı ve sanatçıyı etkilemenin dışında köklü değişikliklere de yol açmıştır. Teknolojik gelişmelerin, görme eylemini atomun küçük elektronlarından uzayın sonsuz derinliklerine kadar genişlettiği bir gelişim sürecinde, sanatçının yüzyıllardır benimsediği biçimsel tasvir etmeyle yetinmesi beklenmemektedir.

Modern sanatın sanatçıyı biçimin kopyasından taklidinden uzaklaştırması yaratıcı ve özgün kimliğin oluşumunda önemli katkısı görülebilmektedir. Sanatçının bireysel ifadesinde birden fazla biçimsel anlatımın varlığı görülmüştür. Biçimci kurama bağlı kalmayan Modern sanatçı özgünlük ve yaratıcılık arayışında yeni keşiflere çıkmıştır. Bu keşiflerde sanatın ve sanatçının toplumdaki rolü de değişimi sergilemektedir.

Toplumun ve sanatçının geleneksel yapısını sarsan bu hızlı ve köklü değişiklikler sanatçıyı Kapitalizmini, endüstrinin, teknolojinin kaynaklık ettiği iç huzursuzluklara götürmüştür. Modern sanatçının bu huzursuzluğu, kendi içsel tepkilerini yansıtması, sanat yapıtında geleneksel formların parçalaması ile yorumlanmaktadır. Endüstri ve teknolojiyle iç içe yaşayan sanatçı resmi yüzey sanatı olmaktan çıkarmış, üç boyutlu formlarla hacimlendirmiştir. Yapıtında geleneksel boya, renk, doku, çizgi, yüzey yerine, her türlü materyali kullanmıştır. Modern dönem sanatıyla başlayan bu değişim, günümüz sanatçısının özgün artistik ifade arayışlarına da katkı sağlamaktadır.

4.5.1.Modern Toplum Sanatçısının Özgün Artistik İfade Arayışları

Modernizm sadece XX yy'ın içinde birden bire ortaya çıkmış yenilikçi bir düşünce sistemi değildir. XVIII. ve XIX. yy aydınlanma dönemi, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi ile başlayan değişim süreci, XX.yy sanatına egemen olan Modernizme kaynaklık etmiştir. Modern sanat, çağının gerektirdiği sanat üslubunu, toplumdan bağımsız oluşturmamıştır. Bu nedenle Modern sanatın ve sanatçının geçmişle bağlantılarını tamamen kopardığı, tek başına yepyeni bir sanat üslubunu ve sanatçı özgünlüğünü ortaya koyduğu düşünülmemektedir.

XIX. yy kendine özgü toplumsal bir ortama zemin hazırlayarak, politik ve ekonomik anlamda, sanat alanında değişimlere yol açmıştı. Bilimsel araştırmaların sonuçları, insanın bireysel varlığına verilen önemin artması, endüstrinin günlük yaşamı etkilemesi, XX yy toplumunun hızlı değişiminin başlangıcı olmuştu. XX yy'ın çağdaş uygarlığına damgasını vuran XIX. yy'dan başlayarak gerçekleştirilen buluşlar; fotoğraf makinesi, elektrik gücü, otomobil, röntgen ışını, telefon vb. toplum bireylerinin öz güvenini arttırmıştı. Bilimsel çalışmaların üretim alanlarına aktarılmasıyla, endüstriyel teknoloji doğmuştu. Bu endüstriyel teknoloji de sanatçının yapıtında değişimlere neden olan gelişmeleri, beraberinde gerektirmişti. İnsan aklının ve varlığının öneminin keşfi, endüstrinin sağladığı kolaylık, düşünsel ve dini baskının etkisinin azalması, inançların tartışılabilir hale gelmesi, devlet yönetiminde bile sokaktaki insanında söz sahibi olması, yeni bir toplum düzeni oluşturmuştu. Demokratik yönetimin gerekliliği olarak sokaktaki insanın ağırlığını hissettirmesi, modern insanın eşitlik inancını desteklemişti. Demokrasi, bireyin dinsel inancının gerektirdiği itaatkarlıktan uzaklaştırarak, başkaldırı ve sorgulamayı öğretmiş, modern toplum koşulları bireyin kendisini, yönetimi, ideolojileri hatta, inandıkları dini sorgulatmıştı.

Ancak geçmişte monarşik yönetimin ve dini inancın bireyden ve sanatçıdan talep ettiği itaatkarlık ve disiplinin, Modernizmin bireysel özgürlüğü savunan

demokratik yönetimi beraberinde, endüstri patronlarınca talep edildiği görülmektedir. Modern toplum ve sanatçı bu kez endüstri ve teknolojiyle ilişkili hatta onlara bağımlıdır. Sanat ve sanatçı biçimsel özgünlüğünü ve özgürlüğünü modern toplum koşullarının gerektirdiği kadar yerine getirebilmektedir. Bu yüzyılda Rönesans ve Ortaçağ bireyinin dinsel ve manevi bağımlılığının, modern toplum koşullarınca madde tutsaklığına dönüşmektedir. Modern sanatta Kiliseye, ideolojiye, haminin zevkine bağımlı olmayan sanatçı bu kez endüstrinin ve teknolojinin etkisinde kalmaktadır.

İdeoloji ve politika endüstri ve teknolojin haricinde hala sanatı yönlendirmektedir. XX.yy'ın modern dünya ve sanat görüşünde bile, Stalin ve Hitler rejimlerinin etkileri görülebilmektedir. Sanat ve sanatçının, yönetimin otoritesi ve ideolojisiyle şekillenmesi, baskıcı ve katı toplumların yönetimlerinde görülmektedir. Devlete ve yönetici partiye hizmet etmek için örgütlenen sanatçı bu bedeli sanatçı olarak bireysel özgünlüğünden taviz vermekle ödemektedir. Sanat ve sanatçı halkın tutumunu davranışlarını ve yönelimlerini etkileyecek güce sahipken, içinde bulundu yönetimin onayladığı anlayışla şekillenen yapıtlar üretmek zorunda kalabilmektedir.

1914-1918 ve 1940-1945 yıllarını kapsayan II. Dünya savaşı sonrasında, 50 yılı aşkın sanatın merkezi konumundaki Paris, yerini Amerika'ya bırakmıştır. Sovyet Rejimi ve Nazi Almanya'sının dünya üzerinde kurduğu otoriter ve faşist baskı, Avrupa merkezindeki sanat platformun yerini Amerika olarak değiştirmiştir. Bu kültürel ve sanatsal beyin göçü Nazilerin iktidara gelmesi ve modern sanatın yasa dışı kabul edilerek sanatçıların sürgüne gönderilmesinden etkilenmiştir.

Avrupa'nın savaş sonrası ideolojik baskı altında yönetilen çoğu ülkesinde benzer şekilde, sanatsal yaratıcılığa getirilen kısıtlama, sanatçının yeni yaşam alanları arayışına sebep olmuştur. Sanatçıların üretimlerine devam ettirebilmeleri için farklı ülkelere gitmek zorunda kalmaları, en çok Amerikan sanatını etkilemiş, Amerika sanatçıların kaçış ve yeni yaşam yeri olmuştur. Özellikle 1940'lar dan 1970 yıllara kadarki sanat etkinlikleri platformunda Amerika'nın ön plana çıktığı

görülür. Avrupa'nın kültürel ve sanatsal beyin göçünden karlı çıkan Amerika, birçok etnik kökenli sanatçının bir araya geldiği karma bir toplumu oluşturmuştur. Bu aşamada ortaya çıkan dışavurumcu sanat akımları ABD'nin dünya sanatını yönlendirmesinde etkili olmuştur.

XX yy'ın globalleşme çabalarında bile, sanatçının ulusal kimliğin önemi; Fransızca ve İngilizce dilinin sanatın iletişim aracı olarak önem taşımasıyla yorumlanabilir. Özellikle ulusal dilin Fransızca ve İngilizce olduğu topluluklarda sanat ve kültürün kişisel kaygıları konu edindiği, bireysel sanat ürünleri olarak şekillendiği görülürken, Komünizm savunucusu Rusya'da ve Hitler rejiminde ki Almanya'da farklı bir sanat anlayışının egemen olması dikkat çekicidir. Ulusal bir dilin iletişim aracı olarak yaygınlık kazanması, aynı zamanda ulusal resim dilinin kullanım genişliğini etkilediği de görülmektedir.Bu anlamda düşünebilecek; ortak dili konuşan ülke sanatçılarının, bireysel üsluplarını daha kolay paylaşabiliyor olmalarıyla yorumlanabilir.

4.5.2. Modern Sanatçı ve Koşullarının Özgün Artistik İfade Arayışlarına Etkisi

Modern sanatçıların çalışma koşulları ve üslupları incelendiğinde dönem ve toplumsal gelişimine göre farklılıklar görülür. Demokratik-parlamenter yönetime beraberinde modern sanat ve sanatçıda da toplumu özgü yapısal sorunlar ortaya çıkmıştır. Monarşik dönemin Rönesans ,Barok, Romantik sanatçısı ustası ve çırağı inançlarının evrensel bir bütünlüğü içinde dini gücün manevi ve maddi desteğiyle kendilerini güven de hissettirecek desteğe sahiptirler. Ancak XIX. yy'ın demokratik parlamenter yönetimi beraberinde modern sanatçı tek başına kalmış inançları sarsıntıya uğramış, maddi gereksinimleri öncelik kazanmıştır. Yönetimin sanatçıya sağladığı özgürlük diğer bir anlamda tutsaklığa dönüşmüştür.

Geçmişin Ortaçağ ve Rönesans ve sanatçısının Modern sanatçıya göre farklı bir sanat ve alıcı ilişkisine sahiptir. Bu nedenle modern dönemin sanatçı ve sanat alıcısı arasındaki ilişkinin yine modern sanatçının özgün artistik ifade arayışlarını etkilediği düşünülmektedir.

Sanatçı özellikle Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde, belli konularda yine belli yapıtlar üretme ardıllığında yaşamını sürdürmekteydi. Sunak, portre, vitray, fresk konu içeriklerinde alıcısının hazır bulunduğu komposizyonlar gerçekleştirilmekteydi. Sanatçı verilen siparişi gerçekleştirirken belirgin biçimler; İsa, Meryem ikonaları, içeriğinde birbirine yakın kompozisyonlar gerçekleştiriyordu. Yapıtını sipariş eden hami ya da alıcının sanatçıdan yüksek, bir beklentisi olmadığı için, her şekilde yapıta sahip çıkabiliyordu. Yapıtın yaratıcılığına ait bir beklenti içine girilmemesi, Ortaçağ ve Rönesans sanatçısının bir güvenlik çemberinde üretmesine neden oluyordu.

XX yy. sanatçıları ise bu güvenlik duygusunu yitirmişti. Sanatçı ve sanat tüketicisi arasındaki ilişki zamanla bozulmuş, sanatçının özgünlük tutkusu sanat tüketicisinin talebini karşılayamayacak derecede bireyselleşmişti. Birey olarak kendini değerli gören sanatçı, para karşılığı bile olsa sanatından ödün vermek istememesi sanat yapıtına verdiği değeri simgelemekteydi. Geçmişin geleneğinden uzaklaşma sanatçıya yeni ufuklar açmış, yapıta ait içeriği, biçimi seçme şansını sanatçıya bırakmıştı. Geleneksel kabul edilen sanat ve belirgin fikirli yapıtlar ne derece başarılı olursa olsun alıcı bulabiliyorken; modern sanatın her eve, her zevke ulaşabilme gibi kabul ediciliği yoktu. Sanatçının toplumun genel beğeni düzeyinin ötesinde üretebilmesi, bireysel özgünlüğünü desteklerken toplumdaki yerini de farklılaştırmıştı.

Gombrich XX yy'ın sanatçısı ve yapıtından beklenen için ;

> "Sonucu iyi yada kötü olsun XX yy'ın sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorundaydılar. Dikkat çekmek için, geçmişteki büyük sanatçıların o hayranlık duyduğumuz ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, daha önce hiç denenmemiş bir şey yapmaları gerekiyordu. Gelenekten en ufak bir kopuş,

> eleştirmenlerin dikkatini çekip bir izleyici grubu oluştururs a, geleceğe egemen olacak bir "izm" lerden bazıları çok uzun ömürlü olmuyordu. Yinede XX yy' de sanatının tarihi tüm bu durmak bilmeyen deneyleri dikkate almak zorundadır. Çünkü dönemin yetenekli sanatçılarının çoğu bu çabaların içinde olmuştur. (Gombrich 1997 : 563)

Sanatçı tüketim piyasasında, seyirci kitlesinin zevkine hizmet etmek yerine, yapıtına bir alıcı, tüketici bulmak zorundadır. Sanatçı çalışmak zorundadır ve yapıtları fark edilir nitelikte, boyutta olmalıdır ki; seyirciyi etkilemeli, dikkatini çekmelidir. Sanat ortamındaki bu rekabet bunalımının en belirgin etkisi sanatçıların kendilerine farklı konular aramaya başlamış olmasıdır**.** Galeriler, sergiler ve yarışmalar sanatçının öne çıkması için gerekli fırsat yaratmaktadır.

Gombrich'in modern sanat alıcılarının sanat yapıtındaki bireysellik görüşü, şu yorumla ortaya çıkmaktadır;

> "Onlar, sanatın kendilerini konuşmaya değer insanlarla buluşturmasını istiyorlardı: yapıtları bozulmamış bir içtenliğin tanığı olan, ödünç alınan etkilerle tatmin olmayan ve bir sanatçı olarak kendi kimliklerine uygun düştüğüne inanmadıkları bir işe tek bir fırça bile sürmeyen insanlarla." (Gombrich, 1997:503)

Ancak bu durum toplum ve sanatçı arasında kültürel bir uçuruma da neden olmuştur. Özgür modern sanatçının plastik dile ve düşünceye ilişkin seçenekleri, toplumun genel estetik beğenisiyle örtüşme sorununu ortaya çıkarmıştır. Yenilik her toplumca kabul edilememekte, sanatçının bireysel yaratıcılık ve özgünlük girişimleri her defasında başarıyla sonuçlanmamaktadır. Modern sanat toplumun genel beğenisi ile çelişkiler yaşatmakta, toplumun genel estetik beğenisinden uzak sanat yapıtları, aynı zamanda alıcı sorunu ile karşı karşıya kalmaktadır. Modern sanatçının alıcı ve izleyiciyle paylaşım beklentisi özgün ve özgür olabilmesinde ki niteliği sorgulatmaktadır.

Modern toplumda sanatçı yaptığı iş için aşırı ücret isteyen; dürüstçe yapmadığı işten para kazanan grup olarak kimlik değiştirmiştir. Modern sanatçı, bu toplumsal dışlamada kendisini toplumun içinde ayrı soydan geldiğini düşünerek, sanatçı-dahi kimliği ile özdeşleştirmiştir. Bu ayrım iki tür sanatçı eğiliminin ortaya çıkmasına neden olur. İsteklerini bir başkasının zevkine göre şekillendiren sanatçı ve modernizm beraberinde dahi ve yaratıcı olarak yüceltilen sanatçı kimliğidir. Bu iki çeşit sanatçı kimliği toplum için farklı izlenimler oluşturmaktadır.

Adnan Turani (1999:53)'ye göre; Sanat tarihinin tümünde hemen hemen bu iki tip sanatçı türü görülmüştür. Bir yanda kralın, kilisenin, burjuvanın aristokrasinin, galerilerin, müzenin sanat alıcılarının her daim koruduğu sanatçı, diğer yanda trajik yaşamının ölümünden sonra yapıtına değer kattığı kuralsız, asi sanatçı tipi. (Turani,1999:53)

Sanatçı kimliğine yönelik ayrım, sanatçının yapıtını iki farklı beklentiyle gerçekleştirmek zorunda bırakmıştır. Resmi ve toplumsal sanata katkıda bulunan disiplinli sanatçılar ile kurallara karşı gelen, asi, yalnız ve ancak ölümünden sonra değeri anlaşılan sanatçılar arasında bir uçurum oluşmuştur. Yaşadığı dönemi tarihi belgeler nitelikte resmeden kuralcı ve koruyucusu bulunan sanatçıların bir süre başarı sağlamış fakat, genel olarak özgün bir anlatıma ya da sanatçı kimliğine ulaşamamıştır. Genel geçer anlatımla orta sınıfın genel zevklerine hitap eden sanatçı türü her ne kadar müşteri sıkıntısı çekmese de, yaptıkları sanat anlamında nitelendirilmiyordur.

Sanatçının kendi kimliğiyle çelişkiyle düşme sürecini Devabil Kara şöyle yorumlanmıştır.

> "Başkalarını ait felsefeler düşünceler sanatçıyı ilgilendirdiğinde ve bu ilgi etkilenmeye dönüştüğünde sanatçı kendisi olmaktan uzaklaşma riskini göze almış demektir. Bu durum bir alış-veriş görüntüsündedir, sanatçı , bu alışverişten daha fazla alıyorsa kolay teslim olmuş demektir. Bunun tersine daha fazla veriyorsa, sanatçı varlığıyla başkalarını etkiliyor denmektir. Bu nokta çok önemlidir ve tercih meselesidir. Her iki durumda sanatçının varlığı

söz konusunudur. Biri etkilenen diğeri etkileyen iki varlık. Her iki durumda da bir bedel söz konusudur.(Kara,1993:34)

Diğer yandan Fransız Devrimiyle toplumun gelen yargılarına başkaldıran sanatçı, çağının başarılı ve zengin sanatçılarından biri olmak yerine; kural tanımayan, inatçı, sanatı için yeni olanaklar yaratan, trajik yaşam öykülü, yalnız sanatçı profili görülmektedir. Sanatçı kimliğini ön plana fazlasıyla ortaya çıkaran ve alıcı bulamadığı için kendi bireyselliğini yapıtlarını yansıtan bu sanatçı kimlikleri modernizmin dahi-sanatçı kimliğini de yansıtmaktadır.

Modern dönemde sanat eleştirmenleri ve alıcılarına baş kaldıran dahi-sanatçı işsizlik tehlikesiyle karşı karşıya gelmiş olsa da; sanatçının bağımsızlık mücadelesi, sanatın özgün ve özgür yön bulmasına yarar sağlamıştır. Bu başkaldırı sayesinde modern sanatçı tarihte ilk kez bu derece önemli bir bireysel ifade olanağına sahip olmuştur. İfade edebilecek bireysel anlatımı olan sanatçılar, bu özgürlüğü en iyi şekilde kullanarak toplumdaki sanatçı kimliğini değiştirmişlerdir.

Monarşik yönetim şekli sanatın ekonominin, dini inançların yönünü belirleyen tek etkendi. Bu nedenle geçmiş dönemlerde üstün beceriye sahip ustalar kilise ya da saray için önemli siparişler alıyor, adını bu şekilde duyuruyorlarken; XX. yüzyıl sanatçısı bireysel bir mücadele içine girmişti. Modern sanatın amacının, kişiliği sanat yapıtında ifade etmek olduğu düşüncesi, sanat yapıtının kısıtlı bir topluluğa anlaşılır gelmesine neden oluyordu. Entellektüel ve aydın sınıfların zevkleri ve sıradan insanın beğenileri arasında farklılıklar oluşmuştu.Toplumun genel beğenisi ve modern sanat arasıdaki kopukluk sanatın entelektüel ve aydın bireyin estetik zevkiyle şekillenmesine neden olmuştu.

Modern sanatçının kişisel ifade olanaklarındaki değişim, sanatın yalnız bireysel arayışlardan değil, toplumun genel yapısında da etkilendiğini göstermektedir. Sanatla ilgilenen alıcıların sergilerde ve atölyelerde taklitten uzak, yenilikçi, konuşmaya değer şaşırtıcı yapıtlar araması,özgün düşünceye verilen değerin kanıtı olmuş,Modern sanatçının özgün artistik ifade arayışlarını etkilemiştir.

Resim ve heykelde geleneksel biçim zincirinden kopuş ilk olarak 19 yy' da etkisini göstermiştir. Modern sanatçıların çalışma üsluplarına bakıldığında dönem ve toplumsal gelişiminin etkisi ile farklılıklar görülmektedir. Klasizmin biçimci anlatımda eskize verdiği önemin aksine, Modern sanatçılar içgüdüsel, spontane anlatıma, engel olabildiği düşüncesiyle eskizle çalışmayı bırakmıştır. Optik bakış açısına dayanan plastik sanatlar, psikolojik algıya dayalı ifadeye dönüşmesiyle birlikte yüzeyi hazırlıksız hızla şekillendirme isteği sanatçı için vazgeçilmez olmuştur. Sanatçı konu izlenimlerinin biçime bağımlı anlatımdan uzaklaşıp içgüdülerini ,heyecanlarını önemsemeyi tercih etmiştir.

Adnan Turani sanatçının yapıtını gerçekleştirmedeki gelişimini şöyle yorumlar;

> "Rönesans sanatçısı yapacağı bir heykel ya da tablo için, önemli gördüğü ön taslaklar hazırlamakta sonra da bunların gerektirdiği ayrıntılı desen çalışmalarına girmekteydi. Böylece o, optik görüntüye dayanan yapısal kuruluşu saptadıktan sonra, esas tablosuna başlamaktaydı. Oysa, daha sonra örneğin Borak' ta, bir Velazguez, tablosuna ön çalışmalara gerek duymadan, doğrudan doğruya tuval yüzeyine sulu. bir yağlıboya ile çizdiği basit bir düzenle başlıyordu. Rembrant'ta Hals' te Barok sanatçılarda da durum değişmiyordu. Napolyon'un sarayında görev alan Klasistleri hariç tutarsak, bu taslak yapma geleneğinin, Romantikler'de daha da azaldığını saptayabiliyoruz.Barbizon sanatçıları ile izlenimciler ise, taslak yapma geleneğine tamamen son vermişlerdi. İzlenimciler'den sonraki Post-İzlenimciler ile Ekspresyonistler'e gelince bunlar, optik resim yerine plastik resim yaptıklarından taslağı zaten tamamen terk etmişlerdi. " (Turani,1999: 45-56)

Modern sanat üsluplarında sanatçının bilimsel ve geleneksel perspektif kurallarına bağlı kalmaması, perspektifi klasik resim sanatındaki işlevselliğinden uzaklaştırması, sanatçının özgünlük arayışı adına klasik ölçüleri değiştirmesi acısından önem taşımaktadır. Modern sanat yapıtının kabul görmesi ve

tüketilmesinde Batı toplumun aydınlanma ve yenilik arayışı , sanatçının geleneksel katı değerlerin ötesinde, plastik arayışlar içinde olmasına neden olmuştur. Sanat tarihindeki sanatçı ve yapıtları arasındaki çeşitliliği sağlayan özgürlük, aynı zamanda yaratıcı düşüncenin beraberinde yeni sanatçı eylemlerine de cesaret vermiştir.

4.5.3. Fovizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

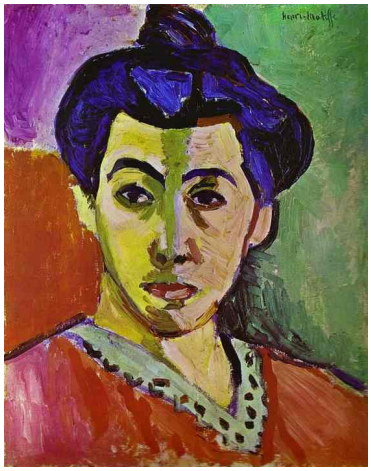
Fovist sanatçılar biçimi ortaya çıkarmak, detayları önemsemek yerine yoğun ve karışık renkleri kullanmayı tercih etmişlerdir. Duyguların dışavurumu olarak denge verilen önem Fovist sanatçıların üslup bütünlüğü olarak benimsenmiştir. Doğanın görünen biçimlerini yansıtmayı ret eden ve çarpıcı renkleri kontrolsüz kullanan sanatçıya " vahşi' tanımlaması yakıştırılmıştır. Fovizm bir anlamda renk sanatıdır. Fovizm bir baş kaldırış, alışılmış formlara karşı bir anarşist tutum olarak değerlendirilir.

Norbert Lynton 'Modern Sanatın Öyküsü' kitabında Fovist sanatçının üslubunu şöyle yorumlar;

> "Bir resimdeki ayrıntıların gerçeğe benzeyip benzemediklerini soracak yerde, o resmi bir bütün olarak görmemiş fırça darbelerinin, renklerinin, figürlerle arka planın, değişik bölümlerin rölatif oranlanışın ve böylece bunların hepsi arasındaki ilişkilerin birbirini tamamlayan etkisinin bize bir şey aktarması gerektiğini öğrenmiş bulunuyoruz." Lynton,1991: 27)

Fovizm akımının ilk temsilcisi Henri Matisse'in eşinin portresini (Resim-63) sıra dışı boyamaması, renkçi bir ifadeyle resimlemesi eleştirel bir tutumun beraberinde özgün bir renk kullanımı ve boya sürüş tekniğini ortaya çıkarmıştır. Matisse'in değişim ve farklılık arayışındaki bireysel sanatçı tavrı ve rengi etüt

etmemesi, sanatçıyı gerçek sanatçı olup olmadığına dair eleştirilere maruz bırakmıştır.



