

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GRAFİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

TEMEL SANAT EĞİTİMİ DERSİNİN WEB TABANLI
ÖĞRENME YÖNTEMİYLE VERİLMESİNİN ÖĞRENCİ
BAŞARISINA ETKİSİ

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Tolga ERKAN

ANKARA-2009

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GRAFİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

TEMEL SANAT EĞİTİMİ DERSİNİN WEB TABANLI ÖĞRENME
YÖNTEMİYLE VERİLMESİNİN ÖĞRENCİ BAŞARISINA ETKİSİ

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Tolga ERKAN

Danışman
Prof. Dr. Adnan TEPECİK

ANKARA-2009

Tolga ERKAN'ın “TEMEL SANAT EĞİTİMİ DERSİNİN WEB TABANLI ÖĞRENME YÖNTEMİYLE VERİLMESİNİN ÖĞRENCİ BAŞARISINA ETKİSİ” başlıklı tezi tarihinde, jürimiz tarafından, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında DOKTORA Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı): Prof. Dr. Adnan TEPECİK.....	
Üye: Prof. Ahmet ATAN	
Üye: Prof. Dr. Yüksel BİNGÖL	
Üye: Doç. Dr. Canan DELİDUMAN GENCE	
Üye: Doç. Dr. Galip YÜKSEL	

ÖNSÖZ

Teknolojik gelişmeler tarih boyunca insanların yaşam biçimlerini, iş hayatını, dünya görüşlerini ve alışkanlıklarını etkilemektedir.

Geçtiğimiz yüzyılda bilgisayar ve internetin ortaya çıkışı ve kullanımının yaygınlaşmasıyla birçok alanda etkisini göstermekle birlikte sanatı ve öğretimi de etkilemiştir. Bu yeni teknolojiler sanatçılar ve sanat eğitimcilerinin de çalışma alanlarına girmiştir. Böylece sanatın ve öğretimin yeni hedefleri ve uygulamalarına yönelik yeni program gereksinimleri ortaya çıkmıştır.

Sanat eğitimcisi içinde bulunduğu dönemin teknolojik gelişmelerine duyarlı bir biçimde kendisini yetiştirmelidir. Bu şekilde eğitim kurumlarında öğrencilere verilen öğretimin başarısı artmaktadır. Yüksek öğretim kurumlarında görsel sanatlar eğitiminde verilen temel sanat eğitimi dersinin web tabanlı öğrenme yöntemiyle verilmesinin öğrenci başarısı üzerindeki etkisini belirlemek üzere ortaya çıkacak çalışmalar araştırma konusunu oluşturmaktadır.

Araştırma sürecinde yardım, bilgi ve deneyimlerini hiç esirgemeyen Prof. Dr. Adnan TEPECİK'e, araştırmamın yöntem bölümünde yardımcı olan ve yön veren Doç. Dr. Galip YÜKSEL'e, tezimin yapım aşamasında yönlendirmelerde bulunan Prof. Ahmet ATAN'a, deneysel çalışmamın uygulanmasını sağlayan Doç. Dr. Canan GENCE DELİDUMAN'a, web sitesinin gerçekleşmesinde yardımlarını esirgemeyen Fahri AYDOS'a ve istatistik çalışmalardaki yardım ve yönlendirmelerinden dolayı Prof. Dr. Tahsin KESİCİ'ye sonsuz teşekkür ederim.

Tolga ERKAN

Ankara – 2009

ÖZET

TEMEL SANAT EĞİTİMİ DERSİNİN WEB TABANLI ÖĞRENME YÖNTEMİYLE VERİLMESİNİN ÖĞRENCİ BAŞARISINA ETKİSİ

ERKAN, Tolga

Doktora, Grafik Eğitimi Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Adnan TEPECİK

Temmuz-2009

Bu araştırmanın temel amacı, web tabanlı öğrenme yönteminin öğrenci başarısı, teorik bilgisi, motivasyonu ve tutumu yönünde incelemektir. Web tabanlı öğrenme yaklaşımına göre hem web destekli öğrenme ortamı tasarlanmış hem de yüz yüze öğrenme ortamı düzenlenmiştir. Bu çalışmada gerçek deneme modeli kullanılmıştır. Araştırma modeli olarak, ön test, son test ve kalıcılık testi kontrol gruplu model uygulanmıştır. Web tabanlı öğrenme yöntemiyle geleneksel yüz yüze öğrenme yöntemi arasında akademik başarı, motivasyon, ara değerlendirme ve derse ilişkin genel değerlendirme açısından anlamlı bir fark olup olmadığını anlamak amacıyla deneysel bir çalışma, öğrencilerin öğrenmeye karşı tepkilerini ölçmek için nitel çalışma yapılmıştır. Nitel ve nicel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Bu araştırma, Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Mesleki Resim Ana Bilim Dalı ve Seramik Eğitimi Ana Bilim Dalı birinci sınıftaki 20 deney grubu ve 20 kontrol grubu öğrencilerinden oluşan ve “Temel Sanat Eğitimi-II” dersini alan öğrenciler ile uygulanmıştır.

Araştırma sonunda, web tabanlı öğrenme yönteminin geleneksel yüz yüze öğrenme yöntemine göre, öğrencilerin akademik başarı puanları ve kalıcılık puanları arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır. Ama web tabanlı öğrenme yönteminin geleneksel yüz yüze öğrenme yöntemine göre son test puanları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. Araştırmaya göre web tabanlı öğrenme yöntemiyle öğrencilerin bilgiye ulaşma kolaylığı ve bilgi kaynakları zenginliği alanlarında önemli bir rol oynadığını görülmektedir. Her iki yöntemde de öğretim elemanı önemli bir yere sahiptir. Web tabanlı öğrenme yöntemiyle yapılan farklı çalışmalar diğer derslere uygulanmasıyla birlikte öğrencilerin ders saatleri dışında derse katılımı sağlanabilir.

Anahtar Kelimeler: Temel Sanat Eğitimi, Temel Tasarım, Sanat, Tasarım.

ABSTRACT**INSTRUCTING BASIC DESIGN WITH WEB BASED METHOD AND ITS
INFLUENCE ON STUDENT ACADEMIC SUCCESS****ERKAN, Tolga****Philosophy of Doctorate, Graphic Design Education Branch****Thesis Supervisor: Prof. Dr. Adnan TEPECİK****July-2009**

This study examines Basic Design in terms of origins, aims and methods. The aim of the study is to inquire the differences and similarities in academic success, knowledge, motivation and attitude between the traditional face to face method and web based method. In this research, the real experiment model is in use. The research model consists of pre-test, last test and lastingness test. Both qualitative and quantitative research models are used.

This experimental study is done to understand if there is a meaningful difference between academic success, knowledge, motivation and attitude, when web based model and traditional face to face model are used. This research is done on first year 20 experiment group students in Professional Painting Education and 20 control group students in Ceramic Education Branch at Department of Applied Arts Education, Faculty of Vocational Education at Gazi University. Basic Design-II is chosen for the research.

The results of the research showed that, there is not a meaningful statistical difference on pupils' academic success and lastingness test. Yet, there is a meaningful difference on the last test, as web based group students showed significant rise against to others. According to the results of the research, web based learning method offers students easily reaching knowledge resources and various knowledge resources. Additionally, the instructor has an important role in both web based learning model and traditional face to face model. It can be recommended that, web based learning model can apply to other lessons to assure students self study, when they are away from the class.

Key words: Basic Design, Virtual Design, Basic Design Education, Art, Design

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİNİN ONAY SAYFASI.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xv

BÖLÜM I

GİRİŞ.....	1
1. 1. Problem Durumu.....	1
1. 2. Problem Cümlesi.....	3
1. 3. Araştırmanın Amacı.....	3
1. 3. 1. Alt Amaçlar.....	4
1. 4. Araştırmanın Önemi.....	5
1. 5. Varsayımlar.....	6
1. 6. Sınırlılıklar.....	7
1. 7. Tanımlar.....	7
1. 8. Kısaltmalar.....	11

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	12
2. 1. Sanatın Tanımı ve Sanat Eserini Oluşturan Öğeler.....	12
2. 1. 1. Sanatın Tanımı.....	12
2. 1. 2. Güzel ve Estetik Kavramları.....	25
2. 1. 2. 1. Sanatta Anlam ve Biçim.....	58
2. 1. 2. 2. Sanatta Yaratıcılık.....	62
2. 1. 2. 3. Sanatta İmge.....	65
2. 1. 2. 4. Sanatta Dinin Yeri.....	66
2. 2. Tasarımın Tanımı.....	90
2. 2. 1. Tasarımın Önemi.....	93
2. 2. 2. Tasarımı Belirleyen Unsurlar.....	95
2. 3. Sanat Eğitimi.....	96
2. 3. 1. Sanat Eğitimin Tarihçesi.....	96
2. 4. Temel Sanat Eğitiminin Tanımı.....	99
2. 4. 1. Temel Tasarım İlkeleri.....	100
2. 4. 1. 1. Birlik-Bütünlük-Armoni.....	101
2. 4. 1. 2. Zıtlık-Koram-Çeşitlilik.....	105
2. 4. 1. 3. Denge.....	108
2. 4. 1. 4. Vurgu-Egemenlik.....	111
2. 4. 1. 5. Ritim.....	114
2. 4. 1. 6. Oran-Orantı.....	118

2. 4. 2. Temel Tasarım Elemanları.....	120
2. 4. 2. 1. Nokta.....	120
2. 4. 2. 2. Çizgi.....	122
2. 4. 2. 3. Şekil.....	131
2. 4. 2. 4. Doku.....	138
2. 4. 2. 5. Ton.....	144
2. 4. 2. 6. Renk.....	146
2. 4. 2. 7. Mekan.....	156
2. 5. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi.....	161
2. 6. Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin Yararları.....	163
2. 7. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	164

BÖLÜM III

YÖNTEM.....	168
3. 1. Araştırmanın Modeli.....	168
3. 2. Çalışma Grubu.....	170
3. 3. Veri Toplama Araçları.....	171
3. 4. Öğretim Materyalleri.....	171
3. 5. Web Sitesinin Geliştirilme Aşamaları.....	172
3. 6. Öğretim Materyallerinin İçeriği ve Çalışma Prensipleri.....	173
3. 7. Ölçme Aracının Geliştirilmesi.....	173
3. 8. Başarı Testi'nin Hazırlanması.....	174
3. 9. Veri Toplama Aracının Uygulanması ve Deneysel İşlem Süreci.....	175
3. 10. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	177

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR.....	178
4. 1. I. Alt Amaca İlişkin Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	178
4. 2. II. Alt Amaca İlişkin Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	180
4. 3. III. Alt Amaca İlişkin Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	181
4. 4. IV. Alt Amaca İlişkin Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	182
4. 5. V. Alt Amaca İlişkin Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	183
4. 6. VI. Alt Amaca İlişkin Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	184
4. 7. VII. Alt Amaca İlişkin Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	185
4. 8. VIII. Alt Amaca İlişkin Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	186

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	208
5. 1. Sonuçlar.....	208
5. 2. Öneriler.....	209
5. 2. 1. Uygulayıcılar için Öneriler.....	210
KAYNAKÇA.....	212
EKLER.....	224
Ek-1: Temel Tasarım Elemanlarından Renk Konusunun Ders Notları.....	224

Ek-2: Web Tabanlı Öğrenme Yöntemine Göre Hazırlanan Web Sitesinden Örnek Görüntüler.....	233
Ek-3: Başarı Testi.....	234
Ek-4: Araştırmanın Uygulanabilmesi İçin Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Bölüm Başkanlığına Verilen Dilekçenin Fotokopisi.....	241
Ek-5: “Temel Sanat Eğitimi Dersinin Web Tabanlı Öğrenme Yöntemiyle Verilmesinin Öğrenci Başarısına Etkisi” Tutum Ölçeği Testi.....	242

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Deney Deseni.....	169
Tablo 2. Deney ve Kontrol Grubunun Ön Test Akademik Başarı Puanlarına İlişkin t-testi Karşılaştırılması.....	170
Tablo 3. Akademik Başarı Testinin Madde Güçlük ve Madde Ayırt Edicilik Dereceleri.....	175
Tablo 4. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan Deney Grubu Öğrencilerinin Başarı Puanlarının (Ön Test-Son Test) Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları.....	179
Tablo 5. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan Deney Grubu Öğrencilerinin Kalıcılık Puanlarının (Son test-Kalıcılık) Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları.....	180
Tablo 6. Geleneksel Öğretim Yönteminin Uygulandığı Kontrol Grubu Öğrencilerinin Başarı Puanlarının (Ön Test-Son Test) Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları	181
Tablo 7. Geleneksel Öğretim Yönteminin Uygulandığı Kontrol Grubu Öğrencilerinin Kalıcılık Puanlarının (Son Test - Kalıcılık) Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları.....	182
Tablo 8. Web Tabanlı Bilgisayar Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin Akademik Başarı (Son Test) Puanlarının Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları.....	183

Tablo 9. Web Tabanlı Bilgisayar Destekli Öğretim ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin Kalıcılık Puanlarının Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları.....	185
Tablo 10. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin Renk Konusunda Aldıkları Notların Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları.....	186
Tablo 11. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	187
Tablo 12. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde araç olarak bilgisayar kullanmak yararlıdır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	188
Tablo 13. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı diğer araçların kullanımına göre daha kolaydır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	189
Tablo 14. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde araç olarak bilgisayar kullanımı hata sayısını azaltır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	190
Tablo 15. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı diğer araçların kullanımı kadar olmalıdır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	191

- Tablo 16.** Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı yaratıcılığı artırır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....192
- Tablo 17.** Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım uygulamalarını kolaylaştırır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....193
- Tablo 18.** Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım uygulamalarının sayısını arttırmada yardımcı olur” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....194
- Tablo 19.** Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarımın sanatsal değerini ve özgünlüğünü azaltır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları..195
- Tablo 20.** Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilerin iş ve kariyer olanaklarına yarar sağlar” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları..196
- Tablo 21.** Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımından önce öğrencilere bilgisayar grafik programları öğretilmelidir” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....197

Tablo 22. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilere projelerinde zaman konusunda yardımcı olur” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	198
Tablo 23. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilere dersin gerektirdiği harcamaları azaltır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları	199
Tablo 24. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilerin derse ilgisini arttırır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	200
Tablo 25. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilerin derse ilgisini arttırır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	201
Tablo 26. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde elle yapılan uygulamalar bilgisayar ortamında olmalıdır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları	202

Tablo 27. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım ilkelerinin çalışmalarda oluşturulmasında kolaylık sağlar” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	203
--	-----

Tablo 28. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı nokta ile yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	204
---	-----

Tablo 29. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı çizgi ile yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	205
---	-----

Tablo 30. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “ <i>Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı renk ile yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar</i> ” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları.....	206
---	-----

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1** *Blombos Mağarası'nda bulunan ve taş devrine ait toprak boya üzerine bilinçli olarak yapılmış çizgiler, insanoğlunun erken dönem sanatına bir örnektir.....13*
- Şekil 2** *Almanya'nın Bilzingsleben bölgesinde bulunan Bilzingsleben Elephant Tibia isimli kasap bıçağı filin kaval kemiğinden yapılmıştır14*
- Şekil 3** *Nebra Gökyüzü Diski.....14*
- Şekil 4** *Sakkara bulunan Mereruka mezarında bulunan rölyef M.Ö. 2400 yıllarında yapılmıştır.....17*
- Şekil 5** *Firavun Ekhnaton'un kireçtaşından yapılan rölyefi (M.Ö. 1360 dolayları).....19*
- Şekil 6** *Firavun Ekhnaton, Kraliçe Nefertiti ve üç kızları ile kireçtaşından yapılan rölyefi (M.Ö. 1345 dolayları).....19*
- Şekil 7** *Firavun Tutankhamon ve Kraliçenin resmedildiği ahşap üstüne altın kaplama rölyef (M.Ö. 1330 dolayları).....20*
- Şekil 8** *Marcel Duchamp'ın 1917 senesinde New York'ta yaptığı "Çeşme" isimli eseri.....24*
- Şekil 9** *Floransa Katedrali, Floransa, 1296-1436.....36*
- Şekil 10** *Edward Munch'ün 1893 senesinde yaptığı Çılgılık isimli eseri.....45*
- Şekil 11** *Avusturya'lı ressam Oskar Kokoschka'nın 1909 senesinde yaptığı Oynayan Çocuklar isimli eseri.....46*

Şekil 12 1515 senesinde Michelangelo Buonarroti'nin yaptığı Musa Heykeli.....	47
Şekil 13 Donatello'nun 1415-1416 senelerinde yaptığı Aziz Giorgio heykeli	54
Şekil 14 Joan Miro'nun 1924-1925 yıllarında yaptığı sürrealist Harleken'in Karnavalı (Harlequin's Carnival) tablosu.	57
Şekil 15 Joan Miro'nun 1961 senesinde yaptığı Mavi II isimli tablosu, ressamın soyut ekspresyonist resimlerinden birisidir	57
Şekil 16 Salvador Dali'nin 1931 senesinde yaptığı Belleğin Azmi (The Persistence of Memory) isimli başyapıtı.	58
Şekil 17 Kasimir Malevich'in 1914-1915 senelerinde yaptığı Black Square (Siyah Kare) isimli eseri.....	61
Şekil 18 Sakkara'da Firavun Zoser'in mezarında, yeraltında bulunan gerçek olmayan kapı (M.Ö. 2700 dolayları)	68
Şekil 19 Leonardo da Vinci 1495-1497 senelerinde yaptığı Son Akşam Yemeği duvar resmi.....	102
Şekil 20 Eksenel korama örnek Escher'in 1951 senesinde yaptığı Dertop isimli eseri.....	107
Şekil 21 Salvador Dali'nin 1936 senesinde yaptığı Haşlanmış Fasülyeli Yumuşak Yapı – İç Savaş Öngörüsü (Soft Construction with Boiled Beans - Premonition of Civil War) isimli eseri.....	110
Şekil 22 Jan Steen'in 1660 senesinde yaptığı Aşık Kadın (The Lovesick Woman) isimli eseri.....	112

Şekil 23 <i>Sandro Boticelli'nin 1477-78 senesinde yaptığı İlkbahar (Spring)</i> <i>isimli eseri</i>	116
Şekil 24 <i>René Magritte'nin 1952 senesinde yaptığı Kişisel Eşyalar (Les</i> <i>Valeurs Personnelles) isimli eseri</i>	119

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problemi, amacı, önemi, sayıtlıları, sınırlılıkları, tanımlar ve kısaltmalar bu bölüm içerisinde verilmiştir.

1. 1. Problemin Durumu

Bilgi paylaşımı yazı öncesi sözlü olarak yapılırken yazının icadından sonra bilgiler daha sağlıklı bir biçimde yazılı olarak saklanıyor ve diğer insanlara iletiliyordu. Matbaanın kullanımından önceki dönemlerde bilgi paylaşımı sınırlı sayıdaki el yazmaları ve kitaplarla yapılmaktaydı. Matbaanın icadıyla birlikte bilginin milyonlarca kişiye ulaşması sağlanmıştır. Matbaanın kazandırdığı yeniliklerle öğretimde büyük ilerlemeler kaydedilmiştir.

Geçtiğimiz yüzyılda bilim ve teknoloji alanındaki hızlı gelişmeler ivme kazanmıştır. Bu gelişmeler insanların hayatını doğrudan etkilemiş ve öğrenilen bilginin miktarının artmasına sağlamıştır.

Günümüzde bilgi kaynaklarının çoğaltılıp dağıtılmasının yanında bilginin hızlı, kolay ve düşük maliyetlerle kullanıcılarına iletilmesi gerektirmektedir.

Öğrenmeyi en üst düzeye çıkarabilmek için farklı eğitim yöntem ve yaklaşımları yıllar boyu denenmiş, geliştirilmiş ve geliştirilmeye de devam edilmektedir. Günümüz eğitim yöntemlerinde öğretim materyali olarak yazılı kaynakların ağırlıklı olarak kullanıldığını görmekteyiz. Geçtiğimiz yüzyılda ortaya çıkan bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler beraberinde internet uygulamalarını getirmiş bunun sonucunda bilgi paylaşım yöntem ve teknikleri değişmiştir. Bu yeni teknolojik gelişmeler sayesinde birkaç saniye içerisinde binlerce bilgi kaynağına kolayca ulaşılabilir.

Şüphesiz ki, internet giderek artan büyüklüğüyle eğitim için güçlü bir yardımcı ve aynı zamanda önemli bir araç olmuştur. Artık klasik eğitim yöntemlerinin değişmez doğrularından uzak, yaratıcı ve eleştirel düşünceye açık olan internet platformunun, yeni eğitim sistemi içerisinde yer alması gerektiğine pek çok eğitimci inanmaktadır (Kökdemir, 2007).

Bilgisayar Destekli Öğretim uygulamalarıyla ilgili en önemli araştırmalardan biri 1988-1997 yılları arasında Drexel Üniversitesi'nde yapılan, "E4 Geliştirilmiş Öğrenim Tecrübesi"dir. Bu araştırma sonucunda, Bilgisayar Destekli Öğretim yüksek görsellik ve etkileşim oranı, sesli ve animasyonlu konu anlatımları ile en yüksek hatırlama oranı sağlayan öğrenme yöntemlerinden biri olarak tespit edilmiştir (Balkı, 2006).

Benzer araştırmalarda da aynı sonuçların çıkması bilgisayar destekli öğretimin günden güne önem kazanmasını sağlamıştır. Bu nedenle bilgisayar destekli eğitim materyallerinde sürekli bir gelişme söz konusu olmuştur. 1990'lı yıllardan sonra internetin eğitimde yoğun bir şekilde kullanılması, öğretimde kullanılan yöntemler içinde yeni ufuklar açarak bir reform oluşturmuştur (Tokman, 2008).

İnternetin eğitim alanında genel kullanımı bilgiye erişimi hızlı bir şekilde erişmek ve birçok bilgi kaynağına ulaşmaktır diyebiliriz. İnternet bize dünyanın her yerinde bulunan bilgiye kolay, hızlı ve az maliyetli bir şekilde ulaşmamızı sağlamaktadır. İnternet teknolojisinin bilgisayar destekli öğretimle harmanlanması sonucu Web Tabanlı Öğretim (WTÖ) yöntemi geliştirilmiştir. WTÖ için hazırlanan web sayfalarında; canlandırma (animasyon), benzetim (simülasyon), ses, görüntü, film gibi görsellerle birlikte elektronik mesaj (e-mail), karşılıklı sohbet (chat), haber grupları (listserver), bilgi paylaşımları (forumlar), video konferans vb. uygulamalarla etkileşim en yüksek seviyeye çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Web tabanlı öğretimin 1992 yılından itibaren kullanılmaya başlanması ve 2002 yılından itibaren internet altyapısındaki gelişmelerden sonra sanal sınıfların ve e-öğrenme modüllerinin oluşturulmasını göz önüne alırsak bu öğretim yönteminin henüz yeni bir yaklaşım olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır. Web destekli öğretim araçları sürekli gelişmektedir. Araçlar daha az bilgi gerektirmektedir. Ayrıca kolay kullanımı ve düşük maliyeti büyük yararlar sağlamaktadır. Bu araçlar öğrencilerden alınan geri bildirimlerin değerlendirilmesiyle tekrar geliştirilmektedir” (Akt: Ünsal, 2007:1).

Türkiye’de ise durum bundan farklı değildir. Bilgisayar ve internet teknolojilerindeki gelişmelere paralel olarak, eğitim alanında yeni yaklaşım ve yöntemler geliştirilmektedir. Buna bağlı olarakta web tabanlı uygulamaların sayısı gittikçe artmaktadır. Konu görsel sanat eğitimi kapsamında ele alınacak olursa web tabanlı öğretim yöntemlerinin az olduğu söylenebilir. Sanat eğitimi, alanı yapısı itibariyle yüksek yoğunlukta görsel materyal kullanmaya elverişli derslere sahiptir. Bundan dolayıdır ki, bu derslere yönelik yapılacak web tabanlı öğretim yöntemi, sanat öğretimi programlarında belirtilmiş olan amaç ve davranışların öğrencilere kazandırılmasında önemli yararlar sağlayacağı düşünülebilir.

1. 2. Problem Cümlesi

Yapılandırmacı yaklaşıma göre hazırlanan web tabanlı öğrenme yönteminin lisans düzeyinde Temel Sanat Eğitimi alan öğrencilerin bu dersindeki akademik başarılarına ve bilgilerine bir katkısı bulunmakta mıdır?

1. 3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, yapılandırmacı yaklaşıma göre hazırlanmış “Web Tabanlı Bilgisayar Destekli Öğretim” etkinliğinin, lisans düzeyinde sanat eğitimi alan öğrencilerin temel sanat eğitimi dersindeki akademik başarılarının incelenmesidir.

Bu araştırmada, web tabanlı bilgisayar destekli ğretim (WTBDÖ) için web sitesi hazırlanarak ğretim faaliyetinde bulunulmuştur. İnternet ve sınıf ortamında gerçekleştirilen temel sanat eğitimi dersinin uygulamalarıyla aşağıda yer alan alt amaçların cevapları bulunmaya çalışılmıştır.

1. 3. 1. Alt Amaçlar

1. Temel Sanat Eğitimi dersinin Web Tabanlı Öğrenme Yöntemiyle verilmesinin uygulandığı deney grubu ğrencilerinin başarı puanları (ön test ve son test) arasında anlamlı bir fark var mıdır?

2. Temel Sanat Eğitimi dersinin Web Tabanlı Öğrenme Yöntemiyle verilmesinin uygulandığı deney grubu ğrencilerinin başarı puanları (son test ve kalıcılık testi) arasında anlamlı bir artış var mıdır?

3. Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan Temel Sanat Eğitimi dersinin kontrol grubu ğrencilerinin başarı puanları (ön test- son test) arasında anlamlı bir artış var mıdır?

4. Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan Temel Sanat Eğitimi dersinin kontrol grubu ğrencilerinin başarı puanları (son test ve kalıcılık testi) arasında anlamlı bir artış var mıdır?

5. Temel Sanat Eğitimi Dersinin Web Tabanlı Öğrenme yöntemi uygulanan deney grubu öğrencileri ile Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu ğrencilerinin akademik başarı (son test) puanları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

6. Temel Sanat Eğitimi Dersinin Web Tabanlı Öğrenme yöntemi uygulanan deney grubu öğrencileri ile Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu ğrencilerinin kalıcılık puanları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

7. Temel Sanat Eğitimi Dersinin Web Tabanlı Öğrenme yöntemi uygulanan deney grubu öğrencileriyle Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu öğrencilerinin aldıkları notlar arasında anlamlı bir fark var mıdır?

8. Temel Sanat Eğitimi Dersinin Web Tabanlı Öğrenme yöntemi uygulanan deney grubu öğrencileriyle Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu öğrencilerinin internet ve bilgisayar kullanımına yaklaşımları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

1. 4. Araştırmanın Önemi

Günümüzde eğitim alanında yeni yaklaşım ve yöntemler geliştirilmektedir. Ve bu yenilikler denenerek en iyi sonuç verenleri elde edilmeye çalışılmaktadır.

Eğitimde öğretmen merkezli ya da geleneksel öğretimin yeterince etkili olmadığı görülmektedir. Öğretmenin bilgi aktarıcı olma özelliğinden kurtarılması çağdaş eğitimin hedeflerine ulaşması açısından önemlidir. “Günümüz eğitiminde, eğitimcinin tanımı, bir konuda bilgi sahibi olan değil, bu bilgilere nereden ve nasıl ulaşılacağını bilen ve bu konuda öğrencilere rehberlik edebilen bir yapıya sahip olan kişi” şeklindedir (Söylemez, 2008).

Sınıfta öğretmenin öğretimi gerçekleştirilmesinde rehber rolünü üstlenmesiyle öğrencinin eğitimin merkezine alınmasını ve öğrenen odaklı bir yapının oluşmasını sağlamaktadır. Öğrencilerin derse aktif katılımını sağlamak amacıyla proje, etkinlikler ve teknoloji kullanımı başvurulan tekniklerden bazılarıdır. Bu tekniklerle öğrenciler bilgiyi tüketen değil, bilgiyi yorumlayarak anlam yaratma sürecine etkin katılan bireyler konumuna gelebilmektedirler.

Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi bu yeni yaklaşım ve yöntemlerden birisidir. Eğitimin birçok alanında web tabanlı öğretim yöntemiyle ilgili araştırma ve uygulamalar yapılmaktadır. Sanat eğitimi alanında ise yapılan çalışmaların sayısı

oldukça azdır. Bu çalışma; sanat eğitimi alanındaki eksikliğin bir ölçüde giderilmesi bakımından önemli görülmektedir.

Araştırma kapsamında geliştirilen web sitesi lisans düzeyinde öğrenim gören öğrencilere sağlayacağı yararlar ortaya çıkabilecektir. Sanat eğitiminde geleneksel öğretim yöntemi ile web tabanlı bilgisayar destekli öğretim yönteminin, olumlu ve olumsuz yönlerinin karşılaştırması mümkün olabilecektir. Bunlara ek olarak, sanat eğitiminde teknoloji kullanımına yönelik öğretim araçlarının geliştirilmesine, sınıf ortamının tasarlanmasına, öğretim programlarında yapılabilecek düzenlemelere ve benzer konular üzerinde çalışan kişilere kaynaklık edebilecektir.

1. 5. Varsayımlar

Araştırmanın deneysel desen yöntemine göre yapılan uygulama çalışmasında aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir:

1. Deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin öğrenmelerini etkileyebilecek etkenler ve öğrenmeye karşı ilgileri denktir.
2. Denetim altına alınamayan değişkenler, uygulamaya katılan öğrenci gruplarını aynı şekilde etkilemiştir ve bu değişkenler araştırmanın sonucuna anlamlı derecede etki etmemiştir.
3. Uygulama için seçilen “Renk” konusu, anlamlı bir yargıya varmak için yeterlidir.
4. Uygulama için hazırlanan web sitesi amaca yönelik ve yeterli seviyededir.
5. Deney grubu öğrencileri uygulamayı yürütecek ölçüde temel bilgisayar kullanım bilgisine sahiptirler.

1. 6. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Mesleki Resim Anabilim Dalı ve Seramik Eğitimi Anabilim Dalı'nda 2008-2009 Eğitim - Öğretim Yılı Bahar Dönemi birinci sınıfta öğrenim gören 40 öğrenciyle,

2. Temel Sanat Eğitimi Dersi'nin, Renk konusuyla,

3. Web Tabanlı Bilgisayar Destekli Öğretim için hazırlanan web sitesi ile,

4. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi'nin sınıf ortamında gerçekleştirilmesiyle,

5. İnternetin öğretim ortamı olarak öğrenci ve öğretmenle iletişimli şekilde kullanılmasıyla sınırlandırılmıştır.

1. 7. Tanımlar

Arayüz (Interface): Bir etkileşimi yerine getiren aktör ve davranan olmak üzere iki ajan arasında bir iletişim kanalıdır. Ajanlardan biri aktör; diğer ajan tarafından seçilmiş davranışların bir sonucu olarak hareketleri tamamlayan, davranandır (Arch, 1992:118).

Bilgisayar Destekli Öğretim: Öğretim sürecinde öğrencilerin bilgisayarda programlanan dersler ile etkileşimde bulunduğu, öğretmenin rehber, bilgisayarın ise ortam rolünü üstlendiği öğretim yöntemidir (Somuncuoğlu, 1997:116).

Çoklu-ortam (Multimedia): İki veya daha fazla sayıda doğal duyuya hitap eden metin, ses, grafik, animasyon, video gibi sayısal medya ortamlarının bir sentezidir. Çokluortam en azından bir sürekli ve bir farklı kaynak içeren; bilgisayar

kontrollü, entegre edilmiş medya, geliştirme, sunum, depolama, saklama yöntemi ve bağımsız bilgi iletişimi tarafından karakterize edilmiştir (Fluckinger, 1995:268).

Eğitim Teknolojisi: İnsanların öğrenmeleri için yöntemleri iyileştirmek, sistemleri, yöntemleri ve araçları geliştirmek, uygulamak ve değerlendirmektir (Ellington, Percival vd.1994:10).

E-öğrenme: ‘E’ harfi ‘elektronik’ kelimesi için kullanılmakta ve öğrenmenin nasıl bir süreçten geçtiğini tanımlamaktadır. E-öğrenme bilginin ve performansın güçlendirilmesinde bir dizi çözümün internet teknolojileri kullanılarak sunumu anlamına gelir (Rosenberg, 2001:28).

Etkileşimli (Interactive): Çeşitli iletim ortamlarını (metin, hareketli görüntü, ses ve canlandırma) bir arada barındıran program ve uygulamalardır (Tomak, 2000:180).

Geçerlilik: Bir veri toplama aracının ölçmesi gereken özellikleri, ölçülmemesi gereken özelliklerle karıştırmadan ölçebilme yeterliliğidir.

Güvenirlilik: Bir veri toplama aracının ölçmeye çalıştığı özellikleri zaman ya da denek farklılığından etkilenmeden doğru şekilde ölçebilme gücü. Bu gücün göstergesi, farklı zamanlarda ya da farklı gruplar üzerinde yapılan ölçümler arası tutarlılıktır.

İnternet: “İnter” (arasında) ile “net” (ağ) sözcüklerinden oluşan internet, “ağlar arası” anlamına gelmektedir. İnternet birden fazla haberleşme ağının (Networks), birlikte meydana getirdikleri bir iletişim ortamıdır. Bu iletişim ağında bilgisayarlar, birbirlerine kablolar, uydu bağlantıları, telsiz bağlantıları ile fiziksel olarak bağlıdır.

Kalınlık: Belleğe yerleştirilen bilgilerin tekrar geri getirilmesi ve kullanılması için korunmasıdır. (Demirel, 2006:59)

Kazanımlar: Öğretim sürecinde öğrencilerin edinebilecekleri bilgi, beceri ve alışkanlıkları kapsamaktadır.

Öğretim Teknolojisi: Öğrenme-öğretme ortamının en etkin şekilde düzenlenmesi için gösterilen sistematik ve planlı etkinlikler bütünüdür (Şahin ve Yıldırım, 1999).

Ön test: Bir derse veya öğretime başlarken uygulanan, öğrencinin konu hakkında sahip olduğu bilgi ve becerileri belirlemeye yönelik test türüdür.

Paradigmatik Değişim: Paradigma kısaca herhangi bir alanda yerleşik yazılı ve yazılı olmayan tüm kurallara ve uygulamalar bütününe verilen bir isim olarak değerlendirilebilir. Bu araştırmada kullanılan paradigmatik değişim kavramı, öğrenme ve öğretme süreçlerinde meydana gelen değişime atıfta bulunurken bu alandaki başlıca değişimin, öğrenme ve öğretme süreçlerindeki ilgi odağının “öğrenme”den yana kayması anlamında kullanılmıştır. (Özden, 2002:16-17)

Sanal: Sanal kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğünde şöyle tanımlanmaktadır: Gerçekte yeri olmayıp zihinde tasarlanan, mevhum, farazi, tahmini. Bilgisayar ve internet ortamında olunca sanal sözcüğünü interactive (etkileşimli) anlamında yüklemek doğru olacaktır.

Sanal Sınıf: Bilgisayar programları kullanılarak dijital ortamda oluşturulan ve internet ortamında öğrencilerin bir araya gelmesi için yapılandırılan web ortamı.

Son test: Bir ders, ünite veya öğretim materyalinin tamamlanmasından sonra yapılan, öğrencinin ders ya da ünitenin hedeflerine ulaşma düzeyini belirlemek için kullanılan testtir.

Tutum: Bir bireye atfedilen ve onun bir psikolojik obje ile ilgili düşünce, duygu ve davranışlarını düzenli bir biçimde oluşturan eğilimdir.

Uzaktan Eğitim: Uydu, video, audio grafik, bilgisayar, multimedya teknolojisi gibi elektronik araçların yardımıyla, eğitimin uzaktaki öğrencilere ulaştırılmasıdır.

Web Sitesi: İnternet üzerinde yayınlanan yazı, resim, ses, film, animasyon gibi pek çok yapıdaki verilere hızlı ve etkileşimli bir şekilde ulaşmayı sağlayan birçoklu ortam sistemidir.

Web Tabanlı Öğretim: Bilginin, internet üzerinde bulunan Dünya Çapında Ağ (World Wide Web - www) servis sağlayıcılarıyla aktarılması sonucu yapılan öğretim modelidir. Web tabanlı öğretim, öğrenmeyi arttıracak ve destekleyecek anlamlı bir öğretme ortamı oluşturmak için bilgisayar ağları üzerinden dağıtılan yani Web'in özelliklerinden yararlanılarak oluşturulan bir öğretim programı olarak tanımlanabilir.

Yaratıcılık: İnsanın kendine özgü ve özgün bir nesne ortaya koyma sürecidir. Yaratıcılık, belli bir ilgi ve alanda imgesel düşünme bilgi ve becerisinin birleşimidir. (Krimsky, 1999, s. 19)

Yetenek: Bireyin herhangi bir şeyi öğrenme, yapma ya da bir duruma uyum sağlamaya yatkınlığıdır. Yetenek doğuştan getirilebilir ya da sonradan kazanılmış olabilir. Herhangi bir kişinin genel anlamda yeteneksizliği söz konusu değildir. Buna karşılık kişinin belli alanlardaki yetenekleri zayıf ya da güçlü olabilir.

1. 8. Kısaltmalar

BDÖ: Bilgisayar Destekli Öğretim

CD: Compact Disk

DNS: (Domain Name System) Kullanıcı İsimlendirme Sistemi

IP: (Internet Protocol) İnternet Protokolü

LAN: (Local Area Network) Yerel ağ

LMS: (Learning Management System) Ders Yönetim Sistemi

WAN: (Wide Area Network) Geniş alanlı ağ

WTBDÖ: Web Tabanlı Bilgisayar Destekli Öğretim

WTÖ: Web Tabanlı Öğretim

WWW: (World Wide Web) Dünya Çapında Ağ

Yrd. Doç.: Yardımcı Doçent

Doç: Doçent

Prof: Profesör

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Sanatın Tanımı ve Sanat Eserini Oluşturan Öğeler

2.1.1. Sanatın Tanımı

Sanatı tam anlamıyla tanımlamak zordur. Sanat, en genel anlamıyla, yaratıcılığın ve hayal gücünün biçimsel ifadesi olarak tanımlanabilir. Tarih boyunca neyin sanat olarak adlandırılacağına dair fikirler sürekli değişmiş, bu geniş anlama zaman içinde değişik kısıtlamalar getirilip yeni tanımlar yaratılmıştır. Bugün sanat terimi birçok kişi tarafından çok basit ve net gözüken bir kavram gibi kullanılabildiği gibi akademik çevrelerde sanatın ne şekilde tanımlanabileceği, hatta tanımlanabilir olup olmadığı bile hararetli bir tartışma konusudur. Açık olan nokta ise sanatın insanlığın evrensel bir değeri olduğu, kısıtlı veya değişik şekillerde bile olsa her kültürde görüldüğüdür. Sanat için yapılan tanımlar kültürden kültüre ve dönemden döneme uyarlanamamaktadır. Sanat insanlar için her zaman önemini korumuştur. Sanatçılar eserleriyle izleyiciye şaşırtarak keyif ve farkındalık verebilmektedirler (Freeland, 2001, s. 11, 12, 14, 15).

İnsanın var oluşundan itibaren, sanat hayatının bir parçası olmuştur. Chris Scarre, insanların mağaralarda yaşarken de sanatla uğraştıklarını savunmuştur. Chris Scarre'in yazdığı The Human Past isimli kitapta, Güney Afrika Cumhuriyeti sınırları içinde olan ve Hint Okyanusu kıyısında bulunan Blombos Mağarası'nda bulunan yontma taştan yapılmış mızrak uçları ve bıçaklar dışında bulunan kare prizma şeklindeki toprak boyasının 65,000 sene öncesi döneme yani taş devrine ait olduğu kanıtlanmıştır (Şekil 001). Toprak boyasının üstündeki bilinçli olarak yapılmış birbirini kesen çapraz çizgiler ve çerçeve çizgisi insanlığın erken dönemlerinde bilinçli olarak yaptığı sanata örneklerden birisidir. Günümüzden 600,000 sene önce yaşamış Acheulean diye adlandırılan insanların yaptığı bıçaklar ve baltalar Almanya sınırları içinde bulunmuştur. Bu balta ve bıçakların her iki yanı günümüz insanının

göz zevkine hitap edecek şekilde yapılmıştır. Özellikle Bilzingsleben Elephant Tibia isimli kasap bıçağı 350,000 - 400,000 yılları arasında yapılmıştır (Şekil 002). Aynı dönemlerde Güney Afrika'da Duinefontein, Elandsfontein ve Kathu Pan bölgelerinde, Kenya'da Olorgesailie bölgesinde, Cezayir'de Ternifine bölgesinde, İsrail'de Revadim ve Holon bölgelerinde, İspanya'da Torralba, Ambrona ve Aridos bölgelerinde, Fransa'da Cagny l'Epinette bölgesinde, İtalya'da La Poledrara, Isernia la Pineta ve Rebibia bölgelerinde, Almanya'da Bilzingsleben, Schöningen, Miesenheim ve Bad Cannstatt bölgelerinde ve İngiltere'de Boxgrove ve Hoxne bölgelerinde birbiriyle benzerlik taşıyan simetrik yapısı nedeniyle estetik değerler taşıyan insanların yaptığı aletler bulunmuştur. Günümüzde olduğu gibi en eski dönemlerde de sanatçıların yaptıkları eserlerin biçimleri ve işlevleri son derece şaşırtıcıdır. Eski dönemlerde, insanların sanat yapıtlarını dini ritüellerde kullandıkları düşünülmektedir (Freeland, 2001, s. 12). M.Ö. 2,000'de Bronz Çağında yapılmış olan Nebra Gökyüzü Diski isimli eser doğu Almanya'da bulunmuştur (Şekil 003). Bu eser insanların astroloji ile ilgisini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Nebra Gökyüzü Diski'nde kenarları arkaya doğru eğilmiş bronz disk üzerine altından yapılmış güneş, ay, 32 yıldız ve eğri şeritler bulunmaktadır. Diskin merkezinde yedi yıldızın oluşturduğu küme, Büyükayı takımyıldızını belirttiği düşünülmektedir (Scarre, 2005, s. 117, 118, 143, 422).



Şekil 01: Blombos Mağarası'nda bulunan ve taş devrine ait toprak boya üzerine bilinçli olarak yapılmış çizgiler, insanoğlunun erken dönem sanatına bir örnektir. (Scarre, 2005, s. 143)



Şekil 02: Almanya'nın Bilzingsleben bölgesinde bulunan Bilzingsleben Elephant Tibia isimli kasap bıçağı filin kaval kemiğinden yapılmıştır. (Scarre, 2005, s. 118)



Şekil 03: Nebra Gökyüzü Diski. (Scarre, 2005, s. 422)

Toplumsal koşulların değişmesiyle birlikte farklı dönemlere göre sanatın tanımında da bazı değişiklikler görülebilmektedir. Sanatın tanımına ilişkin tartışmalar Antik dönmeden Platon'dan bu zamana kadar tartışılmaktadır. Bu yüzden sanatın kesin bir tanımını yapmak olası değildir. Sanat üzerine teorik çalışmalar yapan Alman filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel sanatın anlamını değil o anlamın ne olduğunu tanımlamaya çalışmıştır. Hegel sanatı ifade ederken felsefi bir bakış açısından yaklaşmıştır. Hegel'e göre sanatın bir anlamı olmakla birlikte gündelik yaşantımızda karşılaştığımız deneyimlerden fazlası olduğudur. Bu anlamı ancak sanat eserinin kendisi tanımlayabilir. Günümüzde yapılan sanat eserleri daha önceki zamanlarda yapılan sanat eserleriyle benzerlikler gösterebileceği gibi tam aksine bir benzerlikte göstermek zorunda değildir (Hegel, 1994, s. 9, 10). Sanatın özellikleri her yeni generasyonu bir önceki generasyona bağlayan ve insanlığın gelişiminin sürekliliğini gösteren önemli alanlardan biridir diyebiliriz. Sanat insanlar için önemi devamlı olarak korumuştur. Sanatçılar yaptıkları eserlerle izleyiciye farkındalık ve keyif vermeyi şaşırtarakta yapmaktadırlar. Günümüzde bazı sanatçılar eserlerinde kullandıkları malzemeler, biçimler ve temalarla izleyicide şaşkınlık uyandırmaktadırlar. Örnek olarak çarpıcı cinsellik ve kurban konularını ele alan sanatçılar eserlerinde kan, dışkı, idrar ve hayvan leşlerini kullanabilmektedirler. Sanat dünyasında devamlı yaşanan rekabet yüzünden izleyicide sanateserinin şok etkisi yaratması önemini korumaktadır. Amerikalı John Dewey'nin 1934 senesinde yazdığı Deneyim Olarak Sanat isimli makalesinde sanatçıların sanat dünyasına yenilik getirmek zorunda olduklarından bahsetmektedir. Dewey'e göre, sanayide seri üretim olmasına rağmen bunu sanatçılardan beklememek gerekmektedir. Sanatçılar kendilerini ifade ederken farklılıklara ve abartılara başvurmak zorunda olduklarını savunmaktadır. 1990'larda tartışma konusu olan İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün ileri teknoloji ile dondurulmuş ölü köpekbalıkları, kesilmiş inekler ve koyunlardan yapılmış sanat eserleri John dewey'in makalesinde belirttiği izleyiciyi şaşırtma olgusuna güzel bir örnek teşkil eder (Freeland, 2001, s. 13-15, 20, 21)

Ayla Ersoy sanatın tanımını yaparken Tolstoy'un sanat hakkında söylediği şu sözlerinden faydalanmıştır. Tolstoy “insanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu,

kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya sözcüklerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından sanat ortaya çıkmıştır” der. İnsan nasıl duymaya, düşünmeye başladığı andan itibaren kelimenin gerçek anlamıyla hayata girmiş olursa, insanlık da duygularını ve düşüncelerini sesler, çizgiler ve renklerle canlı ve cansız simgeler halinde şekillendirmeye başladığı andan itibaren gerçekten tarih sahnesine girmiş olur. Sanat, din ve felsefe gibi insanı günlük yaşamın dar sınırlarından kurtaran sonsuzluğun enginliğine götüren kuvvetli bir eldir. Sanatta güzeli, dinde tanrıyı, bilimde doğruyu arayan insan ruhu (tin) aslında kendini aramaktadır (Ersoy, 2002, s. 5).

Sanatın tanımını yaparken, sanat ve insan kavramlarının bağlantısını kullanan Adnan Tepecik’e göre, “sanat insanın temel varlığı gibidir, yaratma içgüdü, yeni biçimlerin ortaya konulması, maharet ve başkalarını hayrete düşürme, belki de sanatın temel uygulamaları arasındadır” (Tepecik, 2002, s. 11). Bu bağlamda Ayla Ersoy sanatı tanımlarken tarihteki yeniliklerin sanatı etkilediğine değinmiştir. A. Ersoy’a göre, “ortaya konan her yenilik, bildiklerimize ve alıştıklarımıza ters düştüğü için, başlangıçta bozuk ve değersiz olarak nitelenir” (Ersoy, 2002, s. 12). Yenilik insanın doğal gereksinimlerinden birisi olup, gelişmenin koşullarından birisidir diyebiliriz. Çeşitli toplumsal sıkıntılardan sonra yenilik ilk önce sanat eserlerinde görülür diyebiliriz. Ne kadar geleneklere bağlı kalınırsa kalınsın, tarih boyunca ortaya çıkan olaylar sanatta yenilik arayışını da doğurmuştur. Kuruluşu M.Ö. 3,000’li yıllarda olan dünyanın en uzun uygarlığı Nil nehri üzerinde kurulmuş Mısır uygarlığıdır. Eski Mısırlılar sanatta geleneklerine çok sıkı olarak bağlanmış bir uygarlık olmasına karşın Mısır sanatında yenilikler görmektediriz. Sir Lawrence Gowing’e göre, “Mısırlı sanatçıların ve zanaatkarların izlediği geleneksel tarz Mısır’ın kurulduğu erken dönemlerde belirlenmiştir” (Gowing, 1995, s. 20). Sanatta yenilik anlayışını, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan eski Mısır sanatında da görmektediriz. Memfis eski Mısır’ın başkenti, Sakkara ölümler şehri (Necropolis) olarak anılıyordu. Sakkara’nın tarihi Birinci Hanedanlık dönemine, yani Mısır’ın kuruluşuna kadar

gitmektedir. Sakkara’da firavun mezarlarında bulunan kireçtaşına oyulmuş ve boyanmış rölyefler geleneksel Mısır sanatına güzel örneklerdir (Şekil 04).



Şekil 04: Sakkara bulunan Mereruka mezarında bulunan rölyef M.Ö. 2400 yıllarında yapılmıştır. (Honour, Fleming, 1991)

Hugh Honour ve John Fleming’in, firavun mezarlarının duvarlarına kireçtaşına oyularak ve boyanarak yapılan rölyefler hakkında verdikleri bilgiler şunlardır. “Firavun mezarlarında sadece firavunlar resmedilmekteydi. Firavun mezarının diğer odalarının duvarlarında firavunla birlikte, saray mensupları, aile fertleri ve hizmetçilerde günlük hayatta yaptıkları işler ayrıntılar dikkate alınarak resmedilmişlerdir” (Honour, Fleming, 1991, s.55).

Mısırlı sanatçılar doğayı, objeleri ve figürleri en karakteristik anlaşılabilir görüşlerine göre simgeleştiriyorlardı. Mısır sanatında ağaçlar ve balıklar yandan

resmedilirken, insan figüründe insan başı yandan ama göz önden, vücut önden, kollar, bacaklar ve ayaklar yandan resmediliyordu. Mısır tarzının geleneksel yapısında en büyük yeniliğe giden Yeni Krallığın firavunu Ekhnaton'dur (Şekil 05). Bernard S. Myers ve Trewin Copplestone bu bilgiyi desteklemektedirler. Bernard S. Myers ve Trewin Copplestone'a göre, "Mısır firavun Ekhnaton'la bu değişime uğramıştır. Ekhnaton daha önceki adıyla IV. Amenofis, başkenti Amarna'ya taşıyarak Amarna Dönemini başlatmıştır" (Myers, Copplestone, 1990, s. 15). Ekhnaton, kendinden önceki dönemlerde ki tanrılar yerine onun için tek yüce tanrı olan Aton'a taptı. Firavun yeni tanrıdan esinlenerek adını Ekhnaton olarak değiştirdi. Ekhnaton döneminde eski Mısır tanrılarının resimleri yapılmıyordu. Ekhnaton, Kraliçe Nefertiti ve üç kızlarının M.Ö. 1345'te kireçtaşına yapılmış rölyefinde daha önceki Mısır sanatından büyük farklılıklar görmekteyiz (Şekil 06). Bu rölyefte Ekhnaton'un kendisinden önceki dönemdeki firavunlar gibi görkemli ve katı resmedilmediğini görüyoruz. Mısır sanatında bu değişikliklere Gowing'de şu sözlerle katılmaktadır. "Amarna Dönemi kendinden önceki Sesostris Döneminden farklılığı gerçekçiliğe yönelmesidir. Sesostris Dönemindeki düz ve güçlü omuzlar Amarna Döneminde eskiye oranla daha düşük betimlenmiştir" (Gowing, 1995, s. 49). Bununla birlikte, Kraliçe Nefertiti'nin boyutları eskiden olduğu gibi küçük olarak çizilmemiştir. Firavun Ekhnaton ve Kraliçe Nefertiti'nin ayak parmakları ayakların duruş biçimlerine göre doğru olarak resmedilmiştir. Eskiden figürlerin ayakları başparmak gözükecek şekilde aynı olarak resmediliyorlardı. Yine bu resimde, firavun ve kraliçe kızlarını severken sıcak bir aile ortamı sergilemektedir. Önceki dönemlerde bu tarz bir kompozisyona rastlanmamıştır. Ekhnaton'dan sonra tahta geçen Tutankhamon, Mısır sanatındaki bu yenilik anlayışını devam ettirmiştir. Tutankhamon'un mezarında bulunan ahşap üstü altın kaplama rölyef çalışmasında, kraliçenin elini firavunun omzuna koyarak resmedilmesi, daha önceki Mısır sanatında yoktur (Şekil 07). Geleneklerine sıkı sıkıya bağlı Mısır sanatında bile bunlar gibi yenilikler görmekteyiz.



*Şekil 05: Firavun Ekhnaton'un kireçtaşından yapılan rölyefi (M.Ö. 1360 dolayları)
(Gombrich, 2004, s. 66)*



Şekil 06: Firavun Ekhnaton, Kraliçe Nefertiti ve üç kızları ile kireçtaşından yapılan rölyefi (M.Ö. 1345 dolayları) (Gombrich, 2004, s. 67)



Şekil 07: Firavun Tutankhamon ve Kraliçenin resmedildiği ahşap üstüne altın kaplama rölyef (M.Ö. 1330 dolayları) (Gombrich, 2004, s. 69)

Yaşamının büyük bir çoğunluğunu İngiltere’de geçirmiş olan Avusturya doğumlu Musevi asıllı sanat tarihçisi Sir Ernst Hans Josef Gombrich, sanat nedir sorusuna görsel cevap bulmak yerine felsefi açıdan bir yaklaşımın daha doğru olduğunu savunur. Post-modern dönemin belirtilerini algılamak zor değildir. Modern banliyö sitelerindeki tehdit edici küp biçimli yapılar, yine küp olan ama stilize süslerle bezenmiş yapılara dönüşmüştür. Soyut resmin birçok biçiminde görülen püriten ya da basitçe sıkıcı sadelik, yerini alegorik ya da maniyerist resimlere bırakmıştır. Bu resimler sık sık figüratif olup gelenek ve mitolojiye çok sayıda atıfta bulunmaktadır. Heykelde, kompozit nesneler, “ileri teknoloji” ya da taklit, malzemedeki gerçeği arayan ya da üç boyutluluğu sorgulayan eserlerin yerini almıştır. Sanatçılar artık eserlerinde öyküsel bir anlatımdan ya da ahlak öğütleri vermekten kaçınmamaktadır. Aynı zamanda, sanatın yöneticileri ve bürokratları, müze görevlileri, sanat tarihçileri ve eleştirmenler, çok yakın zamanda soyut Amerikan resmi ile tanımladıkları bir dizi biçimin tarihine olan güçlü inançlarını ya kaybettiler ya da terk ettiler. Onlar, artık öncülüğe önem vermeyen bir çeşitliliğe

kapılarını açtılar. 11 Ekim 1988’de John Russell Taylor, The Times’da şöyle yazdı: On beş-yirmi yıl önce “modern” teriminin ne anlamda kullanıldığını biliyor, öncü (avant-garde) akımlara bağlılığını belirten sergilere gittiğimizde neyle karşılaşacağımızı, kabaca da olsa, tahmin edebiliyorduk. Tabii bugün çoğulcu bir dünyada yaşıyoruz. Böyle bir ortamda en gelişmiş sayılan şey yani büyük bir olasılıkla Post-Modern çoğu zaman en geleneksel ve en geriye yönelik oluyor (Gombrich, 2004, s. 618, 619).

Bu görüşe karşı olan Amerikalı filozof John Dewey (1859-1952) sanat dünyasının çok rekabetçi olduğundan, sanatçıların izleyicide şok etkisi meydana getirmekte dahil olmak üzere her türlü değeri kulanma gereksinimi duyduğunu 1934 senesinde yazdığı Deneyim Olarak Sanat’ta ‘Art as Experience’ belirtmiştir. Dewey’e göre, endüstrinin mekanikleşmesine rağmen sanatçıların mekanik bir şekilde çalışması imkansızdır. Sanatçılar çalışmalarında yalnızca kendini ifade etmeyi seçmiş bir yolu tercih etmektedirler. Bu sebepten dolayı, sanatçılar ekonomik güçlerin rüzgarına kendilerini kaptırmamak için farklılıklarını ortaya koymak için ilginç abartılara ihtiyaç duymaktadırlar. İngiliz sanatçı Damien Hirst’ün (1965-...) çalışmalarında ölüm teması sık görülür ve önemli bir yere sahiptir. Formaldehitte ileri teknoloji ile muhafaza edilen ölü hayvan figürleriyle tanınmıştır. Bunlardan birisi olan 1991’de yaptığı ikonik çalışması Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı ‘The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living’ bir vitrin içinde, formaldehitte muhafaza edilen ölü bir köpekbalığından oluşur. Hirst’ün ölü köpekbalıkları, kesilmiş inek ve koyunların sergilendiği Eczane ‘Pharmacy’ restoranıyla ününü arttırmıştır (Freeland, 2001, s. 20, 21).

20. yüzyıldan itibaren büyük değişime giren sanatın tanımını Nigel Warburton “Sanat Nedir?” (The Art Question) kitabında yapmaya çalışmıştır. Warburton’ın “Sanat Nedir?” kitabının giriş sayfasında sanatın ne olduğu hakkında yaptığı tanımlamaların ve günümüzde sanatın nerede olduğu hakkındaki düşüncelerini özetlersek; Nigel Warburton’a göre, sanatın ne olduğuna dair soru 20. yüzyıl estetiğinde ve sanat çalışmalarında önemini korumaktadır. Sanatçıların yaptıkları

çalışmalar sanatsal anlayış, estetik ve sanat dünyası ile sürekli yüzleşmekteydi. Belçikalı sanatçı Francis Alys 2001 Venedik Biennail'ine kendisi gideceğine yerine bir tavus kuşu göndermiştir. Bu çalışmasını Elçi 'Ambassador' olarak adlandırmıştır. Francis Alys'in adına çalışan İngiliz sanat kuratörler bu çalışma ile ilgili yorumu "Tavus kuşu sanatçı adına bütün toplantılara katılarak, eski fabel masallarda kibiri tasvir eden tavus kuşu sanat dünyasının kibirli yönünü öne çıkarmak amacıyla Venedik Biennail'ine gönderilmiştir"dir. Muhtemelen sanatçının "Elçi" isimli çalışması ileriki tarihte yapılacak Venedik Biennail'inde programa alınacaktır. Tavus kuşu Francis Alys'in yaptığı çalışmaların içeriğinin bir aynası olarak kabul edilmektedir. Francis Alys kasıtlı olmaksızın canlı bir tavus kuşunu sanat eseri olarak göstermiştir. Mark Wallinger bir yarış atını "Gerçek Bir Sanat Eser" olarak adlandırmıştır. Mecazi anlama bakılmaksızın yarış atı yarış kazanan gerçek bir sanat eseridir. Yarış atına isim vererek ve varlığının reklamını yaparak bir sanat eseri olarak kabul görmesini sağlamıştır. Harold Rosenberg felsefi bir yaklaşımla sunulan bu tip objeler için ünvan verilmiş "Endişeli Objeler" olarak sanatsal bir eleştiri getirmektedir. Harold Rosenberg bu tarz objeleri sanat eseri olarak sunan sanatçıların kendilerinden daha önceki dönemlerdeki sanatçıların izlediği yolu izlediğini söyleyerek, bu tip çalışmaların reddedilmesinin geçmişteki sanatçıların ortaya koydukları eserlerin ilk önce reddedilip sonra kabul gördüğü referansı ile yola çıktıklarını ifade etmiştir. Harold Rosenberg bu tarz çalışmaların zaman içerisinde kaybolacağını ve saklanmasının güç ve imkansız olduğunu söylemiştir. Bu konulardaki çalışmalar Yeni Avant-Garde'ların çalışmalarının konusu olmuştur. Bu sebepten dolayı sanatın ilerleyişi değişik ve önceden bilinmeyen yönlerde olmaktadır. Bu tarz yıkıcı hareketlere en güzel örnek Marcel Duchamp'ın "Çeşme" isimli sanat eseridir (Şekil 08). "Çeşme" beyaz porselenden yapılmış bir vasat pisuardır. Bu sanat eseri 1917 senesinde New York'ta "Bağımsız Sanatçılar Topluluğu" sergisine "R. Mutt" imzasıyla pisuarın kenarına yazılarak gönderilmiştir. Bağımsız Sanatçılar Topluluğu sergisi \$6 veren herkesin iki eserini sergileyebildiği bir sergidir. Fakat ücretin ödenmesine rağmen Marcel Duchamp'ın "Çeşme" isimli eseri sanatsal hiçbir anlam ifade etmediği için jüri başkanı tarafından geri çevrilmiştir. Fotoğrafı Alfred Stieglitz tarafından çekilen "Çeşme" isimli eser The Blind Man

dergisinin ikinci sayısında Richard Mutt'un Davası başlığıyla tartışma yazısı ile basılmıştır. Bu yazıda pisuvar hakkındaki görüş: "Bay Mutt'un bu pisuvarı kendisinin yapıp yapmamasının hiçbir önemi yoktur. Sadece "Çeşme" olarak isimlendirilen pisuvar Bay Mutt'un seçimidir. Günlük hayatta var olan vasat bir nesne başka bir isim verilip sanat eseri olarak kabul edilemez. Başka bir bakış açısıyla bu pisuvar için yeni bir düşünce oluşmuştur". Böylece "Çeşme"nin bazı tanımlarla bir sanat eseri olabileceği kabul görmüştür. Marcel Duchamp'ın "Çeşme"si ve diğer "Hazıryapılmışlar" eserleri sanatın ne olduğu, ne olacağı ve ne olması gerektiği sorularının tekrar sorulmasını sağlamıştır. Marcel Duchamp'ın "Çeşme"si ister bir şaka ister ciddi bir çalışma olsun ortaya çıktığı ilk günden itibaren, bir sanat eserlerinin sanatçının elinden çıkması gerektiği, estetik yönden güzel olması ve duyguları derinden etkileyecek şekilde olması gerektiğine dair tüm tanımları yıkmıştır. Bu tarzda çalışmalar yapan sanatçılar ortaya çıkmaya başlamış ve bu tip sanatı destekleyen sanat çevreleri oluşmuştur. Sanat tanımı için endişe oluşturan "Çeşme" ve "Elçi" gibi objeler görsel bir felsefe oluşturarak sanat nedir sorusunu adres göstermişler ve sanat nedir sorusuna cevap arayışına destek olmuşlardır. Fakat bu çeşit çalışmaları sanat eseri olarak tanımlamak ve sanatın felsefesi olduğunu kabul etmek hatadır. Bu tip çalışmaların çoğunluğu birbirini taklit eden aynı felsefe üzerinde oluşturulmuş çalışmalardır. Sanatın felsefesi sanat nedir sorusuna vereceği cevaplar günümüzde var olan görsel sanatlardan daha fazladır. Sanat nedir sorusunun cevabını sanatın hem günümüzdeki tanımını destekleyici hem de karşı görüşleri göz önüne alarak aramalıyız. Sanatın ne olduğuna dair cevap ararken sanat felsefesini ciddi ve eleştirel bir sorumlulukla bütün fikirleri göz önünde bulundurmalıyız. Sanat felsefesi hakkında var sayımlar üretenler fikirlerini açıklarken düşüncelerinin dayanaklarını ve kanıtlarını da ortaya koymalıdır. Sanat felsefecileri fikirlerini iyice düşünerek, tanımlayarak ve kanıtlayarak ortaya koymalıdır. Sanat felsefesi hakkında ortaya atılan düşünceler gerçeğe ulaşmak için tarafsız olmalı ve kimsenin etkisi altında olmadan yapılmalıdır. Sadelik ve saflık içersinde sabır ile akla ve mantığa karşı gelmeyecek şekilde fikirler üretilmelidir (Warburton, 2003, s. 2-4).