Resim-63 Henri Matisse. "Madame Matisse,"1905
Tuval üzerine Yağlıboya



Resim-64 Henri Matisse. "'Şapkalı Kadın'1905.
1905 Tuval üzerine Yağlıboya

Matisse'nin sıradan oturuş pozisyonu almış modeli sıra dışı bir biçimsel üslupla resmetmesi sanatçının konuya bakış açısındaki özgürlüğü ve cesareti simgelemektedir. 'Şapkalı Kadın' (Resim-64) adlı yapıtında sanatçının sıradan bir konuyu yansıtma biçimindeki farklılık özgün üslup olarak nitelendirilebilmektedir. Klasik üslubun aksine gerçeklikten uzak anlamsız renkler ve hızlı boya sürüşü modele benzerlikten uzaktır. Biçimsel kaygı ve ayrıntıların ötesinde içsel anlamda hissettiklerini ifade eden sanatçı bu konuda eleştirilmiştir. Alışılmışın dışında bir biçim-içerik arayışına giren sanatçı kişisel tercihlerini ön planda tutmuştur.

4.5.4. İlkel Sanatların Modern Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

İlkelcilik XIX.yy'ın sonu ve XX. yy'ın başlarında sanatçı üsluplarında belirginlik kazanmış bir eğilim olarak ortaya çıkar. Fransız düşünür Jean-Jacques Rousseau'nun yaşadığı toplumun düzenini açıklamak için geçmişe ait araştırmalar yapması modern sanatçı üsluplarının ilkel üsluplarla bağlantı kurmasına neden

olmuştur. Batılı sanatçılarının kendi geçmişlerine ilişkin; uzak doğu ülkelerinden Japon tahta oymalarını, Afrika ve Amerika'daki ilkel kabile ve İran ve Hint sanatını önemsemeleri, yeni arayışların bireysel yaratıcılığa taşınmasında ve özgün bir üslup arayışında etkili olmuştur.

Batı sanatını sürekli etkisi altında tutan doğa biçimleri sanatçıyı tekrara da mecbur ediyordur. Sanat yapıtını tekrardan kurtarmak isteyen sanatçı, yenilik arayışında ilkel sanatı modern sanatla kaynaştırmak istemiştir. Birinci dünya savaşı sonrası birçok sanatçının zenci plastiğine duyduğu ilgi görülmektedir. Bu ilgi ortak bir noktada birleşmiştir. Modern sanatçının ilgisi ideal güzellik" ve doğaya bağımlılık zorunluluğu duymayan bu üslup hayranlığa dönüşmüştür.

XX. yy sanatçısı Pablo Picasso'nun Afrika sanatının biçimsel irdelenmesine yönelik etütleri, maskları geometrik formlarla ilişkilendirerek yeni bir üslup oluşturması ilkel sanatın modern sanatçıyı özgün üsluba taşıması açısından önemlidir.Sanatçının Afrika sanatına duyduğu ilgi ve sanatçının esin kaynağı olması, daha sonraki özgün yapıtlarında da de hissedilebilmektedir. Kübizmin bilinçli geometrik parçalanmaları ve Afrika masklarının sert geometrik formları arasındaki ilişki Resim- 65 ve Resim- 66'da görülebilmektedir.



Resim-65 Afrika Maskesi, 1910



Resim-66 Pablo Picasso " Matador Kralı".
1958. Tuval Üzerine Yağlıboya

Doğu ve Afrika renklerini, motiflerini modern tasarımıyla bütünleştiren sanatçılar yeni bir üslupların oluşumunda ilkel sanatları önemsemişlerdir. Batılı sanatçıların ilkel sanatlara duyduğu ilgi özgünlük arayışı olarak açıklanabilmektedir. Batının köklü sanat geleneği yenilik arayışı içinde yeni bir dile ihtiyaç duymaktadır.Bunun bedelinde ait olmadığı bir kültürün yerel ayrıntıları Modern sanatçının özgünlüğüne kaynaklık edebilmektedir.

N. Lynton Modern sanatçının İlkel sanata ilgisini şu yorumunda belirmektedir;

> Batı toplumunun sahte, geçici ve maddeci değerlerine karşılık ilkel sanatçıların ve sanatın dolaysız ,bağımsız eksiksiz anlatımı batılı sanatçıya cazip gelmiştir. İlkel sanatın anlaşılması açısından yakın bir dile sahip olması iletiminde etkili olmasını sağlamıştır. (Lynton 1993:48)

Tarihsel süreçte ilkel sanat ve modern sanatı ilişkilendirebilen diğer bir örnek sanatçı da Paul Gaugin'dir. Sanatta özgünlük adına ilkel bir çevreye giren Gaugin, yabancı bir kültürün yerel özelliklerini, yaşam ayrıntılarını irdelemiş, bu ayrıntıları bireysel üslubuna taşımıştır. Gaugin'in üslup arayışında ilkel kompozisyonlar kullanması, ilkel kabileye ait detayların ve özgün boya kullanışının sanatçıyı özgün artistik ifade arayışına götürdüğünü simgelemektedir.Aynı zamanda yaşam biçimindeki değişikliklerin etkisi ile; yenilikçi konu, biçim, renk, içeriği sergilemesi Gaugin'in özgünlüğünün ilkel sanattan ne derece etkilendiğini göstermektedir.

Picasso ve Gaugin özgün yapıt ve konu arayışına girmesiyle , başka bir toplumun yerel ayrıntılarını kullanarak dönemin sanat yapıtı ile ilişkilendirmeleri tarihte ilk ve tek değildir. Rönesans sanatçısının Yunan ve Roma antikitesini, Ön – Raffael sanatçılarının Raffael'in sanatından etkilenmesi, günümüz Post-Modern sanatının modern sanatı yeni yapıt oluşumlarında kullanması sadece birkaç örnektir. Tarihte sanatçıların alıntı konu ve teknikleri kendi amaçlarına uydurarak özgün bir yapıta ulaştıkları bilinmektedir.Ancak bu durum sanatçının özgün yapıt üretmediği anlamına gelmemektedir.Sanatçının her zaman bir esin kaynağı, çıkış noktası,

etkileşimi olmuştur.Sanatçı kimliğini asıl var eden esin kaynağından ne derece ileriye gidebildiğidir. Sanatçının özgünlüğü budur.

4.5.5. Kübizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

Teknoloji ve endüstrinin toplumsal yaşamı hızla etkileyip değiştirdikleri bir süreçte Kübizm sanat akımı ortaya çıkmıştır. Sanatçının geleneksel biçimde özgünlük arayışı ve ilişkisini koparıp, farklı form arayışlarına ihtiyaç duyması geçmişte eleştirilmiş olsa da, bugün çağdaş sanatın tuğlalarından birinin de Kübizm olduğu bilinmektedir.

Kübizm'in natüralist görme anlayışını bir anlamda yıkması, sanatçının üslubunda yeni konu arayışlarına sebep olmuştur. Kübist sanat üslubunda obje ya da nesneyi yüzeyde parçalamak, doğal görünümden uzaklaştırmak, Cezanne'nin önderliğinde Modern sanatçının yenilik arayışıdır.

Kübizmin nesneyi geometri ile parçalaması XX.yy sanatçısının gördüğünü resimlemekle yetinmediğini vurgulamaktadır.Bunu görüleni göstermeyi başaran teknolojik gelişmelere (fotoğraf makinesi) borçludur. Artık objenin, doğanın, figürün görünüşünü makine gösterebilmektedir. Kübist sanatçının yaratıcığı makinenin göremediği içsel ayrıntılarda gizlidir. Atomun parçalanması gibi sanatçı da en sıradan konulara bile şekil verebilir, bozabilir, parçalayabilir yeniden kurabilir. Sanatçının içinde bulunduğu toplumsal koşullar ve buluşlar sanatçının yaratıcılık ve özgünlük arayışına destek olmaktadır.

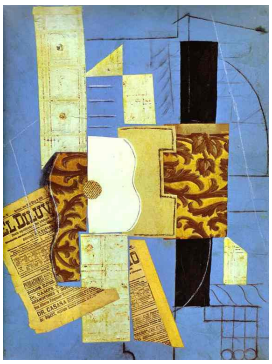
Fovist sanatçının rengin imkanlarını ortaya çıkararak biçimi feda ederken Kübist sanatçı rengi ikinci plana atmış ve geleneksel hacimlendirme yöntemiyle biçimi öne çıkarmıştır. Kübist sanatçılar geçmişindeki sanatçıların bıraktığı yerden biçim konusunu ele alarak devam etmişlerdir.Kübist sanatçı için önce biçim sonra "konu" gelmiştir.

XX.yy'da ortaya çıkan sanatsal anlatım biçimi olan Kübizmle her türlü malzeme komposiyonlara girmiştir. Sanatta anlatım araçlarının değişmesi, plastik sanatın geleneksel estetik anlayışın dışında yapıt sergilemesine neden olmuş, yeni biçimsel arayışları hızlandırmıştır.

1912'den bu yana Kübist sanatçıların parça bütün ilişkisini sorgulayan üslup değişimleri kolajı tekniğini özerk bir anlatım tekniği haline getirmiştir. Aynı zamanda çağdaş sanatta kullanılan bu teknik ifade yöntemi; çağdaş sanatçıların özgür ve özgünlüklerini savundukları eserlerin teknik olarak sözcülüğünü yapmaktadır.

Kolaj ve asamblaj tekniği sanatçının komposizyonda parçaları bilinçli bir seçimle bir araya getirmesiyle gerçekleşmektedir. Kolaj ya da asamblaj tekniği malzemelerin gelişi güzel bir araya getirilmesi sonucu değil, işlenerek ve bilinçli parça bütün ilişkisinin sorgulanmasıyla yapıt niteliğine ulaşmaktadır. Gazete, kumaş, metal, plastik vb. belli bir içerik biçim ve işlev yüklenebilecek materyal kullanılmaktadır.

Asamblaj ve kolaj tekniğinin bir tesadüfle ortaya çıkmadığı, aksine sanatçının özgün üslubunda şekillenen teknik bir nitelik, ayrıcalık olarak kullanıldığı, birkaç kübist sanatçının tekniği nasıl kullandığı ile görülebilir.



Resim-67 Pablo Picasso. "Gitar**"**1913.
Kağıt Üzerine Kömür, Pastel Boya, Mürekkep.



Resim-68 Juan Gris, 'Gitar' 1914
Kağıt Üzerine Kolaj, Guaj Boya, Kömür.

Georges Braque, yırtık kağıtları, üstlerindeki matbaa yazılarında da yararlanarak biçimde çeşitli plan düzenlemelerini karıştırarak kullandı. Picasso (Resim-67) farklı başka nesneleri bütün olarak kullanmaya başladı ve bunların plastik bağlantılarından yararlanarak birleştirdi. Juan Gris (Resim- 68) kabartmalı kolajlarında, kitap yapraklarını, renkli kumaşları kullanarak müzik aletlerini şiirleştiriyordu. İtalyan fütüristlerinden Cara ve Softici, tek tek harfleri kullandı ve üstünde matbaa harflerinin yer aldığı kağıtlara yapıtlarında yer verdi.

Kübizm felsefesinde şekillenen kolaj tekniği aynı zamanda Dada, Gerçeküstü, Pop Art, Soyut sanatçılarında kendi üslup birliği çerçevesinde kullandıkları teknik bir ifade olarak dikkat çekmektedir.

4.5.6. Fütürizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

Büyük bir hızla toprak üretiminden endüstri üretimine geçiş, köy hayatından kent hayatına uyma zorunluluğu, sosyal krizlerin patlaması, endüstri ürüne pazar açma kaygısıyla başlayan ekonomik savaşlar, çok kısa zamanda oluşan bir sosyal değişiklikler, Avrupa ülkelerini sarsmıştır. Toplumun bir parçası olan sanatçı da bu sarsıntıyı yaşamış, bu sosyal içeriğe uygun yeni bir biçim dili yaratmıştır. Tarım toplumunun Endüstri toplumuna geçişi ve beraberinde geçirdiği sosyolojik değişimler sanatçı için farklı biçimsel ayrıntıları yapıtı için kullanmasını gerektirebilmektedir.

Fütürizmle birlikte makinelerin ürettiği kesin hatlı, pürüzsüz formların sanatın konu olması özgün artistik ifade sürecinin yönelimini sorgulatmaktadır. Yaşamın sürekli değiştiğini, sanatın da yerleşik bütün kuralları bırakarak yeni biçim ve anlatım yolları yaratarak toplumun bu değişime ayak uydurması gerektiğini savunan Fütürizm makine teknolojisini ve endüstri kentlerini konu edinmiştir. Teknolojinin ve makinenin günlük yaşama etkilerini iyimser ve öven bir

felsefe ile desteklemiştir. Resmin konusu makine, hız, teknolojidir. Hiçbir doğal biçim fütürist resimlerde görülmemektedir. Makineleşmenin resmedilmesinde yapay form, yapay ışık içeriğinde komposizyonlar gerçekleştirilmiştir.

Hız, enerji, dinamik yaşamın toplum ve sanatçı üzerindeki etkisi Fütürist akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fütürist sanatçılar yaşamın içinde bir bütünlük kuran makine endüstri ve teknolojik icatların önemini yapıtlarına taşımışlardır. Sanatçı art arda gelen olayların plastik biçimlendirmeyle eş zamanlılıkla ve dinamizmle bir araya getirmeyi amaçlamıştır.

Sanatçı yapıtında özgüm ifade arayışı adına makineye ilişkin biçimsel ve içeriksel ayrıntıları önemsediği görülür.(Resim- 69 ve 70) Endüstrinin gerektirdiği Makine sanayi toplum yaşamının kolaylığı ve sanatçının yaratıcılığı için önem taşımaktadır.



Resim-69 Carlo Carra " Kırmızı Atlı Adam"1913

Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim-70.Umberto Boccioni "Hareketli Futbolcu" 1913

Tuval Üzerine Yağlıboya

Fütürizm resim sanatçılar ı hareket ve ışığı önemsemiş, sanatın geleneksel estetik öğelerini gereksiz saymışlardır. Hız yapan bir motor bir başyapıttan daha değerli görülmektedir. Geçmiş değerleri saklayan müzeler ve kütüphaneler yıkılması gerektiği düşünülmektedir.Bu düşünceler fütürist sanatçıların geçmişin geleneksel konularını ret etmelerini; savaşı, şiddeti değerlendiren dinamik konuları seçmelerini açıklamaktadır.

4.5.7. Dışavurumcu Sanatın Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

Dışavurumculuk XX yy' da ortaya çıkan "izm" lerden en belirginidir. Bu sanat akımı genel belirgin bir üslup niteliğinden önce, sanatçının bireysel olarak belirginleştirdiği genel plastik bir anlatım kendisini göstermektedir. Fovizm, Fütürizm, Kübizm Soyut dışavurumculuk gibi akımlar dışavurumcu üslubun içsel anlatımı ile belirginlik kazanmıştır.

Bu bireysel başkaldırı niteliğindeki değişim, klasik sanatçı üslup geleneğinden farklılık göstermektedir. XIX. yy' da fotoğraf makinesinin her yere girebiliyor olması, sanatçının betimleme amacına gereksinimi kaldırmıştır. Dışavurumcu sanatçının kendi gerçekliğini yaratmasına dair kaygı, doğaya bakış açısındaki klasik görüşle çelişmektedir. Sanatçının çevresini algılayışı aynı zamanda sanatçının bireysel ifadesi ile ilişkilidir. Dışavurumcu sanatçı biçimsel güzellik ve optik gözlemden öte, doğanın çarpıtılmasıyla biçim bozmaya gitmekte, sanatçı kişisel anlatımındaki plastik ifadeyi daha değerli görmektedir.

N. Lynton Dışavurumcu sanatçının bakış açısını şöyle yorumlar;

> "Ben bunu gördüm bunu düşledim bunu yaşadım bu bana böyle göründü. bununla ilgili olarak bunları hissettim Ben sanatçı olarak size bu yaşantıyı sunuyorum çünkü, sanatçı olarak özel bir duyarlılığa sahibim ve hayatımı sizin için siz insanlar için bu yaşantıyı kavratma yollarını aramaya ve ona duyarlı biçimde algılamaya adıyorum. Ben insanlığın bir parçası olmakla birlikte sakin benzersizim." (Lynton 1993:38)

Dışavurumcu sanatçının konu ve içerikle ilgili tutumu yüzeysel bir gerçeklik arayışından daha önceliklidir. XIX. yy sanatçısının "Ben" bilinci üzerine kurulu düşüncesi sanat tarihsel süreçte hiç bu kadar dikkate alınmamıştır. Ben bilinci üzerine gerçekleştirilen yapıtlar bireysel tavrın izlerini taşıyabilmektedir. İnsan psikolojisinin gerilimi ve renkçi anlatım arasındaki ilişkiyi keşfeden, bunu

dışavurumcu bir anlatımla gösteren sanatçılar, izlenimciliği yeni bir biçimsel ve içeriksel anlatımla şekillendirmişlerdir. Formun biçimsel yapısından, doğrudan anlatımından uzaklaşan sanatçı, öznel duygu ve düşüncelerini önemseyerek renkle ifade etmeyi önemsemiştir.

Dışavurumculuk Fovist ve Kübist sanatçılardan daha fazla içgüdüsel sanat formu oluşturmuş ve insan ifadesinin her şeklini dile getirmiştir. Mağdur, çökmüş, savaşan toplumlar dışavurumculuk üslubuna daha da sahip çıkmış, acının, hüznün, kederin kısaca insanın ruh halini anlatan her şeyin biçimsel yapıtta ifadesini aramıştır. Yaşamının temel akış düzeni altüst olmuş, ulusunun geleceği konusunda karamsar düşünen sanatçıların duygularını resimlere yansıtmak konusunda öznel bir yaklaşım sergilemede daha başarılı olmuşlardır.

XIX.yy'da Almanya da Dışavurum sanatı güçlü bir ulusal dil olarak ortaya çıkar.Sanat Doğu ve Orta Avrupa ülkelerine göre farklı biçimlenmiştir.Bu nedenle Dışavurumculuk sanat akımı içerisinde Alman dışavurumculuğu belirgin farklılıklar göstermesiyle ayrıca önem taşımaktadır.

Uriel Heyd Alman ulusallığının dışavurumcu üsluba yansımasını şöyle açıklar;

> "Alman ulusçuluğu daha çok duygulara önem veren ve çeşitli ulusların doğal özelliklerinin üzerinde dur n romantizmin bir ürünüdür.Ulusal esas itibariyle kültürel ve kalıtımsal bir varlık gözüyle bakan Alman ulusçuluğu ,ulusçuluğun dilde ya da diğer kültürel olgulara da yansıyan Voksge ise (Halk ruhu) gibi objektif belirtilerini bulmaya çalışmıştır"

II. Dünya savaşından en çok zarar gören bir ulus olma özelliği taşıyan Alman dışavurumcu sanatçıları öznel kaygılarını resimlerine yansıtmışlardır. Alman dışavurumculuğu savaşın doğurduğu en kötü koşulları resmine konu yaparken, Fransız dışavurumculuğunda konu içeriği bu derece vurucu değildir. Bu da ulusal kimliğin üslupsal farklılığına ilişkin örnek olacak niteliktedir.



Resim-71 Max Beckmann, 'DieNacht' 1918/1919, Tuval Üzerine Yağlıboya

Alman Dışavurumcu sanatçı Max Beckmann'ın (Resim-71) yapıtında savaşın içsel ve biçimsel yıkımı çarpıcı şekilde anlatılmaktadır. Dışavurumcu sanat figürü idealleştirmiyordur. Aksine savaş yoksulluk gerçeğini tüm gerçekliğiyle ortaya çıkarma peşindedir. Bunu için yaşadığı süreçte izlediği ya da içinde yer aldığı tüm acı ayrıntıları resmetmektedir. Kullandığı karanlık renkler toplumun içinde bulunduğu buhranın aynası niteliğindedir. Bu sanat ve toplum ilişkisi gerçeğini bir kez daha kanıtlar niteliktedir.

Bir Diğer Dışavurumcu sanatçı Vincent van Gogh' un anlatımcı ifadesinin kendi özgün üslubu olarak şekillendiği görülür. Van Gogh rengi parçalamanın dışında kendi ruhsal parçalamalarını ruhsal gerilimlerinin izlerini de dile getirmektedir. İnsanların yalnızlık, hüzün ve acı içindeki hallerinden etkilenmiş bu duyguları da resimlerinde yansıtmıştır. Bu nedenle Van Gogh dışavurumcu ve izlenimcilik sanat üslubu arasında üslubu arasında bir geçişi simgelemektedir.



Resim-72 Vincent van Gogh. 'Acı İcindeki Yaşlı Adam' 1890 Tuval Üzeri Yağlıboya.

Geleneksel biçimden uzaklaşan sanatçı iki ve üç boyutlu hacim etkisi arasında çatışma yaşamıştır. Klasik sanatçının öncelik verdiği ışık-gölge hacmini modern sanatçı kullanmıyor, dekoratif iki yüzeyli formlara öncelik veriyordur. Biçimlere ışık gölge kullanarak hacim kazandırma yöntemi asırlarca kullanılmış ve modern üslupla birlikte sona erdirilmiştir. Edvard Munch, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Oscar Kokosha gibi dışavurumcu sanatçılar Modern sanatta araştırıcı yenilikçi sanatçı kimliği ve üslubunun önde gelir örneklerini verdiler. Genel resim sorunlarını kabul etmek yerine, çözüm yollarını kendi üslup arayışları ile çözümlemeye çalışmışlardır.

4.5.8. Soyut Sanatın Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

1910 Yılında Kandinsky ile başlayan soyut sanat XX. Yüzyılın ilk yarısında görülen en önemli bireysel özgünlük gösterisi olarak ortaya çıkar. Süprematizm, Konstrüktivizm, De stijl, Neo plastizm, soyut sanat üslubuyla şekillenen sanat akımlarıdır. Soyut dışavurumculuğun Amerika'da ortaya çıkması uluslar arası sanat pazarında egemen olan Avrupa'nın hakimiyetine son vermiştir. Soyut dışavurumculuk akımının önemli sanatçıları Amerika'da soyut geleneğini 1960'lara kadar sürdürmüşlerdir.

Modern sanatçı yaratmak üretmek peşinde varlığını sürdürür. Sanatçı daha önce hiç var olmamış formlara, renklere, konulara ulaşmak istemektedir. Bu yapıt bir şeyin kopyası olmamalıdır. Bu yenilik arayışı sanatçıyı zaman zaman ilkelliğe zaman zamanda naif sanatçıların yalın anlatımlarına götürmüştür. Çocuk resimlerinin yalın ve renkli anlatımına duyulan ilgi birçok sanatçı için ilham kaynağı olmuştur.

Henri Bergson "sezgicilik" anlayışı soyut sanatın renkçi anlatımı ile ilişkilendirilmektedir. Bu durum nesnenin kavramsal anlamı ve biçimini sezgi kavramıyla birleştirmekte, nesneleri tanımlarken sanatçının iç yaşantısında edindiği yeri ifade etmektedir. Bergson'un "sezgicilik" kuramı ve soyut sanat üslubu birbirini desteklemiş, soyut sanatçı anlamsız görünen biçimlerine içeriksel bir anlam yüklemiştir.

Turani soyut sanat için şu yorumda bulunmuştur;

> Mimari, müzik gibi soyut sanattır. Resimde doğayı yansıtma sanatı değil, biçim ve yorumlama sanatıdır ve içimizin ifadesini veren mimari ve müzik gibi soyuttur. Ve böylece doğan büyüyen, etrafına etki yapan kişiliği olan varlık gibidir. Soyut sanata çağımız uzun zaman gebe kalmış, onu doğurmuş, büyütmüş ve oda kendini gösterecek biçimde yeni, yepyeni hareketli renkli eserlerini vermeye başlamıştır. Eğer soyut sanat, iç kuvvetinden yoksun sahte eser vermeye başlarsa insan, kendi iç dünyasına uymayan anlatım biçimlerine sırtını çevirmekte gecikmeyecektir. (Turani: 1995, :63)

Clemen Greenberg'in 1964'te soyut dışavurumculuktan sonraki kuşağı belirtmek amacıyla "soyut dışavurumculuk yerine " Geç resimsel soyutlama deyimini kullanmıştır.

Semra Germaner Geç Soyutlama dönemi sanatçılarının genel üslup özelliğine ilişkin şu yorumda bulunmuştur;

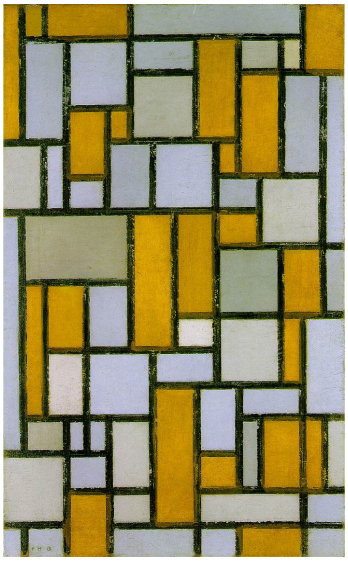
> "Bu sanatçıların ortak yanı kendilerinden önceki kuşak gibi sanatsal bilgilerinin Avrupa resminden değil, soyut dışavurumcuların plastik

öğelerinden kaynaklandığı yolundaki görüşleridir. Hafif ince bir boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçınmak boya tabakasının altından tuvalin görünmesini ön gören saydam bir kompozisyon ve dolayısıyla biçim ve zıtlık arasındaki hiyerarşinin kalkmış olması, yalın ve özentisiz çoğu kez öteki kuşağın tersine kişisel fırça vuruşları ve jestlerden arınmışlık ve ön plana çıkmış canlı renkler Pest Painterly Abstraction'ın (Geç resimsel soyutlama) tanıtıcı yönlerini oluşturmaktadır." (Germaner ,1997:35)

Makine sanayinin beraberinde getirdiği karmaşa aynı zamanda sanatçının formlarında da içselleştirilmiştir. Bu derece karışık ve hareketli biçimsel formların ardından gelen yalın saf geometri arayışı öncelikle Rus sanatçılar tarafından dikkate alınır. Saf soyut resme varma çabaları Rusya'da Kasimir Malevich (Resim-73) Hollanda'da Piet Modrian (Resim-74) tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanatçı bu kez gerçeklik arayışını yansıtmacı biçim arayışlarıyla değil, ifadeci, bireysel anlatımını özgürce sergileyebileceği form arayışlarıyla gerçekleştirebilmektedir. Sanatçının özgürlüğünü kısıtlayan natüralist gelenek yerini geometrik formların özgür ve özgün biçimlenişine bırakmaktadır.