Şekil 08: Marcel Duchamp'ın 1917 senesinde New York'ta yaptığı “Çeşme” isimli eseri. (Mink, 2004)

Sanatın tanımını yapılırken tarihsel süreç içerisinde birbiri üzerine kurulmuş ve birbirlerine yakın tanımlamalar bazen benzerlik gösterirken, bazende tamamıyla farklılık gösterip birbirleriyle çeliştikleride görülmüştür. Sanatın tanımındaki bu farklılıklar aslında sanatın ne olduğu konusunda bize daha doğru bilgi vermektedir. Aslında her tanım bize sanatın farklı bir yanını göstermektedir. Bu tanımlarla sanatın karmaşık yapısını biraz olsun anlayabilme olanağı sağlamaktadır. Tarihsel süreç içerisinde insan yaşamı devamlı bir gelişim içinde olduğu için yeni duygu ve düşünce yaklaşımları zenginleştikçe sanatın tanımını yaparken farklılıkların ortaya çıkması kaçınılmaz olacaktır. Böylece sanatın tanımı yer, zaman ve sosyal sınıflara göre farklılık göstererek her yeni sanat tanımı ait olduğu dönemin sanatını daha doğru olarak tanımlarken önceki tanımların anlamının ve etkisinin geçerliliğini azaltacaktır. Her yeni sanat tanımı geçmişe dönüşü engelleyen ve geçmiş sanat biçimlerinin üstüne kurulmuş bir yapıya sahiptir diyebiliriz. Sanat için yapılan her bir tanımın içinde geçmişten gelen izleri günümüzün gerçeğiyle harmanlayarak, gelecekte yapılacak

sanat tanımlarına zemin oluşturmaktadır. Sanata farklı yaklaşımlarla sanat eserini anlayabilme ve haz alma duyguları izleyicide artmaktadır.

2.1.2. Güzel ve Estetik Kavramları

Sanatın kavramsal yapısını ve işlevlerini felsefi açıdan bakılmasına sanat felsefesi diyebiliriz. Sanat felsefesi sanatın kavram ve ifadelerinin analizini yapar. Sanat felsefesini açıklamak için sanat filozofları, sanat sosyologları ve sanat tarihçilerinin ortak çalışmalarına ihtiyaç duyulmaktadır. Estetik, sanatın kimyasını, köklerini, güzelin tanımlanmasını, insanların tutum ve tepkilerinin incelenmesini değerlendirerek varılan düşünce olarak tanımlanabilir.

Sanatçılar estetik kuralları açıkça ortaya koymadan kendi duyarlılıklarına dönmüşlerdir (Ersoy, 2002, s. 107). Felsefe yapmak başkadır, felsefeyi bilmek başkadır. Bu sanat için de söz konusudur. Felsefeyi ve sanatı o dalda bilgisi olan herkes öğrenip öğretebilir. Yani herkes felsefe ve sanat öğretmenliği yapabilir. Ama herkes felsefe yapamaz ve üretemez. Çünkü felsefe ve sanat yapmak bir bakış tarzı ister. Filozofun ve sanatçının dünya karşısında bir tavrı vardır. Filozof ve sanatçı dünyaya nasıl bakar? Filozofun tavrı sanatçının tavrından farklı değildir. Bu iki tavır diğer alanlardaki tavırlardan farklıdır. Bu tavırlar hedonistik bir tavır olmadığı gibi, bir tüccarın tavrı gibi çıkarıcı da değildir. Filozofun tavrı beklide kendi içinde amaçlı ya da amaçsızdır. Filozof evrene filozofça bakar ve evreni kendi yöntemiyle yorumlamaya çalışır. Sanatta felsefi bakış tarzı tutarlı ve geçerli olmalıdır. Neden ve sonuç ilişkisi içinde ele alınmalıdır; nesnel olma sanat felsefecisi için de önemlidir. Sanatı kısa süreli güncel politikalara alet etmemek, kişisel çıkarlara karıştırmamak gereklidir. Bunun için de ön yargılardan, kısır fikirlerden ve sık sık değişen hükümet politikalarından kurtulmalıdır. Bir sanat politikasının felsefi temellere oturması şarttır. Bu felsefi temellendirmeyi de, çözümlemeye, sorgulamaya ve araştırmaya dayalı bir politika olarak oluşturulmalıdır. Analiz tekniğinin gücü, soyut ve belirsiz fikirleri daha somut ve anlamlı içerikler haline sokmaktır. Böyle bir çözümleme sonunda bazı kuramların ve fikirlerin spesifik örneklerle daha anlaşılır hale geldikleri

görülmektedir. Bu tür çözümlemelerde gerektiği zaman diğer ilgili alanlara da başvurulabilir. Böyle bir yöntem bizi rahatlattığı gibi, anlamsız tartışmalardan da uzaklaştırabilir, en azından bizi düşünmeye yöneltir. Bazı durumlarda bir kavramın kendisi kadar çelişkisini de tartışmak gerekmektedir. Örneğin sanat kavramı kadar, sanat olmayan kavramı da çok önemlidir. Şüphesiz, Platon'dan beri felsefecilerin en büyük derdi kavramlardır. Felsefeciler, sanatla, estetikle ilgili kavramlarla ilgilenmişlerdir ama daha çok bilgi, hakikat, güzel ve ahlak açısından, daha doğrusu, iyi bir hayat olarak sanatla ve eğitimle ilgilenmişlerdir. Hele güzel kavramı genelde ahlak kavramıyla beraber düşünülmüştür. Bu durum Kant'a kadar sürmüştür. Felsefi çözümlemenin bazı sınırları bulunmaktadır. Fakat bu sınırlamalar sanıldığı kadar dar değildir. Bu tür bir çözümleme daha iyi kavramsallaştırmak ve sanatın karmaşık bazı gelişmelerini daha iyi anlamak için gereklidir. Sanat felsefesi olarak sanatın incelenmesi, ya da felsefeleştirilmesi böyle olur. Sanat felsefesinin işlevi de budur. Kavramlar her alanda söz konusudur. Bunlar olgularla ilgili olduğu gibi, değerlerle de ilgili olabilir. Değerler tüm din, ahlak ve sanat yargılarını içinde barındırır. Örneğin Wittgenstein, Tractatus'da ahlak ve estetiği bir ve aynı görmektedir (Turgut, 1993, s. 2). Sanatın estetik rejiminden meydana gelen normlar 'idée' diye tanımlanan bilinçdışı düşünce fikrine müdahale etmekte, gerçek ve fanteziye, anlamlı ve anlamsız, bilgi ve bilgi dışına ilişkin olarak tanımlanmış sanat düşüncesi ve bu sanat düşüncesinin biçimini bir düzene sokmaktadır (Rancière, 2006, s. 45).

Estetik hakkında ilk görüşler Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. Estetik hakkındaki bu görüşler Ortaçağ'da Avrupa'sında kesintiye uğrayarak Rönesans'la birlikte yeniden gündeme gelmiştir. Platon, sanat ve güzelliği kendi döneminde ve sahip olduğu değerler çerçevesinde inceler. Platon güzel kavramını sorgulayan ilk Antik Çağ düşünürlerindendir. Platon, güzel ideasını, anlığının öteki kavramlarından ayırıyor ve onu duyumlarla akıl yürütmelerin üstüne çıkarıyor. Güzelin asıl kaynağını arayıp, öncesiz, sonrasız ve tanrısal olan özyapısını saptamak istiyor. Aynı zamanda güzelin "doğru" ve "iyi" idealarıyla olan ilişkilerini gösteriyor (Arat, 1996, s. 37).

Güzel kavramı Platon'un ana kavramlarından biridir. Ne var ki, Platon'un bu kavramının yorumu, gençlik, olgunluk ve yaşlılık dönemlerinde farklıdır. Platon bir ideayı gençlik döneminde kavram, olgunluk döneminde cevher ve yaşlılık döneminde matematik olarak yapmak ister. Büyük Hippiyas adlı diyalogunda, Platon belki de ilk defa Güzel'in sorgulamasını yapmaktadır. Sokrates güzeli tanımlarken bilgi, erdem, adalet ve eşitlik kavramlarının tanımı gibi bir tanım aramıştır. Platon güzel uygunluktur tanımı üzerinde durmak ister. Acaba uygunluğun kendisine katıldığı bir şey güzel mi görünür, yoksa gerçekten güzel midir? Yani uygunluk duyularla mı, yoksa akılla mı ilgilidir. Platon, Sokrat olarak Güzel'in ideasını, ya da özünü bulmaya çalışmaktadır. Ona göre, eğer güzellik görünüşü sağlıyorsa ve uygunluğu bir şekilde anlıyorsak, güzel uygunluk olmayacak ve görünüşü aşan başka bir şey olacaktır. Güzel'in, güzel kullanışlı ve faydalı gibi başka tanımları üzerinde duruluyorsa da tüm bu tanımlar başarısız kabul edilmektedir. Bu yönetime göre bir kavram hakkında dış dünyadaki göstergeleri sorgulanıp, sorgulanan kişiyi genelde bir dilemma içinde bırakır. Bu nedenle hemen hemen Platon'un bütün diyalogları bir kavram sorgulaması ile başladığı halde, sorgulama sonucunda o kavramın tek tanımı verilememektedir. Bu nedenle Platon'un bütün diyalogları olumsuz bitmektedir. Platon, şölen adlı diyalogunda güzeli daha derinden kavramaya çalışır. Onu özel olarak araştırır. Bu kez güzel kavramı ile sevgi arasındaki ilişkileri sorgular. Güzel olanı sevgide ve çirkinde aramıştır. İnsanın bir yanda beden olarak güzel olana kavuşmak, diğer yandan sevgi olarak kendisini ölümsüzleştirmektedir. Güzel, sevginin kendisine yöneldiği, çirkin ise, sevginin kendisinden kaçtığı şey olmaktadır. Güzel sevginin objesidir. Yani sevilen kendisine yönelen bir şeydir. O halde dünyamızdaki güzelliklerden kalkıp evrensel güzele gitme orada kendiliğinden güzeli ve aşkın temelleri oluşturmaktadır. Platon'un olgunluk döneminde güzel kavramını açıklarken, tikellerden tümellere gittiği gibi, tümellerden tikellere de inmektedir. Tikellerin, yani tek tek nesnelerin güzel ve iyi şeylerin değerlendirilmesini yukarıdaki idealar, ya da tümellerle değerlendirmektir. Platon'un bütün çabası dünyadaki değişen ve göreceli nesneleri güzel ve çirkin, iyi ve kötü değişmeyen tümellerle değerlendirmek ve onların bilgisine sahip olmak için, değişmeyen bir standartlar dünyası olan idealar dünyasına ihtiyaç duymaktadır. Nasıl ki, Zeus'un derdi de bu dünyadır. Öteki dünya bu dünyayı

değerlendirmek ve buna anlam vermek için vardır. Platon'un yaşlılık dönemi felsefesinde önemli değişiklikler görmekteyiz. Bu son dönemde daha önce gençlik ve olgunluk dönemlerinde geliştirmiş olduğu idealar öğretisine son dönemde eleştirel bir gözle bakmaktadır. Onun felsefesinde bir yandan metafiziksel görüş, diğer yandan epistemolojik görüş bir paradoks olarak sık sık kendisini göstermiştir ve onun en büyük sorunu bu iki görüşü beraber yürütmeye çalışmış olmasıdır. Bu bakımdan Platon'da güzelin felsefesi metafiziksel ve epistemolojik yanlarıyla ikili bir durum göstermiş ve birçok belirsizliklerle daha sonrakilerin görüşlerine bırakılmıştır (Turgut, 1993, s. 9-11). Platon'a (M.Ö. 427-347) göre sanatın kesin bir tanımını yapmak çok zordur. Resim ve heykel gibi görsel sanat eserleri Platon'a göre kopyanın kopyası olduğu ve imgeyi tekrar imgelemek olarak tanımlayarak sanatın mimesis yani yansıtma olduğu fikrini ortaya atmıştır. Platon'a göre sanat eserleri gerçekliği yansıtmaz ve insanları gerçeğe götürmeyip tam tersine gerçekten uzaklaştırır. Sanatçılar mutlak gerçek yerine yüzeysel gerçekliği eserlerinde yansıtırlar (Freeland, 2001, s. 42).

Platon varlıkların tepesine iyi ideasını koyar. Bu iyi ideası güzel anlamına da gelmektedir. Tüm varlıklar, ya da gerçeklik bu idea'dan gelmektedir. Platon diğer ideaları iyi ideasının altına koyar. Bundan sonra matematiksel nesneler gelmektedir. Matematiksel nesnelerin de altında fiziksel nesneler gelmektedir. Matematiksel nesneler idealarla, fiziksel nesneler arasında yer almaktadır. Bu şekilde, varlıklar sıralamasında ancak filozof, ya da diyalektikçinin kavradığı iyi, ya da güzel ideasını, duyarlar dünyasının adamı olan sanatçı kavrayamamaktadır. İyi ya da güzel ideası Eski Yunanca'da aynı anlama gelmektedir. İyi ya da güzel bu şekilde evrenin ana ilkesini oluşturmaktadır. Bu ana ilkede ahlaksal ve estetiksel bir nitelik yatmaktadır. Böylece 18. yüzyıla kadar ahlakın konusu olan iyi ile estetiğin konusu olan güzel aynı sayılıyordu. Daha sonra Yeni-Platon'culukta bu mutlak iyi ve güzel Hristiyanlıkta Tanrı olmuştur. Platon'da evrenin ana ilkesi olan iyi-güzel, tüm idealarına dayandığı temel ideadır. Bu idealar ancak akıl aracılığıyla kavranabilir. Böylece tüm nesneler, ya da fenomenler dünyası akılsal olan bu evrensel ideaların bir yansıması, ya da taklidi olmaktadır. Bu nesneler dünyası, bir mimesis dünyası olup, gerçeklik, ya da

varlık sıralamasında ikinci derecede yer almaktadır. Sanatçı, bu ikinci derecedeki varlığı yansıtmaktadır. Bu nedenle de gerçek dünyayı, yani ideal dünyasını değil, onların kopyası olan bu dünyayı, kopya etmektir. Ve gerçeklik açısından daha aşağı bir derecede, üçüncü derecede yer almaktadır. O halde sanatı, Platon gerçeklik açısından ele almakta ve ona olumsuz yaklaşmaktadır. Nitekim Platon'un devlet diyalogunda Sokrates, Glaukon'a ressamın yaptığı işi anlatmaya çalışırken "istersen bir ayna al eline dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları" diyerek ressamın yaptığı işin dünyaya bir ayna tutmak olduğunu söyler. Dikkat edilirse Platon, sanat olayına bir yaratma olarak bakmamaktadır. Sanatçının bir yaratıcı olarak, duygularını, sezgilerini, yorumlarını göz önünde bulundurmamaktadır. Bu da onun dünyaya bakış tarzından kaynaklanmaktadır. Mimesis kuramı doğalcı bir sanat anlayışına dayanmaktadır. İçinde bulunduğumuz dünyayı, çevreyi olduğu gibi yansıtmaya çalışır. Mimesisin anlamı taklit ve yansıtma olduğundan Platon'un sanat hakkındaki düşünceleriyle birebir örtüşmektedir. Platon Mimesis kuramının ilk önemli temsilcisi sayılır. Platon'un felsefe ile ilgili düşünceleri gibi sanatla ilgili düşünceleri de oldukça düzensizdir. Felsefe gerçeğin bilgisini araştırırken akla dayanmakta, sanatçı ise duyulara dayanmaktadır. Buna rağmen Platon, sanatın etkileri üzerinde uzunca durmaktadır ve eğitimde sanatın önemine zaman zaman değinmektedir. Bir sanat eseri karşısında coşup gitme ve kaybolma tehlikesi vardır. Oysa dengeli insan, bilge kişi aklını kullanarak duygularını dizginlemesini bilen kişidir. Kısaca Platon'un zamanındaki sanat kavramsal ve işlevsel olarak kötü anılmaktadır (Turgut, 1993, s. 5-7).

Aristo (M.Ö. 384-322) Platon gibi yüksek idealar evreni olduğuna inanmıyordu. Aristo'ya göre, taklit etme insanların çocukluklarından itibaren var olduğunu ve doğal bir davranış olan taklit etmeyle insanların bir şeyler öğrendiğinin Poetika isimli tagedyada belirtmiştir. Aristo sanat eserlerinin izleyicinin duygularına ve zihnine etki bıraktıkları için onları eğitebileceğini düşünmüştür. Klasik Yunan sanat anlayışı ve Rönesansta doğanın daha inandırıcı kopyası üzerine çalışılmaktaydı. Günümüzde bile hala pek çok insan en çok sevdiği doğaya benzer sanat eserlerini

beğenmektedir (Freeland, 2001, s. 43, 45). Aristo’da görülen mimesis anlayışı, sanat eserinde hayatın yorumlanması sorununu içerir. Aristo’da sorun ahlaki ve felsefidir. Aristo’nun bu anlayışı Rönesans ve daha sonraki dönemlerde de sürdü. Platon ve Aristo’nun söyledikleri arasında büyük farklar bulunmaktadır. Platon yaratma sorunu ile ilgilenmemektedir. Dolayısıyla yaratıcı olması gereken sanatçıyı kopyacı olarak görmektedir. Ama her iki düşünür de mimesisten hareket etmektedir. İkisinin de felsefesi idealisttir. Sanatı zaten bütünü ile değersiz sayan Platon, iyi sanatı, kötü sanattan ayıracak ölçütler arama zahmetine pek girişmez. Aristo ise, bir yandan biçim olarak sanat anlayışına yaklaşırken, diğer yandan, sanatın artistik ve estetik öğeleri üzerinde durur. Sanatçı bir kopyacı olmadığı gibi bir tarihçi de değildir. Aristo’nun sanat anlayışında sanat felsefeye daha yakındır. Yansıtma kuramı, özellikle Aristo’da ve çağdaş kurguda, sanatın toplumla ve hayatla ilişkisi üzerine bazı geçerli önermelerde bulunabilmekte, ama sanatsal ürünün içsel ilişkilerine eğilmekte yetersiz kalmaktaydı. İleriki zamanlarda ortaya çıkan anlatımcı ve biçimci yaklaşımlar ise bu iç ilişkileri aydınlatmakta epeyce mesafe aldıkları halde, kendi kuramsal öğretileri gereği sanatın hayat ve gerçekle bağlarını kurmak konusunda tam bir suskunluk içinde kalıyorlardı. Aristo, güzel kavramını estetik için önemli bir kavram olarak irdelememektedir. Buna rağmen Eflatun’un etkisinde kalarak, sistematik olmasa da, eserlerinde güzelle ilgili olarak fikirlerini belirtir. Ona göre güzel, matematiksel olarak belirlenen ve oranı olarak kabul edilen bir kavramdır. Bu da, güzel olan şeyin belli bir düzen ve sınırlılık içinde olması demektir. Güzel hakkında bu eski görüş hiç de önemsiz görünmemektedir. Bugün de denge ve orantı, özellikle plastik sanatlarda önemini korumaktadır. Yunan felsefesinin en eski devirlerden beri insanlar sanatta bir geometri kanunu bulmaya çalışmışlardır. Çünkü sanat güzellik, güzellik de ahenk olduğuna göre ve ahenk de orantıların gözetilmesinden doğduğuna göre, bu orantıların değişmezliğini kabul etmek akla yakındır. Altın kesim diye bilinen geometrik orantı yüzyıllar boyunca sanat sırlarının anahtarı olarak kabul edilmiştir. Aristo’ya göre, gerek sanatta olsun, gerek doğada olsun, meydana gelen her şeyin dört temel nedeni vardır: a) Maddi neden; b) Biçimsel neden; c) Hareket ettirici neden; ve d) Amaçsal neden. Örneğin, bir heykelin a) yapıldığı bir madde; b) Heykel için heykeltıraşın zihninde bulunan ve ona göre yapıldığı bir fikir; c) Hareket ettirici

kuvvet, eller ve aletler; ve d) Bu kuvvetleri harekete geçiren ve onları uygulamaya geçiren bir niyet bulundurması gerekir. Bir çam ağacının oluşması da böyledir. Ağacın çekirdeği yani cevher, bunun içerdiği şekil, bu maddeden çam ağacının oluşması için gerekli toprak, su ve hava; bu madde, form ve hareketin amacı ise, ilerideki çam ağacını oluşturmaktadır. Aristo, bir evi, bir insanın, tüm varlığın oluşmasını bu dört nedene bağlar. Bu dört prensip bir araya gelince, canlı varlığı, teknik ya da sanat eserini meydana getirir. Aristo mantığında maddesiz form ve formsuz madde bulunmaz. Aristo'ya göre “var olan”, mutlaka bir formun belli bir madde de kendini gerçekleştirir. Aristo mantığının da kurucusudur. Mantık ona göre, bilimsel bilgi için bir alettir. Aristo'ya göre sanat eseri de, özelde tümeli belirtmelidir. Her ne kadar sanat bir benzerini yapma ise de, sanat eseri bir mimesis, ya da öykünmedir. İnsanın düşünme ve eylemde bulunma yanı sıra taklit yanı vardır. Amacı ahlaksaldır. Tutkulardan arınmayı sağlamak yani Katharsizmdir. Böylece sanat bilgisi de bir bilgi türüdür. Platon Güzel'in felsefesini yaparken, Aristo bir sanat felsefesi yapmaktadır. Aristo'nun yazdığı Poetika kitabında sanatla ilgili daha dar bir tanım vardır. Bu dar anlam da bütün sanatları mimesisle ele almasıdır (Turgut, 1993, s. 12-15).

Aristo sanatın amacının estetik bir haz değil, ahlaki bir haz yaratmak olduğunu ve sanatın yarattığı ahlaki haz sayesinde insanların kötü duygularından arındığını savundu (Keser, 2005, s. 185). Aristo'ya göre, sanatçı anlatmak istediklerini seçer ve bunları yeni bir kurguya sokarak olaylar örgüsünü, tek tek çizgi üzerinde toplar; gereksiz ayrıntıları, olay örgüsüne girmeyen öğeleri dışarıda bırakır. Mimesis kuralına göre, sanatçı eğer hayatı aynen kopya etseydi bir sürü gereksiz ayrıntılar, anlamsız olaylar işin içine karışacaktı. Olay örgüsü yani eserin organik bütünlüğü, Aristo için önemli görülmektedir. Çünkü organik bütünlük dediğimiz öğe neden ve sonuç bağlarıyla eserin yapısını meydana getirmektedir. Sanat eserindeki bu organik bütünlük öğesi ona mantıksal ve bilimsel bir yapı kazandırmaktadır. Bu nedenle çağdaş sanat felsefecileri gibi, Aristo'ya göre de sanatın kendine göre bir mantığı vardır. Elbette bu mantık sadece doğrularla uğraşan bir mantık olmayıp, üstdil düzeyinde yeniden kurgulanmış olan bir mantıktır (Turgut, 1993, s. 16, 17).

Aristo'nun sanatı yöneldiği obje bakımından iyi ve kötü olarak ayırması, günümüze kadar gelen iyi ve kötü karakterlerin oluşmasına neden olmuştur. Eğer taklit objesi olan insan, iyi bir insansa, taklitte iyi, ahlaki ve soylu olacaktır. Taklit edilen insan kötü ise, meydana gelen taklit eseri de ahlaki yönden sıradan ve kötü olacaktır. Çağımızdaki soyut sanat, kabul görmüş ve felsefesi olan bir sanat akımı olduğu için Aristo'nun sanatı felsefe gibi görmesi kendisinin görüşlerini çürütmüştür. Aristo'nun estetiği, güzel kavramını iyi ve yararlı olarak tanımlayıp, güzeli açıklayan sanat üzerinde durur. Sanat ona göre gerçekliğin taklit edilmesiyle ilintilidir. Estetik kavramı, XVIII. yüzyıldan günümüze kadar kullanılmakta ve tartışılmaktadır. Estetiğin bilim dalları arasında bağımsız bir konu olarak yer alması Alman düşünür Alexander G. Baumgarten tarafından gerçekleştirilmiştir. Yunancada “duygu, duyarlı algılama” anlamına gelen “estetik” terimi “güzellik bilimi” anlamında da kullanılmıştır (Altar, 1996, s.14). Genel anlamda estetik tanım olarak güzelin açıklarken sanatı felsefi açıdan yaklaşır. Bilim dalı olarakta kabul edilen estetik sanat felsefesi olarakta tanımlanır. Sanat felsefesinde izleyicide güzellik duygusu veren objeler bilimsel yöntemlerle incelenerek sanatın doğasını ve özünü tanımak kolaylaşır (Artut, 2007, s. 5). 18. yüzyıl'da yaşamış olan Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), estetiği, felsefeye kazandırdı. Baumgarten'e göre estetik, ‘Güzel üzerine düşünme, onun ne olduğunu araştırma sanatıdır’. Baumgarten ortaya koyduğu ‘bulanık aydınlık’ çelişkileriyle bir tuttuğu estetik konusunu bilme-bilmeme ve davranma-acı çekme temalarıyla sanatı özdeşleştirmiştir. Estetiğin kurallarını gösteren canlı söz anlamına gelen ‘parole vivante’ belkide en uygun tanım olarak kabul edilebilir. Buna göre estetik hem konuşan hem susan ve hem bilen hem bilmeyen çelişik bir yapıya sahiptir. Her şey konuşur ifadesi hiyerarşilerin ortadan kalktığına göstermektedir. Hegel'in düşüncelerinde bu teriyi desteklediğini görmekteyiz. Hegel'e göre, önemsenmeyen ayrıntıların aslında gerçeği göstermektedir. Bununla birlikte Freud'da estetiğin duraksız süreklilik gösterdiğini savunarak yüce konular ve bayağı konular arasında bir fark güdülmeden eşit derecede ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü dilin gücünü taşımayan konu yoktur. Her şey eşit değerde olarak anlamlıdır ve eşit değere sahiptir. Sanat estetiği ve aynı tözden gelen bilinç dışı estetik iki yanlı dilsiz söz kutuplarında değerlendirilebilir.

Bunun açıklaması yapılacak olursa bir taraftan insana ait değerler, bu değerlerin çözümü ve bu değerlerin dilsel anlatıma geçirilmesi olarak düşünülebilir. Bu anonim değerler Schopenhaur ifadesiyle bir hiçliğe gidebilmekte ve bütün ağırlığıyla bilinçdışı edebiyatın alanında bulunmakatdır. Estetiğin bilinçdışı alanı, sanat ilişkilerini düşünen düşünce ile düşünmeyen düşünce arasında özgül birlik şeklinde yeniden tanımlanabilir. Sanat düşüncesi hareketinden somut olaylarla birlikte bu somut olayların görülebilirlik ve düşünebilirlik şekilleri arasında kendine has bir ilişki biçimi yada düşüncesini anlaşılabilirse sanat tarihinin bir sanat düşüncesi rejimi olduğu anlaşılabilir (Ranci re, 2006, s. 23, 30, 32, 36, 38-40).

Ortaçağ'da "İnsan nedir?" sorusu sanki unutulmuşt . Oysa Rönesansla beraber bu soru yeniden gündeme geldi. "İnsan nedir?" ve "İnsanın bu dünyadaki yeri, anlamı nedir?" bilimde, felsefede ve sanatta araştırlan budur. Bu tür soruların cevapları çoğunlukla araştırlıp bulundu. Bu bir hümanistlik çalışmasıdır. H maniz Rönesans felsefesinin    d r. Martin Luther'in 1517'de başlattığı dinde reform hareketi bu dönem rastlamaktadır. Bu Hıristiyanlıkta  a daşlaştırma hareketidir. Hıristiyanlığa sonradan girmiş, dinle ilgisi olmayan eklemeleri dinden çıkarmak, onu aklileştirmek, yaşanabilir bir duruma getirmek gerekiyordu. Bütün sistemler, bütün dinler, insan mutluluğu için vardır. Oysa başlangıçta insan için, onun daha iyi yaşamı için kurulan bu öğretiler sonradan insan doğasına karşı gelebilmektedir. Batı Orta a ında her şey sanki insan doğasına karşıydı. Luther'in yaptığı şey buydu; onu yani dini yaşanabilir, insan doğasına uygun olabilir hale getirmektir. Bunun için dine mistisizmi, yani sanatı sokmuştur. Başka türlü do malar nasıl esneklik kazanacaktır? Esteti in yalnız güzellik dediğimiz değeri inceleyen bir bilim, bir güzellik felsefesi olması, daha en baştan estetik dediğimiz bilimin araştırama alanını çok dar sınırlamış olacaktır. Çünkü estetik, dar anlamında yalnız bir değer felsefesi, bir değer bilimi olarak anlaşılsa bile, bu bilimin sınırları içine güzellik değeri gibi başka değerler de, s zgeleşi, yüce trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu ve hatta çirkin değeri de girer. Bütün bu değerlerin, en az güzellik kadar estetik ile ilgisi olduğu gibi, onların estetik birer anlamı vardır. Gerçek böyle iken, estetiği yalnız güzel değerlere ba layıp açıklamak, estetiğin sorun alanını gereksiz yere sınırlamak olacaktır. Bütün bu

açıklamalardan anlaşıldığı gibi, estetik yeni ve modern bir bilimdir. Gerçi, böyle bir yargı doğru da sayılır. Ama bu bilimin içine aldığı problemlere bakacak olursak, bu problemlerin çoktan beri var olduğu, şu ya da bu biçimde araştırılmış olduğu da söylenebilir. Buna göre, bir bilim olarak estetik tarihi ile estetik problemler tarihi birbiriyle örtüşmezler. Bilim olarak estetik yeni bir bilim olduğu halde, estetik problemler genellikle çok eskidir, insan düşünmesi kadar eskidir. Bu bakımdan, estetiğin konusunu belirlemek, bir anlamda bu problemlerin ne tür problemler olduğunu ortaya koymak anlamına gelir. O halde burada sorulması gereken yeni bir soru ortaya çıkıyor: Estetik problemler ne tür problemlerdir? Estetik problemler, geniş bir varlık alanı oluştururlar ve heterojen nitelikte problemlerdir. Bu heterojen problemler, bir noktada klasik-geleneksel estetik ile günümüz estetiğini de birbirinden ayırırlar. Baumgarten, Kant ve Hegel'den kaynaklanan geleneksel estetik, estetiğin araştırma alanını ya güzellikte ya da sanatta bulur. Bu anlamda da estetik, ya güzellik felsefesi ya da sanat felsefesi olarak belirlenir. Geleneksel estetik güzellik dendiği zaman da, doğa ve teknik güzelliğini, bağımlı güzellik diyerek özgür güzellik dediği sanat güzelliğinin dışında bırakır. Sanatı da, yalnızca “güzel sanatlar” kavramına bağlar ve güzel sanatları inceler (Tunalı, 1993, s. 16, 20, 21).

Dış algı her şeyden önce uygunlukların, genelliklerin algısıdır. Bilinç, yaşamı düzene koymak ve yönetmek amacı ile eşya arasındaki yararsız, gereksiz ayrılıkları, yani özel ve bireysel yönleri siler. Yararlı benzerlikleri, ortak yönleri belirginleştirir. İnsan, doğal halinde eşyaya bakmaz, elde edeceği çıkarlara göre onları sınıflara ayırır (Yetkin, s. 46, 47).

Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans 14. yüzyılda başlamış ve 16. yüzyılda doruk noktasına varmıştır. Rönesansla birlikte bilgi ve düşünce kilisenin dışına çıkmaya ve insan yaşamı sorgulanmaya başlanmıştır (Şenyapılı, 2004, s. 22). İlkçağ ve Ortaçağın kültür alanında oluşturduğu değerler Rönesansla yeni bir senteze girmektedir (Turgut, 1993, s. 20). Yeniden doğuş düşüncesi İtalya'da Giotto di Bondone zamanından başlayarak yeşermeye başlamıştı. O çağda halk, bir şairi ya da bir sanatçıyı övmek istediği zaman, yapıtının, antik çağın yapıtlarından hiç de aşağı

olmadığını belirtirdi. Giotto da, sanatın gerçek dirilişini sağlayan bir usta olarak bu şekilde göklere çıkartılırken, halk onun sanatının Yunan ve Roma antikite yazarlarının övdüğü ünlü ustalarla eş değerde olduğunu söylemek istiyordu. Bu düşüncenin İtalya’da benimsenmiş olması hiç de şaşırtmamalı insanı. İtalyanlar, uzak bir geçmişte, kendi topraklarının, Roma’nın önderliğinde, uygar dünyanın merkezi olduğunu; Roma’nın güç ve ününün ise, Alman kabileleri Gotların ve Vandalların ülkeyi işgal edip Roma İmparatorluğunu parçalamasından sonra sona erdiğini biliyorlardı. Diriliş fikri İtalyanların kafasındaki “Büyük Roma”nın yeniden doğuşu düşüncesiyle yakından ilgiliydi. İtalyanların, Ortaçağ’ın bir bölümünde, kuzeyde yaşayanlara oranla sanatta geri kaldıklarını görmüşlük. Bu yüzden Giotto’nun buluşları onlara müthiş bir yenilik, sanatta soylu ve değerli olan her şeyin yeniden doğuşu gibi geldi. 14. yüzyıl İtalyanları, sanat, bilim ve eğitimin klasik dönemde yeşerdiğini ve bütün bunların kuzeyde yaşayan barbarlar tarafından hemen hemen tamamen yok edildiğini ve parlak geçmişi dirilterek yeni bir çağı getirmenin, kendilerinin görevi olduğunu düşünüyorlardı. Bu inanç ve umut, başka hiçbir yerde, Dante Alighieri ve Giotto’nun kenti, zengin ticaret merkezi Floransa’daki kadar yoğun olmadı. İşte bu kentte, 15. yüzyılın ilk çeyreğinde bir grup sanatçı, geçmişin tüm düşünceleriyle bağları kopararak, yeni bir sanat yaratmayı amaçladılar. Rönesans döneminde Floransa Katedrali’nin kubbesi ve Floransa’da Cappella Pazzi Kilisesi’ni yapan ünlü mimar Filippo Brunelleschi geleneksel Ortaçağ tarzını iyi bildiği halde kullanmayarak, Roma’nın ihtişamını yeniden canlandırılmasını isteyenleri memnun edecek bir tarzda yapıları inşa etti (Şekil 09). Brunelleschi Roma’ya gittiği ve burada eski Roma’dan geriye kalan tapınakları ve binaları incelediği bilinmektedir. Brunelleschi’nin yaptığı mimesis, eski Roma mimarisinin tam bir kopyası değildir. Eski Roma mimarisi Brunelleschi için sadece esin kaynağı olmuştur. Çünkü eski Roma tarzı binalar 15. yüzyıl insanının ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde değildir. Brunelleschi yeni bir mimari tarzı oluşturabilmek için klasik mimarinin biçim ve süslemelerinden faydalanmayı düşünmüştür. Brunelleschi Gotik mimaride yer alan yüksek pencereler ve ince sütunlar yerine binada taşıyıcı fonksiyonu olmayan klasik düzen algısı meydana getiren gri sütunlarla açık renkli çıplak duvarları bölme yoluna gitmiştir. Brunelleschi kullandığı bu metodla odaların biçimlerini vurgulamak ve bu

yolla iç mekanın oranlarını göstermek amacıyla yapmıştır (Gombrich, 2004, s. 223, 224, 226).



Şekil 09: *Floransa Katedrali, Floransa, 1296-1436* (Myers, Copplestone, 1985, s. 466)

İskoç filozof David Hume (1711-1776) insan zihninde olup bitenleri Newton'un deneysel yöntemini uygulayarak, yeni bir insan bilimi kurmayı ve geliştirmeyi önermiştir. Hume Aydınlanma Çağı'nda yaşamış, ve deneysel bilimin göze çarpan önemini ve etkisini kavramıştır. Hume'da Aydınlanma Çağı'nda yaşamış olan diğer bilim adamları ve filozoflardan Descartes, Leibniz, Newton, Locke, Berkeley, Bacon ve Galileo gibi ilerleyen bilimde var olan potansiyel felsefe ile ilgilendi. Hume insan zihni üzerine yaptığı çalışmada şüpheli gerçek ötesi bir yaklaşım yerine deneysel bir metot içinde bilimsel bir yaklaşım sergiledi. Hume 1739-1740 yılında yazdığı üç kitaptan oluşan “İnsanın Doğası Üzerine Bir İnceleme” isimli eseri bir çok yazar ve düşünürü etkilemiştir. Hume eserinde tarafsız bir yaklaşım içerisinde “İnsan Doğasının Bilimi” konusunu incelemiştir. Hume bilimsel felsefenin etkisinin yoğun olarak yaşandığı Aydınlanma Çağında diğer filozoflar tarafından pek fazla değinilmeyen ve derinlemesine incelenmeyen bilimsel zihin çalışmalarıyla ilgilenmiştir. Newton'ın düşüncelerinden ve doğruluk hakkında söylediği “Plato benim arkadaşım, Aristoteles benim arkadaşım ancak benim en büyük arkadaşım doğruluk” sözünden etkilenmiştir. Newton'ın kurgulanmış açıklamaları reddetmesi, kontrol altına alınmış ortamda yapılan deney ve gözlemleri

kabul etmemesi ve bilimsel bilgilerin doğruluğunun her zaman ispatlanır olmasının desteklemesi Hume'un çalışmalarında da ideal model olarak kendisini göstermiştir. İnsan zihni üzerine yaptığı çalışmalar felsefi açıdan daha çok bilimsel yaklaşım içerir. Buna rağmen çalışmaları felsefi açıdan da takdir edilmiştir ve kabul görmüştür. İnsan beyninin limitlerini ve kapasitesini dikkatli bir şekilde analitik olarak incelemiştir. Çalışmalarının merkezi insanın doğasıdır. Hume çalışmasını “zihinsel coğrafya, farklı kısımlarının çizerek tasvir edilmesi, ve beynin gücü” olarak adlandırmıştır. Hume, insanın sadece kendi zihninde doğrudan ve aracısız olarak tecrübe ettiği fikirleri, duyuları ve izlenimleri bileceğini, bilgide kendi zihninin ötesine geçemediğini ve bu yüzden herhangi bir şeyin insan zihninden bağımsız olarak var olamayacağını belirtmiştir. Hume, insan zihnini bilgi açısından analiz ettiği zaman, insan zihninin tüm içeriğinin duyular ve tecrübeler tarafından sağlandığını söylemiştir. Bu duyular ve tecrübeleri algı olarak adlandırmıştır. Hume'un 1751'de yazdığı “İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma” isimli kitabını “İnsanın Doğası Üzerine Bir İnceleme”de yanlış anlamaları açıklamak amacıyla yazmıştır. “İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma” kitabında “Fikirlerin Kaynağı” ve “Çağrışım” bölümlerinde doğa, köken-başlangıç noktası ve doğal çağrışımların üzerinde durmuştur. Kitabın “Olasılık, Neden Sonuç İlişkisi, İhtiyaç, Özgürlük” bölümünde bütün hükümlerin temelini yaşanan tecrübeler olduğunu söylemiştir. (Beauchamp, 2001, s. 12-14).

Immanuel Kant (1724-1804) Alman Aydınlanmasını ve Alman İdealizmini başlatan ünlü filozoftur. Kant, bir yandan kendisinden önceki geleneksel felsefenin etkisinde kalırken, diğer yandan İngiliz tecrübecilerin etkisi altında kalmıştır. Kant felsefesinin temel özelliği kritik-eleştirel oluşudur. 17. yüzyıl Fransız Rasyonalizminin temel özelliği akılcı olmasıdır. Descartes, Spinoza, Malebranche ve Leibniz Avrupa Rasyonalizminin savunucularındandır. 18. yüzyıl Alman Aydınlanmasının temel özelliği de eleştireci olmasıdır. Kant kendisinden önceki felsefeye eleştirel bir gözle baktığı gibi, kendisinden sonrakilere de bu yöntemi devretmiştir. Bu şekilde, anlaşılmadık bir şekilde karanlık Batı Ortaçağından Rönesansa çıkmasını beceren İngiliz tecrübeciliği (Ampirizmi), Alman eleştirel yaklaşımıyla Batı kültürünün aydınlanma dönemine sokmuştur. Hayal gücünün

yaratıcılığı ile harekete geçen özler, kavranamaz bir dünyanın duygu, zeka ve hayalleriyle çevrilirler. Burada Genieye verilen görev sanatçının tasarladığı fikirleri veya hissettiği duyguları yani özü somut bir hale getirmektir. Bununla birlikte, yeni bir üslup yaratan, özgün olan şey Geisttir. Estetikle ilgilenen Kant, estetiğe felsefe doğrultusunda idealist bir yaklaşım göstermektedir. Sanatçının ortaya koyduğu sanat eserleri, Kant’a göre duyularla verilmiş değerleri, yani tecrübeyi aşar. Sanat doğanın taklit edilmesi yani mimesisten ibaret değildir. Sanat verilmiş şeylere tekrar şekil vererek, onları akla dayanan manevi varlığa bağlamalıdır (Turgut, 1993, s. 31, 36). Sanat eseri tecrübeye sahip olduğu kadar ideal bir değer taşımaktadır. Böylece sanat eseri incelenirken sahip olduğumuz fiziksel beş duyu dışında başka bir algılama ile sanat eserinin özünü kavrarız. Hegel ‘Estetik Üzerine Dersler’ ve ‘Düşlerin Yorumu’ isimli yazılarında estetiği Oedipus ve Hamlet’in karşılıklı konuşmalarında estetik konusunu ele alır. Bununla birlikte ‘Estetik Üzerine Dersler’ isimli yazısında faust, psikanaliz, felsefe ve tıbbın düşüncüyü bir hastalık gibi göstermek için birbirlerinin alanlarına girip tartışma konusu olarak ele aldıklarında estetiğin buradan ortaya çıktığını savunmuştur (Rancière, 2006, s. 22).

Kant, aklın sınırlarını belirterek, felsefesine başlamaktadır. Akıl neyi yapabilir, neyi yapamaz? Platon ve Descartes’den bu yana aklın yapamadığı şey yoktur. İşte Kant, yeni baştan akli bir süzgeçten geçirmektedir. Onun, “Salt Aklın Eleştirisi” adlı kitabı, aklın bu şekilde bir eleştirisini yaparak sınırlarını çizer. Bu önemli kitapta Kant hangi bilginin geçerli olup olmadığını tartışmakta, bilgi hakkındaki görüşlerin yeni baştan bir elemesini yapmaktadır. Immanuel Kant, 1781 yılında yazdığı “Salt Aklın Eleştirisi” kitabında estetik ve güzellik hakkındaki düşünceleri, tutumları, duyguları, davranışları ve yargıları incelemiştir. Temel olarak Hume’un, olayların arasında bir neden-sonuç ilişkisi olduğu önermesinin kanıtlanamaz olduğu fikrinden yola çıkarak saf aklın mümkün olamayacağına dair ürettiği skeptik bakışına çözüm getirmeye çalışır. Kant, öncelikle saf ve tecrübe ile kazanılan bilgi arasındaki ayrımı belirler. Tüm bilgiler tecrübe ile başlamasına rağmen, tüm bilgilerin tecrübeden kaynaklandığı anlamına gelmez. Kant, tecrübe ve algıdan bağımsız olarak edinilen bilgiye a priori adını verir. Saf bilgi ise içinde

tecrübe ile kazanılan öğeler bulundurmayan bilgidir. Matematik, a priori bilginin deneyden bağımsız olarak gelebileceği noktaya bir örnektir. Doğruluğu sadece tecrübeye dayalı olarak belirlenebilen önermeler için ise a posteriori terimini kullanır. Güzelliğin sorununa değinen Kant'a göre estetik temel anlamda bir problemdir. Kant estetiğin farklı biçimlerde olduğunu ve çelişkili bir yapısı olduğunu ifade eder. Beğenin çelişkisi olan estetik yargısı kendi içinde savaş vermektedir. Estetik taraflı bakış açısıyla tanımlanamaz ve estetik hakkında yargıya varılamaz. Ama bütün insanların yalın bir şekilde mantıklarının erdemiyle estetik konusunda tanımları, değerleri ve yargıları vardır. Bir taraftan insanlar bir nesneden haz alırken, bu duydukları zevk o an için dolaysız olarak nesnenin kavramsallık temeline bakılmaksızın ve neden sonuç ilişkisini sorgulamadan aldıkları hazdır. Diğer taraftan, insanlar bir nesneden aldıkları zevki ifade ederken, bu yargıya varmalarında nesnenin güzelliğinin niteliğinden bahsederler ve beğenilerini kavramsal fikirlere dayandırır. Böylece tarafsızca nesneden alınan zevki mantık çerçevesi içinde ifade ederler. Bir nesneden nasıl zevk alınır? Bir nesneden alınan haz dolaysız ve anlık olup hiçbir sebep ve inceleme olmadan nasıl yapılmaktadır? Güzelin oluşturduğu haz anlıktır. Güzellik düşüncesine yaklaşımımızda çelişkinin ortaya çıktığını görürüz. Bir nesne hakkındaki tutumumuzu, duygularımızı ve yargılarımızı açıkça estetik olarak isimlendiririz. Hiç kimse bir nesneyi duymadan ve görmeden, onun hakkında güzel olduğu yargısına varamaz. Estetiğe yaklaşımımızda, uygulanabilir bilimsel ilkeler gibi bilimsel hükümlerde ikinci derecede önemli faktörlerdir. Bir insana fiziğin gerçeklerini kanıtlayarak kabul ettirirsiniz ya da trenin faydalarını ortaya koyarak önemini kabul ettirirsiniz. Ama bir insana Leonardo'nun sanat eserlerinin meziyetlerini veya Mozart'ın müziğinin güzelliğini kabul etmesini sağlayamayız. Bir kişinin gördüğünü veya duyduğunu diğer bir insan aynı şekilde göremez ve duyamaz. Böylece estetiğin kanunları ve ilkeleri hakkında kesin bir yargıya varılamaz. Zevkin ilkesini tanımlarken ilk önce temelini hangi şartlarda oluştuğunu ve bu şartların o nesne için oluşturduğu kavramları göz önüne almalıyız. Bir nesnenin güzel olup olmadığını kıyaslamalarla ve bu konudaki engelleri ortaya çıkararak yapabiliriz. Ama bu tamamen imkansızdır. Tarafsız olarak bir insan bir nesneyi algılayıp haz duyabilir ve bu duyduğu hazzı ifade ederken hiçbir kanıtlanmış dayanağa oturtamaz. Bu demek

oluyor ki bir nesne hakkındaki kavramsal düşünceler estetik yargısını oluşturmuyor. Hiçbir şey yaşanmış tecrübeleri değiştiremediği gibi estetik yaklaşımı da değiştiremez. Kant'ın estetik üzerine yargısı estetiğin kavramsal düşüncelerden ayrı olarak ortaya çıkmasıdır. Böylece biz en başa estetiğin çelişkisine dönerek bir nesneden zevk alma yargısını kavramlar üzerine kuramayız. Bu konu tartışmaya açık olan bir konudur. Sonuç olarak estetik yargısı tutarsız bir şekil alır. Bir nesneyi güzel olarak adlandırırsak ve ondan zevk aldığımızı söylersek aslında sadece o nesnenin bizi memnun ettiğini değil satır aralarında bizim o nesne ile ilgili tecrübelerimizden, zihnimizde oluşturduğu düşüncelerden ve başkalarının bize olan etkilerinden bahsetmiş oluruz. Kant'ın bir diğer zevk yargısı hakkında önerisi, zevk duyma yargısına varılırken diğer insanların fikirleri ve onaylarına ihtiyaç duyulmaması gerektiğidir. Kant'ın güzellik yargısı kavramsal düşünceler yerine duygusal olarak bir zevk almadır. (Scruton, Singer, Janaway, Tanner, 1997, s. 22-24).

Kant, “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde güzel sanat eserlerinin yaralı (genie) eserler olduğunu belirtmektedir. İnsanın bir yeteneği olan genie sayesinde doğa sanata kurallar koyar. Yani genie, öyle bir yetenektir ki, kendisini de kesin olarak gösterilemeyecek kurallar bulunan eserler meydana getirir. Kant sanat eserlerinin ortaya çıkmasını sağlayan güce “doğa” dese de buradaki doğa özgür yaratmanın manevi ilkelerini taşıyan bir iç varlığı olarak anlaşılmalıdır ve bu duyular üstü bir güçtür (Turgut, 1993, s. 35). Bu yapıtında Kant, “estetik” sözcüğünü “duyusalılık” anlamında kullanır. Duyusalılığı da şöyle tanımlar: “Nesnelerden etkilenme tarzı yoluyla tasarımlar elde etme yetisi” (Soykan, 2000, s. 340). Kant'ın “Güzel, kavramsız olarak tümel bir biçimde zevk vericidir, dogmatik bir kavram değildir” tanımını güzele ilişkin bütün teorilerini özetler. Ancak estetik duyguyu diğer duygulardan ayırmak gerekir. İnsan yaşamında zevk veren her şey estetik duygunun karşılığı olamaz.

Dolayısıyla Kant'ın nitelik, nicelik, ilişki ve yön bakımlarından ele aldığı güzellik tanımlaması aşağıdaki şekli ile belirlenebilir.

a- Nitelik bakımından, çıkarsız olarak hoş giden şeydir.

- b- Nicelik bakımından, herkesin hoşuna giden şeydir.
- c- İlişki bakımından, kendi dışında hiçbir amaç olmadan hoş giden şeydir.
- d- Yön bakımından sorunlu olarak hoş giden şeydir.

Kant'ın estetik kuramında iki şeye dikkat etmek gerekmektedir. Birisi “Yücelik” kavramı diğeri de “Güzellik” kavramıdır. Kant, yücelik kavramını güzelden ayırmaktadır. Yücelik karşısında bir ürperti duyarız. Bizde bir sonsuzluk duygusu yaratır. Hiçbir formu yoktur. Kant'a göre yüce, sınırsız-sonsuz bir kavramdır. Yücelik ise, sınırsız, sonsuz ve bireyin kendi iç dünyasında gelişen bir olgudur. Oysa güzelin, formu ve kavranabilirliği vardır. Yüce'de ise bunlar söz konusu değildir. Yüce'de iç varlık, sanki harekete geçmiş, kaynaşmaya başlamıştır; ürperti ile beraber iç huzurda gayeye uygunluk anlamı taşımaktadır. Kant'ın deyişiyle bu amaçsız bir amaçtır (Turgut, 1993, s.35).

George Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ise sanatsal yaratma sürecinin ne kavramlarla ne de becerilerle ortaya çıkarılan bilimsel bir etkinlik olmadığını, sanatsal etkinliğin bir ucu doğaya diğeri ucunun insana bağlı olduğunu savunur. Yani sanattaki güzelliğin doğadaki güzellikten üstün tutulduğunu iddia eder. Buna gerekçe ise sanatın bir taklit olmadığı, taklidin gereksiz, anlamsız bir çaba olduğunu gerçek sanatın bir yaratma sürecinden geçtiğini savunur. Hegel, güzelin konusunu belirtir, meşruluğunu gösterir, yöntemi üzerinde durur. Sonra sanatın doğasını ve amacını belirtmeye çalışır. Kaynağını Kant'ın estetiğe ilişkin düşüncesinde ortaya çıkan “ideal estetik” Hegel'in estetik anlayışıyla zirveye ulaştır. Güzellik bilimi olan estetiğin hem doğada hem de sanatta var olduğunu savunur. Hegel sanatta taklitçiliğe karşı çıkarak sanatçının doğanın biçimlerinden birer sembol olarak yararlanmasını bu biçimleri düşlediği bir örneğe göre değiştirerek onlara bir başkalık verebileceğini iddia eder (Yetkin, 1972, s. 46, 47). Güzeli düşüncesi, Hegel için, mutlak düşünceden başka bir şey değildir. Güzeli, sanata ait, duysal betimlemedir. Sanat, hakikati duysal bir biçim altında bilinç alanına çıkarır. O halde güzel, düşüncenin duysal belirlenişi olarak tanımlanabilir. Ancak, koku, tat ve dokunma gibi duyuların hoş bulduğu şey, sanatın tanıdığı güzel değildir. Sanat, duysal yanılla bize gölgelerden, biçimlerden,

tonlardan ve ezgilerden bir dünya yaratır (Doğan, 1998, s. 26). Hegel'e göre güzel, doğanın insanlar üzerinde bırakmış olduğu hazsal bir duygudur diyebiliriz.

Toplumcu Gerçekçilik üzerine gördüğümüz ve mimesis kuramına bağlı kalan eleştirel gerçekçilik ayrı bir kurguda kendisini göstermektedir. Yine de toplumcu gerçekçilik bazen de eleştirel gerçekçilik olarak sanatın özünü yansıtmaktadır. Gerçekçi eserlerde okuyucuya, ya da izleyiciye sunulan kopya eksik olabildiği gibi, bütün ayrıntıları içermeyebilir. Ama yine de aslının özünü ve bütünü yansıtmaya açısından önemli görünmektedir (Turgut, 1993, s. 24). 1959 senesinde Sanatın Gerekliliği kitabını yazan Avusturyalı Ernst Fischer, Marksist sanat anlayışında köklü değişiklikler getireceğini umduğu kuramsal katkılar yapmaya çalıştı. Toplumcu gerçekçiliğin sınırları yerine, toplumcu bakış açısının genişliğini ve esnekliğini koyduğunu savundu. Sanat yapıtlarını toplumsal ilerleme yasallığına karşı aldıkları tutumla değerlendirilemeyeceği yolundaki görüşlerini, Sanatın Gerekliliği adlı kitabında işlemiştir. Fischer'e göre Romantizm akımı eleştirel gerçekçiliğin ön aşamalarındandır. 1790'dan yaklaşık 1850'ye kadar Avrupa'da gelişim göstermiş büyük bir akım olan Romantizm akımı, burjuvalara karşı soyluların ve halkın tepkilerini eleştirel bir gerçekçilikle ortaya çıkarmıştır. Victor Hugo'yla birlikte büyük ün kazanan Romantizm, insanın yaratma özgürlüğü önündeki her şeye karşı durur. "En iyi kural, kuralsızlıktır" diyen romantikler, insanın duygularını, düş gücünü hayata geçirmesini ve insanı düzeltmenin toplumu düzeltmekle olabileceğini savunurlar. Romantizm edebiyatta, müzikte, resimde ve felsefede önemli yenilikler getirmişlerdir. Estetik, Hegel'in yazdığı Estetik Üzerine Dersler ve Düşler Yorumu'nda yer alan tartışmalarda ortaya konulmaya çalışılmıştır. Düşünce konularıyla hastalık konularının birbirleriyle ilişkilendirilmesi tamamen sanat eserleri hakkında yeni düşünce biçimiyle ilgilidir (Rancière, 2006, s. 22).

Eski estetik için kuramsal estetik diyebiliriz ve düşünceyi başlangıç noktası olarak kabul ediyordu. Günümüzde estetik tümüyle somuta yani sanat eserine, güzelin kendisine dayanmaktadır. Estetiğin alanına girdiğimiz zaman sanatta alanına da girmiş oluyorsak, modern estetik sanattaki güzelle ilişkilidir. Güzelin ne olduğu

sorusunun cevabını en iyi sanatçı cevaplayabilir. Eğer sanatçı olamasaydı hem güzel hem de estetik olmayacaktı (Timuçin, 2008, s. 5, 6).

Sanatı mimesis olarak tanımlayanlar için sanat eserinin en önemli özelliği dış dünyanın iyi bir kopyası olmasıdır. Mimesis kuramında sanatçının yaşantısı ve duyguları önemli değildir. Ekspresyonizme göre sanatçının, yaşantısı, tecrübeleri ve duyguları önemlidir. Ekspresyonizm sanatçının iç dünyasının bir aynasıdır. Sanatçı kendi iç dünyasını ve kişiliğini ortaya koymalıdır. Bireysellik ve dışavurum modern toplumlarda daha kolay ortaya çıkmaktadır. Platon felsefesinde artistik, estetik ve yaratıcılık üzerinde durulmuyordu. Platon'a göre sanat eseri dış dünyanın iyi bir yansıması olmalıdır. Sanat tarihinde özellikle Romantizm akımı ile sanatın duyguların anlatımı olduğu ortaya çıkmıştır. Ekspresyonizm sanat akımı da sanatın ne olduğu ve sanatçının kim olduğu konusunda sorular sorarak ortaya çıkmış olabilir. 1900-1935 yılları arasında etkin olan ekspresyonizmde bireyin, yani sanatçıların duyguları merkezdir (Keser, 2005, s. 114).

Ekspresyonizm ilk olarak Natüralizm ve Empresyonizmin karşıtı, ya da Fransız sanatındaki Empresyonist ilkelerin yadsınması anlamında kullanılıyordu. Bu terim Almanya'da özellikle sanat alanında Empresyonizmden sonraki bütün gelişmeleri içeriyordu. Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır (Lynton, 2004, s.25). Ekspresyonizm doruk noktasına 1905 ve 1920 yılları arasında çıktı. Güçlü renkleri, çarpıtılmış figürleri ve bazen aidiyet ve vazgeçiş konularını sorgularken soyutlamalara başvurmuştur. Ekspresyonist sanatçıların paylaştıkları ortak nokta, sanatın insanın yaradılıştan beri var olan gerçeklerin ifade edilebileceği ve bu şekilde izleyicilerin yaşamına anlam katmaktır (Little, 2007, s. 104). Ekspresyonist sanatçı, gerçekliği tekrarlamak istemez bunun yerine kendi duygularının etkisiyle biçimlenen yeni bir gerçeklik yaratmak ister. Ekspresyonist sanatçılar, sanatı tekdüzeleştirdiğini ileri sürerek alışkanlıklara saldırdılar ve doğayı görüldüğü gibi değil duyumsadıkları gibi eserlerine aktardılar. Hem figüratif hem de soyut resim anlayışını içermesi ekspresyonizmin etkisinin artmasının en önemli nedenidir.

Ekspresyonizmin iki ana eğilimi vardır. Bunlar Die Brücke” (Köprü) ve “Der Blaue Reiter” (Mavi Atlı)’dır (Keser, 2005, s.114). Her iki grup da içten duyguların kirlenmiş toplumsal hayat tarafından zedelendiğine inandılar. Die Brücke grubu Alman sanatını yeniden canlandırmak için doğaya ve ilkelliğe yöneldiler. Bu grubun üyeleri toplumda yıkım ve tehlikenin habercileri olarak kabul edildiler. Der Blaue Reiter grubu sanatçılarıysa mistik konuları yani dünyada kalmış olan tinsel gerçekleri konu olarak alıyorlardı. Der Blaue Reiter grubu Die Brücke grubuna göre çalışmalarında daha fazla renk kullanıyorlardı (Little, 2007, s. 104, 105).

Ekspresyonizmde izleyiciyi rahatsız eden şey doğanın çarpıtılarak güzelden uzaklaşmasıydı. İzleyiciler, sanatçıların resimlerinde doğayı değiştirirken güzelden uzaklaşıp çirkinliğe yaklaşmalarından hoşnut olmuyorlardı. Norveçli ressam Edward Munch Çığlık (The Scream) isimli tablosunda yaşamın sadece güzel yönlerini görmenin iki yüzlülük ve kandırmaca olduğunu söylemişti (Şekil 10). Ekspresyonistler, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı. Ekspresyonistler kendilerinden önceki büyük sanatçıların sanatlarında sahte bir güzellik ve aldatmaca görüyorlardı. Ekspresyonistler, hayatın gerçeklerinin sadece zenginlik, mutluluk ve güzellik olmadığını, aslında işsizlik, ezilmiş insanlar ve hüsrana gibi konuların gerçek hayatın bir parçası olduğunu eserlerinde yansıtıyorlardı (Gombrich, 2004, s. 564). Karl Ruhrberg de Edward Munch’ün hayatta karşılaştığı mutsuzlukların eserlerinde ortaya çıktığı konusunda aynı fikirdedir. Karl Ruhrberg yazdığı Art of the 20th Century isimli kitabında Edward Munch hakkında verdiği bilgilere göre, Munch yaşadığı büyük zorlukları, umutsuzluğu ve yoğun bunalımları kötümser bir ruh haliyle eserlerine yansıtmıştır. Ressam beş yaşındayken verem hastası annesini kaybetmiştir. Kısa bir süre sonra kız kardeşi vefat etmiş ve diğer bir kız kardeşide akıl sağlığını kaybetmiştir. Munch küçük yaştan itibaren ölümle tanışmıştır. Munch’un babası Oslo’da fakir insanlara bakan bir melankolik doktordu. Munch ailesinin evinde mutsuzluk ve üzüntü sürekli onlarla kalan bir misafir gibiydi. Duygusal Munch ailesinin kötü talihine yenik düşmekten korkuyordu. Teyzesi Munch’a kafasındaki

kötü düşüncelerden kurtulması için resim yapmasını tavsiye etti. Böylece teyzesi sanatçıya ağır üzüntülerini ifade etmesinin yolunu göstermiş oldu. Edward Munch'un yaşadığı olumsuzluklar ressamın eşsiz sanat eserlerinin meydana gelmesinde önemli bir faktör olmuştur (Rhurberg, 2005, s. 34).



Şekil 10: Edward Munch'ün 1893 senesinde yaptığı Çığlık isimli eseri. (Gombrich, 2004, s. 565)

Hayata yalnızca güzel yanlarından bakmayı reddeden izleyicileri şaşkınlığa uğratan ressamlardan birisi de Avusturya'lı ressam Oskar Kokoschka'dır. Sanatçının 1909 senesinde yaptığı Oynayan Çocuklar eseri görenlerde büyük şaşkınlık ve öfkeye sebep olmuştur (Şekil 11). Büyükler, çocukluğun acı ve üzüntüleri hakkında bir şey bilmek istemiyor, bu konu önlerine getirilirse içerliyorlardı. Ama Kokoschka bu alışılmış kalıpların öngördüğü kurallara uymak istemiyordu. Onun, bu çocukların halinden anladığını ve onlara şefkatle baktığını hissediyoruz. Kokoschka bu alışılmış kalıpların öngördüğü kurallara uymak istemiyordu. Onun, bu çocukların halinden anladığını ve onlara şefkatle baktığını hissediyoruz. Kokoschka, bu çocukların

bakışlarının dalgınlığını, duruşlarının tuhaflığını ve gelişen vücutlarının uyumsuzluğunu yakalamasını bilmiştir. Sanatçı, bütün bunları belirtebilmek için, kabul görmüş doğru çizim kurallarına güvenemezdi. Aslında Kokoschka'nın yapıtı bu kurallardan uzaklaştığı ölçüde gerçeğe daha yaklaşmıştır (Gombrich, 2004, s. 569). Karl Ruhrberg'e göre Oskar Kokoschka yirminci yüzyılın önemli portre ressamlarından birisidir. Ressamın portrelerinde modelinin ruh halini ve karakterini sanki X ışınları ile görüp tuvale bu şekilde aktarmıştır. Oskar Kokoschka'nın kendisine has portre tarzı yüzünden birçok modeli resmin kendilerine benzediğini kabul etmemiştir (Ruhrberg, 2005, s. 60).