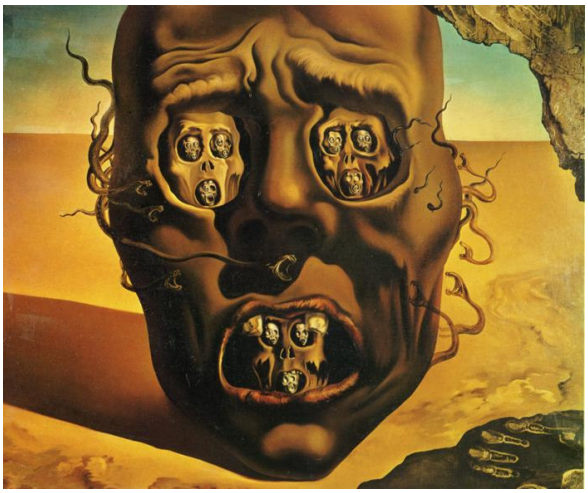
Resim-73 Kasimir Malevich "Kırmızı Duvarda Oraklı Adam' 1912-13 Tuval Üzeri Yağlıboya



Resim-74 Piet Modrian, 1918 " Acık Kahve ve Kül Rengi iKompozisyon" Tuval Üzeri Yağlıboya

4.5.9. Sürrealizm'in Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

II.Dünya savaşı sırasında yaşanılan ekonomik bunalımlar savaşın bitmesiyle yerini ekonomik canlılığa bırakır. Bu duruma örnek olabilecek durum ise; Savaş sonrası Sigmund Freud'un bireyin zihnini bilinç altına inme çabasıdır. Bilinç altına yönelik kuramlar özellikle sanat çevrelerinde büyük ilgi görmüştür.



Resim-75 Salvador Dali. 'Savaş Ziyaretcileri'**.** Tuval üzeri yağlıboya 1940.



Resim-76 René Magritte. "La Thérapeute**"** 1941
Kağıt Üzerine Guaj,

Sürrealizmde bilinçaltı detayların natüralist formlarla biçimlenmesi olarak ortaya çıkar. Freud'un kuramsal teorilerinin ortaya çıkışı ve sanatçının "ben" olgusundaki egonun artışı bu akımı etkilemiştir. Rüyalar ve bilinçaltı plastik sanatta başlı başına bir üslup olarak şekillenir. Gerçeğin ötesindeki konular, bilinçaltı ayrıntıları irdelemektedir. Çağdaş psikoloji insan zihninin akıldışı yapısını keşfederek, gerçeküstücü sanatçıların, simgesel anlatımı bakımından Ortaçağ'a benzer imge dünyası oluşturmalarına yol açmıştır.XX yy sanatçılarının dolaysız ve içten olan her şeye ilgi duymaları, bilinçli yalın anlatım için sarf ettikleri çaba sanatçıyı konu içeriğinde bireysel bir ifadeye taşımıştır.

4.5.10. Pop-Art'ın Sanatçının Özgün Artistik İfade Arayışına Etkisi

İkinci dünya savaşından sonra Batı sanatındaki yeni arayışlar ABD'de ortaya çıkmıştır. Savaşın beraberinde getirdiği göç ortamı ABD'de verimli bir sanat ortamını oluşturmuştur. 20.yy da belirli bir ülke üslubundan söz etmek zorlaşıyordur. Sanatçı sayısı kadar sanatçı üslubunun varlığı baş göstermektedir.



Resim-77 Andy Warhol "100 Konserve Kutusu" Tuval üzeri yağlıboya

Günümüz sanatında görülen bu sonsuz özgürlük anlayışı bir yandan ready – madde, enstelasyon , asamblaj gibi belirmeyen resim ve heykel kavramlarının dışında kalan her türlü üç boyutlu işin ortaya çıkmasına olanak tanıdığı için sanatsal üretim biçim türlerin zenginleşmesiyle sonuçlanırken öte yandan da sanatsal ölçülerin nerdeyse tümlüğüyle ortasından kalkmasına neden olmuştur.

Sanat ve medya, sanatçı ve kitle arasındaki sınırların kalkması kitle iletişim araçlarının egemenliğindekileri kapitalist sistem sanatçıyı hazır maddeyi sanatı için kullanmaya yönlendirmiştir. Tüketim toplumun tüm malzemeleri pop sanat için hazır malzemeler olmuştur. Pop Art yaşamın günlük gerçeklerini tüm ayrıntısıyla çıplaklığıyla ortaya koymayı amaçlamıştır.

Pop sanatçılar modernizmin yücelttiği sanatı tekrar sıradan bir hale getirmek için toplum yaşamına ait objeleri sanatta kullanmıştır. Böylece sanat izleyicisini yitirmiştir. Sanatçı ve toplum arasındaki uçurumu kitle iletişim araçları doldurmuştur. Medya araçları Modernizmin tuval sanatının yerini almaya hazırlanıyordur. Endüstrinin yaratığı her obje sanat nesnesi olabiliyordur. Post-modern sanatçının bu anlamda ki bireysel özgünlüğü biçimsel yaratıcılıktan öte kuramsal içeriğe dönüşmüştür.

Sanatçı yaratıcılığının ve özgün sanat yapıtının ortaya çıkışında , sanatçının yaşam koşullarının sanata etkisi, Post-modern sanat ve sanatçı içinde önem taşımaktadır. Sanatçının elinden çıkan yapıt, çağının ve dönem üslubunun mantığını temsil edebilmektedir. Sanatın bu gücü, her sanat yapıtı mantığı ve nedeninin kendi dönemi içerisinde sorgulanması ile gerçekleşmektedir. Bu anlamda Post-modern sanat ve sanatçı modern toplum yapısının belirginleştiği değerlerle incelenmeli, sanatçı ve sanat yapıtının var olma nedeni içinde bulunduğu toplumun koşullarıyla düşünülmelidir.

19. yy' ın sonlarından itibaren sanatçı özgün üslup konusunda ,bireysel kimliğini sanatta yeni "izm" lerin değişimi ve gelişimi olarak sürdürmüştür. Bilimsel ekonomik ve teknoloji anlamında yaşanılan gelişme ve rekabet, sanatsal

ifade arayışını da etkilemiş; sanatçıyı sonu gelmez üslup yenilenmelerine götürmüştür. Sanatçı Post-modern sanatın yarattığı plastik dili ve geçmişten aldığı öğeleri kullanarak, özgün kimlik arayışında bu yeni oluşumlara ihtiyaç duymaktadır.

Balamir (1999 : 60)'e göre ,Modern çağ ve beraberinde yaşam biçimleri değişmiştir. Çağın gene temsilcileri bireysel başkaldırısı ve kimlik arayışları mevcuttur.Sanatsal başkaldırı ve heyecanın bireysel kimlikte ilişkisiz olması anonim yapay bir içerikte sergilemesi özgür ve özgünlük arayışına engel olmaktadır.Bu anonimlik yerel kimliğe sahip çıkmadan ulusal olma mücadelesinin anlamsız olacağı görüşünü desteklemektedir.Dışarıdan empoze edilen anlayışların biçimsel anlamda somutlaşabilmesi için öncelikle heyecan duyulması gerekmektedir.Heyecansız coşkusuz sanat yapıtına dönüşülmesi olanaksızdır. (Balamir,1999: 60)

20.yy'ın sanatçısının yeni arayışlarındaki değişim hızının anlaşılması için, yaşadığı toplumundaki hızlı değişimine bakılması yeterlidir. Post-modern toplumun ne derece büyük bir hızla değişim içinde olduğu, öncelikle kent yaşamındaki kaosla görülebilmektedir. Yeni kent yerleşiminde beton binaların içine sıkıştırılmış hayatlar, gün boyu yüz binlerce insanın sürekli yer değiştirmesi, sayısız ulaşım aracı ve teknolojik buluşun vazgeçilmez hale gelmesi 20.yy'ın yaşam standartlarını açıklamaktadır. Bu hızın sanata ve sanatçıya etkisi ise; bireysel izm'lerin çokluğu ve ani değişimleri ile görülebilmektedir.

Modern çağ geleneği geçmişi hızla yiyip bitiren yenilikçi bir uygarlık tarafından şekillenmektedir. Her yeni bilimsel buluş, sanatsal "izm" büyük bir hızla tüketilmektedir. Post- modern sanatçıyı kişisel bir üslup yaratmaya iten yoğun bireysel arayışlar çağdaş sanatın takibini zorlaştırmaktadır. Sanatçının tamamıyla bir gruba bağlı kalmaması, grubun uzun soluklu bir varlık gösterememesi ve hemen dağılması çağın sanatının hızı ve tatminsizliğinin göstergesidir. Sanat yapıtlarındaki bireysel ifadelerinin çeşitliliğine ve yaratıcı niteliklere bakıldığında geçmişte ki hiçbir dönem 20. yy' kadar sanat ve sanatçı enflasyonuna maruz kalmamıştır.

Post- modern sanatın modernizmin biçimciliğini ret etmesi araştırmanın içeriği ile çelişmektedir. Post-modernizm özgünlük karşıtı felsefesiyle sanatçının bireysel özgünlüğünü sorgulamıştır. Bu nedenle bu süreçten sonraki plastik anlatım , bireysel çıkış, ve kuramların devamı araştırmaya dahil edilmemiştir.

BÖLÜM V

5. SANATÇILARIN ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLARINDA AYRINTILARININ İRDELENMESİ

5.1. Sanatçıların Özgün Artistik İfade Arayışları ve Ayrıntının İrdelenmesi

Bu bölümde; Rönesans'tan Modern sanata kadar, tarihsel süreçte yer edinmiş, önemli sanatçıların yapıtlarından örnekler yer almaktadır. Özgün artistik ifade arayışlarında, bireysel bir plastik dil, özgün anlatım yolu belirlediklerine inanılan bir grup sanatçının röprodüksiyonları dikkate alınmıştır. Sanatçıların göstermiş olduğu özgün artistik ifadeler, birbiriyle yakın konu içeriğine sahip röprodüksiyonlar üzerinde incelenmiştir. Sanatçının özgün artistik ifadesi çözümlenirken, röprodüksiyonlardaki biçimsel ayrıntıların irdelenmesi ve belirginleştirilmesi amaçlanmıştır. Röprodüksiyonlarda sanatçının biçimsel ve içeriksel anlatım yolu özgünlük arayışı olarak değerlendirilmiştir. Biçimsel anlatım yolunun sanatçı kimliğinin özgünlüğüne dair ayrıntıları içerdiği düşünülmektedir. Bu nedenle sanatçının özgün biçimsel diline ait ayrıntılar röprodüksiyonlar üzerinde gösterilmiştir. Öncelikli olarak sanatçının özgün artistik ifadesinde genel renk kullanımı, boya sürüşü gibi temel plastik anlatım yolları dikkate alınmıştır. Sanatçının genel resim üslubunda göstermiş olduğu biçimsel bütünlük gözlenmiş, bu içerikte, bireysel üslup bütünlüğünün temelinde, sanatçının kimliğe dair ayrıntıların varlığına inanılmıştır. Bu ayrıntıların ise; bireyi özgün bir anlatım yoluna götürmekte olduğu fark edilmektedir.

Resimlerin niteliklerinin karşılaştırılması ya da değerlendirilmesi amaç edilmiştir. Resimler eleştirilmemiş, eleştiri amaç olarak belirlenmemiştir. Amaç, sanatçının yapıtındaki özgünlüğü, farklılığı, ayrıntıları vurgulamak ve ortaya koymaktadır. İkonografik, psikolojik, sosyolojik, teknik, estetik eleştiri türlerinden önce sanatçıyı kendisi yapan biçimsel ayrıntılar önemsenmiştir.

Her bireyin farklı olması gerçeği her sanatçının da bu farklılığını özgünlük arayışı ile pekiştirmek isteği bilinen bir gerçektir. Her sanatçıyı ve yapıtını diğerinden ayıran sosyolojik, felsefik, estetik, psikolojik, ikonografik ve ayrıntılar mevcuttur. Sanatçıları ve yapıtları birbirinden ayıran çok fazla etken vardır. Bu araştırma da tüm bu içeriksel ayrıntıların dışında sanatçıları birbirinden ayıran biçimsel ayrıntılar dikkate alınmıştır. Biçimsel ayrıntıların fark edilmesinde öncelikle plastik sanatların öğeleri ve ilkelerinden hareketle incelemeler yapılmıştır.

Ortak konu üzerinde ki bireysel farklılıklarının görülebilmesi için portre ve oto portre konuları önemsenmiş, özellikle biçimlendirmeye dair bireysel ayrıntıların fark edilmesinde insan figürü konulu resimler seçilmiş, sanatçının bireysel ayrıntılarının fark edilmesinde oto-portrenin ayrıca önem taşıdığı düşünülmüştür. Yüzün hacim ya da çiziminde ki ayrıntılar sanatçının farklı üslup ayrıntılarını göstermektedir. Araştırmada oto-portre konusunda görülen biçimsel dile ait ayrıntılar, sanatçının genel üslup çizgisi olarak kabul edilmektedir. Komposizyonda sanatçının biçimsel anlatımdaki özgün ayrıntıları önemsenmiş, sanatçının portre ya da oto-portresindeki biçimsel ayrıntılar dikkate alınmıştır.

Sanatçı Ferüt Edgü oto-portrenin sanatçının özgün üslubuna katkısını şöyle yorumlanmıştır:

> "Sanatçı kendi portresini resmettiğinde alıcısı satıcısı yoktur. Kendi için dilediğince yorumlanabilir, güzelleşip çirkinleştirebilir. Kendi yüzünü kendi gördüğü ya da görülmesini belleklerde kalmasını istediği gibi resmeder (Edgü, 2003: 22).

Sanatçının oto-portresinde görülen biçimsel üslup ayrımı diğer konu içerikli resimlerinde de görülebilmektedir. Fakat sanatçının bireysel kimliği ile karşı karşıya geldiği düşünülen oto-portre konusunda, samimi bir içtenlik sergilediği düşünülmektedir.

Sanatçının özgün artistik kimliğine dair ayrıntıların fark edilmesinde, oto-portre önceliği dışında sanatçının bireysel üslup ayrıntılarının görülebileceğine inanılan konular ayrıca dikkate alınmıştır. Bu sanatçının oto-portrede ki özgün

plastik ayrıntıların farklı bir konu ile ilişkisini ya da başlı başına yeni bir konu içeriği seçimini gerektirmiştir. Oto-portre dışında bireysel özgün ayrıntılarını içerdiğine inanılan ideolojik içerikli ya da sipariş üzerine gerçekleştirildiğine inanılan röprodüksiyonlar da araştırmaya dahil edilmiştir.

5.1.1. Leonardo DA VINCI (1452-1519) ve Albrecht DURER (1471-1528)

Sanat tarihsel süreçte bireysel üslup farklılıkları gösteren iki Rönesans sanatçısının, plastik anlatımdaki bireysel farklılığı ve biçimsel ayrıntıları her iki resme bakıldığında görülebilmektedir. Yaklaşık aynı dönem sanatçısı olan Leonardo da vinci ve Albrecht Dürer'in bireysel üslup ayrımı, yerel, ulusal gibi birçok farklı etkenle açıklanabilir. Bu araştırmada; bireysel farklılıkların biçimsel ayrıntılarla irdelenmesi amaçlanmıştır.



Resim- 78 Leonardo Da Vinci. 'Otoportre'. 1512. Kağıt Üzerine Kırmızı Tebeşir.



Resim-79 .Albert Dürer, 'Dürer'in Annesinin Portresi'' 1514. Kağıt Üzerine Tebeşir.

Leonardo'nun oto-portresi ve Dürer'in annesinin portresine ilişkin biçimsel ayrıntılarda çizgisel üslup farklılıkları görülmektedir. İki önemli Rönesans sanatçısı aynı zamanda yaşadığı dönemin, çağın portre resmi özelliklerini sergiledikleri görülebilmektedir. İki sanatçı da kendi bireysel ve yerel üslup özellikleriyle bu

ayrımı simgelemektedir. Kuzeyli üslubun genel özelliklerini gösteren Albrecht Dürer ve Güneyli üslup geleneğinin temsilcisi Leonardo da Vinci bireysel ayrımlarının dışında yerel üslup ayrıntılarını da göstermektedir.

Leonardo'nun oto-portresinde tek yönden gelen keskin ışık kaynağı sanatçının hacimlendirme kaygısını ön plana çıkarırken, yüzün biçimsel ayrıntılarını silikleştirmektedir. Hacim ışığın kuvveti ile doğrudan ilişkilidir. Dürer'in annesinin portresinde ise ışığın varlığı yüzdeki tüm biçimsel ayrıntıları ortaya çıkarmaktadır. Işığın kendisini en çok hissettirdiği bölgelerde bile; sağdaki örtünün şeffaflık ayrıntılarında görüldüğü üzere form önemsenmiştir.

Leonardo'nun oto-portresinde saç kütlesi leke-çizgisel yorumla kendisini hissettirmektedir. Saça ve sakala ait ayrıntılardan önce, saçın yönü, sakalın hareketi gölgesel bir hacimlendirme ve anlatımı ile yeterlidir. Dürer'in annesinin portresinde ise saçın çizgisel anlamda hacimsel ayrıntılarının önemsendiği örtünün altındaki saç etüdünden bile hissedilmektedir.

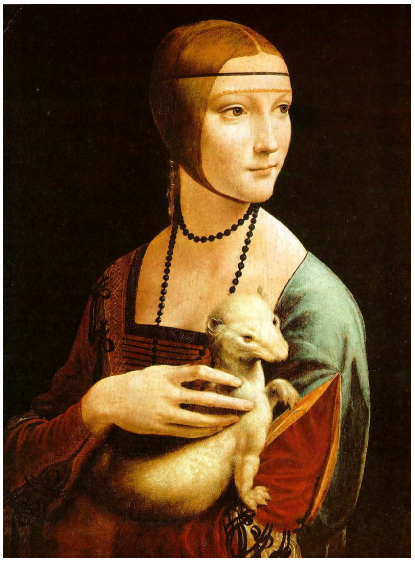
Leonardo'nun oto-portresinde göz ,burun, dudak, ten dokusu ışık yönüyle hacimlendirilmiştir. Göz çukurları, kıvrımları çizgisel leke olarak belirginleştirmiştir. Burun ve dudağın belirginliği için çukur bölgelerdeki koyu çizgisel lekeler yeterlidir. Et dokusu için ışığın düşmediği bölgelerdeki koyu çizgisel lekeler kullanılmıştır. Gözlerin ve yanaktaki koyu çizgisel lekenin aynı zamanda resmin genel vurgusuna hakim olduğu gözlenmektedir.

Dürer'in annesinin portresinde de ise, modelin yüzünde ki her ayrıntı önemsenmiştir. Göz yapısının öne çıkıklığı, göz pınarı, göz çukuru, göz altı torbaları, kirpikler, kaşın alın yönünde hacimlendirilmesi gibi modelin yüz formuna ilişkin detaylar görülebilmektedir. Modelin ten dokusundaki sertlik, incelik, zayıflık, tenin altından hissettirilen yüz kemikleri ile görülebilmektedir. Derinin yaşlı, ince ve sarkık olduğunu gösteren kıvrımlar, alın ve yanak çukurunun belirginleştirilmesi, burun ve dudak kenarından sarkan yumuşak doku, çenenin ikiye ayrıldığını gösteren leke, modelin duruşu esnasında daha da belirginleşen alın kıvrımları, modelin

yaşına, yüz yapısına ilişkin tüm detayları hissettirmektedir. Modelin yaşına ilişkin ayrıntılar, özellikle boyundaki damar ve kemik detaylarının belirgin hacimlendirilişindeki çizgisel üslup ayrıntıcılığında açıkça görülmektedir. Boyundaki dokusal etüt ve hacimlendirme resmin içeriksel ifadesini de güçlendirmiştir.

Kuzeyli anlatımcılığına en iyi örnek olarak gösterebilecek "Annesinin Portresi" İtalyan Rönesans'ından her ne kadar etkilenmiş olursa olsun, Dürer'in kuzeyli bir sanatçı olduğuna kanıt olarak göstermektedir.Kuzeyli sanatçıların obje ve doğa etütleri biçimsel ayrıntıları araştırmaya yönelik çalışmaların kanıtı durumundadır. Her sanatçı kendine özgü içeriksel ayrıntıları ve önemli detayları yine kendine ait biçimsel formlarda birleştirmektedir. Sanatçı özgünlüğünü kendi kimliğine ait ayrıntıları keşfetmektedir.

Leonardo ve Dürer'in bireysel üslup farklılıklarına ve boya etüdüne ilişkin benzer ayrıntılar "Cecilia Gallerani'nin Portresi" ve Dürer'in ."Oto-Portre"sinde oto-portrelerinde de görülebilmektedir.



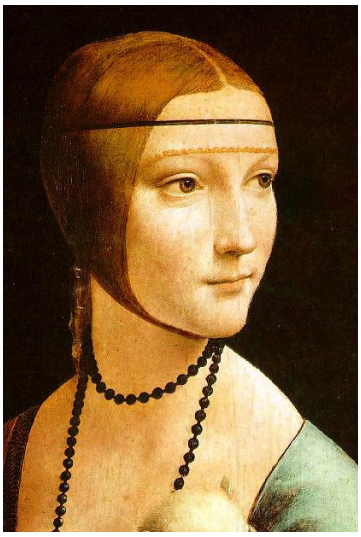
Resim- 80. Leonardo Da Vinci "Cecilia Gallerani'nin Portresi" '1490. Ağaç Üzerine Yağlıboya



Resim- 81. Albert Dürer"Oto-Portre",1493. Keten Üzerine Yağlıboya,

Bu bireysel üslup ayrımının fark edilmesi için Leonardo ve Dürer'in yapıtlarının biçimsel ayrıntılar çözümlenmeye çalışılmıştır.Leonardo "Cecilia Gallerani'nin Portresi" resminde Dürer'in "Oto-Portre"sine benzer, ışık merkezli bir hacimlendirme görülür. Bu aynı zamanda Leonardo'nun resimlerinde görülen genel üslup özelliği olarak düşünülebilir. Kaşıdan gelen ışık modelin genel vücut hatlarının hacimlendirilişinde etkin rol oynamaktadır. Dürer'in "Oto-Portre"sinde ise, ışık açık pencereden ve izleyicinin bakış yönünden gelmektedir.Ancak pencereden gelen ışık şiddeti ve yönünün portreye katkısı gözlenmemektedir. Işık yönü izleyicinin bakış yönünde merkezlenmiştir.

Işığın kullanılışı ve hacimlendirmeye katkısı açısından sanatçıların bu yapıtlarına bağlı olarak şu yorum yapılabilir; Dürer'in ışığı resmin her bölgesinde kendi içindeki ayrıntıların gösterilmesini amaçlamışken, Leonardo ise göstermek istediğini vurgulamakta ustadır. Yine Leonardo gizlemeyi ve hissettirmeyi tercih ederken, Dürer tüm detayları ortaya çıkarmak istemektedir.



Ayrıntı- Resim-80



Ayrıntı- Resim-81

Leonardo'nun 'Cecilia Gallerani'nin Portresi'nde gözün, göz kapaklarının, göz altının, burnun yan planının, burun deliklerinin, üst ve alt dudağının, elmacık kemiğinin, burun ve dudak arasının formlarında ışığın belirlediği yönle yumuşak bir hacimlendirme görülmektedir. Yüz olabildiğince pürüzsüz ve nettir.Bu yumuşak etki

aynı zamanda Leonardo'nun üslupsal tekniği olan "sfumato" (eritme) ile yüzeyi ışık yönünde kusursuzlaştırma, olarak açıklanabilir.

Leonardo'nun modelinin tenin plastik etkisi, Dürer'de gerçek et dokusuna daha yakın bir form olarak karşılık bulur. Leonardo ideal bir form izlenimi verirken, Dürer yüzü gerçekçi izlenime daha yakın resmetmiştir. Leonardo'da açık ve koyu leke ilişkisi egemenken , Dürer resminde açık orta koyu dengesini kurmuştur. Bu doğrultuda Leonardo'nun ışığı daha sert ve yüzeyselken, Dürer'in ışığı ise daha belirgin bir etüt kaygısı içermektedir. Renk ve ton seçimi, ışık yönü, fırça kullanışı, dokuları hissettirme kaygısı, sanatçıların bireysel ayrıntılarını ortaya koymaktadır.

Dürer'in oto-portresinde göz, göz kapağı, göz altındaki çizgi, göz ve burnu birleştiren leke, burnun üst planı, yan planı, burun deliği, yanak, alt üst dudak, sakal ve bıyıklar, her biri kendi ışık yönü içinde değerlendirilmiştir. Yüz hatları kendi içinde detaylara ayrılmıştır. Göz kapaklarına bakıldığında Leonardo'nun resminde net bir hacim kazandırıldığı görülürken, Dürer'de göz kapağı kütlesel olarak belirgin değildir.