Şekil 11 : Avusturya'lı ressam Oskar Kokoschka'nın 1909 senesinde yaptığı Oynayan Çocuklar isimli eseri. (Gombrich, 2004, s. 569)

İtalyan filozof Benedetto Croce (1866-1952), 20. yüzyılın ilk yarısının en önemli filozoflarından ve estetik tarihinin en önemli düşünürlerinden birisidir. Croce, biçimin, içerikten ayrılamayacağını öne sürerek estetiği genel bir dilbilim olarak kabul eder. “Güzellik” ile “İfadeyi” özdeşleştiren Croce, estetiğin dayanak noktasının “Sezgi” kavramı üzerine kurulu olduğunu iddia eder. Çünkü Croce'e göre, mantıksal bilgi ve düş gücü ile elde edilen bilgi olmak üzere iki tür bilgi vardır. Buna göre, birinci basamak sezgi, sezgisel bilgi ya da sanat, ikincisi mantıksal bilgi ya da

mantıktır. Ian Chilvers, Harold Osborne ve Dennis Farr’a göre, “Croce’nin sanata yaklaşımı sanatın hayal gücünün bir form içinde ortaya çıkmasıdır. Croce sanatın duyguların bir ifadesi olduğunu söylemektedir. Croce göre, sanat eserin bir fikrin ya da sezginin fiziksel bir yapıda ortaya çıkması ve iletişim özelliği taşıması gerektiğini savunur” (Chilvers, Osborne, Farr, 1994, s. 127).

Croce’ye göre bir resim sanatçının zihninde ancak bir defa oluşmaktadır. İhsan Turgut’a göre, “Croce sanatçının aynı eseri bir daha yapamadığını söyler. Sanattaki tek’lik, özgünlük olayı da bu olsa gerek” (Turgut, 1993, s. 43). Bu varsayıma dayanarak Michelangelo 1515 senesinde yaptığı ünlü “Musa” heykelini bir kez yapabilir diyebiliriz (Şekil 12). Sanat eserin aynısını yapmak mümkün değildir. Başka bir zaman ve yerde yapılan eser, daha önce yapılan eser değil başka bir eserdir.



Şekil 12: 1515 senesinde Michelangelo Buonarroti’nin yaptığı Musa Heykeli (Özükan, 2006, s. 79)

Croce'ye göre, sanat nesnelerindeki güzellik, aslında sanatçının ruhunda meydana gelen güzelliştir. Görüldüğü gibi yapma-güzel, sanat eserinin güzelliği, fizik güzelliğin bir bölümünü teşkil eder. Ama diğer bir kısmı da doğa güzelliğini temsil eder. Fakat Croce'ye göre yapma güzel, çok daha fazla yaygın ve etkin olan bir yardım aracıdır. Çünkü sanat güzelliği, maddi bir yapı tarafından taşınsa da ruhsal bir aktiviteye veya ifadeye dönüşmesi gerekmektedir. Bu nedenle Croce, Hegel gibi sanat güzelliğini, doğa güzelliğinden üstün tutar. Croce'ye göre sanatın sadece teknik yönü yoktur. Sanatçı sıradan bir kişi değildir. Dolayısıyla sanatın, ustalık yönü olmakla beraber başka şeylere de ihtiyacı vardır. Eğer herkes sanatçı olamıyorsa, yalnız teknik ve ustalık yokluğundan değil, aynı zamanda sezgi yokluğundandır. Croce'ye göre, ifadeden yoksun bir dilin, bedensiz bir ruhtan farkı yoktur. Böylece sezgi ile ifadenin birbirinden ayıramayacağı, aynı şey olduğu anlaşıyor. Sanat bilimi ve dilbilimi, yani estetik ve dilbilimi ile uğraşan kimse gerçekte estetik sorunları ile de uğraşmaktadır (Cömert, 2006, s. 11-15). Böyle olunca sanatın içerik mi, biçim mi sorusu da anlaşılır. Gerçek sanat her ikisidir. Bu bakımdan sanatta öz ve biçim sorusu Croce'de sezgi ve ifade sorunu olmaktadır. Ekspresyonist bir sanat felsefecisi olan Croce'ye göre sanat eleştirmeni bir sanat eserini eleştirmeden önce az da olsa o eseri yapan sanatçı hakkında bilgisi olması gereklidir. Bu şekilde sanat eleştirmende estetik bir fenomen oluşur. Ekspresyonist kuramının çağdaş bir felsefecisi olan Croce'de, sanat mimesis kuramcılarındaki gibi ne ahlak ne de ideoloji açısından ve ne de fiziksel hazı belirtmek için ele alınmalıdır. Bu da, bir sanat eserinde çeşitli öğelerin bir sentez içerisinde birleşmiş olmamasıdır. Bu böyle olunca duygunun anlatımı başarısız olmuş demektir (Turgut, 1993, s. 44-45).

Duygu bir tasvir değildir. Bir anlatımdan önce duygu olmadığı gibi, onun başkası üzerinde etki uyandıracak bir özelliği de yoktur. Ekspresyonizmde tikelin duygusu vardır. Bu da bir tecrübe olduğu için tasviri yoktur. Duygunun belirli bir hal alması, ancak bu tikel alanın dile dönüştürülmesi ile olur. Duygunun imgeleştirilmesidir. Bu bilinçli bir olaydır. İmgeden önce duygu yoktur. Eğer imge duygudan önce varsa ne olduğu bilinmeyen izlenimlerdir. Bir dilde imgeleşmiş duygu tamamlanmış duygudur. Bir sanat eserinin yapılışında, sanat eseri ve duygu aynı

anlatım eyleminde ortaya çıkar. Croce sanatsal duyguyu sezgi ile ilişkilendirmektedir. Sezgi ve duygu yaşantı ile ilgili kavramlardır. Sezgi ve duygunun tanımı oldukça zordur. Yaratıcılık eylemi belirsiz ve giz dolu bir kavramdır. Ekspresyonist Lev Nikolayeviç Tolstoy, Croce ve Collingwood'dan farklıdır. Tolstoy “Sanat Nedir?” makalesinde sanatla ilgili görüşlerini belirtmiştir. Mimessis görüşünde ve sanatta biçimin önemini savunan görüşlerde duygu çok önemli değildir. Tolstoy’a göre duygu çok önemlidir. Tolstoy’a göre duygu aktarımını izleyiciye verebilen bir çalışma bir sanat eseridir. Duygunun sanat eseri ile izleyiciye aktarımına Tolstoy “Bulaşım” demektedir. Bulaşımın yani duygu iletiminin gerçekleşmesi için sanatçının samimi ve içten olması gerekmektedir. Tarihteki ünlü sanatçıların bir kısmı, kilisenin, aristokratların ve zenginlerin hoşlarına gidecek eserler yapmışlardır. Bazı sanatçıların eserleri halk yerine küçük bir zümreye hitap ederler. Her yeni eser hem izleyiciye hem de sanatçıya yeni katkılar vermelidir. Sanatçı ürettiği her eser ile kendisini geliştirir (Yılmaz, 2004, s. 37-41).

Tolstoy “Sanat Nedir?” kuramsal eserini dini bir buhran geçirip, sade bir Hristiyan olduğu zaman yazıyor. Yukarıdaki fikirler de bu sadeliği zamanında yazılmış. Onun büyük halk kitlesi dediği şey de, sadece köylülerdi. Duygu aktarımı büyük sanat eseriyle bunlara yetişmeli. Tolstoy’un Hristiyanlık anlayışı biraz Bernard Shaw’a benzemektedir. Bu bir hümanist bir yaklaşımdır. Büyük sanatçıların din anlayışı böyle hümanisttir. Onların hangi din, ya da kültüre sahip olduğu önemli değildir. Belki de tüm dinlerin, rejimlerin ortak yanları bu hümanistlik yanlarıdır, ama bunları hümanistik, yaşanabilir yapan samimi sanatçıların eserleridir. Tolstoy’un fakir halka, özellikle köylüler için duyduğu insancıl duyguları burjuva yazarlarda ve toplumcu gerçekçi yazarlarda görmemekteyiz. Bunun yanı sıra, Tolstoy’un sahip olduğu içten dini inançlarıyla Marksistlerin sınıf görüşü aynı değildir. Tolstoy’un diğer anlatımcılardan ayıran ve belki de çağdaş iletişimci estetikçilere yaklaştıran en önemli şey, onun sanat yaratımında kabul ettiği üçüncü öge olan okuyucu ögesidir. Sanat eserleri ne kadar çok okuyucu kitlesine ulaşırsa, sanat eserinin değeri o kadar artar. Fakat herkesi düşünüp sanat eseri yapılırsa, bir çalışma nasıl sanat eseri olarak kabul edilebilir. Çevremizde bulunan eğitimli insanlar ve estetikle meşgul olmamış

sanatçılar sanatın güzelliği üreten faaliyet olarak tanımlar. Tolstoy’a göre, algılarımızdan oluşan beş duygunun estetik tarzına göre şekillenir sanat. Bunlar tad alma duyusu sanatı, koklama duyusu sanatı, dokunma duyusu, işitme duyusu ve görme duyusu sanatıdır. Bu sanat biçimleri yerine göre birlikte de hareket edebilmektedirler. Tolstoy, diğer dışavurumcular gibi estetik duyguyu diğer günlük duygulardan ayırt edilmemesidir. Bir sanat eseri karşısında bizde uyanan sadece estetik duygular değildir. Estetik duyguları ve estetik olmayan duyguları birbirinden ayırmak zordur. Genelde, estetiksel olmayan duyguların tümü, edilgen kaba ve kolay bir tepkidir. Ama anlatımcılar bu duygu ayrımını yapmamaktadırlar (Turgut, 1993, s. 50, 51, 118, 120).

Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) yirmiden fazla mektubundan oluşmuş “İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar” eserinde insan, esteti ve oyun arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. Schiller’e göre, insan, insan olduğu sürece oyun oynar ve oyun oynadığı sürece insan olur. Schiller’e göre, insanda önce fiziksel bir aşama, daha sonra estetik bir aşama ve en sonunda ahlaksal bir aşama olduğunu söyler. Schiller’e göre, insanda ahlaksal bir yapı oluşturmak için ilk önce duygusallıktan çıkartmak ve estetik bir yapıya ulaştırmak gereklidir. Schiller’e göre, güzellik sadece ne duygusaldır ne de akılsaldır. Güzellik her ikisinin karşımı olup güzellik biçimin içindeki özgürlüktür. Schiller’e göre, estetik insan oyun içerisindeki özgür insandır (Hegel, 1830, s. 60-62).

Kant estetiğinin konusu olan güzeli, ahlakın konusu olan güzeli, ahlakın konusu olan iyiden almaktaydı. Bu şekilde Kant estetiği bağımsız bir bilim haline getirmiştir. 18. yüzyılda yaşamış Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten günümüzde bildiğimiz estetik kavramını ‘Aesthetica’ isimli eserinde felsefede ilk defa kullanmıştır. Baumgarten’e göre estetik, ‘Güzel üzerine düşünme, onun ne olduğunu araştırma sanatıdır’. Jean François Lyotard (1924-1998) yüce estetiğin kurucusu olarak Edmund Burke (1729-1797), Immanuel Kant (1724-1804) ve Sigmund Freud’u (1856-1939) görmektedir. Lyotard’a göre estetik zayıflığın karşısına ‘désaisissement’ olarak adlandırılan etkilenmeme gücünü görsel bir iz

düşüm olarak koymaktadır. İki bilinçdışı arasındaki bağ tekil bir karşılıklı yer değiştirmeyi belirtmektedir. Lyotard'ın İnsalıklı 'L'Inhumain' ve Postmodern Ahlaklar 'Moralités Postmodernes' isimli çalışmalarında bu sanat anlayışının temsil karşıtlığında insanın benzer olmayan doğasının, değerleri temelinden değiştiren ve aşan güçlerin hareketini onaylamaktadır. Bu yüzden ters bir şekilde estetik bilinçdışının karşıt mantığı içerisinde sözsüz dilin kutupsallığı içinde kesin karar alınmalıdır (Rancière, 2006, s. 68, 69).

Platon'a göre, iyi olan güzeldi ve güzel olan iyiydi. Estetik aynı zamanda iyi ahlak demektir. Yeni Platonculukta iyi ve güzel olan en yukarıda Tanrı'da birleşiyordu. Tanrı salt güzel ve iyiydi. Bu görüş Kant'a kadar sürdü. Kant'a göre, güzel, insanı duyu dünyasından akıl dünyasına götürür. Kant görüşünde güzel hem duygusal hem de akılsal olardı. Kant'a göre, güzel, insanın duyu dünyasında olmayıp akıl dünyasıdır. Ama Schiller'e göre, güzel özgürlük oyununun nesnesidir. Kant'a göre, akıl ve duyu birbirlerine karşıtken, Schiller oyun içtepisinde akıl ve duyu birleşmiştir. Schiller, insanın, estetik bir insan olması gerekir derken aynı zamanda devletinde estetik bir devlet olması gerektiğini savunmuştur. Güzeli oynayarak ve oynadığı sürece özgür olan devlet, estetik devlettir. Böylece, insan güzeli estetik devlette özgürce oynar. Estetik devlet eğitim sistemine oyun içtepisini koyarak, güzeli ve oyunla oluşan özgürlüğü insana sunar. Nesne içtepisinin konusu yaşam demektir. Yaşam, tüm maddesel varlığın yaşanılan zaman içerisinde duylarda olduğudur. Schiller'e göre, biçim içtepisi kısaca biçim demektir. Biçim içtepisinin konusu, biçimi hem öz ile hem de özden ayrı olarak kabul eder. Nesnelerin tüm biçimsel yapıları, onların düşünce güçleriyle olan ilişkilerini de kapsar. Oyun içtepisinin konusu genel olarak canlı biçim olarak tanımlanır. Geniş anlamda, görüşlerin tüm güzel nitelikleri güzeli tanımlamaya yardımcı olur (Hegel, 1830, s. 62, 63).

İnsan, biliyoruz ne tam olarak maddedir, ne de tam olarak ruhtur. İnsanlığın bir bileşimi olarak güzellik, demek ne nesne içtepisinin tam bir nesnesi, ne de biçim içtepisinin bir nesnesi olabilir. Güzellik, her iki içtepinin konusudur. Bu açıklama ile, eğer bu bir açıklama ise, güzellik, ne yalnızca canlıların alanına uzanır, ne de yalnızca

canlıların alanında kapalı kalır. Bir mermer bloğu, cansız olduğu ve cansız kaldığı halde, bir mimarın, ya da bir heykeltıraşın elinde ek güzel canlı bilim olabilir. Nietzsche ilk önce Bonn Üniversitesinde Filoloji okudu. Daha sonra kaydını Leipzig Üniversitesine aldı. Basel Üniversitesi'nde Klasik Filoloji bölümünde çalışmaya başladı. Nietzsche dil çalışmalarını seviyordu. Dilin önemini, sanat olayının, dil olayında yattığını çok iyi biliyordu. Nietzsche'nin eserleri Müziğin Ruhundan Trajedinin Doğuşu, Çağa Aykırı Düşünceler, İnsanca Pek İnsanca, Böyle Buyurdu Zerdüşt, İyinin ve Kötünün Ötesinde, Tan Kızılığı, Şen Bilim, Ahlakın Soykütüğü Üzerine, Homeros ve Klasik Dilbilim, Schopenhauer'ci Felsefe ve Uygarlığı, Yunanların Trajik Çağında Felsefe ve Zerdüşt Şiirine Eklmeler'dir. Eserlerinden "İyinin ve Kötünün Ötesinde" Nietzsche kadını Doğulu'lar gibi mal saymanın gerektiğini söylemektedir. Ama hiçbir Doğulu'nun kadından nefret etmediği, aşağılamadığı bir biçimde kadından nefret etti ve aşağıladı. Nietzsche, Platon'dan Schopenhaur'e kadar tüm geleneksel felsefeyi yadsıyıp yeniden Tragedya'yı yaratmak istiyordu. Wagner'in müziğini düz yazıya aktarmak, güçlü bir dil yaratmak onun en büyük isteğiydi. Çağdaş gerçekçilik onu hiç mi hiç ilgilendirmiyordu. Bu trajedi, aynı zamanda bir yaşama biçimi, en üstün bir yaşama biçimidir. Nietzsche'nin anlayışında sanat yaşam ayrımı yoktur. Dionysos ve Apollon, hem tanrısallık olan bu varlıklardı, hem de insanlardı. Bu mitolojik tanrılar birbirlerine karşıt olmakla beraber birbirlerini tamamlayan varlıklardı; biri denge ve biçim tanrısı Apollon, diğeri ise coşku tanrısı Dionysostur. Her iki tanrı da sanatla ilgili tanrılardı. Sanattaki biçim ve özü oluşturan iki öge idi. Nietzsche, sanatla hayatı bir görüyordu. Apollonik öge daha çok plastik sanatlarda egemen olurken, Dionistik öge ise müzikte egemendi. Ama her sanat türünde de bu ikiliği, daha doğrusu bu iki ögeyi görmekteyiz. Böylece Nietzsche'de sanat tanrısallık olan öz ve biçim olan güçlere bağlanmış olur (Turgut, 1993, s. 53, 54, 57-59). Sanatçılar: en azından onlar, olması gerekenin resmini çizebiliyorlar: her şeyi olduğu gibi bırakan bilgilerden farklı olarak gerçekten başkalaştırma ve dönüştürme derecesinde üretkenler (Nietzsche, 2006, s. 17).

Aforizmik üslup, Nietzsche'nin en belirgin edebi tarzıdır. Aforizma, özlü söz anlamındadır. Nietzsche'nin özlü sözlerinden bazıları aşağıdadır:

Kendi sorunları üstüne düşünmeye başlayan ve bu sorunlara ilişkin bir bilinç sahibi olan toplumlar ancak felsefe yapabilirler... Çünkü felsefe, kültür sorunlarını çözmüş toplumların işidir. Sanat nasıl mı doğar? Bilgiye bir deva olarak doğar. Yaşam, ancak sanatın yanıltmaları, aldatmaları sayesinde yaşanabilir hale gelir (Bozkurt, 2000, s. 155, 160).

Nietzsche “Deccal” adlı eserinde Hristiyanlığa lanetler yağdırmış, onu küçümsemiş ve kökeni konusunda çeşitli araştırmalarda bulunmuştur. Ona göre "İlk ve son Hristiyan çarmıhta ölmüştür." Zayıf ve hasta yapılı olanlar yok olmalıdırlar. Bu, bizim insan sevgimizin ilk kuralıdır. Onlara bu konuda yardım edilmelidir. Bir günahattan daha zararlı ne olabilir? Zayıf ve hasta yapılı olanlar için bir anlayış: "Hristiyanlık!". Nietzsche'nin dine başkaldırışı, özelde Hristiyanlığa olmakla birlikte, genelde tüm nihilistik özellik gösteren dinleredir. Nietzsche'nin başkaldırışı, tüm dinlere değildir. Çünkü Nietzsche, doğrudan dine değil, nihilizme başkaldırır ve dolaylı olarak bu başkaldırışını nihilistik öğeler taşıyan dinlere de yöneltir. Hristiyanlık gibi gerçeklikle ilişkisi olmayan, gerçeklik gelir gelmez uzaklaşmak zorunda olan bir din, doğal olarak dünya hikmeti'nin, yani bilimin düşmanı olacaktır. Yine Deccal adlı eserinde, Hristiyanlığı kültür yıkıcısı bir din olarak nitelendirmiştir. Çünkü eski kültürlerin izini, varlığı ve var oluşu yadsıması sebebiyle silmiş ve yağmalamıştır. Hristiyanlık, eski kültürün mirasını bizden çaldı. Sonra da bizi, İslam kültürünün mirasından yoksun bıraktı. Temelde bize, Grek ve Roma'dan daha yakın olan ve doğrudan duyu ve zevkimize hitap eden İspanya'nın muhteşem Magribi kültürü ayaklar altında çiğnendi. Neden? Çünkü soyluydu, çünkü kökenlerini insanca içgüdülerden alıyordu. Nietzsche, tutucu Avrupa'ya vurduğu şamarın izleri hala duruyor. Onun söylediği, yazdığı hiçbir şeyde deliliğe özgü bir şey yoktu. Kullandığı hiçbir sözcük anlamsız değildir (Nietzsche, 2000, s. 26,27).

Clive Bell (1881-1964), İngiliz sanat eleştirmeni ve yazarıdır. Bell estetik fikirlerini 1914 senesinde yazdığı Sanat (Art) isimli kitabında belirtmiştir. Ian Chilvers, Harold Osborne ve Dennis Farr'a göre, “Clive Bell’in estetik hakkındaki fikirlerini Anlamlı Biçim teorisine dayandırmaktadır. Anlamlı Biçim terimini, Bell

bulmuştur. Bell'e göre, anlamlı biçim sanat eserinde bulunur ve sanat eserini diğer objelerden ayıranda budur" (Chilvers, Osborne, Farr, 1994, s. 47). Clive Bell'in 1914 senesinde yazdıklarına göre, bir sanat ürününü anlamak için yanımızda hayatla ilgili hiçbir şey bulundurmamalıyız; fikirleri ve ilişkilerine dair hiçbir bilgi, duygularına dair hiçbir tanışıklılık olmamalıdır. Sadece biçim, renk ve üç boyutlu uzay algısı olmalıdır (Barnard, 2002, s. 54).

Sanat eserleri insandan, diğer canlılardan ya da yapıldıkları malzemelerden farklı varlıklardır. Bir sanat eserinin yapılabilmesi için malzemeye ihtiyaç vardır. Örnek olarak Aziz Giorgio heykelini verebiliriz. Floransalı erken Rönesans heykeltıraşı Donatello'nun (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 1415-1416 yılların da yaptığı Aziz Giorgio isimli mermer heykel, Silah Yapımcıları Loncası tarafından, Floransa'da ki Or San Michele Kilisesi'nin dış duvarında ki bir nişe konulmak üzere sipariş edilmiştir (Gombrich, 2004, s. 230). Aziz Giorgio heykeli mermerden yapıldığı için gerçek fiziksel bir varlıktır denilebilir (Şekil 13).



Şekil 13: Donatello'nun 1415-1416 senelerinde yaptığı Aziz Giorgio heykeli.
(Gombrich, 2004, s. 231)

İnsan ancak var olan bir şeyi bilebilir. Bilgi, insanın dış dünyadan algıları ile oluşan bir olgudur diyebiliriz. Bu yüzden sanat eserleri fiziksel gerçek bir varlık olup aynı zamanda bir bilgi nesnesidir. Hartman'a göre, sanat eserinde nesneleşme ve bir yaratma söz konusudur. İnsan kendisini dışa vururken sanat eseri yapmaktadır. Yaratıcı tin soyut olan halini somut bir madde ile dışa vurur. Sanat eserlerinde diğer varlıklardan farklı olarak iki kısımdan oluşmuştur. Bunlar gerçek madde ve gerçek olmayan maddedir. Yukarıda verilen örneğe bakarsak Aziz Giorgio heykeli sadece mermerden ibaret değildir. Sanat eserlerinde bu iki katman birbirinden ayrı değildir. Birisi olmadan diğerinin sanat eseri olarak var olması mümkün değildir. Hartman'a göre, sanatçılar sanat eserlerini başkaları için yaratır. Sanatçı, sanat eserini yaparken somut bir madde kullanır. Hartman'ın nesneleşme tanımında üçüncü bir varlık gereksinimi ortaya çıkıyor. Birinci varlık sanatçı, ikinci varlık sanat eseri ve üçüncü varlık olarak da izleyici karşımıza çıkmaktadır (Turgut, 1993, s. 89). Kültür, bu üç varlığın birleşmesi sonucu ortaya çıkar. Sanatçıların, maddeye verdikleri yaratıcılıkla sanat eserleri oluşmakta ve bu sanat eserleri izleyiciler tarafından kabul edilip desteklenmelidir. Kültür diye tanımladığımız kavram bu şekilde gelişir. Sanat eserleri için üçüncü öge olan izleyici bulunmalıdır. Bununla birlikte izleyicinin bilinçli olup o sanat eserinden anlayacak bilgi seviyesi olmalıdır. Sanat eserini eleştirebilmek için bir bilgi birikimi olmalıdır.

Robin George Collingwood (1889-1943), bir sanat felsefecisi olarak, sanatın özünü yaratma eyleminde bulur. Collingwood yaratmayı da duyguların ifadesi, ya da dışa vurumu olarak ifade eder. Collingwood'a göre,duygunun farkına varmak onun tüm özelliklerini bilmektir ve duyguyu ifade etmek için duygunun tüm özellikleri gösterilmelidir. Collingwood'a göre,sanatçı duygularını çalışmalarıyla ifade ederken büyük zorluklara katlanır. Collingwood'a göre duygu ve anlatım beraber gerçekleşmektedir. Duygu ifade edildiği zaman anlatımda ortaya çıkmış olur. Bir duygu bir kere yaşanır bir daha aynı ortaya çıkmaz. Başka bir zaman ve başka bir yerde benzer bir duygu ortaya çıksa da aynı duygu değildir. O duygunun ifade edilişi farklıdır. Bu yüzden sanatçının eserleri birbirinden farklıdır. Sanatçı yaptığı çalışmayı bir daha yapmaz. Sanatçı eserlerinde ifade ettiği duyguyu izleyicisinde uyandırmak

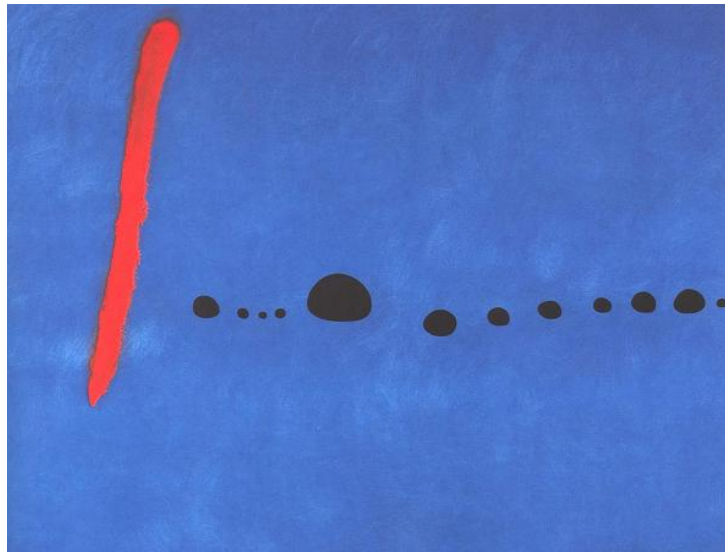
gibi bir zorunluluğu yoktur. İzleyicileri duygulandırmak ve eğitmek sanatçının işi değildir. Collingwood'un sanat anlayışı izleyicide bir takım duygular uyandırmak, öğretmek ve etkilemek amacıyla yapılan sanat sözde sanattır. Eğitici, eğlendirici ve tarihi konular sanat eserinde bir yaratıcılık gerektirmez. Aynı şekilde, bir anlatım ustalıklı ve büyük emekle yapılsa bile yaratıcılık gerektirmez. Bunlar ancak sözde sanatta olur. (Collingwood, 1978, s. 113-114).

Plastik sanatlarda biçimin yöntem ya da teknik ile yakın ilişkisi vardır. Biçim sanatta eserler içinde ya da sanat akımlarında farklılık göstermektedir. Aynı şekilde biçimde oluşturulmasında kullanılan yöntem ya da teknik de sanat eserlerinde, sanatçılarda ve sanat akımlarında farklılık göstermektedir. Resimde biçimi oluşturan ana öğelerden çizgi ve renk zamana göre farklılıklar göstermektedir. Örnek olarak, Joan Miro'nun eserlerinde zaman içerisinde biçimsel farklılıkları çok rahat bir şekilde görmek mümkündür. 1924 senesinde, André Breton'un ilk Sürrealizm Manifestosunu yayınlamıştır. Joan Miro bu manifestonun ruhuna uygun biçimde yaptığı Harleken'in Karnavalı (Harlequin's Carnival) isimli tablosunun biçimi sürrealizm akımına güzel bir örnek teşkil eder (Şekil 14). Bu tabloda hayaller sanatçının esinlendiği kaynaklar olmuştur. Bu resmin Janis Mink'e göre yorumu şu şekildedir. "Resimde hayal gücüyle oluşturulmuş eğlenceli yaratıklar evde yapılan bir karnavalı kutlamaktadırlar. Miro kullandığı çapraz düz çizgileri resimde başarı ile birbirleriyle ilişkilendirmiştir. Miro resimde fantastik ve iyi planlanmış hayali biçimler oluşturmuştur" (Mink, 2000, s. 42). Miro bu resminde, biçimlerin ağırlıklarını ve bu biçimlerin ağırlıklarını zıt olarak dengeleyen başka biçimlerin ağırlıklarıyla bütün tuvalde bir denge yakalamıştır. Bu resimde, hayal mahsulü gitarist müzik yaparken diğer hayal ürünü yaratıklar birbirleriyle oyun oynamaktadırlar. Resimde hayal ürünü yaratıklarla birlikte tanıdık biçimlere de rastlamaktayız. Örnek olarak kutudan dışarı çıkan sinek, kedi, balık ve merdiven tanıdık formlardır. Joan Miro'nun 1961 senesinde yaptığı Mavi II (Blue II) isimli resminde büyük boşluk dikkatimizi çeker. Mavi II tablosu soyut ekspresyonist bir resimdir (Şekil 15). Bu resimde parlak mavi zemin üzerine belirgin şekilde kırmızı ve siyah formlar bulunmaktadır. Miro, Amerika'ya yaptığı ikinci ziyaret sonrasında, orada etkilendiği soyut ekspresyonizmin izlerini yaptığı

Mavi I, Mavi II ve Mavi III tablolarının da görmekteyiz. Soyut ekspresyonizmin Miro'ya etkisi J.Mink'e göre, "Jackson Pollock'un hareketli resimleriyle Robert Motherwell ve Marc Rothko'nun soyut ekspresyonist çalışmaları Miro'yu derinden etkilemiştir. Bununla birlikte, Miro'nun oluşturduğu biçimler doğal soyut biçimler değildir" (Mink, 2000, s. 87).