Leonardo'nun portresinde saçlar ışığın yönünde genel kütle formu olarak hissettirilmişken, Dürer'in oto-portresinde saçın her buklesine önem verilmiştir. Buklelerin içinde bükülen her saç kütlesi, ışık yönünde yine kendi içinde hacimlenmiştir. Aynı detaylar sakalda da gözlenir. Saç ve sakalın biyolojik farklılığı sakalın saça göre zayıf yapısı, bölgesel şeffaf yapısı bile, sanatçı tarafından dikkate değer bir ayrıntı olarak karşımıza çıkar.

Dürer'in ve Leonardo'nun üslupsal ayrımı ortak obje üzerinde gösterdikleri farklı etüt kaygısı ile de görülebilir. Dürer'in oto-portresinde, boynunda görülen objenin malzeme türünün kumaş olduğu anlaşılabiliyorken, Leonardo'nun modelinde görülen objenin türü inci midir?taş mıdır? yoksa boncuk mu ? Buna dair dokusal ipucu verilmemektedir. Yine Dürer'in oto-portresinde şapkanın, eldivenlerin ve giysisinin kumaş türüne ilişkin yorum yapılabilecek düzeyde detaycı bir doku kaygısı taşıdığı görülür.

Bu iki sanatçının bireysel ayrıntıları, bireysel üslup farklılıklarını da göstermektedir. Aynı zamanda daha önceki konu başlıklarında sözü edilen Kuzeyli ve Güneyli sanatçıların genel üslup özellikleri, Leonardo ve Dürer'in yapıtlarında bireysel üslup ayrıntıları olarak da görülebilmektedir.

5.1.2. Rembrandt van Rijn (1606- 1669) ve Peter Paul Rubens (1577-1640)



Resim-82 Rembrandt Van Rijn
1661 "Oto-Portre"
Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim- 83 Peter Paul Rubens,
"Oto-Portre" (1577-1640)
Tuval Üzerine Yağlıboya

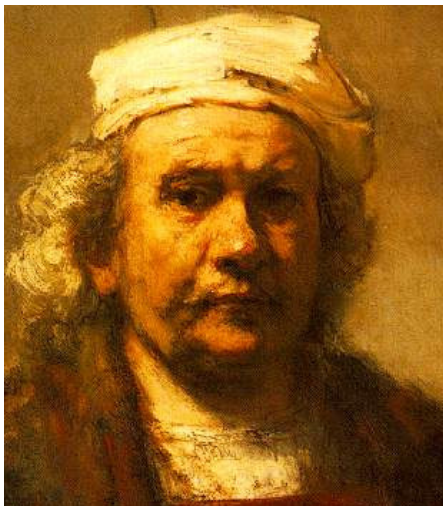
Rembrant ve Rubens'in Barok dönem genel üslubunun temsilcileri olarak farklı bireysel üslup gösterdikleri görülür. Bu bireysel farklılıklar bir grup resmin ayrıntıları üzerinde irdelenecektir. İlk olarak otoportrelerinde ki biçimsel ayrıntılar gözlenerek irdelenmiştir. Işık, iki sanatçıyı birbirinden ayıran önemli bir detay olarak görülmektedir.

Rembrant'ın "Oto-Portre"si ve "Jeremiah Peygamberinin Kudüs İçin Yası" resimlerinde tek yönden gelen kuvvetli sarı ışık, sanatçının diğer resimlerindeki genel üsluba egemendir. Rembrant'ın mekanın yapay sarı ışığı; olayın, mekanın, konunun, kişinin vurgulanmasının istediği şiddette ve yönde odak noktasına

düşmektedir. Bu ışık yönü ve vurgu, resmin konusu içeriğinde şiddetlenmektedir. Kuvvetli ışığın düştüğü yüzey izleniminin gerektirdiği bir biçimsel, mekansal sorgulamayı gerektirmektedir. Işık, aynı zamanda Rembrant'ın biçimsel anlatım özgünlüğü ile üsluplaşmış kişiliğinin simgesidir.

Rubens "Oto-portresi"nde ve "Clara Serena'nın Portresi"nde ışık izleyicinin bakış açısı yönünden gelmektedir., Rubens'in diğer resimlerinin genelinde de ışığın izleyicinin merkezinde kullanıldığı gözlemlenir. Işık izleyicinin bakış açısı merkezinde yön bulmaktadır.Bu resim örnekleri Rembrandt ve Rubens resimlerindeki ışık farklı yönlerden gelmekte olduğunu göstermektedir.

Rubens 'in resimlerinde görülen ışık ve gölgelendirme rölyef etkisini taşımaktadır. İzleyiciye en yakın alan olan burun ve alının aynı zamanada ışığı en çok alan bölge olduğu görülmektedir.Resimlerindeki en parlak, belirgin yüzey Rubens'in vurgu isteği ile orantılıdır.



Ayrıntı- Resim -**82**



Ayrıntı- Resim- 83

Oto-portreye ilişkin biçimsel ayrıntıların karşılaştırılmasında göz, göz çukurları, burunun hacimlendirilişi, dudak, saç, kumaş, şapka gibi biçimsel forma ilişkin detaylardaki ışık vurgusu dikkati çekmektedir. Her iki sanatçının da oto-portre

ayrıntılarında bireysel kimliğe ait detayların varlığı gözlenmektedir. Sanatçıların genel üslup özelliklerini sergilediğine inanılan oto-portrelerdeki genel renk armonisi, iki sanatçının resimlerinin genel üslup özelliği olarak ta görülmektedir. Sanatçıların yapıtlarında görülen renk paleti ve renk armonisi bireysel özgünlüğün renkteki ayrıntılarını göstermektedir. Bu bireysel renk kullanımına ait ayrıntılar, Rembrant ve Rubens'in oto-portrelerinde iki ayrı mizaç , iki ayrı biçimsel tavır olarak görülebilmektedir.

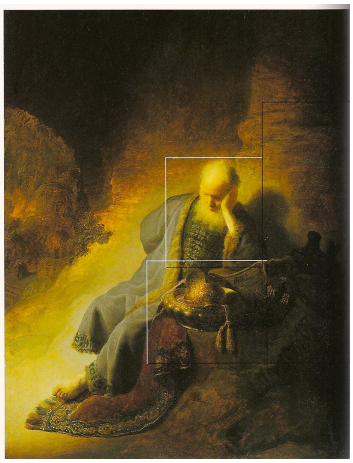
İki sanatçının biçimsel ayrıntılarına ilişkin farklılıklar sırası ile irdelenecektir. Rembrant'ın oto-portresinde görülen şapka biçimsel olarak her ayrıntıyı sergilemese de, lekesel boya sürüşü ile kütlesel form hissedilmektedir. Şapkanın yönü ve biçimsel formuna ilişkin detaylar, fırça sürülüşünün ve ışığın yönü ile belirginlik kazanmaktadır. Rubens'in şapkasında ise dokusal fırça kullanımı ve ayrıntılar görülmektedir. Rubens'in oto-portresinde ki şapka koyu renk ve yüzeysel bir leke olarak tasvir edilmiş, ten ve sakala ait etüt şapka ve giyside görülmemektedir. Aradaki önemli fark ise Rembrant'ın şapkasının Rubens'in şapkasına göre yumuşak olduğunun hissedilebiliyor olmasıdır.

Rembrant'ın oto-portresine ait saç dokusu ayrıntılı bir fırça kullanımını ve boya etüdünü içermese de, kütlesel form açık-koyu ilişkisi ile belirginleşmiştir. Saçın dalgalı yapısı açık-koyu leke ve kırık çizgi kullanımı ile ayrıntıya girilmeden gösterilmektedir. Rubens'in sakal dokusu yüzle ilişkilendirilmiş ve yumuşaklığı hissettirilmiş, sakal etüt edilmiştir. Sakal yüzün bağımsız bir uzvu değildir. Renk ve fırça kullanımına, bakıldığında Her iki sakalın dokusuna bakıldığında Rubens'in sakalının gerçekçi anlatıma, görünüme daha yakın olduğu söylenebilir.

Rembrant'ın yüzene ilişkin ayrıntıları ışık yönünde belirginlik kazanmaktadır. Bu sebeple yüzün her iki yüzeyi eşit derecede belirgin değildir. Yüzdeki ışık-gölge keskinliği yumuşak fırça dokunuşları ile yumuşatılmıştır. Yüzde şapkadaki fırça planlarının sertliği görülmez. Bu kez fırça kullanımı yumuşak fakat, gölgelendirmeler serttir. Sert gölgeler; göz, göz kapağı, dudak, kulak gibi portre uzuvlarını göstermeden, hissettiriyordur. Buna karşın Rembrant'ın fırça

kullanımındaki rahatlık, hareketlilik portrenin inandırıcılığından ve etkisinden bir şey kaybettirmemektedir.

Rubens'ın oto-portresine; göz kapaklarının, göz yuvalarının, gözaltı torbalarının, burun kütlesinin Rubens'e özgü renk paleti ile etüt edildiği görülebilmektedir. Ten dokusu için kullandığı renk armonisi ve dudağındaki parıltı diğer resimlerindeki ten dokusu ile aynıdır. Resimlerindeki pembe ve beyaz renk armonisine bağlı tutarlı hacmlendirme, sanatçının bireysel üslup ve renk kullanımını göstermektedir.

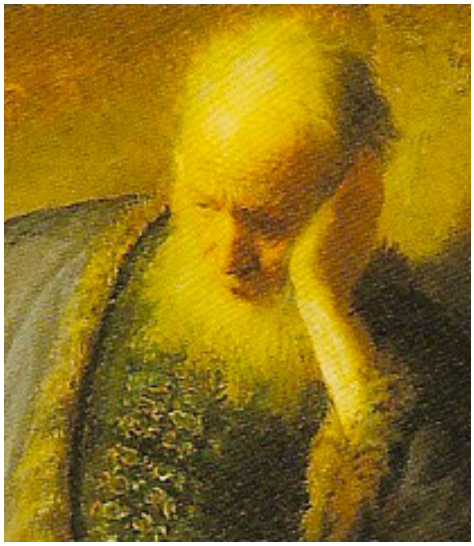


Resim- 84 Rembrandt Harmenszoon van Rijn ,
"Jeremiah Peygamberinin Kudüs İçin Yası"
1630. Pano Üzerine Yağlıboya



Resim- 85 Peter Paul Rubens,
"Clara Serena'nın Portresi"
1625-1626.Tuval Üzerine Yağlıboya

Jeremiah Peygamberinin Kudüs İçin Yası" ve"Clara Serena'nın Portresi" ilişkin resim ayrıntılarında ise sanatçıların oto-portrelerine ilişkin ayrıntıların benzer bir devamına rastlanmaktadır. Sanatçıların genel resimsel üslup özeliğinde görüldüğü üzere, Rembrant'ın mekan içinde tek yönden gelen yapay ışığı, ışığın şiddeti ile belirginleşen ya da kaybolan formu üsteki resimde de görülebilmektedir. Rubens'in izleyici merkezide yönlendirdiği, doğal görünen ışık ve pembe-beyaz renk armonisindeki temiz, duru, canlı ve sağlıklı görünen insan teni sanatçının belirgin bir üslup özelliğidir. Işık iki sanatçıyı birbirinden ayıran, biçimsel farklılık ortaya çıkarmaktadır.



Ayrıntı- Resim-84



Ayrıntı - Resim-85

Rembrant ve Rubens'in resimlerindeki portre ayrıntılarında diğer önemli bir bireysel ayrıntı Remrant'ın ışığının biçimsel forma ilişkin ayrıntıları tümüyle göstermiyor olmasıdır. Figürün portresinde yogun ve kontrolsüz ışık, biçimsel ayrıntıları gizlemektedir. Rembrant'ın Rönesans Klasizm ile etüt etmeyi gerektirmeyecek lekesel hacimlendirmenin, sanatçının tüm resimlerinde görülen bireysel ayrıntıları olarak vurgulanabilir.Buna karşılık Rubens'in kızının portresinde görüldüğü üzere, sanatçının ışığı biçimsel ayrıntıları ortaya çıkarmamak için kullandığı görülür. Etüt etme ve hacimlendirmeye ışığın yönü ve ışık renklerinin ağırlıklı kullanımı ile belirginleşmektedir.

Yine görülen Rembrant ve Rubens'in resimlerindeki ten, saç, burun, göz, dudak gibi portre ayrıntılarında iki sanatçının bireysel farklılığını görülmektedir. Rembrant'ın resimde ki saç ve sakalın kütlesel hacmlendirilişinde, yüzün ışık yönü ile ilişkili olarak farklı şiddetle biçimlenmesi, gözün, burnun ve dudağın ayrıntıdan uzak lekesel olarak hissettirilmesine karşılık, Rubens'in resmindeki çocuğun saç telinin tek tek hacmlendirilmiş, gölgelendirilmiş olması, yüzün her bölgesinde baskın bir parlak renk şiddetinin görülmesi, göz bebeklerine kadar renk ve ışığın etüt edilmesi iki sanatçının bireysel ayrıntılarının fark edilmesi açısından önemlidir.

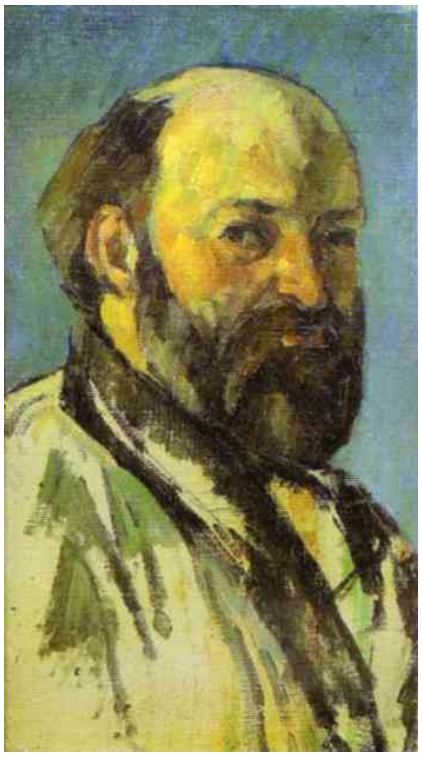
Barok dönemin önemli sanatçısı Rembrand 'in özgün dille unlaşmasındaki önemli etken modelin, konunun biçimsel resmedilmesinden önce sanatçının kişisel seçimleri göstermesidir. Buna örnek; Rembrant'ın metal dokusunu hissettirmede kullandığı, altın sarısı, kahverengi, kızıl kahverengi ton ve armonisi paletinin, sanatçının özgün renk kullanımını temsil ediyor olmasıdır. Bu renk paleti onu diğer sanatçılardan farklılaştırmaktadır. Ayrıca Rembrant'ın portrelerinde, kendi portresini öncelikli tutmaya çalışması ve kendisini defalarca resmetmesi başka insanların yüzlerindeki gizeme ulaşabilme çabasını göstermektedir. Bu durum sanatçının en sıradan portresinde bile, bireysel üslup ayrıntılarını taşıdığına işaret etmektedir.

Rubens'in renk kullanımına ilişkin genel renk seçimi sanatçının üslup ayrıntısı olarak göze çarpmaktadır. Rubens'in et ve ten dokusunu hissettirmede başarıyla kullandığı pembe, beyaz sıcak renk armonisi, sıcak renkleri çağdaşlarından farklı olarak kendi paletinde ilişkilendirdiğini göstermektedir. Her iki sanatçının renk özelliğine bakıldığında Rembrant'ın sarı-kahverengi ağırlıklı paletine karşın, Rubens'in zengin renkçi tavrı, resimlerdeki renk ayrıntısının irdelenmesinde temel yapı olarak düşünülmüştür.

5.1.3. Auguste RENOIR (1841-1919) ve Paul CEZANNE (1839-1906)



Resim-86 Auguste RENOIR "Oto-portre" 1879. Tuval Üzerine Yağlıboya .



Resim-87 Paul Cézanne. "Oto-portre". 1879-85. Tuval Üzerine Yağlıboya

Empresyonist (İzlenimci) sanatçılardan Auguste Renoir ve Paul Cezanne'ın bireysel üslup farklılığı Kendi oto-portrelerindeki boya sürüş tekniği ve renk seçimine ilişkin ayrıntılarda görülebilmektedir. Işığın yüzey üzerindeki etkisini, izlenimini önemseyen Renoir ve objenin kütlesel hacmini renkle sorgulayan Cezanne, bireysel özgünlüklerini örnek olarak seçilen oto-portre komposiyonlarında göstermektedirler.

Renoir' ın oto-portresinde yüze ilişkin ayrıntılar şöyle tanımlanabilir; portre üzerine düşen yoğun ışık yüze ilişkin biçimsel detayları gizlemektedir. Bu ışık yüzün genel ifadesini etkilemese de, yüzün hacimlendirilişine ilişkin ayrıntılar belirginlik kazandırılmamıştır. Bu nedenle oto-portrenin göz, burun, dudak, sakal

ayrıntıları görülmemektedir. Küçük hareketli fırça kullanımı, yüzeyde küçük planların kullanılması, Renoir'in oto-portresini net plastik bir biçimlendirmeye götürmemiştir. Özgün kimliği olarak belirginleşen çizgisel anlatım, kısa fırça dokunuşları, küçük renk alanlarıyla resmedilen , sakal, ceket, saçtaki doku ayrıntılarında görülmektedir. Sanatçının Empresyonist etkide kalması ve özgün üslup arayışı, biçimsel ayrıntıların net ve gerçekçi anlatıma uzak resmedilmesinde etkili olmuştur.

Cezanne ' ın oto-portresinde görülen biçimsel ayrıntı ise ışık-gölgenin belirginlik kazanmasıdır. Fırça kullanımındaki plan boya sürüşü ve renk parçalanmaları, yüzeydeki her planın ışık-gölge detayları göstermektedir. Örneğin oto-portrenin alnındaki planlar yüzeysel değil, formun yönü büyüklüğü ile orantılı olarak plan-plan boya sürüşü kullanılmıştır. Alın, kulak, burun, göz, göz kapağı, saça ve saçın açık bölümüne ilişkin detaylarda bu plan-plan boya sürüşü ve yakın renk armonisinin kullanıldığı görülmektedir.

Bir diğer ayrıntılı karşılaştırma ise; Renoir'in saç planlarını tek rengin açık-orta-koyu tonları ile resmetmeyi yeterli bulurken, Cezanne'ın saç kütlesinde geometrik planları renkçi bir üslupla parçalıyor olmasıdır. Sanatçıların benzer biçimlendirme kaygısı her iki resmin diğer yüzeylerinde de görülmektedir. Renoir lokal renk armonisini kullanırken, Cezanne yakın-uzak, sıcak-soğuk renk armonileriyle adeta biçimi inşa etmektedir.



Resim-88 Pierre-Auguste Renoir.
"Oturan Kadın". 1883. Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim- 89 Paul Cézanne. "Oto-portre"
1877-1880. Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçıların diğer bir resimlerinde yine kendi ifade diline özgü renk seçimi fırça sürüş tekniği kullanıldığı görülmektedir. Renoir'in "Oturan Kadın" resmindeki ten dokusunun sıcak renklerle ifadesi kişisel üslubu olarak görülmektedir. Sanatçının bireysel üslubu resmin genelinde de görülmektedir. Keskinleşmemiş biçim sınırlandırmaları ve fırça sürüşlerindeki yumuşak etki resmin dokularında da yumuşaklık hissinin doğması neden olmaktadır. Ayrıca resimde siyah ve koyu tonların kullanılmaması, Empresyonizm genel etkisi dışında, Renoir'in genel formlarındaki yumuşak etkisinden de kaynaklanmaktadır. Cezanne'ın resimlerinde ise formdan etkilenerek kendi içinde gruplanan renk armonisinin, fırça izleri bırakılarak kullanıldığı görülmektedir. Cezanne'ı ve Renoir'I birbirinden farklılaştıran, formun etkisine kazandırdıkları sertlik ve yumuşaklık dereceleridir. Bu etki iki sanatçının objeye,renge, çizgiye, dokuya yaklaşımlarındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır.

5.1.4. Mahmut CUDA (1904 -1987) ve Süleyman SEYYİT (1842- 1913)

Araştırmada Batı Resim sanatı sanatçılarının yanı sıra Türk Sanatında bireysel üslup özeliği sergilediğine inanılan Mahmut Cuda ve Süleyman Seyyit'in natürmort resimlerine ilişkin ayrıntılar irdelenmiştir.Resimlere bakıldığında iki benzer resim konusunda, sanatçıların farklı biçimsel ayrıntılar sergiledikleri görülmektedir.



Resim-90 Mahmut Cuda. "Kedili Elmalar" 1975. Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim-91- Süleyman Seyyıt Efendi "Elmalar",1842-1913. Tuval Üzerine Yağlıboya.



Ayrıntı- Resim-90

Ortak objeleri farklı biçimlendirme, bireysel bakış açısının ve bireysel ifade gücünün kanıtı olarak görülebilir. Mahmut Cuda'nın "Kedili Elmalar"ı ve Süleyman Seyit Efendi'nin "Elmalar"ı basit bir obje üzerinde bile sanatçıların bireysel özgünlük ayrıntılarını göstermektedir. Her iki resimde de benzer şekilde formlar; elmalar, gerçekçi biçimlendirme kaygısı ile resmedilmişken, iki sanatçının konuya bakış ve resmedişindeki bireysel faklılıklar formun ayrıntıların da görülebilmektedir.

Mahmut Cuda'nın meyvelerinde ki ışığın yumuşak dokunuşu, yine yumuşak fırça dokunuşunun oluşturduğu gölgelerle hissedilmektedir. Sanatçının komposizyonundaki her elma genel renk ve ton ilişkisi içinde ayrı ayrı modle edilmektedir. Her elma için ayrıca özen gösterildiği, komposizyonun tümündeki ışık, renk, leke değerlerinin önemsenmesinden anlaşılmaktadır.

Elmalardaki yumuşak ışık yönü ve ton geçişleri elmanın sert formunu yumuşatarak bozmasa da resmin geneline silik, yumuşak doku etkileri hakim olmaktadır. Renk, doku, ve leke değerlerine ait ayrıntılar, Mahmut Cuda'nın resimlerindeki objeyi yumuşatıcı modle etme üslubunu göstermektedir. Elmaların

kompozisyondaki ön ve arka plan ilişkisi ve ışık-gölge ayrıntıları hava boşluğunun her nesnenin arasında yer aldığını göstermektedir. Resimlerindeki hava perspektifi, atmosfer oluşturma, boşlukları değerli kılma, nesneler arasındaki ayrıntının ortaya çıkmasını sağlamakta, nesneye ilişkin bu çözümlemeleri ise sanatçının özgür tavrını ortaya koymaktadır.



Ayrıntı- Resim-91

Cuda'nın elmasındaki parlaklık elmanın kendi renginin en açık tonu olarak gerçekçi bir üslupla modle edilmişken ,Süleyman Seyitt'in meyvelerinde ki parlaklık
yüksek renk değeri kullanımıyla elde edilmiştir.Kırmızı ve sarılar sert planlarla hacimlendirilmiştir.

Süleyman Seyyit'in "Elmalar",natürmort komposiyonunda görülen elmalar Cuda'nın elmalarının aksine parlak, sert ve kaygan etkisini hissettirmektedir. Seyyit'te Cuda'nın resimlerinde görülen yumuşak fırça sürüşü ve yumuşak modle etkisi görülmemektedir. Cuda'nın elma yüzeylerindeki ışık elmanın kendi rengi ile kaynaştırılmışken, Süleyman Seyitt'in elmalarındaki parlaklık yapay ve sonradan konulmuş etkisi vermektedir. Elmadaki kırmızı ve sarı renkler daha sert boya ve ışık planlarıyla resmedildiği görülmektedir.

Seyyit'in elmalarının da modle edilmesine rağmen, bireysel renk ve ışık-gölgenin kullanımının sebep olduğu sert yüzeyler iki sanatçının üslup farklılığını

simgelemektedir. Sert ışık ve canlı renklerle oluşturulan hava atmosferi aynı zamanda bireysel ayrıntı olarak gözlenmektedir. Aynı zamanda Süleyman Seyyit ve Mahmut Cuda'nın resimlerinde görülen yumuşak modle etkisinin , şiirsel anlatımın ve duyarlı ve içten resim ayrıntılarının her iki ressamda görülmesi ortak ulusal üslup özelliği olarak yorumlanabilir.

BÖLÜM VI

6.ÖĞRENCİ UYGULAMALARINDA ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞLAR VE AYRINTININ İRDELENMESİ

6.1. RESİM ANASANAT ATELYE UYGULAMA SÜRECİ RAPORU

Bu rapor, A.İ.B.Ü. Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi Resim Anasanat Atölyesi Öğrencilerinin Özgün Artistik İfade Arayışlarının ve Ayrıntıların İrdelendiği bu araştırmada öğrencilerin lisans eğitim sürecini içeren rapor önem taşımaktadır. Araştırmada bu rapor beraberinde Yrd.Doç.Mahmut Öztürk'ün Atelye uygulama süreçleri dikkate alınmıştır. Araştırmaya dahil olan öğrencilerin Özgün Artistik İfade Arayışları ve Ayrıntıları bu raporun uygulanması doğrultusunda irdelenmiştir.

A. Raporun Uygulama Süreçlerinin Sınıflara Göre Konumu:

Resim Öğretmenliği Lisans Programı'nda ve Yüksek Lisans Programı'nı kapsayan atelye uygulamalarının, sınıflar arası eğitim ve öğretim süreçlerinde ardıllık ve süreklilik ortaya koyması gereklidir Resim Öğretmenliği Lisans Programında birinci sınıftan dördüncü sınıf bitimine kadar, öğrencide gözlenmesi gereken genel hedef davranışlar aşağıda gösterilmiştir.

Birinci Sınıfta; görmek, plastik öğelere ve ilkelere göre kullandığı araç ve gereçlerle kavramları diğer bir deyişle tasarım öğe ve ilkelerini uygulayarak anlamak, bilmek ve ürününde göstermek.

İkinci Sınıfta; çok değişik ve geniş malzeme ve teknik olanakları tanıyarak Plastik Sanatların öğe ve ilkeleriyle yeni yapılar kurmayı ve geliştirmeyi (klasik, barok, empresyonist, expresiyonist.. boya sürüş, tekniklerini, tuval ve malzeme tekniklerini kurşunkalem, mürekkep, suluboya,pastel boya, guaj,

plastik boya, akrilik, yağlıboya; karışık teknik ..) uygulamalarla öğrenmek ve değerlendirmek.

Üçüncü Sınıfta; malzemeleri ve tekniklerini ayrıca diğer teknikleri (tuval ve kağıt teknikleri, özgün baskı, fotoğraf baskı, karışık teknik baskı ve transferlerini….) kendi kullanım olanaklarıyla birleştirerek, kompozisyon öğe ve ilkelerini içeriksel entellektüel değerlerle birleştirmeyi ve ustaca kullanabilmeyi, malzemeyi bir başka malzemeyle yada malzemelerle dönüştürerek yansıtmayı başarabilmek.

Dördüncü Sınıfta; kendine özgü yorum ve yargılar geliştirip üslupsal tavır koyarak duygu ve düşüncelerini ifade edebilmeyi, öğrendiklerini ve uygulamalarını bir bütünlük içinde sunabilmeyi, öğrendiklerine ilişkin "neyi, nerede, ne zaman ve nasıl öğrencilerime öğretebilirim" sorumluluğunu taşıyarak, etkili öğretmenlik tekniklerini geliştirmeyi hedefleyen davranış özellikleri göstermek.1

1.Bu bilgi Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün 9-11 Eylül tarihleri arasında Selçuk Üniversitesinde Düzenlenen VII.Uluslararası Eğitim Bilimler Kongresinde "Resim Öğretmenliği Lisans Programına Eleştirel Katkı ve Atelye Uygulamaları Raporu" başlığıyla sunulmuş poster bildiriden alınmıştır.

Bu rapor beraberinde, lisans programı öğrencilerinin Resim Anasanat Atelye Eğitiminde uygulamalarında, birbirinden farklı biçimsel tavırlar sergiledikleri örneklerle görülmektedir. Araştırmaya konu olan öğrencilerin eğitime başlama, mezuniyet tarihlerindeki farklılık araştırmanın raporun genellenebilmesi açısından önem taşımaktadır.Öğrencilerin lisans eğitimi sürecindeki atelye uygulamaları olduğu gibi kabul edilmiş, bu seçimde öğrencilerin konu, içerik, biçimdeki özgünlük arayışları, kendi bireysel yaklaşımlarının varlığı dikkate alınmıştır. Öğrencilerin özgün artistik ifade arayışında, örnek resimlerin boya ve renk etüdüyle biçim arayışında olmasının, kişisel plastik tavırların görülebilmesi açısından etkili olacağı düşünülmüştür. Bu sebeple soyutlamacı, soyut yada üç boyutlu konuları kendi özgün artistik ifade arayışında sorgulayan öğrencilere yer verilmemiştir. Öğrencilerin atelye uygulama sürecindeki resimlerinde başarılı olma kıstası dikkate alınmamış, öğrencinin farklı konulu resimlerde bile bireysel üslup bütünlüğünün

görülebilmesi anlam taşımıştır. Özellikle oto-portre uygulamalarının plastik biçimlendirmedeki bireysel tavrı ele verdiği düşünülmektedir.İlk boya ve renk kullanımındaki tercihlerin sonrasındaki özgün artistik ifade arayışlarını etkilediği, yönlendirdiği, kaynaklık ettiği düşünülmektedir.

6.1.1.Asuman KASIM (1999-2003)

2002-2006 yılları arasında Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi öğrencilerinden olan Asuman KASIM'ın özgün artistik ifade arayış süreci dördüncü sınıf uygulamaları doğrultusunda ele alınarak irdelenmiştir.

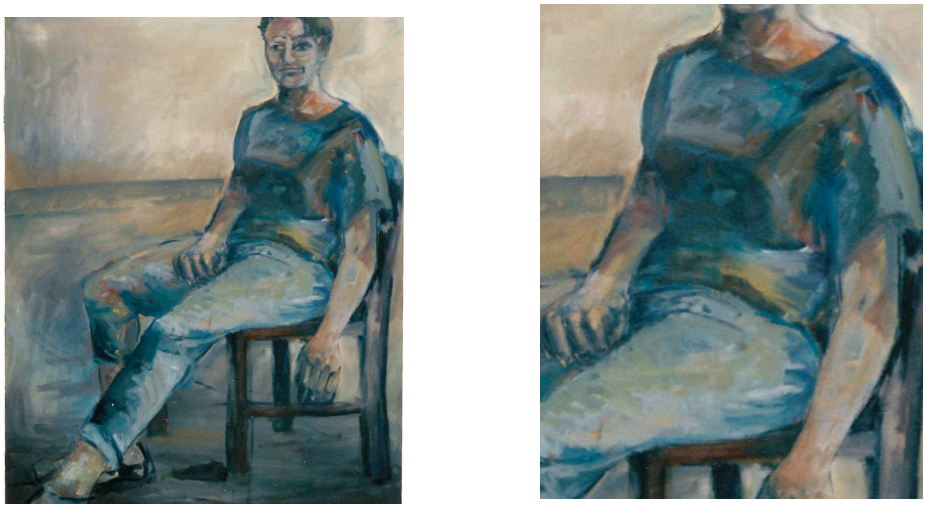
Öğrenci, Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi üç yıllık bireysel özgün artistik ifade arayışı uygulama süreci **"Resimsel bir öğe olarak figürün ışık-gölge hacim ve hızla inşa etme sorunlarının irdelenmesi"** başlıklı okul bitirme projesi hedefinde tamamlanmıştır. Atölye uygulamalarında konu seçimi modelden desen sürecini içermektedir. Modelden desen konusu üzerine öğrencinin üç yağlıboya resmi örnek alınmış biçimsel ayrıntılarında; boya sürüşüne, renk kullanımına ve ışık yönü ne ilişkin biçimsel ayrıntılar irdelenmeye çalışılmıştır.



RESİM-1 Asuman KASIM " Figür Desen I",Tuval Üzerine Yağlıboya,.2001.

Öğrencinin " Figür Desen I" resimde ki uygulamasında baskın soğuk gri ve mavi renk tonu kullanımı; arka mekanda, pantolonda, et dokusunda, portrede görülebilmektedir. Saf renkler tercih edilmemiş, mavi, kırmızı yeşil gibi renklerle nötralize (tarafsızlaştırılmıştır) edilmiştir. Kumaşa, portreye, ele ilişkin ayrıntıların

etüt edilmediği görülmektedir. Model ön plana çıkarılmış, mekan gri bir siluetle geriye itilmiştir.



RESİM-2 Asuman KASIM "Figür Desen II" Tuval Üzerine Yağlıboya. 2002.

Öğrencinin "Figür Desen II"' adlı resminde ise, fırça vuruşları ve nötr renk seçimi daha belirgindir. Modelin kıyafetlerinde, el ve yüz detaylarındaki boya sürüşünde fırçanın daha aktif kullanıldığı görülmektedir. Boya sürüşündeki hız, boya planlarının üste getirilmesinin fark edilmesi ile görülebilmektedir. Fırça sürüşündeki sertlik ve boyayı plan plan kullanma, kumaş kıvrımlarını daha sert vurgulanmasına hizmet etmektedir.

Öğrencinin boya-çizgisel ifade kaygısı dışında formu görmeye ilişkin kütlesel hacim kaygısı "Figür Desen II" adlı resminde ki; göğüs, kol, karın, boyun ayrıntılarının sert renk ve fırça planlarında görülebilir. Soğuk mavilerin içersinden çıkan sıcak turuncular kütlesel form kaygısının sıcak-soğuk zıtlığı ile ortaya çıkmasını amaçlamıştır. Modelin kütlesel hacminin hissettirilmesinde, kumaşın sert boya planları ile belirginleştiği görülmektedir. Sert ışık yönünde belirginleşen yine sert ve belirgin boya sürüşleri, gri beyaz ve mavilerle soğutulmuştur.



RESİM-3 Asuman KASIM "Figür Desen III." Tuval üzerine Yağlıboya (70x50 cm) 2002.

"Figür Desen III." Resmiyle birlikte hacimlendirme kaygısında etüt etme kaygısı belirginliğini kaybettiği, fırça ve boya sürüşüne bağlı olarak lekesel ve yazısal hızlı- spontane bir biçimlendirmenin baskın kullanımı fark edilmektedir. Gerçekçi bir renk etüdü ve biçim ayrıntıları görülmemekte olup, özellikle portrede izlenimci etkiler görülmektedir. Bıyık, gözlük, göz, saç, ağız, burun gibi portreye ilişkin biçimsel ifadede, detaycı anlatıma gerek duyulmamış, yakın renk armonisi ve lekesel fırça kullanımı ile formların sadece hissettirildiği görülmüştür.

Özgün artistik ifade arayışındaki öğrencinin resimlerinin genelinde de görüldüğü üzere kendisine özgü bir nötr renk seçimi görülmektedir. Soğuk rengin ağırlıklı kullanılmasının yanı sıra sıcak renklerin gri tonlarla soğutulduğu görülebilmektedir. Renkçi anlatımdan çok ton aralıklarına dayalı anlatımın kullanıldığı gözlenmiştir. Formları erittiği, spontanlaştırdığı plan boya kullanış ve

kütlesel form arayışı, Kasım'ın resimlerini lekesel anlatıma dayalı biçim arayışları olarak şekillendirmektedir. Plan boya sürüşü ve çizgisel konturlar kullanması, hızla formu ve boyayı inşa etme ,üst üste yığma etkinliği öğrencinin bireysel farklılığı olarak ön plana çıktığı görülmektedir.

61.2.Fatma ALTINKESEN (1999-2002)

2002-2006 yılları arasında Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi öğrencilerinden olan Fatma ALTINKESEN'in özgün artistik ifade arayış süreci dördüncü sınıf uygulamaları doğrultusunda ele alınarak irdelenmiştir.

Öğrenci, Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi üç yıllık bireysel özgün artistik ifade arayışı uygulama süreci **"Resimde Hacimsel Sorunların Mutfak Motifleri ile İrdelenmesi"** başlıklı okul bitirme projesi hedefinde tamamlanmıştır. Atölye uygulamalarında konu seçimi, hiperrealist bir konunun birebir etüdü ile başlamıştır. Fotoğraftan yola çıkarak objeleri modle etmenin, öğrencinin bireysel bir üslup ayrıntısı olduğunun fark edilmesi ile konular kolay motifler üzerinde kurarak geliştirmiştir.



RESİM-4 Fatma ALTINKESEN "Hiperrealist" Tuval Üzerine Yağlıboya (80x100 cm) 2000

Öğrenci "Hiperrealist" adlı resminde fotoğraftan alınan bir konuyu ele alması ve modle etmede kolay bir motifi seçmesi ile; forma ilişkin modle sorunlarını çözümlendiği, modle etmenin plastik dildeki bireysel ayrıntıları

ortaya çıkardığı görülmektedir. Objeyi modle etme, öğrenciyi zorlanmamış, kolay bir anlatım diline yöneltmiştir. Modle etmeye ilişkin önelim atelye hocası tarafından fark edilmiş ve önerilmişti. hiperrealist konu sonrası uygulamalarda mutfak motifleri üzerinin önemsendiği görülmektedir.

"Hiperrealist" adlı komposizyondaki mutfak objelerinde gerçekçi, modleci bir hacimsel biçimlendirmegörülmektedir. Işığın formun yüzeyine düşmesi ile oluşan açık-orta-koyu ton aralığı obje üzerinde önemsenmiştir. Formun hacmiyle ilişkili olarak açık-orta-koyu yumuşak ton aralığının modle tekniği kullanılarak, yumuşak fırça ve ton geçişleriyle yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir.



RESİM-5 Fatma ALTINKESEN "Mutfakta Doyum" Tuval Üzerine Yağlıboya (60x80 cm) 2001.

"Mutfakta Doyum" adlı resminde mutfak konusunun değişik komposizyon ve obje motif yapılanmalarında ile benzer hacimlendirme kaygısı görülmektedir. Objenin gerçekçi bir renk formların , siyah ve beyaz ton aralığı ile modle edildiği görülmektedir.

Resim-5'deki kase, erik, soğan, bardak, testi, ekmek, masa örtüsü gibi objeler için hazırlanmış renklerin ton aralıkları yüzeyde yumuşak kullanımı ile birbirinden ayrılmaktadır. Her objenin kendisine ait bir renk merkezli ton aralığına sahip olduğu görülmektedir. Işık yönü tek yönden gelmesine rağmen, her formun yüzeyi kendi içinde modle edilmiştir. Formu modle etmede fırça dışında bezle silme tekniği de kullanılmıştır.



Ayrıntı- Resim- 5



RESİM-6 Fatma ALTINKESEN "Hayallerimdeki Haliç" Tuval Üzerine Yağlıboya (80x100cm) 2001

"Hayallerimdeki Haliç" adlı resimde ise mutfak objelerinin farklı mekanlara taşındığı görülür. Ancak, açık mekan ve güneş ışığında bile, objelerin üzerine düşen ışığın kapalı mekan ve tek yönlü ışık merkezindeki gibi modle edildiği fark edilmiştir. İzlenim değil de, modle etmeye ilişkin tutku, öğrencinin hacimlendirmeye ilişkin bireysel ayrıntısını göstermektedir. Mutfak objesindeki modle etme , Resim deki peyzajda ve diğer objelerde de da görülebilmektedir.



RESİM-7 Fatma ALTINKESEN "Sallantı"Tuval Üzerine Yağlıboya (70x90cm) 2001

"Sallantı" resim de ise; yumuşak geçişler ve açık-koyu ton hacimlendirme aralıklarının silme eylemi beraberinde parlak objelerin bile benzer bir yorumla modle edilmesini gerektirmiştir. Boyayı sürme ve ışık yönünde bezle silme formun modle edilmesinde etkin olarak kullanılmakta, böylece yüzeyde fırça izleri ya da tuşları görülmemektedir. Şişe, tabak, kaseler iç içe geçmiş olması, ancak her birinin diğerinden ayrı resmedilmesi, objelerin birbirine karışmaması zengin bir ton arayışını göstermektedir. Bu ton arayışında her objenin formuna sadık kalınmıştır.



Ayrıntı- Resim- 7

Öğrencinin özellikle son dönem resimlerinde görülen biçimsel ve lekesel ayrıntılarda, objeyi modle etme ve ton arayışlarına ilişkin hacimlendirme kaygısının en üst aşamada olduğu görülebilir. Tüm objeler yuvarlak biçimsel

formlara sahiptir. Komposizyonun geneline hakim bu biçimsel seçim, bireysel ayrıntı olarak karşımıza çıkan formun yumuşaklık etkisi ile örtüşmektedir. Formun yumuşaklık etkisi öğrencinin bireysel üslup ayrıntısı olarak ortaya çıkarmaktadır.

6.1.3.Sabahat BAKACAN (1999-2002)

1999-2002 yılları arasında Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi öğrencilerinden olan Sabahat BAKACAN'ın özgün artistik ifade arayış süreci dördüncü sınıf uygulamaları doğrultusunda ele alınarak irdelenmiştir.

Öğrenci, Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi üç yıllık bireysel özgün artistik ifade arayışı uygulama süreci **"Resimsel Bir Öğe Olarak Natürmort Hızla İnşa, Hızla Kurgulama, Leke, Ekspresyonist İfade ile plastik Değerlerin Sorgulaması"** başlıklı okul bitirme projesi hedefinde tamamlanmıştır. Atölye uygulamalarında öğrencinin kendi konu seçimi natürmort resmi sürecini içermektedir. Natürmort komposizyon konusu genel anlamda atölye içi bir etkinliği olarak anlam taşıyorken, Bakacan'ın bireysel ayrıntılarının ortaya çıkmasında özel bir yeri ve etkisi olmuştur. Aynı tema üzerinde görülen ki değişik komposiyonlar bir dizi araştırma sonucunda dikkate alınmıştır. Natürmort konusu ön plana çıkmış, bu anlamda öğrenci kendi isteğiyle özgünlük arayışını aynı tema üzerinde yoğunlaştırmıştır.



RESİM-8 Sabahat BAKACAN " Natürmort I" Tuval Üzerine Yağlıboya (80x100 cm) 2000.

" Natürmort" adlı resimde görülen kumaş, şişe, çaydanlık, sürahi, güğüm, biçimsel bir etüt ya da modle kaygısı taşımamaktadır. Natürmort kompozisyon genel ekspresif bir anlatım ve hızlı spontane fırça ve boya kullanımı ile inşa edilmeye çalışılmıştır. Objelerde boya ve biçim etüdü görülmemektedir. Kompozisyonu hızla inşa etme, baskın bir rengin çerçevesi ile genellenen formların yine baskın yazı-kontur çizgileriyle ortaya çıkarılması sağlamıştır. Yazı-kontur çizgileriyle yorumlanan natürmort konusu öğrencinin resimlerinin bireysel üslup ayrıntısını ortaya çıkarmaktadır.

Her iki natürmort konulu resim ayrıntılarında da görüldüğü üzere komposizyonların bitmemişlik etkisi taşıdığı görülür. Bitmemişlik etkisi öğrencinin resimlerinin genel üslup özelliklerinden biri olarak düşünülebilmektedir. Resmin yarım kalmışlık etkisi, objenin, boyanın etüt edilmeden kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Hızla inşa etme ve hacmin çizgisel anlatımı, öğrencinin biçime bağlı kalmamasını gerektirmektedir.





RESİM-9 Sabahat BAKACAN "Natürmort II" Tuval Üzerine Yağlıboya (100x120 cm) 2002.

Ayrıca her iki resimde de yüzeyin alt yapısının resmin genel konusuna dahil edilmiş olması bireysel bir tavrı sergilemektedir. Vurgunun gerektirdiği yerlerin konturlarla belirginleştirilmesi, çizgisel anlatım, hızla inşa etme ve keskin fırça vuruşları ile yeterli bulunmaktadır. Sert fırça kullanımının resimlerin genel

üslubunda görülmesi öğrencinin bireysel tutarlılığını da simgelemektedir. Boyanın hızlı kullanılması ve etüt edilmemesi kontur çizgilerinin objenin gerçekliğine bağlı kalınmadan kullanılmış olduğunu göstermektedir. Resimlerin genelinde görülen hızla inşa, çizgisel-yüzeysel boya kullanımı ve sert kontur çizgileri; öğrencinin bireysel ayrıntılarında ekspresif anlatıma yakınlığını göstermektedir.

6.1.4. Sibel TAŞDEMİR (2002-2006)

2002-2006 yılları arasında Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi öğrencilerinden olan Sibel TAŞDEMİR özgün artistik ifade arayışı süreci dördüncü sınıf uygulamaları doğrultusunda ele alınarak irdelenmiştir. Öğrenci özgün artistik ifade arayışında kendi oto-portresini ilk çıkış yolu yapmayı amaçlamıştır.



RESİM -10 Sibel TAŞDEMİR " Otoportre "Tuval Üzerine Yağlıboya, (50x70 cm) 2005.

Öğrenci kendi yüzüne ilişkin detayları gözlemlemiş ve oto-portreyi resimlerinin genel konu içeriği yapmıştır. Bu içerikte öncelikle yüz formuna ilişkin hacimsel kaygılar sorgulanmıştır. Işık yönünde hacimlendirilen yüz detaylarında, sert fırça dokunuşları il plastik biçimlendirmedeki bireysel tavır olarak dikkat çekmektedir.





RESİM -11 Sibel TAŞDEMİR " Eşarplı Oto-portre" Tuval Üzerine Yağlıboya, (70x50cm) 2006.

Oto-portredeki burun kütlesi , burnun eğri yapısı , burnun üzerindeki damar, göz ve çevresi, boyundaki damarlar oto-portredeki biçimsel detaylar olarak resme dahil edilmiştir.Yüzdeki göz ve kaş ilişkisine bakıldığında; göz altı çukuru ve torbalarının modle edilmesinde kullanılan açık tonlardaki boya, sert fırça sürüşleriyle sonradan eklenildiğini hissettirmektedir. Boya ve doku planları yüzdeki genel form yapısını ortaya koyulması, ten dokusuna öncelik verilerek amaçlamıştır.

Yüz karakterine ait ayrıntılar küçük, kısa-boya sürüşleri, fırça dokunuşlarının yüze ilişkin biçimsel ayrıntılarında yansıtılmaya çalışmıştır. Saçtaki kumaşın hareketi yönünde değişen desen, mavi giysinin omzunda ki kumaş kıvrımları öğrencinin bireysel biçimlendirme anlayışımdaki ayrıntıları ve forma ilişkin detayları etüt etme kaygısını göstermektedir.



RESİM -12 Sibel TAŞDEMİR
" Otoportre Serisinden I"
Tuval Üzerine Yağlıboya (80x60cm) 2006.



RESİM -13 Sibel TAŞDEMİR
" Otoportre Serisinden II"
Tuval üzerine yağlıboya (80x60cm) 2006

Resim-12'de ve Resim-13'de öğrencinin kendi oto-portresinde irdelediği plastik hacim kaygısının farklı portre parçalarının bir araya getirilmesiyle özgün artistik ifade arayışına etkisi görülmektedir. Farklı portreler parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş kolajların bireysel bir ifade yolunda gelişim sergilediği düşünülebilir. Yüzlerdeki portre ayrıntılarının bir araya getirilmesiyle belirginleşen yakın renk armonisi ve yüzün detaylarını vurgulayan parçalanmaların, portrenin özgünlük arayışına yön verdiği düşünülmektedir.

Aynı kişiye ait portelerin parçalanarak anlatımı, model olarak kullanılan yüzlere ilişkin ayrıntıların öğrenci tarafından fark edildiğini göstermektedir. Farklı yüzler ve farklı biçimsel ayrıntılar ortak biçimci üslupla ifade edilmek istenmiştir. Yüzlerdeki yakın renk hacimlenişi ve küçük yüzeylerdeki kısa fırça dokunuşları her portre de ayrı ayrı belirginleştirilmiştir. Öğrencinin diğer öğrencilerden farklı olarak portre yapma , biçimi farklı inşa etme isteğini portredeki ayrıntılara verilen önemle görülmektedir.

6.1.5.Murat BAL (2002-2006)

2002-2006 yılları arasında Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi öğrencilerinden olan Murat BAL' ın özgün artistik ifade arayışı süreci dördüncü sınıf uygulamaları doğrultusunda ele alınarak irdelenmiştir.

Öğrencinin biçimsel anlatımında formun üzerine düşen ışığı dikkatle ele aldığı görülebilmektedir. "Genç Kız Portesinde" ki yüze karşıdan düşen ışık, yüzeyin renklerini, hacmini, biçimini belirlemektedir. Portredeki göz, burun, dudak, alın gibi yüzeyler ışıkla birlikte parçalanmaktadır. Işığın geldiği yönden, gölge yönüne doğru tonla ilişkili parçalanmalar görülmektedir.Bu parçalanma sağ yanaktaki renk geçişlerinde de görülebilmektedir. Işığın ayrıntılar üzerinde ki etkisi, portre üzerinde ışığın şiddeti, biçimsel ayrıntıların ortaya çıkarılmasında etkilidir. Işığın şiddetinin biçimsel ayrıntıların ortaya çıkarmadaki etkisinin öğrenci için öğretici bir ışık ayrıntısı olduğu görülebilmektedir. Öğrencinin etüt etme ve ışık yönüne ilişkin gözlemleri biçimsel ayrıntılarını da ortaya koymaktadır.



RESİM- 14 Murat BAL "Genç Kız Portresi"
Tuval Üzerine Yağlıboya (70x50cm) 2005.



RESİM- 15 Murat BAL"Abdest"
Tuval Üzerine Yağlıboya
(120x90cm) 2005.

Her iki resimde de ışık yönü belirgin ve keskindir. Klasik resim özelliğinin ışık yönü ve biçimsel ayrıntıları benzetmeci bir üslubu öğrencinin bireysel üslubu olarak yorumlanabilir. "Abdest" konulu resimde mekan içine düşen ışık, renk perspektifine ilişkin ayrıntıları da göstermektedir. "Genç Kız Portresi" ve "Abdest" resimlerinde ışığın düştüğü bölgedeki değişimler, dikkat çekici bir renk ayrıntısını simgelemektedir.



RESİM- 16 Murat BAL "Alim" Tuval Üzerine Yağlıboya (100x120cm) 2006.

Bal'ın tüm konu seçimlerinde objelerin ışık merkezinde modle edilmesi bireysel etüt ayrıntılarının varlığını ortaya çıkarmaktadır. Biçimsel üslup anlayışının gerçekçi resimle ilişki kurulması "ALİM" resminin kumaş kıvrımlarında görülmektedir. Resimde pencereden gelen ışığın masadaki kitaplara düşmesiyle etüt edilmesi, beraberinde gerçekçi modleci bireysel bir görmeye işaret etmektedir.

Öğrencini kullandığı ışık resimlerdeki formların üzerine düştüğünde rengin parlak kullanımının bireysel üslup ayrıntısı olduğu hissettirilmektedir. Öğrenci ışık ve gölgenin obje, kumaş, ten, üzerinde bıraktığı etki bireysel tavır olarak dikkate alınmıştır.