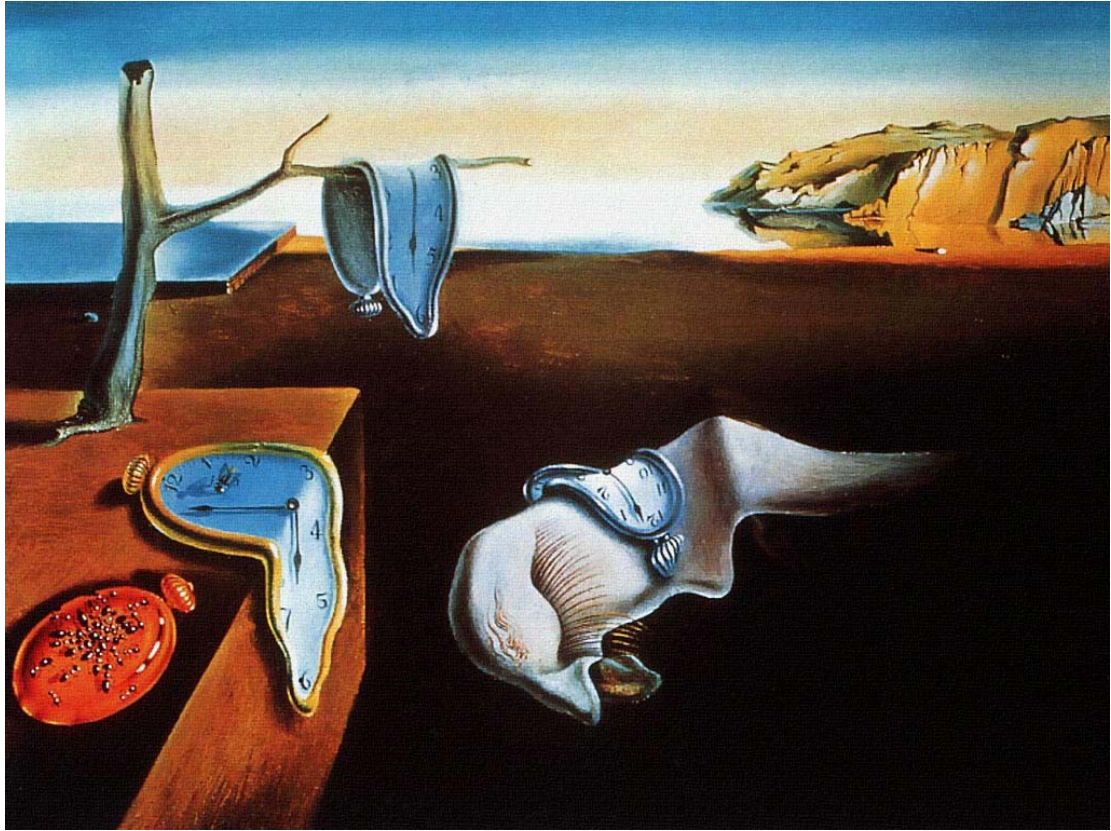
Şekil 14: Joan Miro'nun 1924-1925 yıllarında yaptığı sürrealist Harleken'in Karnavalı (Harlequin's Carnival) tablosu. (Mink, 2000)



Şekil 15: Joan Miro'nun 1961 senesinde yaptığı Mavi II isimli tablosu, ressamın soyut ekspresyonist resimlerinden birisidir. (Mink, 2000)

2.1.2.1. Sanatta Anlam ve Biçim

Resimde soyutlama somut gerçekliğin düşüncede yansıması olarak tanımlanabilir. Nesnel gerçekçilik soyut resmin konusudur. Resimde objelerin formunu değiştirme soyutlama olarak tanımlanabilir. Soyutlama yardımıyla objeler biçimsel gerçekçiliklerinden uzaklaşırlar. Resimde soyutun tanımı objelerin, konuların, eylemlerin ve olguların kendi bilinen özellikleri ve değerlerinden farklı olarak dile getirilmesidir denilebilir. Resimde soyutlama somut ve soyut arasında bulunmaktadır. Soyutlamada obje somut gerçeklikten tamamen kopmaz. (Keser, 2005, s. 318, 319, 321). Salvador Dali'nin Belleğin Azmi isimli resminde kumsalda eriyen cep saatleri resmedilmiştir. Formları değiştirilerek soyutlama yapılan cep saatleri somut gerçekliklerinden tamamen kopmamışlardır (Şekil 16).

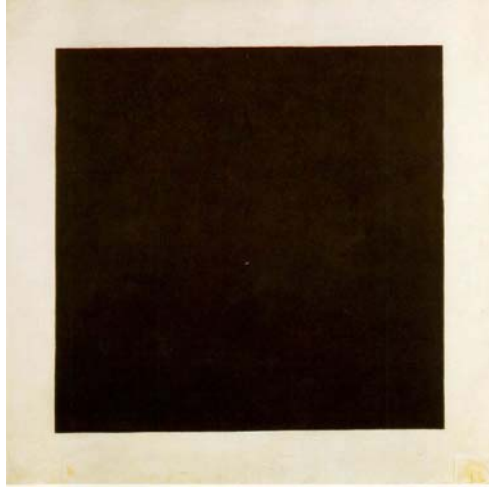


Şekil 16: Salvador Dali'nin 1931 senesinde yaptığı Belleğin Azmi (*The Persistence of Memory*) isimli başyapıtı. (Néret, 2005, s. 26)

Eski çağlardan başlayarak günümüze kadar gelen taklit davranışı, sanatın yapısından farklılık göstermektedir diyebiliriz. Sanatı biçimsel olarak yargılamak, izleyicinin sanat eserini doğru olarak değerlendiremediği anlamına gelmektedir. 20. yüzyılın önemli sanat tarihçilerinden birisi olan Alman Wilhelm Worringer'e (1881-1965) göre, doğada ki estetik ile sanat eserinin estetiği birbirinden farklıdır. Sanat eseri doğanın yanında yer almakta, fakat doğal güzel, sanat eserinin etkeni olup, koşulu olmamaktadır. Worringer 1907 senesinde yazdığı "Abstraktion und Einfühlung" ve 1911'de yazdığı "Formprobleme der Gotik" isimli eserleriyle erken dönem İngiliz Modernizmine katkı sağlamış, özellikle etkisi olduğu sanat akımı kısa bir dönem var olmuş Vortisizimdir. "Abstraktion und Einfühlung" isimli eserinde soyut sanat ve doğalcılık üzerinde durmuştur. Worringer natüralizm yoluyla sanatta estetiğe tanımlama yapılamayacağını iddia etmiştir. Rönesans ile ortaya çıkan natüralizmin önemli temsilcilerinden biriside Caravaggio'dur. Ressam ideal güzellik fikrini kabul etmiyordu. Caravaggio'nun "Kuşkucu Thomas" isimli tablosunda resmettiği üç havari dönemin insanların alıştığı güzel elbiseler içindeki ağır başlı havari betimlemesine uymuyordu. Worringer'e göre, sanat eserinde ki güzellik anlayışı, onun izleyiciyi mutlu kılma oranıyla artmaktadır. Çizgilerin veya biçimlerin değeri onların bizim için içerdiği hayat değerinden ibarettir (Turgut, 1993, s. 91).

Worringer'e göre, doğalcılığın tam tersi soyutlamadır. Worringer'in Ekspresyonizmden etkilenen bir sanat tarihçi olduğunu söyleyebiliriz. Bazı tanımlarda soyut sanat nesnel olmayan ya da figüratif olmayan sanat olarak da belirtilmektedir. Böyle de olsa, "Soyut Sanat"ın sadece Ekspresyonizmin etkisiyle ortaya çıkıp bir akım haline gelmiş olması pek olası değildir (Gombrich, 2004, s. 570). Modern sanatta, soyut sanatın temsilcileri olarak Delaunay, Mondrian ve Malevich'i gösterebiliriz. Bu sanatçılar doğalcılık dışı bir sanat tarzına yönelmişlerdir. Delaunay'ın sanatı ışık, renk ve hareket lirizmine ağırlık veriyor, herhangi genel bir felsefeyi dile getirmeyi amaçlamıyordu (Lynton, 2004, s. 82). Robert Delaunay'ın 1930 senesinde yaptığı içinde ritmik öğeler bulunan Ritim, Yaşamın Mutluluğu (Rhythm, Joie de Vivre) isimli resmi örnek verilebilir. Mondrian'ın sanatı evrensel değerleri ve karşıtlarıyla yana geldiği var oluşu dile

getiriyordu; ona göre, yaptığı dinamik fakat uyumlu tablolar henüz gerçekleşmemiş fiziksel ve ruhsal dünyanın modelleri olarak görülmeliydi, böyle bir dünyada da resmin gereği olmayacaktı. Piet Mondrian'ın geometrik soyut resimlerine örnek olarak New York'taki The Museum of Modern Art müzesinde bulunan Broadway Boogie Woogie isimli resmi gösterilebilir. Malevich ise, doğrudan doğruya dinsel olmamakla birlikte, teknolojik dünyayı yadırgadığını belirten görüntüler sunuyordu (Lynton, 2004, s. 82). Kasimir Malevich resimlerinde gerçeği resmetmeyi istemeyerek, gerçeğin ötesinde sanatı aramıştır (Simmen, Kohlhoff, 1999, s. 43). Malevich'in Siyah Kare'si (The Black Square) Norbert Lynton'a göre, "Malevich'in Suprematist döneminin ilk olgun ürünü, beyaz bir kare içine yerleştirilmiş ve onun yaklaşık yarı alanını örten siyah bir kareyi gösteren resmiydi. Bir imgeden çok bir işareti andıran bu kare, kesinlikle görünebilir herhangi bir nesnenin soyutlaması değildi". Öte yandan Jeannot Simmen ve Kolja Kohlhoff'un yazdıkları Malevich isimli kitapta Siyah Kare isimli eser hakkındaki görüşleri daha farklıdır. Malevich'in 1914-1915 yıllarında yaptığı Moskova'da Tretyakov Galerisinde bulunan Siyah Kare isimli tablosu geometrik soyut resme doğru bir örnektir (Şekil 17). Malevich Siyah Kare isimli tablosunu yapmaya başlamadan önce resimde yeni bir vizyon arıyordu. Ressam farklı bir şey yaratmak istiyordu. Daha önce yaptığı çalışmasından dolayı umutsuzluğa kapılmıştı. Son yaptığı resim onu memnun etmemişti. Cesaretle fırçasını alarak siyah boyaya batırdı ve beyaz tuval üzerine siyah kareyi resmetti. Bu resim ressamın yaşadığı zamanda, modern resmin ikonu olmuştur. Beyaz alan üzerindeki siyah kare sanata yeni bir yön vermiştir. Bu resim nesnel olmayan sanatın ilk öncüsüdür (Simmen, Kohlhoff, 1999, s. 46).



Şekil 17: Kasimir Malevich'in 1914-1915 senelerinde yaptığı Black Square (Siyah Kare) tablosu. (Simmen, Kohlhoff, 1999, s. 50)

20. yüzyıla, Avrupalılar ve Amerikalılar iyimser bir gözle bakarak, demokrasinin yayılması, endüstri devrimi ve yeni buluşlarla toplumsal hayatta ilerleme kazanılacağı umuduyla girdiler. Amerika ve Avrupa'da sanayi devrimi, kapitalizm, emperyalizm ve sömürgeciliğin artması üzerine Avrupa'da bir dengesizlik ortaya çıktı. Bunun sonucunda 1914-1918 seneleri arasında I. Dünya Savaşı oldu. 1917'de Rusya'da Bolşevik İhtilali ile dünyanın ilk komünist rejimi kuruldu. Böyle bir dönemde sanatsal yenilikler sonuna izm konulan isimlerle anıldı. 19. yüzyılda ilk defa Empresyonizmle başlayan izm sonlu sanat akımları 20. yüzyılda Fauvizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm ve diğer sanat akımları değerli sanatçılar önderliğinde ortaya çıkmıştır. Bu sanat akımlarının seçkin felsefeleri, duyuruları ve mesajları manifestolar şeklinde yazıldı. Modern sanatın gelişimi üzerine en önemli ve devamlı etki, fotoğrafın keşfedilmesi ve fotoğraflarla reproduksiyonlar yapılması olmuştur (Ersoy, 2002, s. 107). Ayla Ersoy'un görüşlerine yakın düşünceleri olan Richard R. Brettell yazdığı Modern Sanat 1851-1929 (Modern Art 1851-1929) isimli kitabında Modern Sanat'ın XIX. yüzyıl ortasında başladığını söylemektedir. Modern sanat akademik ya da geleneksel sanatın karşıtıdır. Modern sanat değişen politik, sosyal, ekonomik ve kültürel olarak değişen hayat anlayışıyla ortaya çıkmıştır. 1851 senesinde Londra yakınlarında bulunan Kristal Saray'da (Crystal Palace) Büyük Fuar (the Great Exhibition)

düzenlenmiştir. Bu fuar ilk uluslar arası fuar olup birçok ülke ürettiği ürünleri sergilemektedir. Bu fuarla katılımcı ülkeler gerçekleştirdikleri endüstri devrimi ürünlerine satış yapabilecekleri pazarlar aramaktaydı. Bu pazarlar içine sömürgelerde girmektedir. Bu fuarın ana teması olan ticarette sınırların kalkması anlayışı günümüzde de sürmektedir. Endüstri ürünlerin tanıtımı dönemin yeni buluşu fotoğraf gibi modern medya araçları ile yapılmaktaydı. Fotoğraf resim sanatını da etkiledi. Fotoğrafçılığa bir kısım ressam ve sanat koruyucu karşı çıktıysa da bu çok uzun sürmedi. Paris dönemin sanat başkenti olduğundan Modern sanat bir bakıma Fransız sanat akımıdır da denilebilir. Buna karşın modern sanat İngilizler, Almanlar, Ruslar, İtalyanlar, İskandinavlılar, Çekler, İspanyollar, Amerikalılar ve Meksikalılar tarafından benimsenmiştir. Bu yeni kültürün fikirleri ve resimleri avangard gruplar tarafından Avrupa ve Amerika kıtasına yayılmıştır (Brettell, 1999, s. 1-3). Nimet Keser'e göre, "Modern sanat, Rönesansla başlayan ve 20. yüzyılda tamamen bitirilen geleneği deviren avangard sanatçı ve eleştirmenlerin önderlik ettiği devrimin başarısının sonucudur. Modernizm terimi, modern sanatın felsefesine gönderme yapmak için kullanılabilir" (Keser, 2005, s. 221).

2.1.2.2. Sanatta Yaratıcılık

Sanatta yaratıcılığın ne olduğu ve nasıl olduğu hakkında kesin bir tanım yapılamamakla birlikte, düşünürler konuyla ilgili çeşitli tanımlar ortaya atmaktadırlar. Kant yaratma eylemini şaşırtıcı bir güç olarak kabul etmektedir. Kant'ın yaratıcılık hakkında düşüncelerini İhsan Turgut şu şekilde dile getirmektedir. "Sanatçı yarattıklarıyla sadece kendi zamanına değil, sonraki nesilleri bile hayrete düşürecek eserlerini sunar. Sanat eseri, özgündür ve yaratıcıdır. Oysa, taklit eserlerde bu oluşumu görememekteyiz" (Turgut, 1993, s. 35). Marianne Baudin'in Kültür: İnsanın Kendi İçine Sürgünü ve Kucak Açan Yer isimli makalesinde yaratıcılığın tanımını yaparken ilk önce kendi kendimize sormamız gereken soruların önemine değiniyor. Marianne Baudin'e göre, "yaratıcılığın o devasa çekim gücü nasıl açıklanabilir? Bunun nedeni onun sözüm ona sağladığı eğlenme etkisi midir, yoksa başka bir şey,

örneğin bireysel ve toplumsal yaşamı daha katlanılabilir, hatta daha iyi kılan başak bir düzen midir söz konusu olan?” (Baudin, 2006, s. 83).

Sanatta yaratma eylemine felsefi bir açıdan yaklaşan Paul Klee, yaratma felsefesi hakkında görüşlerini beş bölümde bildirmektedir. I.Yaratıcı güç her adlandırmadan kaçır; son çözümlemede, sözle anlatılamaz bir giz olarak kalır. İçimizde sahip olduğumuz yaratıcılık gücünü var olan duyularımızla anlatmamız zordur. Ancak, bu gücü hissettiğimizde zaman ve yer koşullarını önemsemeden, bize kendisini gösterdiği gibi tüm fonksiyonları ile açıklamamız gerekir. Belki, o, bilinen öteki özdek türler gibi, özdeş duyularla kavranamayan özdek bir biçimdir. Bunun yanında yaratıcılığı bilinen bir özdekle tanımlamamız gerekir. Yaratıcılık, bilinen bir özdekle tanımlandıktan sonra somutlaşması için madde kullanımı ile bir biçime girmesi gerekir. II. Biçimsel bir devinim olan doğuş, yapının temelini oluşturur. Özdek dışı varlık olan yaratıcılık güdüsünün yapısını, dokunulamayan tasarım olarak tanımlayabiliriz. Yaratıcılığın ortaya çıkardığı biçimi oluştururken özdeksel madde ve araçlar asgari şekilde kullanılmalıdır. Biçimin üretimi, biçimin belirmesi nedeniyle, var gücüyle azalır. Biçimi oluşmasında kullanılan araçlar ve malzemelerde özdek bulunur. Yaratıcılık güdüsünün ortaya çıkardığı biçimde oluşma, yöntem ve bitmişlik görülür. Biçim, yaratıcılığın nesneleşmesini sağlayarak sürekli algılanmasını sağlar. III. Devinim, evrensel görünüşle, doğallıkla, hiçbir koşul ve kayda bağlı olmayan ve sınırsız olarak kendine özgü hiçbir yeğin sarsıntı göstermeyen bir ön temel öğedir. Sanat eseri, nereden ortaya çıktığı belli olmayan tinin harekete geçmesi, biçimi ortaya çıkarmak için özdek maddelerin kullanımı yardımıyla devinim şeklinde meydana gelebilir. Başka bir deyişle, sanat eserinin ortaya konmasının başlangıcı olan yaratıcılık, devim içerisinde doğal bir gelişmeyle gerçek halini alır. IV. Ne zaman ki biçim çok küçük olarak oluşmaya başlar, o zaman, olgu, başlangıçta en canlı etkinliğiyle kavranabilir duruma gelir. Biçim yaşam koşullarıyla bağlantılı olarak amaca uygun olan yaratıcılık güdüsünün önderliğinde bir oluş olgusudur. Oluşum biçimden önce gelir. Biçim, hiçbir zaman ve hiçbir yerde, noksansız sonuç, noksansız bitirme, noksansız son değildir. Evren, oluş olarak, görünür yüzeyin, yapının örtüsünün altında yaşar. Sanat eseri biçim ve içerik olarak iki yapıya sahiptir.

Yaratıcılığı bu iki yapıda da görebiliriz (Klee, 2006, s. 55-59). Klee'nin görüşüne göre, normal bir insan ile sanatçı arasındaki fark yaratıcılık olarak adlandırılan bir yetenektir (Klee, 2002, s. 13).

Kant'ın estetik hakkındaki düşünceleri yaratıcılık ve sanat eseri arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Bu ilişki sonraları Hegel'de akıl kavramının yanında yer almıştır. Bu 'Geist' kavramı olarak tanımlanmaktadır. Hegel'e göre Geist, ruh ya da yaratıcı güç anlamına gelmektedir. Kant, Geist kavramından, algıların verdiği çeşitliliği, "hayal gücünün a priori örnekleri" şeklinde bir birlik haline sokan, onları bağlayan, aklın yaratıcı bir yeteneğini anlar. Geist, estetik ideaları tasvir etme gücünden başka bir şey değildir. Bu idealar da akılda kavramlar olmayıp, algılara dayanan hayal gücünün düşünme yeteneğini olarak açıklar. Kant'a göre hayal gücünün yaratıcılığı ile harekete geçen idealar, kavranamaz bir dünyanın duygu, zeka ve hayalleriyle çevrilirler. Burada Genie'ye verilen görev sanatçının tasarladığı fikirleri veya hissettiği duyguları somut olarak yansıtmasıdır. Burada, aynı zamanda yeni bir üslup yaratan, özgün olan şey Geist'tir. Croce yaratma eylemine izlenimler ile başlar. Bu izlenimler doğaya, hayata ve topluma ait izlenimlerdir. Sanatçı yaşamı boyunca sürekli olarak izlenimler almaktadır. Bunlar zihin için bir ham malzeme oluşturur. Ruh ya da zihin, dış dünyadan aldığı bu ham malzeme içinde bir ayıklama yapar ve bu ayıklama sonucunda ifadeye dönüştürür. Asıl yaratma da bu ifade de yoğunlaşır. İfade, ya da anlatım ise, sanatçının ruhunda, ya da zihninde meydana gelen bir estetik fenomendir. Fakat Croce'nin yaratma sürecinde ilginç olarak gördüğü şey, yaratmanın her zaman olmayacağı, bazen olabileceği, estetik denomenin bazen ifadeye dönüşebileceğidir (Turgut, 1993, s. 35, 43).

Ancak psikalizin sanat yapıtını ve sanatçıyı anlamaya yaptığı katkıları görebilmek için onun ruhsal yaşamı düzenleyen kurallar konusunda ortaya attığı kavramları anımsamak gerekir. Freud öncelikle ruhsallığın önemli yapı taşı olan bilinçdışını tanımlamış ve onun bilincin kabullenmediği ve bastırdığı unsurlardan oluştuğunu göstermiştir. Ruhsal yaşamı yöneten dürtülerin doyumunun yani haz gereksiniminin dış ve iç kaynaklı bir gerçeğin reddi ile karşılaşması ve engellenmesi

imgesel yaşamın ortaya çıkışını sağlar. Diğer bir deyişle gerçekliğin yol açtığı doyumun sağlanamaması, arzunun var sanısal olarak elde edilmesi çabasının ortaya çıkmasını sağlar. Bastırma dışında yüceltme de bilinç tarafından kabul edilmek istenmeyen dürtüler için kabul edilebilir bir çıkış yolu sağlar. Yaratıcı edimi belirleyen nedenleri aydınlatmak ve sanatsal ilhamın ortaya çıkışını açıklamak psikanalizin sanat karşısındaki ilk hedefleri arasındadır. Psikanaliz sayesinde sanat yapıtının gizlendiğine, sessiz bıraktığına yeni bir yaklaşım olasıdır artık. Yapıtın sessizlikleri, yani onda elde edilemez olanlar, aslında seyircide haz yaratan unsurlardır. O nedenle, yapıtın yorumu aslında bu hazzın yorumu demektir. Ancak çoğu kez çözümü hayli zor birçok bilmecenin iç içeliği söz konusudur burada. Yapıtın bilmecesine onu yaratan sanatçıyı onu yaratan sanatçıyı harekete geçiren ilhamın bilmeceside eklenir (Scholz-Strasser, Pakesch, 2007, s. 8, 9).

2.1.2.3. Sanatta İmge

John Berger sanatta imgenin önemini, René Magritte'in bir çalışmasını örnek göstererek belirtmiştir. "Gerçeküstücü ressam Magritte Düşlerin Anahtarı adlı resminde sözcüklerle görülen nesneler arasında her zaman var olan bu uçurumu yorumlamıştır" (Berger, 2004, s. 7). Norbert Lynton'a göre René Magritte, "İkinci derecede önemli bazı yetenekler, Sürrealizmin Doğacı ya da Doğrucu denen bir türünü çekici bulmuşlardır. Resimleri, tanınabilir sahneleri ve nesneleri betimleyen René Magritte, doğacı Sürrealist bir ressamdı" (Lynton, 2004, s. 159). Magritte'in Görüntülerin Sahteliği (The Treachery of Images) çalışması Matthew Gale'a göre, "Belçikalı Sürrealist bilinen kuralları alt üst etmiştir. Magritte'in eserinde alay ederek kullandığı eğik yazı, 19. yüzyıl dilbilgisi kitaplarının yazı tipidir. Magritte'in çalışmalarında kullandığı yazılar gerçek kimliklerini saklamaktadır" (Gale, 2004, s. 262). Magritte Görüntülerin Sahteliği eserinde resmettiği objenin altına resmin anlamına ters düşecek şekilde gözün algılamasını yanıltan bir yazı yazarak izleyiciyi şaşırtmaktadır. Magritte'in La Révolution Surréaliste isimli derginin 15 Aralık 1929 senesinde çıkan 12. sayısında yayınladığı Kelimeler ve Görüntüler (Words and Images) isimli resimli yazısını yorumlayan Matthew Gale sanatçının "Bir objenin

işlevi, kendi ismi ya da resminin işleviyle aynı değildir” cümlesinin Görüntülerin Sahteliği çalışmasını çok iyi açıklamaktadır (Gale, 2004, s.263). Sanatçı bu çalışmasında resmettiği pipo resminin altına bu bir pipo değildir yazısı ile tuvalin üstünde bir piponun resmi olduğu ve gerçek bir pipo olmadığını resmin altında yazı ile belirterek izleyicilerde bir şaşkınlık duygusu uyandırmıştır. Norbert Lynton yazdığı Modern Sanatın Öyküsü isimli kitabında René Magritte’in Sürrealist çalışmalarına yaklaşımı şu şekildedir. “Bu elbette içine tütün konup yakılacak bir pipo değil, tual üzerine sürülmüş boyadır. Ama görüntülere baktığımız zaman, böyle sağduyuya dayanan tepkiyi bir yana bırakırız. Görüntüler bizde birtakım duygular uyandırdığına göre, gösterilenle gösteren arasında gerçekçi bir ayırım yapmamız anlamsızdır” (Lynton, 2004, s. 180, 181).

2.1.2.4. Sanatta Dinin Yeri

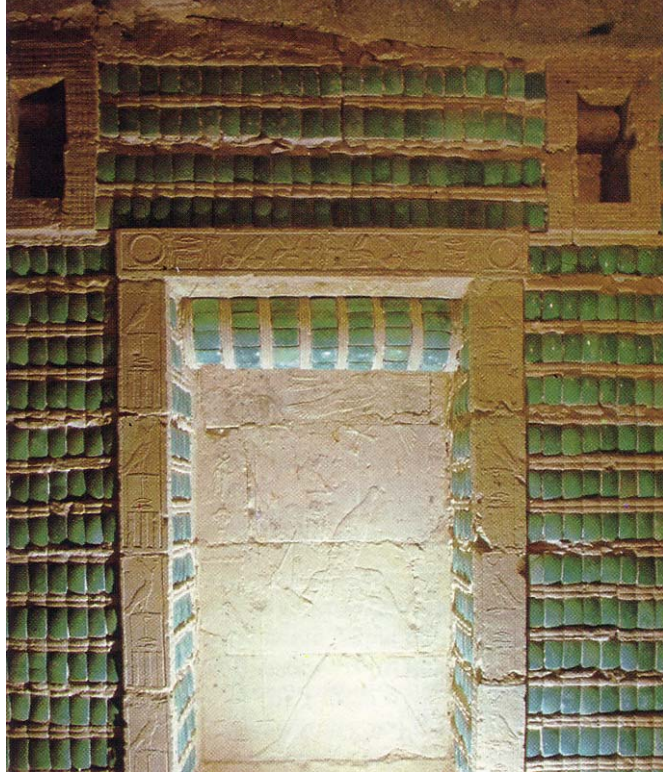
Bütün kültürlerde dinin sanatta önemli bir yeri olduğu görülmüştür. Dinin özelliklerine ve yorumlanmasına göre, zaman içerisinde toplumların sanatlarına etkisi rahatlıkla görülmektedir. Tek tanrılı dinin olmadığı toplumlarda, insanlar ibadet ihtiyaçlarını canlı ve cansız varlıkları yücelterek ve uydurma tanrıları doğada ve hayal ürünü dünyalarda arıyorlardı. İnsanlar yaptıkları putlarda kendi tanrılarını somutlaştırıyorlardı. Putları yaptıkları tapınaklarda ve evlerinin en önemli yerlerine koyuyorlardı. O dönemlerde, insanlar madde ve maneviyat ayrımı yapamadıklarından dolayı, doğanın betimlemesi insanlar üzerinde büyük bir etki yapmış olmalıydı. Bir objenin resmi ya da heykeli o objenin kendisi sayılabiliyordu. Çok tanrılı dinlerde putların bereketi artıracağını, düşmana karşı zafer kazanılacağı, kötülüklerden koruyacağı ve dilekleri yerine getireceği inancı vardı. Aynı zamanda putlar kutsal güçlerin taşıyıcısı ve büyü özelliğine de sahipti diyebiliriz (Ferguson, 1961, s. 5, 6).

Eski Mısır’da sanatın kuralları krallığın kurulduğu dönemlerde ortaya çıkarak ve çok az değiştirilerek binlerce yıl kullanılmıştır. Mısır sanatında tek bir yasaya sıkı sıkıya bağlı kalınarak yapılan resim, heykel ve mimarinin bir üslubu olduğunu görmekteyiz. Firavunlar ölümlerinden sonra, gökyüzünde yanlarından geldiği

tanrıların yanına dönebilmeleri için ölü bedenlerinin bozulmaması gerekmektedir. Bu sebepten dolayı ölü bedenleri mumyalanmaktaydı. Mısır dinine göre ölünün sadece bedeninin korunması değil dış görünümünün de korunması gerekiyordu. Ancak bu şekilde ölünün edebi yaşama kavuşması sağlanmaktaydı. E. H. Gombrich'e göre, "Bu oyma imgeyi; ruh o imgede ve imge sayesinde yaşamasını sürdürsün diye, mezara, kimsenin göremeyeceği bir yere koyuyorlardı. Heykelci sözcüğü o zaman, yaşamı koruyan kişi ile eş anlama geliyordu" (Gombrich, 2004, s. 58). Bu sebepten dolayı heykeltıraşlar dayanıklı malzemelerden firavunun büstünü yapıyordu. Firavunun gökyüzünde diğer tanrıların arasına daha rahat dönebilmesi için mezarları olan piramitler olabildiğince yüksek yapılmıştı. Piramitlerin ortasındaki firavunun bedeninin bulunduğu yer olan ölü odasının duvarlarında, dünya ötesi yolculuğa yardımcı olsun diye büyüsel işaretler bulunmaktaydı. (Gombrich, 2004, s. 55-58).

Hugh Honour ve John Fleming'in yazdıkları *The Visual Arts: A History* isimli kitapta Mısırlıların sanatıyla ilgili görüşlerini belirtmişlerdir. Eski Krallıkta, III. Hanedanlığı (M.Ö. 2780-2180) Firavun Zoser kurmuştur. Firavun Zoser'in basamaklı piramit olarak anılan mezarı ve sarayı Sakkara'da bulunmaktadır (Resim 048, 049). Dış görünüşüyle dikkat çeken piramitin iç mimarisinde, Mısır dinin sanata etkisini görmekteyiz. Taş, malzeme olarak papirus, kamış hasır ve ahşaptan daha dayanıklıdır. Papirusa yapılan resimler taşada yapılmaktaydı. Duvara yapılmış resimleri Eski Mısır'da piramitlerde, saraylarda ve tapınaklarda görebiliriz. Firavun Zoser'in mezarında yer altında bulunan odaların duvarlarının bir kısmı kapı olmadığı halde kapı gibi yapılmıştır. Bu kapılar taştan yapılmıştır. Bu gerçek olmayan kapıların taştan sütunlarına ve girişlerine ahşap görüntüsü verilmiştir. Günümüzde Ortadoğu'da hala kullanılan kamıştan yapılan hasır dış görüntüsü verilmiş duvarlarda Firavun Zoser'in mezarında bulunmaktadır. Bu gerçek olmayan kapıların üstünde kamış hasırdan yapılmış rulolar göze çarpmaktadır. Bunlar gibi ilüzyonist sanat tarzında yapılmış çalışmalar izleyicide gerçeklik duygusu uyandırmaktadır (Şekil 18). Bu tip çalışmaların amacı, bu kapılardan sadece Tanrı olarak kabul edilen üstün güçlere sahip firavunun ve diğer tanrıların geçebileceği düşünülmüştür. Çünkü onlar ruhsal ve fani bedenlere sahiptirler. Böylece gerçekte olmayan kapılardan geçebilir ve

rahatça istedikleri yere gidebilirlerdi. Ölümlüler kapıyı görebilirler ancak kapıdan ruh geçebilirdi (Honour, Fleming, 1991, s. 48).