6.1.6.Umut SİĞLİ 2002-2006

2002-2006 yılları arasında Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi öğrencilerinden olan Umut SİĞLİ'nin özgün artistik ifade arayışı süreci dördüncü sınıf uygulamaları doğrultusunda ele alınarak irdelenmiştir. Öğrencinin formları biçimlendirmesine ilişkin ayrıntılarda, yumuşak fırça kullanımının yüzeydeki planları erittiği, pürüzsüzleştirdiği görülmektedir.



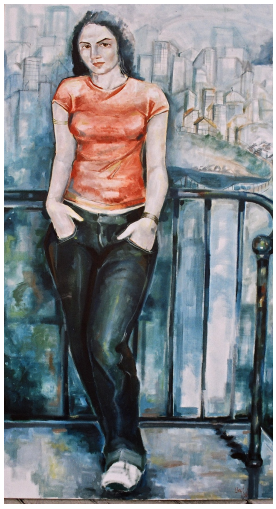
RESİM- 17 Umut SİĞLİ "Otoportre" Tuval Üzerine Yağlıboya (60x60cm) 2005.

Siğli oto-portresindeki saç dokusu kütlesini sonradan ışıklandırılarak hareketlendirildiği görülmektedir. Bireysel tavrındaki üslup özellikle saçın alınla birleştiği saç dalgalarında, boyunun altındaki kumaş kıvrımlarında, yüzdeki kirli sakalların, yumuşak renk geçişleri olarak resmedilmesinde karşılaşılmaktadır. Siğli'nin oto-portresi ve diğer resimlerinde görüldüğü üzere; ten dokusundaki hacimlendirme ve bireysel fırça kullanımdaki eritme tekniği öğrencinin bireysel biçimsel ayrıntısı olarak görülmektedir.



RESİM- 18 Umut SİĞLİ "Antik Model" Tuval Üzerine Yağlıboya (100x80cm) 2006.

Öğrencinin formu ve boyayı etüt etme, hacmin ayrıntılarını görme, modle etmesine ilişkin detaylar "Balkonda Genç Kız " resminde de görülmektedir. Antik modellere duyulan ve formu eriterek boya sürüş tekniği arasındaki ilişki öğrencinin bireysel üslup ayrıntısı olarak belirginlik göstermektedir.





RESİM- 19 Umut SİĞLİ "Balkonda Genç Kız " Tuval Üzerine Yağlıboya (130x60cm) 2006

"Balkonda Genç Kız " resminde hızlı fırça kullanımıyla lekesel anlatım gerçekleştirdiği görülür. Modelin giysi kıvrımları, fonda görülen hızlı fırça kullanımı lekesel boya sürüşler dikkat çekmektedir. Ancak yüz , kollar ve pantolon

da ki lekesel hacim kaygısı resmin bütünlüğünü bozmakta, üslupsal bütünlüğü çelişkiye düşürmektedir. Resim ikiye bölünmüş farklı iki kişi yapmış izlenimini vermektedir. Bundaki neden öğrencinin bireysel üslup ayrıntılarını bir kenara bırakıp, sahip olmadığı bir üslupta denemeler yapmasıyla açıklanabilir. Modelin üst giysilerinde görülen lekesel fırça kullanışı, pantolon ayrıntılarında etütle sonuçlandırılmıştır. Bu deneme onu yine özüne, biçimsel hacimlendirmeye yani etüt etme kaygısına götürmüştür.

6.1.7. Deniz ACAR (2002-2006)

2002-2006 yılları arasında Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi öğrencilerinden olan Deniz Acar 'ın özgün artistik ifade arayış süreci dördüncü sınıf uygulamaları doğrultusunda ele alınarak irdelenmiştir

Öğrencinin biçimlendirme ve komposizyon kaygısında peyzaj konusunda küçük bir obje olan mısır koçanları, özgün artistik ifade arayışında, bir çıkış yolu ve temel belirleyici motif olarak belirlenmiştir. "Merdivende Mısırlar" resimde de görüldüğü üzere mısırlar uygulama öncesinde resmin bir parçası iken , sonraki resimlerinde başlı başına bir resim konusu olarak ön plana çıkmış; temel motif belirgin ön motif olmuştur.





RESİM- 20 Deniz ACAR "Merdivende Mısırlar" Tuval Üzerine Yağlıboya (80x60cm) 2005

RESİM- 21 Deniz ACAR "Mısırlı Komposizyon " Tuval Üzerine Yağlıboya (100x120cm) 2006

"Merdivende Mısırlar" görüldüğü üzere Peyzaj konusu içinde sıradan bir ayrıntı olan mısır, öğrencinin özgün arayış sürecinde "Mısırlı Komposizyon " ve "Sıcak-Soğuk Mısırlı Komposizyon " resimlerinde bireysel özgün motif ayrıntısı çıkışı olarak görülmektedir. Mısır tek başına bir konu olmuştur. Mısır objesinin üzerinde hacim, biçim, renk ayrıntıları irdelenmiş, soyutlamalara gidilmiştir. Detaycı gözlem ve hızlı biçimsel inşa birbiri ile çelişki içine girmiş, öğrencinin bireysel renk seçimi ve boya kullanışı mısırın plastik sorunlarının yorumlamasını gerektirmiştir.

Mısırın ritmik form tekrarı Resim de bireysel bütünlüğü komposizyon ve renk kullanımı ile yorumlanmaya çalışılmıştır.Soğuk renk armonisi ve sıcak renk armonisinin mısır objesi üzerindeki dengesi sorgulanmıştır. Formların büyük-küçüklük ilişkisi mısır objesi üzerinde yorumlanmıştır. Küçük bir biçimsel ayrıntı, öğrenciyi biçimsel özgünlük ve yoruma ilişkin irdelemelere götürmüştür.



RESİM- 22 Deniz ACAR "Sıcak-Soğuk Mısırlı Komposizyon " Tuval Üzerine Yağlıboya (150x50cm) 2006

6.1.8.Ebru MERMER (2002-206)

2002-2006 yılları arasında Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Ana sanat Atölyesi öğrencilerinden olan Ebru MERMER'in özgün artistik ifade arayış süreci dördüncü sınıf uygulamaları doğrultusunda ele alınarak irdelenmiştir Öğrencinin biçimlendirme kaygısında ve özgün bireysel ifade arayışında izlenimci renk ve fırça kullanımı dikkat çekmektedir.

Öğrenci kendi oto-portresinde boya seçimi ve fırça kullanımında görüldüğü üzere; yüzün biçimsel detaylarına bağlı kalmıştır. Fırça sürüş ve hareketi ile bağlantılı olarak saçın hareketi hızlı ve lekesel anlatılmıştır. Yüz hacminde et dokusuna ait ayrıntılar, küçük fırça tuşlarının ve dokunuşlarının gölgelendirmeleri ile ortaya çıkmaktadır. İzlenimci anlatımına ilişkin biçimsel detaylar fırça kullanımı beraberinde fon, saç ve kumaştaki ayrıntılarda görülebilmektedir. "Oto-portre " resminin giysisinde kumaş üzerinde ki kıvrımlar belirgin değil, hatta yüzey düzdür. Ancak, kumaş yüzeyinde görülebildiği düşünülen bireysel farklılık; fırça kullanımındaki hareketliliğin, kumaş kıvrımlarının ayrıca hareketlendirilmesine ihtiyaç duyulmaması ile açıklanabilir. Düz yüzeylerde bile hareketli ve hızlı fırça kullanılması öğrencinin bireysel özgünlük ayrıntısının fark edilmesini sağlamaktadır.



RESİM- 23 Ebru MERMER "Oto-portre " Tuval Üzerine Yağlıboya (70x50) 2005.

"Hande Kala'nın Portresi "nde izlenimci anlatımın daha belirgin ve kararlı bir form etüdüyle bütünleştiği gözlemlenir. Saç, ten, kumaştaki renkler optik bir gözlemle düzenlenmiştir. Işığın obje ve yüzey üzerindeki etkisi yeni renk araştırmalarınıl.kkl gerektirmiştir. "Oto-portre " resminde yakın renk armonisi belirgin değilken, "Hande Kala'nın Portresi "nde renk armoni geçişleri fark edilmektedir.



RESİM- 24 Ebru MERMER "Hande Kala'nın Portresi " Tuval Üzerine Yağlıboya, (50x35 cm) 2005.

"Hande Kabi'nin Portresi", kendi "oto-portresi" ve "Dinlenen adam " resimlerindeki fırça kullanımı, ışığın formdaki etkisi gözlemlenerek planlar halinde kullanılmıştır. Plan boya sürüşleri yumuşak renk geçişleri olarak belirginleşmiştir. Işığın kırılması, ışık ayrıntılarını görülmesi, bireysel boya sürüşünü etkilemiştir. Forma ve objeye ilişkin detaylı gözlem Ebru Mermer 'in bireysel özgünlük arayışında plan plan fırça kullanımı ve boya sürüşleri ile görülebilmektedir.



RESİM- 24 Ebru MERMER " "Dinlenen Adam " Tuval Üzerine Yağlıboya (100x120 cm) 2006

Ebru Mermer resimlerinde görülen bireysel üslup bütünlüğü ve özgün artistik ifade ayrıntıları yakın renk armonisinde ve plan plan boya sürüşlerinde görülebilmektedir. Özellikle ten dokusunun hacimlendirilişindeki bireysel renk armonisi ve boya sürüşleri bireysel ayrıntıları ısrarla göstermektedir.

6.1.9. Münire SABANCI 2005-2006 (Yük. Lis.Özel Öğrenci)

Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK'ün Resim Anasanat Atelyesi Yüksek Lisans Desen II dersinde misafir öğrenci olan Münire SABANCI'nın yaptığı renkçi desenler, özgün bir tavır olarak görülmüş ve dikkate alınmıştır.

Öğrencinin"Cenaze " resminde görülen bireysel farklılık ekspresif boya ve renk kullanımı ile görülebilmektedir. Figürlerin yüz detaylarında görülen sert ifadeler, kumaş kıvrımlarındaki sert gölgelendirmeler, siyah ve beyazın sert ve keskin kullanımı öğrencinin bireysel ayrıntıları olarak gözlemlenmektedir.



RESİM-25 Münire SABANCI "Cenaze " Kağıt Üzerine Pastel Boya (50x70cm) 2006.



RESİM-26 Münire SABANCI "Kartopu Oynayanlar " Kağıt Üzerine Pastel Boya (50x70 cm) 2006.

"Kartopu Oynayanlar " resminde figürün, kumaş dokusunun sert, hızlı, ani çizgilerle şekillendirilmesinin arka plandaki çam ağaçlarının sert konturlarında tekrarlanması resimde bütünlük oluşturmaktadır. Resim yüzeyindeki ayrıntıların bütünlük oluşturulması, öğrencinin bireysel tavrının tesadüf olmadığını vurgulamakta, resimdeki her ayrıntının sert çizgisel bir üslupla örtüşmesi, öğrencinin bireysel üslubunun resimdeki hakimiyetine işaret etmektedir.



RESİM-27 Münire SABANCI "Sevgi' den ayrıntı" Kağıt Üzerine Pastel Boya (50x35 cm) 2006.

Boyanın üst üste çizgisel kullanılışı, çizgi yönünün kas gücü hareket ve olanaklarına bağlı olarak sertlik ve dinamiklik göstermesi, sert-baskın renk kullanımı ve konturların üç komposizyonda da belirgin ayrıntı olarak görülebilmektedir.

Çizgilerin üst üste getirilmesiyle oluşan renk ve ton arayışları aynı zamanda pastel boya malzemesinin olanaklarıyla ilişkilidir. Bu malzeme olanakları ve baskın çizgisel anlatım, öğrencinin bireysel seçimidir. Boya ve yüzeye hakimiyetinin farkında olan öğrenci bireysel anlatımındaki rahatlık açısından pastel boyayı tercih etmiştir. Bu öğrencinin bireysel biçim ayrıntılarının fark edilmesi açısından önem taşımaktadır. Malzeme olanaklarının bireysel ifade olanakları ile uyum içinde olması sanat eğitiminde özgün artistik ifade arayışında önemle vurgulanmasını kanıtlamaktadır.

BÖLÜM VII

7. RESİM ANASANAT ATELYE UYGULAMALARIMDA BİREYSEL AYRINTININ ÖZGÜN ARTİSTİK İFADE ARAYIŞI SÜRECİNE ETKİSİ

Lisans Eğitimi süreci Yrd.Doç.Mahmut ÖZTÜRK Resim Anasanat atölyesinde uygulamalarıyla birlikte, bireysel özgün ifade arayışında çeşitli süreçler ortaya çıkmıştır. Bu süreçler özgün artistik ifade arayışlarının takibi için önem taşımaktadır. Sanat eğitimi alan öğrencinde önemli bir gereklilik olan özgün plastik dil oluşumu ve bireysel ifade, kişisel lisans eğitimi süresince sorgulanmıştır. Sanat Eğitiminin temel hedef olarak belirlediği özgün artistik ifade kazanımının lisans eğitimi sürecinde gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir. Bu amaçla Resim Anasanat Atelye uygulama sürecindeki program ve kişisel uygulamaların bireysel anlatıma etkisi irdelemektedir.

Sanatla tanışıklık lisans eğitimiyle başlamamış, ilk olarak Güzel Sanatlar Lisesi atölye eğitimi sürecinde boya ile tanışılmıştır. Lisans öncesi komposizyon ilke ve öğelerini kavramaya ilişkin uygulamalar, boya etüt denemeleri ve serbest uygulamalar, lisans sürecindeki bireysel üslup ve özgünlük arayışına katkı sağlamıştır.

Lisans eğitiminde önem kazanan özgün artistik ifade arayışları ve uygulamaları 'Resim Anasanat Atelye Uygulama Süreci Raporu' içeriğinde sınıflandırılmıştır. Raporun Birinci sınıfı konu alan içeriği temel plastik öğe ve ilkelerin kazanımını amaçlamaktadır. Bu süreçteki uygulamaların özgün artistik kimliğe etkisini temellendiren yapıyı kurmakta olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle resim anasanat atelye uygulamalarının, II. Sınıf süreci ile başlangıç kazanması uygun görülmüştür.

7.1.Özgün Artisitk İfade arayışlarında II. Sınıfın Etkisi

Lisans süreci II. Sınıf Resim Anasanat Atelye sürecinde gerçekleştirilen renk ve boya etütleri, kompozisyon araştırmaları, komposizyon ilke ve öğelerine ilişkin çok sayıda deneme gerçekleştirilmiştir. Desen çalışmalarıyla birlikte yürütülen renkli uygulamalar farklı teknik arayışlarının keşfedilmesine yardımcı olmuştur.

Desen, natürmort ve renkli doğa kompozisyonları beraberinde yapılan tüm uygulamalar biçime ve hacimlendirmeye ilişkin plastik sorunların çözülmesinde etkili olmuştur. Formun yüzey üzerinde anlatımında tercih edilen yakın renk armonisinin bireysel dile yakınlığı II. Sınıf atelye uygulama sürecinde keşfedilmiş, desen ve renkli çalışmalarda formu ve yüzeyi görmeye ilişkin yüzeysel anlatım ve eritme tekniğinin bireysel ifadeyle örtüşmediği fark edilmiştir. Farklı malzemeler denenerek ,bireysel ifadede en iyi, en çabuk ve en kolay kullanım olanağına sahip malzemenin yağlıboya olduğu anlaşılmıştır. Bu keşfin ardından uygulamaların genelinde yağlıboya tekniği ön plana çıkmıştır. Aşağıda II. Sınıfta gerçekleştirilmiş birkaç resim yer almaktadır.Özgün artistik ifade arayışındaki bireysel kimliğin ilk ipuçlarının spontane fırça kullanımının natürmort denemelerinde görülmesinde yorumlanabilir.



RESİM -28 B.KARAYAKA
"Natürmort I"
Kağıt Üzerine Yağlıboya,
50x30,1999.



RESİM -29 B. KARAYAKA
"Natürmort II"
Kağıt Üzerine Yağlıboya,
65x30,1999.



RESİM -30 B.KARAYAKA
"Natürmort III"
Kağıt üzerine karışık Tekn
50x35,1999.

7.2.Özgün Artistik İfade Arayışlarında III. Sınıfın Etkisi

Bireysel ifadenin belirginleştirilmesinin önemli olduğu düşünülmesi ve öncelikli tutulması amacıyla yağlıboya tekniğinin uygulanışında konu olarak "oto-porte" önem taşımıştır. Malzeme olanaklarını ve yüze ilişkin ayrıntıları keşfetmek için yağlıboya öncesinde suluboya, karakalem, kolaj teknikleriyle oto-porte uygulama süreçleri gerçekleştirilmiştir



RESİM -31 B.KARAYAKA
"Otoportre"
Kağıt Üzerine Karakalem (50x35 cm) 1999



RESİM -32 B. KARAYAKA
"Otoportre II"
Kağıt Üzerine Yağlıboya (50x35 cm)1999

III.sınıf Resim Anasanat Atelye süreciyle birlikte bireysel anlatım önem kazanmaya başlamıştır. Fırça ve boya kullanımındaki lirik, coşkulu, hızlı anlatım formun biçimini bozmayı gerektirmiştir. Biçimi bozmaya ilişkin istek, fırça kullanımı ve coşkulu resim yapma isteği ile örtüşmüştür. Figürsel deformasyonla başlayan yenilik ve macera arayışında sıcak gri –soğu gri renk skalaları beraberinde yüzey- biçim istiflemeleri farklı yeni sorgulamaları gerektirmiştir.

Bu düşünce plastik anlatımda lirik ve geometrik yüzey parçalanmalarını da bir arada sorgulatmıştır. Lirik soyutlama ile başlayan biçim bozma geometrik yüzey parçalanmalarıyla zenginleşmiştir. Bu bireysel anlatımdaki lirik dışavurum, geometrik formları katı bir anlatıma götürmemiştir. Geometrik form ve lirik form arasındaki dengenin oluşturma çabaları komposizyonlarda bir sorun olanın dışında

bireysel ifade kazanımına da etkilemiştir. Lirik soyutlamanın yeterli olmadığı derinlik, hacim-üç boyutluluk arayışlarında geometrinin hacimsel anlatıma hizmet etmesi amaçlanmıştır. Hacimlendirme arayışında biçimsel ve içeriksel ayrıntılarının görülmesi istenmiş, bu anlamda da geometrik formlara ihtiyaç duyulmuştur. Lirik form arayışı ise bireysel bir ifade arayışı olarak resimleri içselleştirmiş, katı geometrik formları yumuşatmıştır.

7.2.1. "Oto-Portre"(III.Sınıf)

Bireysel kimlik arayışında "Oto-porte" konusu bireyin öncelikle kendisi ile hesaplaşması gerektiğini bunu içinse ayna aracılığı ile kendi yüzünü görmesini amaçlamıştır. "Ben" olma halinin yansıtılması dışında, plastik anlatımdaki kaygılar; konunun biçimsel ve içeriksel ayrıntılarını görebilme, tekniği kavrama, boyayı etüt edebilme vb. nedenlerin yorumsal kimlik oluşturma sürecine katkı açısından "Oto-porte" konusu önemli tutulmaktadır.

Ten, et, göz, saç gibi yüze ait unsurlara ilişkin bir çok biçimsel ayrıntı "Ben" halinin resmedilişinde fark edilmiştir. "Otopotre" konusu uygulama aşamalarında, 'Yakını göremeden uzağın görülemeyeceği gerçeği' biçimsel ayrıntıların keşfine ayrıca bir anlam kazandırmıştır. Ayna ile kurulan uzun süreli ilişki ve görüntüyü tuvale aktarırken yaşanılan biçim ve renk endişeleri yeni bir macera ve kendini tanıma sürecini başlatmıştır.



RESİM- 33 Beratiye KARAYAKA **"Otoportre "** Tuval Üzerine Yağlıboya (80x60 cm) 1999.

Resim-33deki "Oto-portre" komposiyonun oluşturulmasında yaşanılan sıkıntılar ya da başarıların resimsel bir macera sürecini içerdiği düşünülmektedir. Bireysel kimlik ayrıntılarını yansıttığı hatta, sonraki özgün artistik ifade arayışlarına önemli katkılarda bulunduğu düşünülmektedir.

"Oto-portre" ten dokusu, saç kütlesi, göz, kulak, el gibi yüz uzuvların hacimlendirilişi ve bireysel biçim ayrıntılarının fark edilmesinde önemlidir. Yüzdeki ve koldaki ten dokusunun farklı renk tonlarının bir araya getirilmesiyle plan plan boya sürüşünün gerçekleştirilmiş olduğu görülür. Biçimsel kimlik ayrıntılarının fark edilebileceği bölgeler olan yüz ve kolun ten dokusunda boya tümüyle eritilmemiş, eritme tekniği kullanılmamıştır. Yüzeye boya sürülüşündeki plan parçalamaları kendisini el, fon, giysi dokularının yorumunda hissettirmektedir. Oto-portrede kendi yüz biçim ayrıntılarına bağlı kalma, yüz kimliğini ifade etme zorunluluğu resmi tümüyle yorumsal bir ifade özgünlüğüne götürmese de hissettirmiştir. Özellikle bireysel renk seçimi ile oluşturulan palet, biçimsel ayrıntıların dışında portredeki içeriksel ayrıntı ve ifadenin renkle yansıtılmak istendiğini göstermektedir. Bu nedenle yüz ifadesinde görülen ruhsal içerik ve kullanılan renkler arasındaki ilişkinin paralellik göstermesi amaçlanmıştır

7.2.2."Natürmort"(III.Sınıf)

Atelye uygulamalarında yağlı boya tekniğinin imkanlarının, biçimi görmenin kavranılmaya çalışıldığı süreçte "Natürmort" komposizyon konusu ayrıca önem taşımaktadır. Bireysel ifade ve özgün kimlik ayrıntılarını gösteren plastik çıkışların natürmort komposiyon üzerinden yansıtıldığı düşünülmektedir.



RESİM- 34 Beratiye KARAYAKA **" Natürmort"** ,Tuval Üzerine Yağlıboya (80x60 cm)1999.

"Natürmort" kompozisyon'un bir tema olarak seçilişi ve kuruluşunda birbiri ile yapı ve biçim farklılıkları gösteren objeler özellikle bir araya getirilmiştir. Düzenlemede bir farklı objelerin biçimsel sorunları aynı anda çözümlenmeye çalışılmıştır. Yapılan düzenleme plastik sorunların farklı objeler üzerinde çeşitlilik göstereceği düşünülmüş; cam, metal, kumaş, deri, kağıt gibi objeler bir aynı

komposizyonda yer almıştır. Resimlemede objelerin genel fiziksel ve içerik farklılıkları dikkate alınmıştır.

Kurulan kompozisyonda cam ve metal gibi yansıtma özelliğine sahip objelerin çevresi ile kurduğu leke, renk ilişkisine dikkat çekilmiştir. Ayrıca kumaşın kıvrımlarının çevresindeki objeleri sardığı, bu anlamda form kazandırılması gerektiği fark edilmiş ve uygulanmıştır. Objeleri kurulumundaki bireysel düzenleme eyleminin kompozisyonun yön ve oran ilişkilerini etkilediği, bu etkininde bireysel ifadenin oluşumunda görme, algılama sürecine katkısı olduğu gözlenmiştir.

Natürmort kompozisyonun detaylı gözleminde, yakın renk armonisinin objelerin biçimsel ve yapısal farklılıklarına etkileri araştırılmıştır. Genel renk armonisindeki görülen soğuk renkler içinde en canlı olan kırmızı renk bile, genel lokal renkle bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Renklerde aykırı renkçi bir anlatım biçimine yer verilmemiştir. Renk ve biçim de optik algıya dayalı etüt yerine izlenimci bir ifade önem kazanmıştır.Resimlerin genel renk seçimlerindeki soğuk renk ve yakın renk armonisi bireysel bir renk ayrıntısı olarak yorumlanabilir.



Ayrıntı Resim-34

Yağlı boya tekniği etüt süreçlerinde, farklı objelerin keşfini amaçlayan natürmort kompozisyonda, cam ve metal gibi yansıyan objelerdeki gözlem gücü ve yansıtmacı ayrıntılara düşkünlüğün objeler üzerinde sorgulanmasını sağlamıştır. İbrik diğer objelerde çok farklı bir yapı ve biçim özelliği taşımaktadır. Bu nedenle obje yüzeyindeki çok parçalılık ve yansıma, küçük detayların öneminin fark

edilmesine imkan tanımıştır. İbrik renklerdeki lokal anlatım ve bütünlük biçim içinde biçim kullanma anlayışının ilki süreci olarak değerlendirilebilinir. Komposizyonda ibrik objesinin yer alması ve bu objenin çevresiyle kurduğu ilişkinin irdelenmesi, plastik biçimlerde ayrıntıların önemsendiğini göstermektedir. Çevresi ile yansıma ilişkisi kulan bir objenin etüt edilmesi ayrıntıcı bireysel ifadenin fark edilmesine neden olmuştur. Bu durum öğrencinin bireysel ayrıntısının fark edilebilir olması için konu ve malzeme seçiminin önemini vurgulamaktadır. İbrik öğesinin boya, sürüş ve renk kullanımı ile kişisel üslubun açığa çıkmasına imkan tanıdığı anlaşılmış, modle edici geçişlerin ve fırça sürüşlerinin kişisel anlatımı uyum sağlamadığı keşfedilmiştir. Kişisel görmede objeyi olduğu gibi kabullenmeden plastik tavırda ele alma kararlılığı sürekli devam etmiştir. Obje ya da nesnenin tuval üzerinde varlığını benzetme, gerçekçi ispatlama iddiası hiç olmamıştır. Aksine form yüzey üzerinde bireysel üslup arayışı, lisans sürecinin başından itibaren sürmüştür.