Şekil 18: Sakkara'da Firavun Zoser'in mezarında, yeraltında bulunan gerçek olmayan kapı (M.Ö. 2700 dolayları) (Honour, Fleming, 1991, s. 48)

Mısır resminde insan figürü çizimleri önceden kararlaştırılmış sabit oranlarda yapılırdı. Bu insan vücudunun bölümlerinin oranları hiç değiştirilmeden insan tasvirlerinde kullanılmıştır (Honour, Fleming, 1991, s. 54). Mısır sanatının üslubu eserlere denge ve ağırbaşlı bir uyum katmaktadır. Mısır resminde hiçbir öge rastgele yapılmamıştır. Geometrik bir düzen içerisinde yapılan bu resimler de her obje diğer objelerle ilişki içerisinde. Bununla birlikte, o dönemde resmi yapılan balıkların ve kuşların ne tür olduğu günümüzde zoologlar tarafından rahat bir şekilde anlaşılmaktadır. Bunun açıklaması şöyle yapılabilir, Mısırlı ressamın doğayı çok doğru etüt edip izleyiciye en anlaşılır şekilde sunmalarından kaynaklanmaktadır. Sanatçılar, Mısır sanatının bütün kurallarını öğrendikten sonra çıraqlıkları sona eriyordu. Sanatçıdan kimse farklı ve özgün eserler beklemiyordu. Sanatçının üç bin

yıllık Mısır sanatı esaslarını uygulayanlar iyi sanatçı olarak kabul ediliyordu. Sanatçılardan yeni konularda resim yapmaları istenmiş bile olsa resim üslubu aynıydı. Çoktanrılı Mısır dininde tanrıların ne biçimde tasvir edilecekleri önceden belirtilmişti. E. H. Gombrich'in, Mısır tanrılarının resimlerini yaparken dikkat edilecek kurallara verdiği örnek, "Gök tanrısı Horus'u ya bir doğan ya da doğan başlı olarak; ölüm tanrısı Anubis'i de ya bir çakal ya da çakal başlı olarak gösterme zorunluluğu vardı" (Gombrich, 2004, s. 65). Mısır resim sanatının kurallarına göre, resimde erkekler kadınlara göre daha koyu tenliydi (Gombrich, 2004, s. 64-66). Bunun örneklerini sadece resimde değil, kireç taşından yapılmış heykellerin boyamalarında da görülmektedir. Eski Mısır'da firavunun ölü odasında mumyanın önemi dışında ölünün heykelide sonsuz hayat için çok önemliydi. Eski Krallık döneminde Firavun Rahotep ve Kraliçe Nofret'in mezarlarında bulunan oturan heykeller eşi benzeri görülmemiş bir biçimde gerçeğe yakın yapılmıştır. Sanki bu heykellerde, Firavun ve Kraliçe'nin maneviyatları ustalıklı kireç taşında somut bir yapıya bürünmüştür. Gerçeğe mümkün olduğu kadar benzetilerek yapılan heykellerin amacı, ölümlerin Mısır dinine göre sonsuz hayatta da var olmalarını sağlamaktır (Honour, Fleming, 1991, s. 51, 52).

Mısır'da sanatta dinin etkisinin varlığı Adnan Turani'ye göre, "Rölyefler 5. Sülale'de çoğalıyor. Mezar duvarlarındaki rölyeflerde ölünün hayatını ve zenginliğini anlatan şeylerle, olayları gösteren konulu rölyefler vardır. Böylece bu çağın resimlerinden, ölümlerin hayatları hakkında birçok bilgilere sahip olabiliyoruz" (Turani, 2007, s. 59). Mısır'ın rölyef resimlerinde tarih ya da ölünün geçmişini anlatmak değil, rölyef resmin tasvir ettiği insanın sahip olduğu varlıkları edebi hayata taşıma amacı güdülmüştür. Mısır'da rölyef resimlerine tasvir olarak değil tasvir edilen varlıklarla eş değere sahip objeler olarak bakılmaktadır. Bu rölyef resimlerin yapılışında izleyiciyi etkileme amacı güdülmez. Bu resimler ölen insanın yaşadığı dönemde sahip olduğu varlıkları öbür dünyaya beraberinde götürebilmesi amacıyla ihtiyaçtan dolayı yapılmıştır. Mısır resimlerinde yüz yandan gösterilirken, vücudun yandan gösterilişi omuzların dik görünmesini sağlamakta ve bu da Mısırlı soylular için asil bir görünümde kazandırmaktaydı. Resimlerde tasvir edilen durum ölünün o

anki durumunu ve sahip olduklarını gösteriyordu. Bu resimlerde ölü insan resim merkeziydi ve resimlerde ritmik bir düzene rastlanmıyordu. 5. Hanedanlığın son dönemlerinde resimde tasvirlenen ölümler kalender bir görünüşe sahiptiler. 18. Hanedanlığın sonunda IV. Amenofis ile Amarna Dönemi (M.Ö. 1377-1358) başlamıştır. IV. Amenofis güneş tanrısı yeni tanrı ve tek tanrı olan Aton'a tapılması için eski tanrı olan Amun'a olan inancı kaldırmak için Amun'un bütün resim ve heykellerini Amun rahiplerini karşısına alarak tapınaklardan kaldırıyor. Amun rahipleri ismini Ekhnaton olarak değiştiren firavuna karşı cephe alıyorlar. Bu firavun ile birlikte geleneklerine çok sıkı bağlı olan Mısır'da sanata yeni bir bakış açısı geliyor. Bazı kaynaklara göre yeni firavunun Mısırlı değildi. Mısır sanatında Amarna döneminde ortaya çıkan yeni tarza Devrimci Üslup denmektedir. Bu Devrimci Üslup, Aton dini gibi yukarıdan firavun isteğiyle ortaya çıkıp uygulanmıştır. Firavun Ekhnaton'un yüzü uzun, zayıf ve güzel olmayan hatlara sahipti. Adnan Turani'ye göre, Devrimci Üslubun farklılığı "Abartmalı ve natüralist ifade, bu çağın kral ve kraliçe heykellerinde bir ilke olarak uygulanmıştır. Hareketli formlar eğrilerle stilize edilerek karikatürize edilmiştir. Bu özellikler, rölyef sanatında heykel sanatına oranla daha abartmalıdır" (Turani, 2007, s. 65). Kraliçe Nefertiti'nin kireç taşından yapılmış büstü, kraliçeyi mutlu bir yüz ifadesi ile Mısır heykel sanatına yenilik getirmiştir. Devrimci Üslup bu heykelde görülmektedir. Bununla birlikte, Kraliçe Nefertiti'nin büstü boyanarak canlı bir görünüme sahip olmasına çalışılmış. Ramsesler döneminde, firavunların güçleri ve itibarları tanrılar karşısında azalmıştır. Mısır'da Eski Krallık döneminde, firavunların güçleri ve itibarları tanrılar katında fazlaydı. Adnan Turani'ye göre, "Eski İmparatorluk çağında, önceden de belirtildiği gibi, tahtlarına oturan krallara tanrılar hizmet ederlerdi. Buna karşılık Orta İmparatorlukta ve XVIII. Sülale'nin başında kralların tanrılarla kucaklaştıklarını rölyef resimlerde görüyoruz" (Turani, 2007, s. 68). Buna karşın Ramsesler döneminde yapılan rölyeflerde firavunların tanrılar önünde diz çöktükleri görülmektedir. Bu rölyeflere dayanarak o dönemde Mısır'da din adamlarının güçlendiğini anlayabiliriz. Ramsesler döneminde din adamlarının güçleri ve itibarları firavunlar karşısında artmıştır (Turani, 2007, s. 59, 65, 68).

Roma sanatı ve Helenestik sanat etkisini Mısır sanatında da göstermiştir. I. yüzyılda Mısır'da ölümler hala mumyalanmaktadı. Mısır'ın son dönemlerinde mezarlara ölünün yaşam sonrası hayatta da yaşamasını sürdürebilmesi amacıyla ölünün büstü yerine Yunan portre sanatı tarzında ölünün portresi konulmaktaydı. Ucuza çalıştırılan ressamın yaptığı portreler, eski Mısır dini anlayışına göre yapılan cenazelerde ölü odasına konulan büst ve rölyeflerden daha ekonomik olmaktadır (Gombrich, 2004, s. 124). Ekonomik şartlardan ve Roma etkisi sebebiyle Mısır'ın geç dönemlerinde Mısır sanatı binlerce yıldan beri çok az değişen geleneksel yapısında değişim olduğu söylenebilir.

Eski Yunan'da, dünyanın idealar dünyasının yansıması olduğu görüşü kabul edilmekteydi. Resim ve heykel gibi plastik sanatların dünyanın bir kopyası olduğu kabul ediliyordu. Ünlü filozof Platon'da bu fikri desteklemektedir. Bu yüzden Eski Yunan'da resmin ve heykelin gelişebilmesi için yasaksız bir ortam bulunmaktaydı. Ressamların ve heykeltıraşların toplumda zanaatkar olarak kabul edilmesine rağmen sanatta yasaksız olarak çalışma ortamı bulmuşlardır (Lowden, 2003, s. 4).

Romalılar çok tanrılı dinlerinin büyük bir kısmını Yunanlılardan almışlardır. Aşk, güzellik, bereket ve doğurganlığın simgesi Roma tanrıçası Venüs eski Yunan Tanrıçası Afrodite'le benzer özellikler taşımaktadır. Romalılarda resim ve heykel serbest olup yöneticiler, rahipler ve halk tarafından desteklenmekteydi. Xavier Barral i Altet'in Romalıların yaşam felsefesi ve inanışları hakkında tanımı şu şekildedir. "Roma'da toplum düzeni tanrılar ve insanlar arasındaki uyuma bağlıdır. Din ve manevi arzular Roma sanatının esin kaynağıdır. Özellikle imparatorluk dönemlerinde rölyeflerde ve heykellerde tanrıların figürlere çok olağan şeylerdir" (Altet, 2006, s.177). Romalılar sanatlarında tanrılara adanmış ilahi bir ilişki arayışındaydılar. Venüs, Diana ve Bakhüs gibi Romalıların kutsanmış tanrıları ve tanrıçaların betimlemeleri edebi hayat ve aşk için yapılmıştır. Romalılar tanrıları, tanrıçaları ve Romalı imparatorları övüp yücelterek, ahiretteki edebi kurtuluşun onlar tarafından getirileceğine inanırlar. Roma'nın çok tanrılı dini Roma İmparatorluğuna bağlılık öğleri içeren yurt severlik kavramını da barındırıyordu. Colin McEvedy'e Romanın

çok tanrılı inancı “Keltler, Fenikeliler, Mısırlılar, Berberiler ve Yunanlıların farklı gelenekleri, farklı tanrıları vardı; bunlara Roma isimleri vermek bir vitrin düzenlemesinden başka bir şey değildi” (McEvedy, 2004, s. 7). Birçok tarihçiye göre, dünyada insanların barış ortamında en mutlu olarak yaşadığı dönemin II. yüzyıl olduğudur. Tüm insanlık yerine Akdeniz havzası demek daha uygundur. McEvedy’e göre, “Bu dönemde sınırlar güvenliydi, sivil düzene meydan okuyan yoktu, halk da özgürce barış zamanının sanatlarıyla meşgul olmaktaydı” (McEvedy, 2004, s. 6). Böyle bir dönemde bile Roma İmparatorluğu topraklarında olumsuzluklarda vardı. Bunlar kölelik, Filistin’de tek tanrılı dinlere inanan Yahudiler ile Hristiyanlar ve Roma’nın yağmalamaya çalıştığı Mısır’ın içinde bulunduğu kötü koşullarıdır. Roma toprakları toplam dünya nüfusunun dörtte birini barındırırken, her dört Romalıdan birisi okumu yazma biliyordu. Roma sanatta döneminin en ileri uygarlığıydı. Ordusunda 300,000’i aşkın asker bulunmaktaydı. III. yüzyılda imparatorluk vergi toplayamadığı için enflasyon ortaya çıkmış ve tehlikeli bir ekonomik krizin tetikçisi olmuştur. V. yüzyılın başlarında Roma’nın bir savaştan zaferle çıkmasından sonra Roma’da bir tapınaktan altınlar sökülerek askerlerin parası ödenmiştir. Roma İmparatorluğunun niye çöküşe geçtiği McEvedy’e göre, “Roma’nın neden tam o tarihte çöktüğüne bir cevap istiyorsak, bu cevabı askeri alanda bulacağız. Muharebe meydanlarında artık lejyonerler değil barbarlar galip geliyordu; demek ki imparatorluk tam da kendisini soyup soğana çevirmek isteyenler arasından asker bulmak zorundaydı” (McEvedy, 2004, s. 6, 7).

Tek Tanrılı dinler görüş bakımından büyük benzerlikler gösterir. Bunlardan biriside put perestliğe karşı verilen mücadeledir. Bu mücadele yüzünden tasvir ve put yapma, Tanrı ile eş koşulabileceği düşüncesiyle yasaklanmıştır. Bu kavram Musevilik, Hristiyanlık ve İslam dinlerinde resim ve heykel yasağı getirmiştir (Sed-Rajna, 1997, s. 11).

İlk tek tanrılı din Yahudiliktir. Tanrı doğaüstü olduğu için put şeklinde bir sureti olamaz. Yahudilikte hiçbir şekilde sureti olmayan tanrı hiçbir şekilde putları ya da resimleri yapılmış olan tanrılarla bir koşulamaz. Bu sebepten dolayı Yahudiliğin

kutsal kitabı Tevrat çok tanrılı dinlerin tanrılarına, putlarına, rahiplerine, koruyucularına ve tapanlara karşı durmaktadır. Mazhar Ş. İpşiroğlu'nun Tevrat'tan alıntısı Yahudiliğin putperestliğe karşı tavrını açıkça anlatmaktadır. “Ne yukarıda gökte, ne aşağıda yerde, ne de yerin altında suda bulunanın resmini yapma, onlara tapma ve hizmet etme. Çünkü ben, senin Efendin ve Tanrın, kıskanç bir Tanrıyım” (İpşiroğlu, 2005, s. 15). E. H. Gombrich'te Musevilikte resim yasağının olduğunu kabul etmekle birlikte doğu kentlerinde yaşayan Musevi topluluklarının sinagog duvarlarına Tevrat'ta geçen öyküleri resimlemekteydiler. E. H. Gombrich'e göre, “İnananları eğitmek amacıyla, kutsal öyküleri imgeleştirmeyi öğrenen doğu dinlerinden bir başkası da Museviliği” (Gombrich, 2004, s. 127).

Gabrielle Sed-Rajna'nın Yahudilerin geçmişten günümüze kadar geçen dönem içerisinde yaptıkları resim, heykel ve yapılar hakkında yazdığı Jewish Art isimli kitabında, resim ve heykel hakkında düşüncelerin ve yaklaşımların Musevi mezhepleri arasında farklılık gösterdiğini söylemiştir. Bu belirsizlik ortamında, Musevi mezhepleri resim ve heykel konusunda fikir ayrılığına düşmüşlerdir. Museviliğin ortaya çıkışından günümüze kadar Musevilikle ilgili birçok ve şaşırtıcı resime ve mozaiklere rastlanmıştır. Bu eserler konu olarak Yahudilerin tarihi, Yahudi kimliği ve Yahudi geleneklerini seçmişlerdir. Museviliğin derin maneviyatı ve doğru kimliği bu eserlerin biçimlerinin esasları olmuştur. Bu eserlerinin yapılışında, Museviliğin kuralları ve sanata geleneseksel yaklaşımları etkili olmuştur. Musevi sanatının yapısı zaman içinde ve ortaya çıktıkları coğrafyaya göre farklılık göstermektedir. Museviliğe ait bilgilere ulaşmak bakımından bu eserler çok faydalı olmuştur. Museviliğin ilk dönemlerinde yapılan eserler, çevrelerinde bulunan diğer ülkeler ve toplulukların eserleriyle farklılık gösterir. Buna karşın, Hz. Musa'nın yaşadığı dönemde, insanların her türlü tasfîre ve puta karşı putperestlik zaaflarından dolayı Musevilikte putperestlik inancı gütmeyen her türlü resim ve heykelde yasaklanmıştır. Putperestliğe ilk savaşı başlatan tek tanrılı din olan Musevilikte resim ve heykel yasaklanmıştır. Resim hiçbir yanlış yoruma meydan vermemek için kesinlikle yasaklanmış ve bu yasak On Emir'de kesin olarak belirtilmiştir. Musevilik ortaya çıktığında, sinagog olarak adlandırılan tapınaklar diğer çok tanrılı dinlerin

tapınaklarından farklı olarak sade ve boştu. Sinagoglara resim ve heykel konulmamıştır. Bu sadelik ve boşluk Tanrı'nın sonsuz büyüklüğünü ifade eder. Hz. Musa etrafında topladığı Musevilere Kenan bölgesinde Şilo Dağı'nın zirvesindeki kamp yerine Tabernakel isimli tapınağı yaptırmıştır. Hz. Davut'un oğlu Hz. Süleyman Tabernakel'i referans alarak Kudüs'te Kudüs Tapınağını yapmıştır. Tabernakel ve Kudüs Tapınağı bomboş yapılarıdır. Hz. Süleyman tarafından yaptırılan Kudüs Tapınağı'nın sadece cella diye adlandırılan iç odanın giriş kemerinde On Emir bulunmaktadır. Bunun dışında hiçbir süs yoktur. Museviliğin kutsal yedi mumlu Menorah şamdanı Tabernakel Tapınağı, Kudüs Tapınağı ve diğer sinagoglarda bulunur. I. yüzyıldan itibaren sinagoglarda süs eşyası olarak halılarda kullanılmaya başlandı. Halıların sinagoglarda anıtsal dekoratif malzeme olarak kullanımı Herot dönemine denk gelir. Herot Kudüs Tapınağı'nı restore etmiştir. Kudüs Tapınağı'nın onarım çalışmasında, Museviliğin tarihi olaylarını duvarlara resimlenirken Musevilik inançlarını ve kimliğine uygun olarak yapılmıştır. Musevilik'te resim yasağına karşın bunun nedenlerinden birisinin Roma İmparatorluğu'nun etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Tarihsel süreç içerisinde Musevilik'te sanata olan bakış açısının değiştiğinde söylenmesi yanlış sayılmaz (Sed-Rajna, 1997, s. 9-13).

Kuzey Kenan'ın büyük yerleşim birimlerinden birisi olan Hazor'da yerleşim yeri kalıntılarının M.Ö. XVIII. yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir. Şehrin en yüksek noktasında bulunan akropolün güneyinde bulunan sinagoğun M.Ö. XIV. ya da XIII. yüzyılda yapıldığı tahmin edilmektedir. Bu sinagogda bulunan iç odacığın boyutları 4.75 m.'ye 3.4 m.'dir. Sinagogda küçük odacıktan uzak bir köşede duvar içine oyulmuş bir oyuk bulunmaktadır. Bu oyuğun içinde sekiz dikilitaş ve bu taşların ortasında dua etme pozisyonuna göre oturmuş bir insan heykeli bulunmuştur. Musevilikte resim ve heykel kabul görmese bile kazılarda böyle şaşırtıcı bulgulara rastlanmaktadır. Kuzey Kenan'da yapılan kazılarda birkaç sinagoğa rastlanmıştır. Bu sinagogların ortak mimari özelliği büyük bir odanın iki yanı boyunca sütunlar bulunmakta ve sinagoğun en kutsal yeri sayılan cella adındaki iç odacık zeminden daha yüksekçe inşa edilmiştir. Musevilikte resim yasağına karşın bugün Suriye sınırları içerisinde bulunan Dura-Europos'ta bulunan iki sinagoğun duvar resimleri

hayli şaşırtıcıdır. Fırat nehrinin batısında bulunan Europos şehri M.Ö. 303 senesinde kurulmuştur. Sinagoglar III. ve IV. yüzyıllarda yapılmışlardır. Her iki sinagogta da Yunan sanat anlayışının etkisi vardır. Birinci sinagogta bulunan duvar süslemeleri mermer görünümü verilmiş sarı duvarlar üstüne sarı ve yeşil toprak boyasıyla çizilmiş şeritlerle süslemeler yapılmıştır. Sinagoğun tavanı karo seramik ile kaplanmış görünüsü verilecek şekilde boyanmıştır. Bu şekilde tavan olduğundan yüksek algılanmaktadır. İkinci sinagog birinci sinagogtan farklı olarak duvarlarında iyi korunmuş figuratif resimler bulunmaktadır. Bu resimler Musevilik tarihine ışık tutmaktadır. Bunun yanında Musevi geleneklerinin ve yaşamının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamıştır. Bu sinagogta bulunan resimler sadece Dura-Europos şehrinin ve çevresini anlatmakla kalmaz, genel anlamda bütün Antik Dönemi anlatmaktadır. İkinci sinagogta bulunan duvar resimleri İncil’de görülen ikonografik resimlerin kökeni olduğu düşünülmektedir. Bu resimlerde Musevi ve Hristiyanlık sanatları arasında bir bağlantı oluşturmaktadır. Yunan sanatının etkisini tavan süslemelerinde bulunan burçları simgeleyen resimlerin varlığı kanıtlamaktadır (Sed-Rajna, 1997, s. 19, 114-118). Dura-Europos’ta sinagog duvar resimlerini E. H. Gombrich’in yaklaşımı şu şekildedir. Hz. Musa’nın bir kayadan su çıkarma mucizesi resmedilmesinin amacı Tanrı’nın gücünü ve mucizelerini izleyicilere göstermek ve öğretmektir. Resmin üslubunun kabalığı, ilkelliği ve sanatçının figürleri gerçeğe benzetme isteğinin olmamasına rağmen resim konu olarak ilgi çekicidir. E. H. Gombrich’e göre, sanatçının resimleri gerçeğe benzetmemesinin nedeni tasvirlerle yasak koyan Musevi dininin emirleriydi. Musevi inancına göre, ressam imgeleri ne kadar gerçeğe benzetirse o kadar çok günah işlemiş olacaktı (Gombrich, 2004, s. 127, 128).

Sinagoglarda rastlanan mozaiklerde Yunan etkisini rahatlıkla görmekteyiz. Tiberias yakınlarında bulunan Hammath sinagogu 286 senesinden sonra yapıldığı düşünülmektedir. 306 senesinde yaşanan depremde hem sinagog hem de üç parçası günümüze kadar iyi bir şekilde korunmuş olan sinagoğun girişindeki mozaik zarar görmüştür. Burçları sırayla tasvir eden mozaik, tek bir kompozisyonun içinde burçların figuratif tasvirlerini içerir. Hammath sinagoğunda yazı dili olarak

Yunancayada rastlanmaktadır. Musevilik sembolleri yanında Roma İmparatorluğu Geç Antik Dönemi sanatında etkisi Hammath sinagoğunun mozaiklerinde görülmektedir (Sed-Rajna, 1997, s. 129, 130). Tiberias Hammath sinagogu M. Dothan tarafından İsrail Antikalar ve Müzeler Dairesi desteği ile arkeolojik kazı çalışması yapılmıştır. Bu sinagog iki bölümden oluşmaktadır. Mozaikler siangoğun ikinci bölümünde bulunmuştur. Bu kazılarda Tiberias Hammath sinagoğunda birçok iyi durumda mozaiklere rastlanmıştır (Ovadia, Ovadia, 1987, s. 63, 64).

Gabrielle Sed-Rajna, Musevilerin yaşadıkları göçler sonucu yaşamaya başladıkları farklı coğrafyalardan, kültürlerden, sosyo-politik şartlardan ve kendilerinin dışındaki toplulukların sanata anlayışlarından etkilendiklerini belirtir. Bu farklı etkiler Musevi topluluklarının sanat anlayışlarında da farklılıklar meydana getirmiştir. Musevilerin kutsal kitapları Tevrat ve Musevi tarihini anlatan kitapların tasarım ve kompozisyonlarında da bu farklı etkiler kendisini göstermiştir. Bu farklılıklar Musevi dininin kurallarının tekrar gözden geçirilmesine kadar gitmektedir. Musevi toplulukları yaşadıkları göçler sebebiyle dinlerinden, dillerinden, kültürlerinden, geleneklerinden, atalarından ve tarihlerinden kopmamak için kitaplara büyük önem vermişlerdir. Bununla birlikte süslemeler ve resimlerle kitabın anlatımına yardımcı olunmuştur. Bu kitapların süslemeleri Musevi topluluklarının yaşadıkları coğrafya ve dönemlere göre de farklılık göstermektedir. Bununla birlikte bu kitaplar Musevi topluluklar arasında bağın kopmamasını sağlamıştır. Bu kitaplarda genellikle bitki motifleri kullanılmıştır. Bunun yanı sıra mikrografik yazılarda sayfa süslemeleri yapılmıştır. Bu kitapların sayfa tasarımlarını iki gruba ayırarak inceleyebiliriz. Birinci grupta bulunan süslemeler sayfanın kenarlarını kaplarken, ikinci grupta süslemeler tüm sayfayı kaplamaktadır. Bununla birlikte bu bitki motifleri ve diğer süslemeler kitap kapakları ve kitaplardaki bölümlerin başlangıç ve bitişlerini de belirtmek amacıyla kullanılmaktaydı. Musevilerin kitaplarında insan figürlerine ve melek figürlerine rastlanmaktaydı. Bu figürler bazı Musevi topluluklar tarafından kabul edilirken bazı Musevi toplulukları bunu reddediyordu. Musevi toplulukları ve din bilimcileri arasında tasvir konusunda tam bir fikir birliği yoktur (Sed-Rajna, 1997, s. 223- 225).

Modern sanatın ortaya çıkmaya başladığı dönemlerden itibaren Musevi sanatını tanımlamak önceki dönemlere oranla daha zorlaşmıştır. Önceki dönemlerde Musevi sanatı kendisini ayinsel objeler, el yazmaları ve sinagoglarda kendisini göstermiştir. O dönemelerde Musevi sanatı Museviler için faydalı olmalıydı. Sanatçının Musevi olup olmamasının hiçbir önemi yoktu. Bununla birlikte Musevi sanatçıların arada sırada pagan, Hristiyan ve Müslüman müşteriler için çalışmalar yaptıkları bilinmektedir. Modern sanatın ortaya çıktığı dönemlerde Musevi sanatında laiklik baskın konu olarak kendini göstermektedir. Musevi sanatçılar bazen Hristiyanlık ve Musevilikte bulunan ortak konuları işlemişlerdir. Fakat genelde Musevi sanatçıların sanat anlayışları Musevi toplumundan bağımsız olarak gelişmiştir. Modern Musevi sanatçıların iki farklı kola ayrılarak eserler yaptıklarını söyleyebiliriz. Birinci grupta bulunan Musevi sanatçılar uluslararası sanatın, avangard hareketlerin ve kültürün tam anlamıyla bir parçası olup eserleriyle çağdaş sanata katkıda bulunmak istemektedirler. Bu gruba örnek Musevi sanatçılardan Mark Rothko (1903-1970), Marcel Janco (1895-1984) El Lissitzky (1890-1941) ve Roy Lichtenstein'ı (1923-1997) verebiliriz. İkinci gruptaki Musevi sanatçılar çalışmalarında Musevi kimliklerini eserlerinde gösterme ihtiyacı hissederler. Kendi Musevi kimliklerini ortaya koyan ya da Musevilik işaretleri bulunan eserler yapan sanatçılara örnek olarak Edouard Bendermann (1811-1889), Mauricy Gottlieb (1856-1879), Marc Chagall'ı (1887-1985) ve Ben Shahn'ı (1898-1969) verebiliriz (Sed-Rajna, 1997, s. 325, 367, 387). Musevi ressamlar dünyanın bütün sanat çevreleri tarafından kabul edilen resimler yapmışlardır.

Hristiyanlığın ilk dönemlerinde resim ve heykel yapmak Yahudilikte olduğu gibi yasaktı. Hristiyanlık, Musevilik ile birlikte putperestliğe karşı birlikte savaşıyorlardı. Bu sebepten dolayı I. ve II. yüzyıllarda Hristiyanlığa ait hiçbir resim, heykel ve rölyefe rastlamamaktayız. Hristiyanlığa ait ilk eserler en erken III. yüzyıla rastlanıyor. Hristiyanlar Museviliği kendi dinlerinin bir öncüsü olarak kabul ediyorlar ve Yahudiliğin putperestliğe karşı tutumunu benimsiyorlardı. Hristiyanlığın doğduğu ve yayılmaya başladığı coğrafyanın Roma İmparatorluğu toprakları olduğunu düşünürsek, Romalıların Hristiyanlığı kendi çok tanrılı dinlerine bir tehdit

olarak görmesinin doğal bir davranış olduğunu kabul edebiliriz. Özellikle II. yüzyıldan itibaren Hristiyanların sayısı artmaya başladı. Hristiyanlar, Roma tanrılarına ve tanrıçalarına ibadet etmeyip kurban vermeyi reddettikleri için Roma'nın nefretini kazanmıştır. Hristiyanlıkta adam öldürmek yasaklandığı için Hristiyanlar Romalılar için çok kolay hedef olmuştur. Romalılar, Hristiyanların peşlerine düşerek yakaladıklarını işkenceyle öldürmeye varan birçok eziyetlere uğratmışlardır. 303-304 senelerinde yayınlanan Nikomedia fermanaları ile Hristiyanlar uğradıkları eziyet resmi bir kıyıma dönüşmüştür. Bu zor şartlar altında yine de Hristiyanlık yayılmaya devam etmiştir. Romalılar tarafından bunca eziyete maruz kalan Hristiyanlar, Romalıları ve onların dinlerini düşman olarak görmekteydi. Putperestliğin görselleri olan resim ve heykelede karşıydılar. Bu sebepten dolayı Hristiyanlıkta resim yasaklanmıştır. Hz. İsa'nın hayatı, mucizeleri ve ölümü Hristiyanlar üstünde büyük bir etkiye sahipti. İlk iki yüzyılda, Hz. İsa'yı tanıyanlar ve hayatını ilk ağızdan duyanların kulaktan kulağa anlatıkları mucizeleri daha tazeliğini koruyordu. Belki bu yüzden ilk iki yüzyılda Hristiyanlıkla ilgili resim yapmanın bir gereği de olmamıştır diyebiliriz. Bununla birlikte Hristiyanların gördüğü eziyet nedeniyle, Hristiyanlar İncil'de belirtilmiş olan Mesih'in ve Azizlerin dünyaya geleceğini ve onları gözleriyle göreceklerine inanıyorlardı. İlk Hristiyanlar dünyadaki hayatlarının sadece bir kısa dönemini kapsadıklarını düşündükleri için dua etmek için bile mekanlar yapmaya gerek duymuyorlardı (Milburn, 1988, s. 5, 6, 9, 10).

Roma tarihinde geç imparatorluk döneminde Roma çok tanrılı sisteminin gerilemesi yüzünden, Hristiyanların içine kapanıklığı Roma'nın desteği ile Hristiyanlığın yayılması kolaylaşıyor. Özellikle Roma İmparatorluğu tarafından kabul gördükten sonra bir değişime uğruyor. Hristiyanlığın yayılması için, pagan inancına sahip toplumlara onların anlayabileceği bir şekilde tanıtılması gerekmektedir. Bu sebepten dolayı Hristiyanlığı tanıtacak sembollere ihtiyaç doğdu. İstanbul'un eski adıyla Konstantinapolis'i 324'te kuran İmparator Konstantin, Hristiyanlara anlayışlı davranarak İznik'te bir kilise kurulmasına izin vermiştir. Daha sonraki yıllarda İmparator Theodosius Milanolu rahip Ambrosius'a günah çıkarmıştır. Bu olayın etkisiyle Hristiyanlığın yayılması ve kabul görmesi artmıştır. Hristiyanlık,

kapalı bir topluluğun dini olmaktan çıkıp Roma İmparatorluğunun resmi dini olmaya başlayınca, çok tanrılı dinlerin kabul gördüğü dünyada yayılmak için semboller yaratmak zorunda kaldı. Hristiyanlıkta Tanrı doğaüstü bir varlıktı. Hristiyanlar, Tanrının insan sevgisi yüzünden Hz. İsa formunda dünyaya geldiğini düşünüyorlardı. Hristiyanlarca, Tanrının Hz. İsa'nın bedeninde görünmesi soyut düşünceyi ve inancı somut bir gerçeğe kanıt olarak görmekteydiler. İnsan ve doğa tasvirlerini içinde yaşatan Roma yaşam biçimi, dini ve sanatı nedeniyle suret tasvirciliği Hristiyanlıkta görülmeye başlıyor. Mazhar Ş. İpşiroğlu'na göre Roma topraklarında kabul gören Hristiyanlığın sanat tarzı içerik olarak Hristiyanlık biçim olarak Geç Helenizmdir. Hristiyanlıkta tepeden inme bu yeni sanat ortaya çıktıktan sonra, bütün Hristiyanlar tarafından benimsenmedi. Mazhar Ş. İpşiroğlu'na göre Erken-Hristiyan sanatında yeni din olan Hristiyanlığın, Museviliğin devamı gibi gören bir kısım Hristiyanlar, Tevrat'ta görünmezlik içine bürünmüş Tanrı düşüncesini kafalarından atamıyor ve resim yasağının etkisinden bir türlü kurtulamıyorlardı. Hristiyanların bir kısmı Erken-Hristiyan sanatını tepkiyle karşılıyor ve Hristiyanlıkta tasviri destekleyenler ile anlaşmazlığa düşüyorlardı. Erken-Hristiyan sanatının antik sanatın içinde biçimlenmesi bazı Hristiyanlarca kabul edilmiyordu. Çünkü antik sanat yaşadığımız dünyayla ilgili bir felsefeye sahipken, Hristiyanlığın felsefesi yaşadığımız maddesel dünyanın ötesini ele alıyordu. Hz. İsa'nın tasvirleri yapılırken Roma tanrılarının kalıplarına sokulması Hristiyanları kızdırıyordu (İpşiroğlu, 2005, s. 16, 17).