Natürmort konusunda objelerin gerçekliğiyle, plastik ifadede yüzeyde inşası bir araya getirilmeye çalışılmıştır.Bu arayış, beraberinde soyut dışavurumla bağdaşan figüratif bir anlatımı doğurmuştur.Hızlı ve spontane fırça kullanışı tek plan boya sürüşünün yetmemesi, biçimlerdeki soyutlama, dışavurumcu bir yaklaşım olarak şekillenmiştir.



RESİM-36 Beratiye KARAYAKA **" Natürmort"** Kağıt Üzerine Suluboya (70x50cm)1999.

Ayrıntıları görme, objelerin kendi biçimsel özelliklerinin dışında çevresiyle ilişki kurması ; yansımaları, gölgeleri, kıvrımları dikkate değer buldurmuştur. Detayları önemsemenin, detaycı gözlemin sebebinin sorgulayıcı bakış ve detayları daha yakından görme isteği olduğu düşünülmüştür. Bu düşünce bireysel ifade arayışlarının temeline yerleşmiş bir düşünce olarak, sonraki yapıtlarda etkisini hissettirecek, leke ve doku ayrıntılarının biçimsel ifadenin merkezine alınmasına sebep olacaktır.Bu amaçla ayrıntıcı kişisel bir üslup ve tavrının resimsel anlatımda bireysel artistik ifadeye dönüştürülmesi hedeflenmiştir.

Bu uygulama ve deneyim sonucu sanat yapıtının uygulayıcısının kişiliğiyle ilişki kurduğu, öznelliğin sanatın temelini oluşturduğu gözlenmiştir. Sanat yapıtı özneldir ve bir başkasına ait duygu ve düşüncelerle gerçekleştirilmeyecek derecede samimi olmak zorundadır. Bu düşünce sanat eğitimi öğrencilerinin özgün artistik ifade arayışındaki sürecinin temel içeriği olarak nitelendirilebilir.

7.2.3. Geçmiş-Gelecek(III. Sınıf)

Bireysel ifade de ayrıntının doku derinlik ile ilişkilendirilmesi ve tuvali yırtıp dikme eyleminin gerçekleştirilmesi “Geçmiş- Gelecek” adlı resimde başlamıştır. Aynı zamanda biçimsel ve içeriksel zıtlıkların bir araya getirildiği resimde zaman teması sorgulanmıştır. Geçmişi simgeleyen resimdeki düşen erkek figürü El Greko’nun “Yeniden Doğuş” isimli resminden alıntı olarak kullanılmıştır. Sanat tarihsel süreçten alınan komposizyon motifiyle bir başka sanatçının boya üslup ayrıntılarını tanımak, bireysel özgünlük ayrıntılarını sorgulanmak ve dersler çıkarmak amaçlanmıştır.



RESİM- 37 Beratiye KARAYAKA**. "GeçmişGelecek**" Tuval Üzerine Yağlıboya,(100x80 cm) 2000.

Bireysel ifade de ayrıntının doku derinlik ile ilişkilendirilmesi ve tuvali yırtıp dikme eyleminin gerçekleştirilmesi "Geçmiş- Gelecek" adlı resimde başlamıştır. Aynı zamanda biçimsel ve içeriksel zıtlıkların bir araya getirildiği resimde zaman teması sorgulanmıştır. Geçmişi simgeleyen resimdeki düşen erkek figürü El Greko'nun "Yeniden Doğuş" isimli resminden alıntı olarak kullanılmıştır. Sanat tarihsel süreçten alınan komposizyon motifiyle bir başka sanatçının boya üslup

ayrıntılarını tanımak, bireysel özgünlük ayrıntılarını sorgulanmak ve dersler çıkarmak amaçlanmıştır.

"Geçmiş- Gelecek" resminde Greko'dan alıntı figürde renk kullanımı ve fırça sürüşlerinde kişisel üslupsal tercih öncelikli tutulmuştur. Geçmişle bağı simgeleyen El Groko'nun figürüne karşılık, soyutlamacı bir figür yer almaktadır. Resimde zıtlık taşıyan içeriksel anlam, iki farklı üslup özelliğinin uyumlu biçimsel birlikteliği amaçlanılarak, geçmiş ve geleceğin zamansal sorgulanması yapılmaya çalışılmıştır.

Kompozisyona hakim nötr renk anlayışıyla, biçimlerde görülen zıtlıklar genel bir uyumu içine alınmaya çalışılmıştır. Greko'dan alıntı figür'ün düşüş eylemiyle birlikte görülen derinlik, iki boyutlu anlatılmış görünen soyut figür resimde yüzeysel kalmıştır. Bu anlamda aradaki denge, boya haricinde dikilmiş iplerle sağlanmaya çalışılmıştır. Yüzey üzerinde karşılaşılan zıtlık aynı zamanda soğuk renklerin içindeki sıcak rengin eklenişi ile resimde zıtlık oluşturma ilkesinin kanıtı niteliğindedir. Bu anlamda resimdeki figürün bireysel yorumu ve ifadesi özgün ifadenin ortaya çıkışının ilk işaretlerini verdiği düşünülmektedir.

7.2.4. "Piyanist" (III. Sınıf)

Özgün artistik ifade arayışında **"**Piyanist"adlı resimde nötr gri maviler ve yeşiller egemenliğinde sıcak soğuk renk zıtlıklarıyla komposizyon kurulmuştur. Figür aşırı deforme edildiği için izleyici tarafından el, ayak ve kaba bir vücut kütlesi algılanabilmektedir. Gri renk kullanımı ve planların boyanın üst üste getirilmesiyle genel bir kütlesel form ortaya çıkmıştır.



RESİM-38 Beratiye KARAYAKA **"Piyanist"** Tuval Üzerine Yağlıboya (120x100 cm)1999.

Genel anlamda kullanılan mavi renk içinde uzak yakın renk arayışlarına gidilmiştir. Rengin motifler üzerindeki ayrıntıcı tonlaması yüzeyi parçalayarak soyutlama amacını belirginleştirmektedir. Rengin içinde ton bulma bireysel özgünlük kaygısının renk üzerinde egemen olduğunu göstermektedir. Zıt renklerdeki geçişlerde bile resim içinde uyumunun sağlanılması tona dair araştırmalar sonucu oluşmuştur. Figürdeki biçim arayışı, renk planlarının biçimi soyutlamasıyla farklılık göstermektedir. Resimde ki piyanist konserde piyona çalan kişi değildir artık.

Dışavurumcu bir ifade ve biçimsel üslup arayışının üslupsal süreci belirlemesi amaçlanmıştır.

III. Sınıf atelye uygulama sürecinde görülen sorgulamalar daha çok biçimi sorgulama ve yüzeyde inşa etmeye ilişkindir. Renge ilişkin ton ve armoni arayışları ve biçimsel sorgulamaları IV.sınıf süreci ile birlikte devam etmiştir.

7.3.Özgün Artisitk İfade Arayışlarında IV.Sınıfın etkileri

Son sınıf ve sonrasında gerçekleştirilen kompozisyonlarda lirik anlatım beraberinde biçimsel ayrıntıların görülmesi ve yorumlanmasına ilişkin kompozisyonlar gerçekleştirilmiştir. Biçimsel ayrıntıların komposizyon öğe ve ilkelerinin ele alınarak yorumlanması, bireysel özgün arayış serüveninde farklı denemeleri gerektirmiştir. Bu denemelerde biçimsel farklılık görülmüş, renge ilişkin ayrıntılar bireysel palet kurulumu ile ortaya çıkmış, renk kişisel ifadenin fark edilmesinde etkili olmuştur.

7.3.1.Değişim (IV.Sınıf)

Figürler üzerinde biçim bozma ve ayrıntıya ilişkin arayışlar, resimde farklı bir objenin ayrıntısının keşfedilmesiyle yön değiştirmiştir. Buruşmuş gazete kağıdının geometrik plan ayrıntılarının (ritm, yön ,derinlik,doku,ton, renk) yüzey üzerinde inşa edilmesinin keşfedilmesiyle, objenin özgün bireysel artistik anlatıma katkısı fark edilmiştir. Gazete kağıdındaki biçimsel ayrıntıların görülmesi ve yorumlanması, öğrencinin farklı konu ve objeler üzerindeki uygulamalarının sanat eğitimi alanında önemli olduğu "**Değişim"** resmi içeriğinde çıkarılması gereken dersler olarak önemlidir.

Kağıdın kıvrımlarında görülen plastik biçimler ve biçimsel ayrıntının kağıt formu üzerinde keşfedilmesi, bireysel ayrıntılara ilişkin arayışları ortaya çıkardığı

gözlenmektedir. da ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Gazete kağıdının biçimsel formu bire bir kopya edilmemiştir.



RESİM- 38 Beratiye KARAYAKA **"Değişim"** Tuval Üzerine Yağlıboya (100x80 cm) 2001

Dikkat çekici bulunan kıvrımlar, yüzeyde hızlı,spontane boya sürüşleriyle bir araya getirilmiştir. ayrıntılar bir araya getirilmiştir. Lirik fırça kullanışının hakim olduğu biçimde, sert geometrik formlar eritilmiş, gazete kağıdını etüt etme endişesinin taşınmaması nedeniyle, uygulama esnasında duyulan biçimsel ve

içeriksel şekillendirme heyecanı resim için yeterli bulunmuştur. Gazete kağıtlarının ayrıntılarının dikkate alınmasıyla başlayan bireysel özgünlük serüveni, diğer kompozisyonların genel bütünlüğünü de etkilemiştir. Yüzeydeki oluşum, objenin neye benzemesi gerektiğinden öte, uygulama sürecinde ne yaşattığının önem kazansı ile soyut dışavurumcu bir ifade önem kazanmıştır.

7.3.2.Yığıntı (IV.Sınıf)

"Yığıntı",adlı resimdeki özgün artistik ifade arayışı , kişisel anlamda özel, fark edilmiş biçimlerin, gazete kağıdındaki kıvrımların ayrıntılarının etüt edilmesiyle keşfedilmiştir. Tüm yüzeyin kağıt ayrıntıları ile biçimlendirmesi ve dokusal ayrıntılı ton araştırmalarının yüzeye hakim olması hedeflenmiştir. Açık ve tamamen soyut kompozisyon anlamında süreç, ilk uygulaması soyut resim uygulaması olarak dikkat çekmektedir. Resimdeki yakın renk armonisinin kurulumu, biçimsel yüzeylerin kendi içinde parçalanmaları ve ton geçişleri oluşturmaları soyut resmin derinlik kazanmasında önem taşımaktadır. Farklı büyüklükteki parçaların resim yüzeyinde düzenlemesi farklı zengin renk ve ton arayışlarını gerektirmiştir. Kağıt objesindeki biçimsel ayrıntıları görmeye ve etüt etmeye yönelik çabalar, rengi ve ton değerlerini yüzeyde inşa etmeye yönelik çabalara dönüşmüştür.Renge ve tona ayrımlarına ilişkin ayrıntılar bu süreçte önem kazanmıştır.

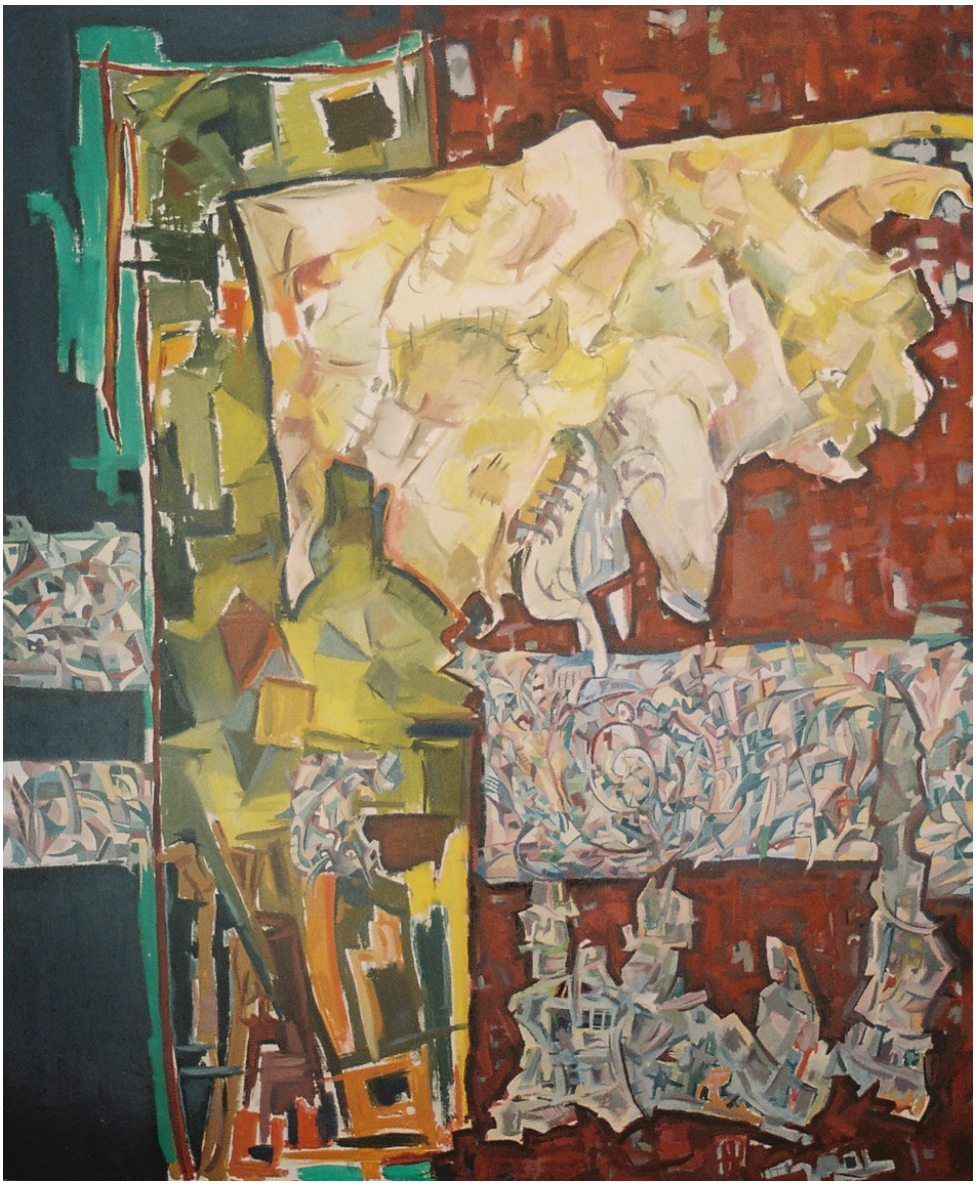


RESİM-40 Beratiye KARAYAKA **"Yığıntı",**Tuval Üzerine Yağlıboya (100x80 cm)2001.

7.3.3. Yapay görünüm (IV.Sınıf)

Gazete kağıdında aranılan plastik ayrıntı "Yapay Görünüm" adlı resimde farklı yüzey parçalanmalarının da sorgulanmasını gerektirmiştir. Yüzeyler arasında zıtlık ilkesi ve biçimsel ayrıntıların farklılaştırdığı bir uygulama özelliği

taşımaktadır. Resim Lirik parçalama ve geometrik parçalanmanın aynı yüzey ve biçimler üzerinde sorgulanması biçimsel zıtlıkların ele alınışı açısından önem taşımaktadır. Soğuk-sıcak renk planları, sert geometrik geçiş planlarıyla bir araya gelerek geometrik ve lirik biçim ayrıntılarını görmeyi gerektirmiştir. Soyutlamacı geometri ve lirik soyutlama içerikli komposizyon, ayrıntıya ilişkin biçimsel kurguyu tek yüzey üzerinde bir araya getirmiştir. Geometrik ayrıntıların bir araya getirildiği gri ağırlıklı yatay düzlem, dikey forma karşılık niteliğindedir.



RESİM-41 Beratiye KARAYAKA **"Yapay Görünüm"** Tuval Üzerine Yağlıboya, (120x100 cm) 2001.

Üç boyutlu form arayışına karşılık gazete kağıdının biçimsel soyutlaması görülmektedir. Buruşturulmuş gazete kağıdının dikey, yatay, diogonal, planları resim yüzeyinde imgesel olarak yer almaktadır. İki boyutlu yüzeyde üç boyutlu anlatımın soyutlaması görülmektedir. Sıradan bir objenin ayrıntılarını görülebilme çabasının, plastik özgün anlatım olanaklarını ve artistik ifadeyi genişlettiği ayrıca kişinin kendi ayrıntılarını sorgulamasına yardım ettiği fark edilmiştir.

7.3.4.Çöp Öğütme Makinesi (IV.Sınıf)

Biçimsel farklılıkların ve geometrik ayrıntıların sorgulandığı ,"Çöp Öğütme Makinesi" resmi aynı zamanda sıcak – soğuk renk zıtlığının da ilişkisini sorgulamaktadır. Büyük yüzeye egemen olan sıcak renk fonuna karşılık, soğuk renk armonisi ile yüzeyde denge kurulmaya çalışılmıştır. Ayrıntı bu kez görsel ayrıntıların belirginleştirilmesi ile imgesel kurguların yüzeyde bütünleştirilmesi ile gerçekleştirilmiştir. Geometrik motif ayrıntıları görsel-alıntı bir forma bağlı kalmadan lokal bir renk anlayışı ile etüt edilmiş, her soyut geometrik yüzey kendi içlerinde gruplaşmıştır. Bunun nedeni her defasında renk paletinin yeniden hazırlanmak zorunda kalınmasının geometrik formları kendi içinde de parçalamasıdır. Soğuk renklerdeki geometrik ayrıntılar disiplinli olduğu görülürken, genel yüzeye hakim sıcak renklerde da daha doğal spontane bir yüzey istifi görülmektedir. Derinlik arayışı tuval yüzeyinin gerisinde aranmak istenmiştir.



RESİM-42 Beratiye KARAYAKA **"Çöp Öğütme Makinesi"** Tuval Üzerine Yağlıboya.(120x100 cm) 2002.

7.3.5.Derinlik (IV.Sınıf)

"Derinlik" adlı resmi özgün artistik ifade arayışında çok parçalı yüzeylerin egemen olduğu görülmektedir. Resimdeki parçalanmalar imgesel ayrıntı irdelemeleri beraberinde kompozisyonun genel çizgisini belirlemiştir. Resim merkezindeki ayrıntılar lirik soyut anlatımla şekillenmiş, yüzeylere bağımsız zıt

renkler hakim olmuştur. Soğuk sıcak renk zıtlıkları resmin genel ifadesinde yönlendirici olmuştur.

Her renk grubu kendi içinde bütünlüklü, fakat diğer renk grubuna zıt olarak kurulmuştur. Üst üste gelmiş planlar ve formlar resimde derinlik arayışını sorgulatmıştır. Kırmızı rengin içindeki onlarca kırmızı ve mavi ton arayışı, renk ve biçim ayrıntılarına özgün artistik ifade arayışın sorgulanması olarak yorumlanabilir. sorgulanması olarak yorumlanabilir.



RESİM- 43 Beratiye KARAYAKA **"Derinlik"** Tuval Üzerine Yağlıboya (90x60cm).2002

7.3.Özgün Artistik İfade Arayışlarında Yüksek Lisans Süreci

Lisans sürecinden itibaren biçimsel parçalanmaların etüt edilmesine ilişkin birçok soyutlama ve soyut resim yorumları gerçekleştirilmiştir. Soyutlamacı resim üslubundan soyut resme kadarki geçen süreçte objenin biçimsel ayrıntıları, imgesel ayrıntılara dönüştürülmüştür. Yüzeyi parçalama ve küçük ayrıntı motiflerinin renk, hacim, doku ilişkilerini sorgulama süreci, bireysel kimlik ayrıntılarının öne çıkarılmasında önem taşımıştır.Yüksek lisans sürecinde ise ayrıntılar tümüyle yorumsal bir aşama sürecinde gerçekleşmiştir.Bu süreç resimlerin genel yorumlarıyla ifade edilmiştir.

A.Celal Binzet sanatçının soyur resme giden sürecini söyle yorumlar;

"Sorun görmenin ötesinde yansıtma evrecisini de kapsamaktadır.Belki bu iki eylem ayrı ele alınabilir.Ama sanatsal yaratma sürecinde en doğrusu birlikte düşünülmedendir.Böylelikle birbirini tamamlayıcı iki aşamalı sürecin sonunda yapıta ulaşabiliriz.Bilelim ki herhangi bir düşüncenin kendi çerçevesi dışına taşarak malzemeyle birleşmesi söz konusu hareketin sürekliliğini kazanabilmesi için malzemeyle bütünleşerek yansıması zorunludur. Bu aynı zamanda soyuttan somuta doğru bir geçiş sürecinin göstergesidir."(Binzet,1951:32)



RESİM-44 Beratiye KARAYAKA
"Soyut Komposiyon 5'
Tuval Üzerine Yağlıboya
(80x35) 2004.



RESİM-45 Beratiye KARAYAKA
"Soyut Komposiyon 6'
Tuval Üzerine Yağlıboya
(80x35) 2004.



RESİM-46 Beratiye KARAYAKA
"Soyut Komposiyon 8'
Tuval Üzerine Yağlıboya
(80x35) 2004.



RESİM- 47 Beratiye KARAYAKA
"Soyut Komposiyon 9'
Tuval Üzerine Yağlıboya
(70x40) 2004.

Özgün ifade arayışlarındaki süreçte koyu-açık renk ve leke değerlerinin analizi, soyut kompozisyona dayalı yorumları oluşturmuştur. Koyu-açık renk armonisinin soyut leke değerleri bir araya getirildiği yüzeylerde, zengin renk paletinin varlığı görülür. Bu süreçte biçimsel irdeleme ve ayrıntıların yerine leke ve renge ilişkilerinin imgesel ayrıntıları önem kazanmıştır. Kompozisyon leke, denge gibi plastik öğeler, gerçek biçimler dışında soyut kompozisyonlarla sorgulanmaya başlamıştır. Açık renk armonisinin ne derece kullanılabilir olduğu koyu renk armonisinin ne derece değer içerdiği küçük leke detaylarının uyumlu birlikteliği ile bir araya getirilerek ve sorgulanmıştır.



RESİM-48 Beratiye KARAYAKA
"Soyut Komposiyon 12'
Tuval Üzerine Yağlıboya
(100x80) 2005.

Yakın renk armonisiyle kurulan geniş renk aralığı ayrıntılı geometrik ve zaman zaman lirik formlarda şekillendirilmiştir.Kompozisyonların genelimde hakim olan açık kompozisyon belirginlik ve belirginsizlik ilişkisinin bir araya getirilmesiyle denge kurulmaya çalışılmıştır. Bireysel görmede soyut düşüncenin varlığı ve biçimsel benzetme kaygısının tercih edilmemesi soyut dışavurumcu bir üslup

genellemesine neden olmuştur. .Rengi gruplamak ve grupları içerisinde çözümlemek renk armonisini kompozisyon değerleriyle şekillendirmek, ayrıntının soyut plastik bir dille şekillendirilmesine neden olmuştur. Soyut resmin genel kaygı ve niteliklerinin benimsendiği kompozisyonlarda leke denge yoğunluk boşluk gibi plastik kaygılar konu edinilmiştir. Rengin ayrıntılı dışa vurumu belirlenen kaygının ifadesinde en ayrıntılı renk armonisi ile bir araya getirilmeye çalışılmaktadır.



RESİM-49 Beratiye KARAYAKA
"Soyut Komposiyon 15'
Tuval Üzerine Yağlıboya
(100x80) 2005.

Sonuç olarak;üç yıllık Anasanat atelye uygulama süreci ve devamındaki yüksek lisans içeriğinde irdelenen bir grup uygulamada özgün artistik ifade arayışındaki süreç sorgulanmıştır.Öğrencinin bireysel gözlem ve seçimlerine ilişkin ayrıntıların fark etmesi ve sorgulaması özgün artistik ifade arayışında önem taşıdığı düşünülmektedir. Atelye süreçlerinde renk ve biçime ilişkin plastik sorgulamalar , basit bir objenin biçimsel ayrıntılarından yol çıkış, ayrıntıları görerek ayrıntıyı resme konu etme sürecinde plastik olgunluk süreci özgün artistik ifade arayışında önem taşımaktadır.

BÖLÜM VIII

SONUÇ VE ÖNERİLER

a-Sonuç

Sanatta ve sanat yapıtında özgürlük sorunu kendini sanat tarihsel sürecin her döneminde hissettirmiştir. Özgünlük bir anlamda yenilik arayışını gerektirmiştir. Bu yenilik arayışı sanat tarihinde sanatçıların var olanın üzerine bir yenisini eklemesiyle sonuçlanmıştır.

İlk çağ sanatçısının doğaya öykünmesi, yeni obje, nesne figür hareketlerinin keşfini sağlamıştır. 15.yy'da görmeyi öğrenen Rönesans sanatçısı doğayı bu kez en ideal biçimiyle tasvir etmiştir. 20.yy sanatçısı bu tasvirlerin gerektirdiği katı kuralları yıkmış, yerine kuralsızlığı koymuştur. Modernizm devamı olan Post-modernizm sanatta özgünlüğün var olup olamadığının sorgulandığı bir süreci başlatmıştır.

Sanat yapıtı, doğaya öykünmeci yaklaşımının yanı sıra doğayı da doğa varlıklarını da eleştirel bir yaklaşımla ele almıştır. Bu eleştirel bakış açısı, sanat yapıtının niteliğini yenilikçi arayışlarla sonuçlandırmıştır. Sanat yapıtı, sanatçının yaratıcı gücüne bağlılığı sonucunda nitelik kazanmaktadır. Buna örnek 20.yy'da sanatçının doğadaki biçimleri kabullenici bir gözlemle değil, yorumlayıcı bir yenilik arayışıyla benimsemiş olmasıdır.

Ferid Edgü (1978:29)'ye göre ;

"Sanatçı yeni sözcükler sözcüklere yeni anlamlar yeni renkler renklere yeni anlatım gücü yeni sesler seslerin tükendiği durumlarda gerekirse gürültüler bulmak zorundadır …Çünkü sanatın derin anlamında yeni bir yaşam bulmak ya da yaratmak yatar.Her büyük yapıt bu yeni ve henüz var olmayan yaşamın küçük bir parçasıdır.(Edgü 1978:29)

Birey Sanat tarihsel süreçte gördüğünüz her yapıt, bir şekilde yaratıcısıyla bütünlük kurmuş, sanatçının yaşamındaki her ayrıntı, her yaşanmışlık yapıtın değerine özgünlüğüne yansımış ve özgürlüğünü pekiştirmiştir. Dolayısıyla tarihsel süreçte dönemlere göre popülerlik gösteren yapıtların her biri yaratıcısının elinden, beyninden, ruhundan, yaşanmışlığından, kazanımlarından, zayıflıklarından, ortaya çıkmıştır. Sanatçı için yaratma süreci sona erdiğinde sanatçı yapıtını ortaya koyar izleyicinin tüketimine bırakır. Geriye ortaya çıkmayı, tüketilmeyi bekleyen yeni yapıtların oluşma beklentisi kalır. Bu ardıl üretim sanatçının birbiri ardına yapıt üretmesiyle ilişkilendirilebilir. Sanatçının arka arkaya yoğun üretiminin yapıtın özgünlüğünü sürekli kıldığı, sanat tarihsel süreçte gözlenmiştir. Bu süreklilik özgün artistik ifade arayışında sanat eğitimi öğrencinin bireysel kimlik ayrıntılarının ortaya çıkmasında da etkilidir.

Sanatın kaynağı ne olursa olsun sanat yapıtı insan elinden çıkmaktadır. Sanat yapıtını gerçekleştiren insan düşünebilen, hissedebilen, yorumlayabilen, yaratabilen, fizyolojik, biyolojik ve ruhsal özellikleriyle bireysel kimliğini ortaya koyabilen bir canlıdır. Sanatın bireysel olması her bireyin kendisine özgü, sezgisel aktarım farklılığı göstermesine neden olmaktadır. Bireyin sanatsal ifadesindeki sezgisel yaklaşım özgün artistik ifade arayışını ön plana çıkarmaktadır. Bu doğrultuda insanın sanat yapıtını ne amaçla ortaya koyduğu ne hissettirmek istediği sanatçının bireysel kimliğiyle bağlantılıdır.

Bergson'a (Bozkurt, 1992:564) göre; sanatçı kimliği herhangi bir şeyin niteliğini sezgisel biçimde sezmek, algılamak görevi olan bir çilekeştir. Sanatçının tüm yapıtı bu anlamda yaratmaya dayalıdır. Her türlü zanaat ürününün dışında tuttuğu sanatı özgün yaratma olarak adlandırır.

Sezer Tansuğ'a göre;

> "Gelenekleri çağdaş biçimlerde yaşatmak, kişisel sezgi ve güce bağlıdır.Çünkü tarihsel yaratış mirasının hakiki sahipleri sanat ve kültürün gelişmesinde kendini sorumlu bilen ve bu yaratışın içinde, derininde olan yaratıcı dinamiği kavrayan bireylerdir.(Tansuğ,1988;19)

Sanatçının fizyolojik, biyolojik, psikolojik farklılıkları yapıtta kendisini gösterebilir niteliktedir. Sanat yapıtının taşıdığı ruhsal izler yaratıcılığın ilk basamağını oluşturmaktadır. Sezgi bu ruhsal kaynağı besleyerek sanatçının psikolojik yapısını doğrudan ilgilendirmektedir.Bu anlamda sanat eğitiminde özgün artistik ifade arayışındaki bireysel ayrıntıların ortaya çıkması içsel kimlik ayrıntılarıyla ilişkilidir.

Balamir bireyselliğin özgün kimlikle ilişkisini söyle açıklamaktadır;

> "Sanatçı özünde saklı olan bireyselliğini düşünceden hareketle teknik becerisiyle biçime dönüştürürken özgünlüğü de yakalar bu özgünlük ise "henüz var olmayan'ın da kendisidir."(Balamir , 1999: 36)

Sanatçı yaşamın her alanında öncelikle kendisini var edebilir, dış dünyaya için şekillenebilir ve onu şekillendirme uğraşına girebilir. Özgün düşünen sanatçı kendisine ait doğrular, deneyimler ve ilkelerden hareketle yol alabilir. Bu amaçla kendisini yeterli ve özgür ifade edebilme arayışlarına girebilmektedir. Sanatçının kendi biçimsel dilini arama süreci, sanat tarihsel süreçte olduğu gibi farklı biçimsel anlatım olanaklarının sorgulanması ile oluşmaktadır. Yansıtmacı, izlenimci, dışavurumcu, yapısalcı kuramların sorgulanması ve plastik biçimlenmeye aktarılması sanatçının kendi biçimsel ayrıntılarını sorgulamayı gerektirmektedir.

Ahmet Cemal, tarihçi ve sanatçıyı karşılaştırarak sanatçının özgünlük kavramına ilişkin şu yorumda bulunmuştur:

> "Tarihsel gerçekleri olabildiğince nesnel gerçeklik çerçevesine yerleştirme, ancak tarihçinin uğraşının gereği olabilir. Zaten uğraşının bu özelliğinden ötürüdür ki tarihçi, örneğin bir romancıdan ya da sinemacıdan farklı olarak, neden-sonuç ilişkisi temelinde değerlendirmeyeceği ayrıntılardan yararlanamaz. Sanatçı ise kendi imgelemiyle çizdiği kendine özgü dünyayı, başka deyişle kendi görme biçimini kendine göre sanatsal açıdan doyurucu düzeyde yansıtabilmek için her türlü ayrıntıdan yararlanma özgürlüğüne

> sahiptir. Çünkü sanatçının işi tarihçiden farklı olarak, bir zamanlar var olanı gerçekte nasıl idiyse, öyle nakletmek değildir; sanatçı tarihsel malzemeyi yalnızca bir çıkış noktası olarak kullanır. Bu noktanın yardımıyla varmayı öngördüğü yer geçmişte gerçekten yaşanmış olan değil, fakat kendisinin öngördüğü bir dünya ve savunmak istediği tezdir." (Cemal, 2000:56)

Özgünlük arayışında ki sanatçı yenilik arayışı içindedir ve bu yenilik arayışı istikrarsızlık değil, niteliği aramasından kaynaklanır. Değişimlerin içeriğinde "Benlik" arayışını da gerektirir. Özgünlük arayışı içinde olan sanatçı bilinmemişlik, görünmemişlik arayışı içindedir. Bu arayışta hayal gücü, sezgileri öncelikli gelebilmektedir.

Sanat yapıtının tek oluşu onu doğal oluşumlardan farklı bir ayrıcalıkla oluşmasını gerektirmiştir. Bu nitelik özgünlüktür. Sanatçının duyguları, düşünceleri ve yaşanmış zamansal sürecin sonunda, ortaya çıkardığı yapıttın değeri, özgünlüğü ve tek oluşu ile ölçülmüştür. Yapıtı gerçekleştiren sanatçı yapıtta içice düşünebilmekte, yapıcısı sayesinde özgürleşmektedir.

Balamir (1999: 35)'e göre: Sanatçı özgün olmak zorundadır.Ustalık isimle sanatçılık değildir.Özgün buluş sonucudur. Buluşsa düşünceyi, düşünme de olaya bir yaklaşımı, öze inmeyi gerektirir.

Picasso "Kendime göre her zaman doğruya doğru bildiğimi gibi söylerim." diyerek sanatçının yaratma ve özgünlükte en önemli niteliğinin bireysellik olduğu görüşünü desteklemektedir.

Bireyin sorunları sanat sorunsalına dönüşebilir.Geçmişte özgün plastik anlatımları ile dikkat çeken sanatçıların tümü kendi bireysel samimi içten sorunlarını sanat diliyle çözmeye çalıştıkları için var olmuşlardır.

Cezanne'nın "Yıkananları"nı Matisse'nin 'Yıkananlar' serisinden, Mahmut Cuda'nın "Elmaları"nı Süleyman Seyyit'in elmalarından, Turner'in gökyüzünü,

Monet'in mavisinden ayıran bireysel yorum ve kimlik arayışlarıdır. Bireysel kimliğe dair farklılıklar ve ayrıntılar sanatçıyı birbirinden ayıran niteliklerdir. Farklılık, sanat yapıtından önce bireye özgüdür.

Bireyin kendine ait görme biçimi geliştirmesi aynı zamanda kendine ait düşünme, yaşama gibi bireysel niteliklerin sanat için önemini dile getirmektedir. Sanatın bireysellik gerçeğiyle özdeşmesi aynı zamanda özgünlük arayışındaki nedenlere de cevap vermektedir. Sanattaki özgünlük sanatçının kendi gerçeklerini, ayrıntılarını, kendisine ait görme biçimlerini var etmesiyle somutlaşabilir.

Bir sanat yapıtının niteliği, var olan kural ve ilkelere uygun olması değil; var olan ilke ve kurallara getirdiği yenilik belirlemektedir. Bu yenilik özgün bir yapıt üretimi ile tanımlanabilmektedir. Sanatçının objeye, doğaya, hayata bakışı yüzeysel değildir. Özgünlük sanatçının bireysel aktarımlarını sanat yapıtına yansıtması özdeşleştirilmektedir. Sanatçı duyarlılığı, yaşama sıradan ve yüzeysel bakış açısının ötesinde gözlerle bakmasını gerektirir. Bir yapıtı özgün yapan değerler sorgulandığında sadece konu, tema bir yapıtı özgün olarak nitelendirebilecek kıstas değildir. Öyle olsaydı, sanat tarihsel süreçteki bir çok benzer konulu resim birbirinin kopyası ve tekrarı olarak değerlendirilebilirdi. Özgün üslup ayrıntıları ve kimliği sanatçının kendi ilgi alanında getirdiği yenilikle yaratıcılıkla birlikte ortaya çıkar.

Sanat tarihinde bir çok defa birçok sanatçı tarafından tasvir edilen, dinsel mitolojik kahramanlardan, Meryem ve İsa tasvirini içeren kompozisyonların hiç biri diğerleriyle bir bezerlik göstermemiştir. Ölü doğa, portre, peyzaj konuları yüzyıllarca, binlerce sanatçı tarafından tekrar konu edinilmiştir. Ancak aynı tarihsel süreçte bile, bir resim diğerleriyle benzerlik göstermemiştir. Hiçbir peyzaj (ağaç, deniz, gökyüzü) hiçbir natürmort (elma, portakal, kumaş) hiçbir portre (göz, burun, dudak) hiçbir figür (kadın, erkek, hayvan) tasviri ya da yorumu bir diğerine benzememekte, hatta benzetilmemektedir.

Yaşamında söyleyecek çok şeyi olan sanatçı bunu ifade etmek için çeşitli diller kullanılabilir. Bu ifadelerinde bir öncekini tekrar ve kopya etmeyen sanatçı yaratıcı gücünü sürekli arttırır. Görünür olanı kopya etmeyen sanatçı onu kendine göre görünür kılabilir. Sanatçı sanatı kendine göre kişiselleştirerek şekillendirmektedir. Sanat bireyin, toplumun, zamanın, tarihin her türlü duygusunu içinde taşıyabilmektedir. Bu aynı zamanda sanat yapıtının ulusların üstünde bir özellik taşımasını, belli bir kültürün üzerinde yükselebilir oluşunu göstermektedir.

Sanatçı uluslararası nitelikteki bir yapıtı evrensel kimliğe ulaşmada öncelikle sanatçının kendi kültürünü çözümlemesiyle başlangıç yapabilir. Evrensel kültüre katkı, farklı ve özgün bir yapıtın katılımıyla ölçülebiliyorsa sanatçı için en önemli kaynak kendi kültürü ve benliği olacaktır. Evrensel kültüre katkı sağlayacak bir yapıt öncelikle bireysel değerler taşımalıdır. Bireysel değerlerin bütünlük gösterdiği yöresel değerlerin ardından evrensel değerlerle buluşan yapıt uluslarüstü kültüre katkıda bulunmuş ve gerçek anlamda çağdaş olmayı başarmış bir değerdir.

Sanat yapıtını çözümlemek için sanatçıyı tanımak gereklidir, yapıt ve sanatçı bu anlamda bağımsız düşünülemez. Sanatçının toplumun genel birey karakterinden farklı düşünmesi, yaşaması, hissetmesi, görünmesi kendisinin toplum üzerindeki etkisini gösterir niteliktedir. Özgün yapıt arayışı içinde olan sanatçı kendi seçimleri doğrultusunda yaşam çizgisi oluşturabilir.

Tez içeriğince belirtilen genel yargılar sonuçlar özgün artistik ifade arayışını sanatçı ve sanatın içeriğinde sorgulayan öğrenci için önem taşımaktadır. Sanat tarihsel sürecin genelleştirilerek oluşturulduğu sonuçlar öğrencilerin Atölye uygulama süreçlerinde karşılaşılan biçimsel ve içeriksel sorunlara da karşılık olabilir.

Sanatçıların Özgün artistik ifade arayışında; bireysel, toplumsal koşulların, yerel ve kültürel farklılıkların etkisi sanat tarihsel sürecinin genel içeriğinde etkisini göstermektedir. Sanat ve sanatçı İlkel çağdan Modern sanatta kadar olan sanat tarihsel süreçte toplumun içinde bulunduğu koşullardan etkilenmiştir. Bu etkileşim beraberinde sanatçının özgün artistik ifade arayışını ve yapıtını etkilemiştir.

Sanat eğitiminde özgün artistik ifade arayışının kavranabilmesi için, sanat tarihsel süreç ve sanatçıların özgün biçimsel ifade ayrıntıları önem taşımaktadır. Tarihsel süreçte özgün artistik ifade ve üslup ayrıcalığı gösterebilmiş sanatçıların yapıtlarında bireysel ayrıntılar görülebilmektedir. Bu biçimsel ayrıntılar, sanatçıları ve yapıtlarını birbirinden ayırmakta, üslupsal kimliklerini vurgulamaktadır. Dönem sanatçılar resimlerinde ulusal, kültürel, yerel üslup ayrıntılarında benzerlik gösterebiliyor olmasına karşın, bireysel biçimsel özgün kimlik ayrıntıları gösterebilmektedir.

Bireysel ayrıntıların özgün kimliğe etkisi, sanat tarihsel süreçteki sanatçıların ayrıştırılması dışında sanat eğitiminde özgün üslup oluşumuna da katkı sağlamaktadır. Sanat eğitimi sürecindeki uygulamalarda öğrenciler bireysel biçimlendirme ayrıntılarında görülen farklılık, onların özgün artistik ifade sürecine katkı sağlamaktadır. Özgün bireysel anlatımda öğrencinin kendisine özgü boya ve renk sürüşleri olduğu, biçim oluşturmada bu biçimsel ayrıntıların özgün kimlik sürecine dönüştürülebileceği görülmüştür. Özgün artistik ifade arayışı sürecin ilk etken bireyin kendi biçimsel ayrıntılarını keşfetmesi ya da keşfettirilmesidir. Atelye eğitim sürecinin niteliği bireysel ayrıntıların keşfedilmesini kolaylaştırmaktadır. Araştırmada özgün artistik ifade arayışı ve öğrencilerin bireysel ayrıntılarının fark edilerek önemsenmesi Yrd.Doç.Mahmut Öztürk'ün uygulama raporu içeriğince gerçekleşmiştir.

Yrd.Doç.Mahmut Öztürk' Anasanat Atelye eğitimi sürecinin etkisi ile bireysel biçimsel ayrıntılarını keşfederek özgün artistik ifade arayışı sürecini devam ettiren Beratiye KARAYAKA' nın lisans ve yüksek lisans uygulamaları bireysel ayrıntıların özgün kimliğe etkisi niteliğinde değerlendirilmiştir.

b-Öneriler

1. Sanat eğitiminde öğrenciyi özgün artistik ifade sürecine taşıyan farklı etkenlerin varlığı, varsa ne olduğu sorgulanabilir.

2. Türkiye'de Sanat eğitimi kurumlarında Resim Anasanat Atelye uygulama süreçlerinde karşılaşılan sıkıntılar irdelenebilir.

3. Türkiye'de sanat eğitimi veren kurumlarda uygulanan programlar ve atölye eğitim süreci karşılaştırılıp, öğrencilerin özgün artistik ifade arayışına yönelik araştırma ve uygulamalar incelenebilir.

4. Sanatçının özgün artistik ifade sürecinin ve kimliğinin erken dönem eğitimle kavratılması açısından İlköğretim ve orta öğretim kurumlarındaki sanat eğitimi ders programı içeriği biyografilerle genişletilebilir.

5. Sanat eğitiminde sanat sanatçıdan öğrenilir düşüncesiyle sanatçı biyografilerine önem verilebilir. Eser inceleme yapılarak sanatçı kimliği ve yapıtları daha yakından tanıtılabilir.

6. Lisans düzeyinde Sanat eğitimi veren kurumlardaki atelye eğitiminde, sanat tarihsel süreçteki geniş biçimsel anlatım olanakları kuramsal ve uygulamalı olarak kavratılabilir.

7. Sanat eğitimi veren kurumlara entelektüel destek ve daha geniş araç gereç kaynak olanağı sağlanabilir. Günümüz sanatını geriden takip eden literatür kaynaklarının yeterli olmaması genç sanatın takibini zorlaştırmaktadır. Modern müze imkanlarının yaygınlaştırılması genç sanatçıların özgün artistik ifade arayışı uygulamalarının takibi için önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Altınok, İsmail; **"Resimde Kimlik Arayışı**" Ankara: HÜGSF Bilgi Çağı ve Sanat VI. Ulusal Sanat Sempozyum, 2000.

Armağan , İbrahim. **"Sanatın Anlamı Üzerine"** İstanbul:Sanat Çevresi, Kasım,1979.

Balamir, Bünyamin. "**Sanat Eğitimide Özgürlük ve Özgünlük**." Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları :2279,1999

Bazin, Germain. "**Sanat Tarihi"**(çev.:Üzra Nural,Selahattin Hilav) İstanbul: Sosyal Yayınları, 1998.

Binzet A.Celal "**Görme Üzerine**" Sanat Gazetesi, Eylül;Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraş Derneği,1999.

Berger, John. "**Görme Biçimleri** (çev.Yurdanur Salman) İstanbul:Metis Yayınları, 1995.

Bozkurt , Nejat .**"Sanat ve Estetik Kuramları"** Ara Yayıncılık, İstanbul :1992 .

Cemal ,Ahmet. **Sanat Üzerine Denemeler**.1. basım ,Can Yayınları, İstanbul: 2000

Conti ,Flavio, **Barok Sanatını Tanıyalım** (çev.Solmaz Turunç),İstanbul: İnkilap ve Aka Yayımları,İstanbul.1982

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (ciltI.II.III.) İstanbul:Yapı Endüstri Merkezler Yayımları:1997.

Edgü , Ferüt ."**Görsel yolculuklar**" İstanbul: Y.K.Y. 2003.

Erinç, M. Sıtkı. **"Kültür Sanat Sanat Kültür"** Ankara:Ütopya Yayınevi, 2004.

Fischer, Erns "**Sanatın Gerekliliği**" (Çev.Cevat Çapan) Ankara: Verso-İmge Yayımları,1990.

Germaner.Semra "**1960 Sonrası Sanat**",İstanbul:Kabalcı Yayınları,1997

Gombrich,E.H."**Sanatın Öyküsü"**(çev.BedrettinCömert) İstanbul:Remzi Kitabevi, 1997.

Gülsün Hakan. **'Ortaçağ ve Rönesans Boyunca Bireyde Özgürlük Düşüncesi 2'** Sanat Olayı, 1987

Hançerlioğlu ,Orhan**.** "**Felsefe Ansiklopedisi**" (Cilt.1) İstanbul: Remzi Kitabevi, 1976.

Hauser,Arnold. **"Sanatın Toplumsal Tarihi**"(çev.Yıldız Gölönü) İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

Kagan, Moıssej "**Güzellik Bilimi Olarak Estetik Ve Sanat**" (çev: Aziz Çalışlar) İstanbul: Altın Kitaplar, 1982

Kaptan, Saim. " **Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri"** Ankara: Tek Web Ofset Tesisleri, 1995

Kara ,Devabil ."**Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik ve Yaratma"**Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi ,İstanbul, **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi ASD,**1993

Karasar,Niyazi. "**Bilimsel Araştırma Yöntemleri**" Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2002.

Kuban,Doğan .“ **Kuramsal Yaklaşımda Geleneğin Dinamik Yorumu”** Boyut No: 2/ 8 Aralık 1983.

Lynton, Norbert, “**Modern Sanatın Öyküsü**”(Çev.Cevat Çapan-Sadi Öziş) İstanbul:Remzi kitabevi.1986.

Mayring ,Philip. “ **Sosyal Araştırmaya Giriş**”(Çev:Adnan Gümüş_M.Sezai Durgun) Adana :Baki Kitabevi , 2000.

M. Sözen, U.Tanyeri “**Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.”** İstanbul:Remzi Kitabevi, 1968.

--------. Meydan Larausse,cilt 7. İstanbul.:Meydan Yayınevi, 1973.

Nejat,Bozkurt. “**Sanat ve Estetik Kuramları”** İstanbul: Ara Yayıncılık,1992.

Orhan,Hançerlioğlu. **“Düşünce Tarihi”** İstanbul.: Remzi Kitabevi, 2003.

Özsoy, Vedat. “**Görsel Sanatlar Eğitimi**” Ankara:Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2003.

Read ,Herbert,**Sanatın Anlamı (**Çev.,Güven İnal,Nurşin Asgari) İstanbul:Türküye İş Bankası Yayınları,No 87,1984.

Ronan.Conan. **“Bilim Tarihi”** Ankara: (çev: Ekmeleddin İhsanoğlu, Feza Günergun) Tübitak Akademik Dizisi)2 Basım. Ankara, 2003.

Shiner,Larry **“Sanatın İcadı”** İstanbul: (Çev;İsmail Türkmen) Ayrıntı Yayınları,2004.

U.Tanyeli,M. Sözen .“**Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü”** İstanbul : Remzi Kitabevi, 1968.

Tansuğ, Sezer. **“Sanatın Görsel Dili”** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.

--------. Thema Larausse,Tematik Ansiklopedi,cilt-5, Milliyet.1993.

Timuçin.Avşar. **“Düşünce Tarihi 2”** İstanbul: Bulut Yayınları , 2000.

Tunalı ,İsmail ,**“Denemeler**”, İstanbul : Formül Matbaası, 1980.

Turani ,Adnan . “**Çağdaş Sanat Felsefesi**” İstanbul: Remzi Kitabevi,1999.

Turani, Adnan. **“Dünya Sanat Tarihi”** İstanbul: Remzi Kitabevi , 1990.

Turani, Adnan. **“Sanat Terimleri Sözlüğü”** İstanbul: Remzi Kitabevi , 1993.

Uriel, Heyd.“**Türk Ulusculuğunun Temelleri**” (çev: Kadir Günay), Kültür Bakanlığı, 1979.

Wolfflin,Henrich. “**Sanat Tarihinin Temel Kavramları**” Ankara : (çev;Hayrullah ÖRS) Remzi Kitabevi, 2000.

Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan. **“Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri”** Ankara :Seçkin Yayıncılık, 2000.

http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi4/jacklouisdavidsayi4.htm

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Beratiye KARAYAKA AYDIN

Sürekli Adresi : Aşağısoku Mahallesi,Yayla Yolu Sok.No:14 BOLU
Tel: 0505 775 72 50
E-Posta : besteberat@mynet.com
sanat_79@hotmail.com

Doğum Yeri ve Yılı : Bolu-1979

Yabancı Dili : İngilizce

İlköğretim : Canip Baysal İlköğretim Okulu

Ortaöğretim : Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi - 1997

Lisans : Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Eğitim Fakültesi
Resim-İş Öğretmenliği-2002

Çalışma Hayatı : 2005- A.İ.B.Ü "Özürlüler ve Sanat" Konulu Panelde Katılımcı Konuşmacı, Bolu.

2005- www.lebriz.com/beratiyekarayaka/ Sanal resim Sergisi,İstanbul.

2005- Uludağ Üniversitesi 4. Ulusal Kültür Sanat Yarışması 'Jüri Genç Sanatçıları Özendirme Ödülü', Bursa.

2004- 'Genç Sanatçılar-Altılı Resim Sergisi' Emima Sanat Galerisi,Ankara.

2004- A.İ.B.Ü. `Kütüphane ve Kütüphanecilik` Yarışması 2.`lik Ödülü, Bolu.

2002- A.İ.B.Ü. Atatürk Resimleri ve Rölyefleri Sergisi 1.`lik Ödülü, Bolu.

2002- A.İ.B.Ü. Atatürk Resimleri ve Rölyefleri Sergisi 1.`lik Ödülü, Bolu.

2002- 2. Şefik Bursalı Resim Yarışması Resim Dalında Sergileme, Ankara.