372'de Ostrogotların doğuya doğru yayılma politikaları, Volga steplerinde yaşayan Hunlar tarafından hoş karşılanmadı. Ostrogot atlıları kendilerinden daha hızlı olan Hun atlıları tarafından bozguna uğradı. Ostrogot İmparatorluğu dağıldı. Hunlar Tuna'ya doğru ilerlediler. McEvedey Hun ilerleyişini şu şekilde anlatmaktadır. "Vizigotları ezdiler, Macar bozkırlarında yaşama talihsizliğinde bulunan Gepidleri köleleştirdiler. Hunlar sürüleriyle birlikte bu bozkırlara yerleştiler; artık Hazar Denizi'ne kadar yayılan muazzam otlakların efendisi olmuşlardı" (McEvedey, 2004, s. 10). Hunlar, üç yüz yıllık Germen oluşumunu ve yayılmasını üç yıl içerisinde bitirmişlerdir. Hunlar Tuna boyunca ilerledikten sonra Germen topraklarına ve Balkanlara yağma amaçlı saldırıları saymazsak, elli yıl boyunca dikkati çekecek bir

saldırıda bulunmadılar. Arada bir yağma için Germen ülkesine ve Balkanlara akın yapıyordu. Atilla Hunların başına geldiğinde onu durdurabilecek başka bir ordu yoktu. Atilla Doğu Roma İmparatorluğunu, sınır olan Tuna nehrinin bölgesine hükmederek, savunmasız bıraktı. Atilla yönünü batıya çevrerek 436 senesinde Burgonları yenerek, başkentlerini bırakıp Savoy'a kaçırmıştır. McEvedey Burgonların bu yenilgisini şu şekilde açıklamıştır. “Bu felaketin anısı Alman destanlarının en ünlüsü olan Niebelungen’in doruk bölümünü oluşturur” (McEvedy, 2004, s. 14). Hunlar Almanları, Frankları ve Thüringleri ezdi. Atilla 451 senesinde Galyayı işgal etti. Atilla batıda en uç olarak Orleans'a ulaştı. Batı Roma İmparatorluğu'nun sonunu getiren yıkım süreci içinde, sadece Roma'da Papalık ayakta kaldı. Batı Roma İmparatorluğu'nun dağılmasından sonra Avrupa'da güçlü krallıklar bulunmuyordu. Büyük Leo ile başlayan papalık Avrupa'da kentlerde ve krallıklarda büyük bir etkinlik kazanmıştır. V. yüzyılın sonlarında Papa I. Gelasius oluşturduğu kurallar sonucunda, Papalık Avrupa'nın siyasi, ekonomik ve toplumsal yaşamında etkili oldu. Avrupada, Hristiyanlığın değiştirilerek bağnazca uygulanması başladı. Avrupa bilimde, sanatta, felsefede ve ekonomide geriledi. Papalık bu kuralları Gelasius Öğretisi olarak kabul eder (McEvedy, 2004, s. 10, 14, 20, 21).

Suut Kemal Yetkin'e göre, “Yunan ve Roma tefekkürünü devam ettirmek ve geliştirmek için İslam bilginlerinin muazzam gayretleri olmasaydı belki de Rönesans mümkün olmazdı” (Yetkin, 1954, s. 5). İslamın doğuşu ve hızlı bir şekilde yayılışı dünya tarihinin en önemli olaylarından birisi sayılır. Hz. Muhammed'in vefatından (632) sonra geçen yüz yıllık dönemde İslamiyet sırasıyla Suriye (636), Kudüs (638), Mısır (639), Mezopotamya (641), İran (651), Kuzey Afrika (647-709), İspanya (711-712), Kaşgar (714) ve Fransa'da Poitiers'i (732) yayılmıştır. Tarihte hiçbir imparatorluk bu hızla yayılmamıştır. İslam medeniyeti bu hızlı yayılma ile gelişmiştir. İslam sanatı bölgelere ve zaman göre farklılık göstermektedir. İslam sanat eserleri farklı bölge, zaman ve milletler tarafından yapılmış olsa aynı ailenin fertleri gibi birbirine benzemektedir. Suut Kemal Yetkin İslam sanat eserlerinde görülen benzerlik hakkındaki görüşünü yazdığı İslam Sanat Tarihi kitabındaki açıklamasına göre, “Zaman ve mekan değişikliğine rağmen bu eserlere birliğini veren, her şeyden

önce İslam dininin vazettiği kaideler olmuştur. İslam sanatı, esasında dini bir sanattır” (Yetkin, 1954, s. 4, 5).

Farklı bir sanat tarzını anlayabilmek için, bu değişik sanatın nasıl ve neden yapıldığını öğrenmeliyiz. İslam sanatında, resmi incelerken İslam’ın resme nasıl baktığı, resmin konuları, dönemin siyasi özellikleri, resim yapan sanatçıların kültürleri ve sosyal yaşamları gibi bilgilere sahip olmak büyük önem taşır. İslam dini Arap Yarımadasında ortaya çıkıp yayılırken putperestliğe karşıda savaş açmıştır. İslam’da Tanrı her yerdedir. İslam’da Tanrının sureti birebir yapılamaz. Bununla birlikte resim yasağı Yahudilikte olduğu gibi İslam’da da kabul görmüştür. Mazhar Ş. İpşiroğlu’na göre İslam’da resim yasağının ortaya çıkmasını şu şekilde tanımlamaktadır. “Kur’an’da, Tevrat’ta olduğu gibi, resmi yasaklayan bir ayetle karşılaşmıyoruz. Kur’an’ın yasakladığı putlardır” (İpşiroğlu, 2005, s. 19). Cahiliye döneminde Arap toplumu tasviri put gibi görüyordu. O dönemin insanları put yapmak gibi resim yapmanın da içinde doğaüstü bir gücün bulunduğuna inanıyordu. İnsanlar putlar gibi resimlere de tapıyorlardı. Mazhar Ş. İpşiroğlu’nun Kur’an’da resim yapmak hakkında yazılı bilgileri bize şu şekilde aktarmaktadır. “Bu yüzden Kur’an’da biçim verme (savarra) ve yaratma (berea) aynı anlama gelir ve Yaradan’a (el-Bari), musavvir (tasvir yapan, ressam) denir” (İpşiroğlu, 2005, s. 19). İslam’da resim yasağı Hadis ile açıklanmıştır. Hadis’e göre, canlıların resimlerini yapanların kendilerini Tanrı ile bir koşmaya çalıştıklarını ve Kıyamet Günü geldiği zaman resmini yaptıkları objeleri canlandırmaları istenecektir. Buna karşın Hadis’e göre bitki ve cansız obje çizimleri resim yasağı dışında kalır. Putperestlik tehlikesinin insanlar arasında ortadan kalktıktan sonra da resim yasağı devam etmiştir. İslam’da resim yasağına rağmen bir mezhep olarak ortaya çıkan Şiilik’te Hz. Ali’nin tasvirlerini benimseniyordu. Şiilik mezhebinde, Hz. Ali’nin kişiliği ve hayatı, ve Hz. Ali’nin çocukları Hasan ve Hüseyin’in Kerbela’da katledilmesi sonucunda Hz. Ali sevgisi abartılarak farklı bir boyuta çekildi. Şiilik’te Hz. Ali’nin resimlerini yaparak bir bakıma taparcasına kutsal yerlere asmaya kadar ileri gitmişlerdi. Şiilik mezhebi İslam dünyasında yayılmış olmasına karşın özellikle İran’da daha fazla taraftar edinmiştir. Bunun nedenleri için İran’da insanların çok tanrılı inançtan tamamen

kopamaması ve geleneklerin toplumsal hayatta önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Bunun yanında İran topraklarında yaşamış olan Sasanilerin gelişmiş resim sanatında tasvirin İran topraklarında kabul edilmiş Şiilik'te tasvirin yaşamasına imkan tanıyordu (İpşiroğlu, 2005, s. 19, 20). Kur'an'ın canlı varlıkların tasvirini gerçekten yasaklayarak plastik sanatları dar bir alana sıkıştırıp resim ve heykelin gelişmesini önlemiş midir sorusunun cevabı sadece Kur'an'da bulunmaktadır. İslam'da tasvir yasağı hakkında Suut Kemal Yetkin'e göre, "Kur'an'da yalnız puperestliği yasak eden Maide (Sofra) Suresinin doksan üçüncü ayeti vardır. Bunun dışında canlı varlıkların, resim ve heykelle tecessüm ettirilmesini yasak eden tek bir ayete rastlanmaz" (Yetkin, 1954, s. 6). İslam'da tasvir yasağının ortaya çıkışının kaynağının Kur'an'a dayanmayan ve doğruluğu şüpheli olan hadisler olduğu söylenebilir. İslamiyette de resime karşı düşünüldüğü gibi yasaklar var olmamıştır. Mekke tarihi yazarı Ezraki'ye (858) göre, Hz. Muhammed Aralık 629'da Mekke'ye girdikten sonra Kabe'nin duvarlarında bulunan resimlerden Hz. İsa'nın Hz. Meryem'in kucağında tasvir edilen resmin Hz. İsa bölümünü göstererek Hz. İsa'nın resmi dışında bütün resimlerin silinmesini emretmiştir. Hicretin 63. senesinde Kabe'nin Emeviler tarafından kuşatılmasında çıkan yangına kadar Hz. İsa'nın resmi Kabe'de bulunmaya devam etmiştir. Arap tarihçi Kahireli Markizi'nin (1364-1442) yazdığı Khıtat isimli eserinde Tolunoğlu Humaraveyh'in (883-895) ihtişamlı sarayının bir odasına kendisinin, eşlerinin ve şarkıcı kadınların gerçek boyutta yaptırdığı heykellerini koydurduğu söylenmektedir. Bundan başka Mevlana Celaledin-i Rumi'nin portrelerini yaptırmış ve bu resimlerin kopya edilerek çoğaltılmıştır (Yetkin, 1954, s. 6, 7).

İslam resim sanatında büyük önem taşıyan İran minyatür sanatının güzelliğinin ve başarısının ünü yapıldığı coğrafyanın sınırlarının dışına çıkmıştır. İran'da minyatür sanatının dünyaca ün kazanması Sheila R. Canby'e göre, İran resminin küçük dünyasında ebediyen çiçek açmış bitkiler, hoş kokulu meltemler, kibar insanlar ve parlak bir ışık bulunmaktadır. İran minyatürü izleyiciyi kendisine bakmaya davet eder. Minyatüre bakan izleyici resmin her detayından zevk alır ve resimden kolay kolay uzaklaşamaz. İranlı ressamın en yaptıkları iş sadece hikayeyi

özetlemek değildir. Bununla birlikte, İranlı ressamalar, resmini yaptıkları konuyu resmederken kullandıkları tepelere, hayvanlara, bulutlara, ağaçlara hayat verirler. VII. yüzyıldan itibaren portre kitap resimlerinde büyük önem kazandı. İnsan figürü resimlerde egemenlik kazandı. İran resminin her döneminde ve her üslubunda, İranlı sanatçılar desen ve kompozisyonda doğuştan gelen bir anlayışa sahiptirler. İranlı minyatür sanatçıları resimde iki boyutu desteklerken aynı zamanda resmin kompozisyonun ahengine önem vererek, resmi oluşturan objeleri gerektiği kadar ve gerektiği biçimde kullanmışlardır. Bu özellikleri kullanan İranlı ressamaların yaptığı eşsiz minyatürler altı yüzyıldan daha fazla rakipsiz eserler olarak dünyada kabul edildiler (Canby, 1993, s. 7).

VII. yüzyılda Sasaniler tarih sahnesinden ayrılmasına rağmen, Sasani sanatı, gelenekleri ve kurumları uzun dönemler boyunca yaşamıştır. Geleneksel camii planından XI. yüzyıl Nişapur (Nishapur) çömlek motiflerine kadar İslam sanatının her dalında Sasani etkisini görmemiz mümkündür. Sasani etkisini sadece doğu ile sınırlamamız doğru değildir. Sasani etkisini Bizans'ta da görebiliriz. Devlet yönetimi ve hukuk sistemi gibi birçok Sasani kurumlarının istilacı Araplar tarafından alındığını biliyoruz. Bunun yanında, gümüş kaseler gibi birçok Sasani sanat eseri Araplarca alınmıştır. Bu eserleri erken dönem İslam sanatı olarak kabul etmeliyiz. Sasanilerin başarıları bunca sene sonra İran'da unutulmadı. Sasanilerin etkisi yaşadıkları coğrafyanın sınırlarını aşarak bir efsane gibi artarak sürdü. Sasanilerin kahramanlıkları yazılı olarak kaydedilmiştir. Bu kahramanlıklar genellikle gerçekten uzak hayal mahsulü ve gerçek tarihle az ilişkisi olan edebiyat eserler ve minyatürlere konu olan olaylardır. Perslerin başlıca milli efsanesi XI. yüzyılda Firdevsi tarafından yazılmıştır (Curtis, 1990, s. 69).

Marilyn Stokstad'ın İran'da yapılan minyatürler hakkında verdiği bilgiler şunlardır. İran'da dinsel çalışmaların yanında dinle ilgisi olmayan konulardaki yazıların ve kitapların kopyaları çıkartılmıştır. Bilimsel çalışmalar, her çeşit konu ile ilgili kullanma kılavuzları, öyküler ve özellikle şiirleri bu kopyası çıkartılan belgelere örnek olarak verebiliriz. Ressamlar bu kitaplar için küçük ölçekte yapılan minyatür

adı verilen resimler yapmışlardır. Minyatürler varlıklı insanlar tarafından toplanıp koleksiyon haline getirilip albümlerde saklanırdı. En büyük kraliyet minyatür merkezlerinden biriside Horasan bölgesindeki Herat şehridir. Herat şehri bugün Afganistan sınırları içinde bulunmaktadır. 15. yüzyılın erken dönemlerinde Türk devletlerinden Timur Hanedanlığı (1370-1507) sırasında minyatür ve kaligrafi okulu Herat'ta açılmıştır. Prens Baysonghur yönetiminde çok başarılı minyatürler ve kaligrafi çalışmaları yapılmıştır. İranlı romantik şair Nizami (1141-1209) tarafından yazılan Sasani Prensi Bahram Gür'ü konu alan Haft Paykar ya da Yedi Güzeller isimli şiir çalışmasını konu olarak resmeden ünlü minyatürleri dönemin başarılı eserlerine örnek olarak verebiliriz. Resimde görülen Timur tarzı yapılan minyatürde Bahram Gür eşlerinden birisi olan Hintli Prenses Siyah Kelebeği ziyareti görülmektedir (Resim 093). Minyatürde romantik şiirsel bir üslup ile resmediliyor. Hizmetçiler de bu şiirsel anlatımın bir parçası oluyorlar. Yuvarlak ve ifadesiz yüzler minyatür sanatının minyatür sanatının özelliklerini doğru olarak tanımlamaktadır (Stokstad, 2002, s. 365). Sir Lawrence Gowing'da 1433'te vefat eden Prens Baysonghur'un sanata verdiği önemi şu şekilde anlatmaktadır. "Prens Baysonghur Tebriz'li hat sanatçıların, ciltçilerin, yıldızla harf yapan sanatçıları ve minyatür sanatçıların ilgisini çekerek, onların Herat'a gelmesini ve çalışmalarını Herat'ta sürdürmelerini sağlamıştır. Bu sanatçılar o dönemin en değerli eserlerini üretmişlerdir" (Gowing, 1995, s. 453). O dönemde hazırlanmış kitaplardan sadece altı tanesi günümüze ulaşmıştır.

Oleg Grabar, Minyatürler (Miniatures) isimli kitabında Timur Hanedanlığı döneminde İran'da resim sanatı ressamların korunması ile geliştiğini belirtmiştir. 1400'de Timur'un İran'da kazandığı büyük zaferler ve 1405'te vefatından sonra, bu coğrafyada timur Hanedanlığının başarıya ulaşması barış ortamının olmaması nedeniyle kolay olmamıştır. Timur Hanedanlığı döneminde resim sanatı tarihinde iki önemli olay olmuştur. Birincisi, devletin yönetim merkezi kuzey bölgelere kaymıştır. Horasan ve Transoxiana önem kazanmıştır. Bugün Özbekistan sınırları içinde bulunan Semerkant şehri başkent olmuş daha sonra bugün Afganistan sınırları içinde bulunan Herat başkent olmuştur. 15. yüzyılda, Herat İran'ın en parlak kültür şehri

olmuştur. Güney İran'da özellikle Şiraz ve Azerbeycan'da Tebriz şehirleri ekonomik ve sanat bakımından önemini sürdürse de Herat ile kıyaslanamaz. Resim sanatında ikinci önemli gelişme ise Timur Hanedanlığının birçok üyesi sanatçıları desteklemişler ve himayelerine almışlardır. Timur'un büyük oğlu Şah Rukh'un ilk karısından olan torunları Ulu Bey, Baysungur, İbrahim ve Timur Hanedanlığının diğer mirasçıları, ressamların ve diğer sanatçıların iyi organize edilmiş Kitaphane adı verilen atölyelerde çalışma imkanı sağladılar. İran'da Timur Hanedanlığı döneminde yapılan resimler, klasik dönem İran resimleri olarak kabul edilir. Bu dönemde yapılan resimler istikrarlı, kompozisyonda uyum olan ve rafine resimler olarak görülür. Timur Hanedanlığı döneminde İran minyatürleri soyluların beğenisine hitap etmektedir. Timur Hanedanlığı dönemi minyatürleri, bu dönemi izleyen iki yüzyıl daha etkili olmuştur. Bu minyatürler İran, Osmanlı İmparatorluğu ve Moğol etkisi olan bölgelerde kendisini göstermiştir. Timur Hanedanlığı döneminde yapılan minyatürleri üç gruba ayırarak inceleyebiliriz. Birinci grupta, minyatürler önceki yüzyılın tarzını hatırlatmaktadır. Bu resimler edebi tarzda yapılmış konuyu dolaysız olarak izleyiciye iletirler. Bu resimler gerçeklik içerir, hayal gücüne rastlamayız. Timur Hanedanlığı Döneminde minyatürlerle süslenmiş tarihi el yazmaları Timur'un zaferlerini anlatır. Bu dönemde el yazmalarını yazanlara örnek olarak Hafez-i Abru, Büyük Vakayiname'nin yazarı Rashid al-Din ve Zafername'nin yazarı Şeref al-Din Ali Yazdi'yi verebiliriz. Bu el yazmalarında bulunan minyatürler rahatlıkla anlaşılabilir ve aynı tarzda standart olarak yapılmıştır. Bununla birlikte, bu tip resimlerde farklılıklara istisnai olarak az rastlanmakla birlikte hoş bir görünüm oluşturmazlar. 1436 senesinde, Herat'ta Çağatay Türkçesi ile hazırlattırılan Hz. Muhammet'in Göğe Yükselişi kitabı konu ve resmi yapılan peygamber figürü nedeniyle ünlü içinde elli yedi minyatür bulunan bir el yazmasıdır. Bu minyatürlerde, Hz. Muhammet'in göğe yükselişinin bütün aşamalarının resim yapılmıştır. Bundan başka, bu minyatürlerde Tanrının imgelenmiş tasvirini, cennet tasvirlerini ve işkence yapılırken tasvir edilen cehennem resimlerini görürüz. Bu minyatürlerde basit kompozisyonlarda yapılmıştır. Figürler kuklaya yakın bir biçimde canlı renklerle tasvir edilmiştir. İkinci grupta, el yazmalarında Kirmani'nin şiirlerinin yazılış tarzı benimsenmiştir. Bu minyatürlere örnek olarak Baysungur'a atfedilmiş Firdevsi tarafından yazılmış Şahname'yi

verebiliriz. Beydeba'nın I. yüzyılda yazdığı Kelile ve Dimne fabıl türü hikayeleri konu alan Timur Döneminde yapılan minyatürlerde ikinci grup minyatür grubunda bulunmaktadır. Bu yeni üslup ilk defa Kırmani'nin el yazmalarında görülmüştür. Bu minyatürlerde resimli alan sayfanın hemen hemen hepsini kaplamıştır. Resimli alanını etrafı genellikle yazıyla çevrelenmiştir. Minyatürde kayalar arazinin bittiğini belirtir ve resimde bazen bir dere tasvir edilir. Bu minyatürlerde göreceli olarak insan figürlerinin sayısı daha fazladır ve boyut olarak daha büyükçe yapılmıştır. İnsan figürlerinde tuhaf şapkalar, cinsiyet belirtmeyen vücutlar ve yüzler, uyuşuk pozlar ve asgari yüz mimikleri bulunur. Üçüncü grup minyatürler aynı dönemde yapılmış olsa da bu resimlerde sert kontrastlar bulunmaktadır. Siyah Kalem olarak kitap illüstrasyonları değil ayrı olarak yapılmıştır. Siyah Kalem tarzı yapılmış minyatürler İstanbul'da Hazine isimli koleksiyon da bulunmuştur. Bu tarz yapılan resimlere az sayıda olmak üzere diğer koleksiyonlarda da rastlanmıştır. Resimde tasvir edilen figürler genellikle iblisler, fişeklerle oynayan garip tipli insanlar, toplu şekilde yavaş yürüyen aile fertleri, sıska atlar, uzun elbiseler içinde uzun sakallı ve kürk şapkalı gezginlerdir. Tasvir edilen figürlerin Rus tüccarlar mı yoksa Orta Asyalı şamanlar mı olduğu tam olarak bilinmemektedir. Resimlerde figürler inanılmaz derece korkunç olabiliyordu. Başlar, eller ve ayaklar büyük olarak tasvir ediliyordu. Timur Hanedanlığında yapılan resimlerde tutarlı bir tarz, incelik ve kalite vardır. Bu dönemde yapılan resimlerin aralarındaki farklara bazen insanı çok şaşırtacak boyutlardadır. Bu dönemdeki İran resimlerinin farklılıkları İran'ın bölgelerinin özelliklerine göre değişebilmekte, İran'ın farklı bölgelerinin prenslerinin beğenisine göre de değişmekte ve İran dışından gelen etkilere göre de değişim göstermektedir (Grabar, 2000, s. 52-61).

İslam'da resim sanatı hakkında yukarıda verilen bilgiler İran ve Bağdat Okulu ile ilgiliydi. Bunun yanısıra, Osmanlı İmparatorluğu döneminde de resim sanatında gelişmeler yaşanmıştır. Mazhar Ş. İpşiroğlu'na göre bu önemli yenilikler, "Gerçi Osmanlı sanatçıları İslam kitap ressamlığına yenilik getiriyor, surname, menazilname, hünername gibi yeni türler katıyor ve islam resmine, Doğu'da o zamana kadar bilinmeyen bir gözlemcilik gücü kazandırıyorlardı" (İpşiroğlu, 2005, s. 13).

İslam'da figüratif ve hayvan resimleri yapmak yasaklanmasına rağmen, Mazhar Ş. İpşiroğlu'nun bu konu hakkında açıklaması şu şekildedir. Emeviler ve Erken-Abbassiler dönemlerinde putperestlikten kalan resim geleneği bazı topluluklar içinde devam ediyordu. Hadis'le de İslam'da suret tasviri yasaklanıyordu. Bağdat Okulu eserleri ile İslam inancını ifade eden ilk resimler yapılmaya başlanmıştır. Burada bir çelişki ortaya çıkmıştır. İslam'da resim yasağı dinin esasları ile bağdaşmadığı için ortaya çıkmıştır. Hristiyanlıkta resim sanatının iki konusu olan tanrı ve dünya resimde birbirlerine sıkı sıkıya bağlanıyordu. Tanrı'nın tasviri kitap ehlinin değil putperestliğin felsefesi idi. İslam dininde, resime bu şekilde bir yaklaşım Kur'an'da açıkça yazılmamasına rağmen İslam'ın ilk dönemlerinde dünya gerçeğini benimsemek ve inanmak temeline dayanan resim kabul edilmiyordu. İslamda resim sanatı yasağı çiğneyerek yapılmamıştır. İslam'da resim yasakla çelişkiye düşmeden yapılmaktaydı. İslam dininde Tanrı ile dünya gerçeğini tasvir etme yasaklanmıştı. İslam'da mistik öğelerle resim düşünce dünyasına yöneliyor ve Tanrısal görüntüyü tanıtmak amacıyla resim yapılıyordu. Bu yüzden İslam dininde resim suret tasviri yasağıyla çelişkiye düşmeden ve putperestlikle yakından uzaktan hiç bir şekilde ilgisi olmadan yapılmaktadır. Kelile ve Dimne hikayelerinde insan gibi konuşabilen hayvanlar toplumsal yaşamda olabilecek olayları izleyiciye güldürerek anlatırken, izleyiciye hikayelerin anlamlarını düşünmesini sağlıyor (İpşiroğlu, 2005, s. 31-35). Suut Kemal Yetkin'in İslam'da resim yasağı hakkındaki görüşlerine göre, "Görülüyor ki İslamlığın başlangıcından itibaren, bazı iddiaların aksine yalnız Şii mezhebinin hakim olduğu bölgelere değil, mezhebi Sünni olan bölgelerde dahi resim ve heykel yapılmıştır" (Yetkin, 1954, s. 9). İslam sanatı incelenirken coğrafi bölgelere göre değil, coğrafi bölgelerin hangi dönemde hangi halifeler ve hükümdarlar tarafından yönetildiği bilinerek o yönetimin sanatsal özellikleri üzerinde çalışılmalıdır. Suut Kemal Yetkin'in İslam sanatının nasıl incelenmesi hakkındaki görüşüne göre, "Her hükümdar soyu, kendi düşünce ve duyusuna göre şekillenen bir sanatın gelişip serpilmesini sağlamıştır. İslam sanatında kollar daima bir hanedan adını taşır" (Yetkin, 1954, s. 13).

Sanat dünyasında İslam sanatına karşı bir ilgi ve araştırma artmaya başlamıştır. Türkiye’de İslam sanatı hakkında yapılan çalışmalar yeni sayılacak bir dönemden itibaren başlamıştır diyebiliriz. Ülkemizde İslam sanatı eserleri hakkında yapılan önemli ve değerli katalog çalışmalarıyla birlikte günümüz sanat tarihi anlayışına göre bu eserlerin yapıldığı dönemin şartlarını göz önünde bulundurarak ne tarz bir hayat anlayışının ve felsefenin ürünü olduğu tanımlanmalıdır. Bu anlayışın ve felsefenin ilkesi olan Tanrı’nın kurallarına uymaktır. Tanrı’nın sözleri olan Kur’an’ın halk tarafından az anlaşılan bölümleri Hadis ile açıklığa kavuşmuştur. İslam’da Kur’an ve Hadis’te anlatılan kuralların, din adamları tarafından farklı şartlara ve konulara bakılmaksızın uygulanması sağlanır. Buna karşın, İslam mistiklerinde iç denetleme yoluyla Müslümanlar Tanrı’ya ulaşmak için zor ve çileli bir hayat yaşarlar. İslam mistiklerinde, Müslümanların Tanrı korkusu Tanrı sevgisine dönüşür. İslam’daki Tanrı sevgisi Hristiyanlığın Tanrı sevgisinden farklılık gösterir. Hristiyanlıkta, Tanrı’nın insan sevgisi yüzünden Hz. İsa’nın vücudunda kendini göstererek dünyada acı çekmesini Müslümanlar kabul etmezler. Müslümanlıkta Tanrı sevginin kaynağı değil, sevginin amacı olarak kabul edilir. İslam’da Tanrı insanlara çok uzak olduğu için, Müslümanlar Tanrı’ya yaklaşabilmek için kendilerini dünyayla olan madde bağlarından uzaklaşmaya çaba gösterirler. Sufilik olarak adlandırılan bu anlayışta, Sufi olarak tanınan Müslümanların amacı Tanrı’ya ulaşmaktır. Hristiyan Avrupa’da Rönesans’ın ortaya çıkması ile birlikte çağ atlaması sanatta insana ve doğaya değer veren bir felsefeyi benimsemesi sonucunda olmuştur diyebiliriz. İslam sanatında ise bu çağ atlama gerçekleşmemiştir. Çünkü İslam felsefesinde Tanrı sevgisi için Müslümanlar kendilerini maddi dünyadan uzaklaştırmaya çalışıyorlardı. Hristiyanların yöneldiği insana ve doğaya değer veren dünya görüşü sanatın gelişmesine yardımcı olmuştur. Buna karşın, İslam’da sanat insana ve doğaya açılmadığı için gelişmiyor diyebiliriz. Avrupalıların denizcilik ile yaptıkları keşifler sonucunda dünya üzerinde yaydıkları Hristiyanlık ve bu keşifler sonucunda birçok yönde gelişmeler sağlamaları ile dünya üstünde çalışmaları din ve kültür propagandaları ile sağlamlaştırmışlardır. Batı etkisi altına giren ve Batı zevkini benimseyen özellikle ileri gelen Doğulular yani Müslümanlar Batılılar gibi yaşamaya çalışmaktadırlar. Avrupa’da Ortaçağ döneminde sanatın ana konusu dinken,

Yeniçağ'da sanatın konusu insan ve doğa olarak değişmiştir. XX. Yüzyılın başlarından itibaren Hristiyan dünyasının sanat anlayışı doğadan uzaklaşmaktadır. Bunun nedenini Avrupalı sanatçıların doğa ve insan tasvirlerinde birçok yolu denemiş olup bitirdikleri görüşüdür. Doğa ve insan tasviri yapan son natüralist akım olan Empresyonizm'in ortaya çıkışıyla, atölyelerde yapılan resim tarzını akademizm olarak tanımlanmaktadır. Daha sonra XX. yüzyıl ile birlikte Empresyonizmde akademik resim olarak kabul edilmekte ve yaratıcılığı öldürdüğü ressamlar tarafından söylenmektedir. Paris'teki resim sanatı Academie des Beaux Arts sınırlarının dışına çıkarak genç ressamların çeşitli denemelere yer veren atölyelerinde kendini bulmuştur. XX. yüzyıl sanatı incelendiğinde birçok sanat akımının ya aynı anda ya da arka arkaya çıktığı görülür. Bu sanat akımlarının ortak özelliği natüralist sanat anlayışından uzaklaşmaktır. Empresyonizme karşı ortaya çıkan Kübizm, doğanın ya da insanların anlık görünüşlerinin resmi yapma, sadece nesnelerin dış görünüşüne bağlı kalma veya tek bir bakış açısından resmetmek yerine, doğayı taklit etmeyi bırakıp bir çeşit kavramsal resim sanatı ortaya çıkıyor. Kübizmde nesne kavramı dışında kalan gölge, perspektif ve bunlar gibi resmin diğer elemanları kullanılmıyor. Kübizm ile birlikte ressam doğayı taklit etmeyi bırakıp kavramsal sanata adım atmış oluyordu. Rönesans döneminin başlamasına ön ayak olan sanatçılardan Giotto'dan itibaren doğayı taklit etme gayesi resimde Kübizm'de son bulmaktadır. Ama Kübist ressamlar doğadan tam olarak kopamamışlardır. Kübist ressamlar doğayı taklit etmekten bir türlü kurtulamadıkları için Kübizmin felsefesiyle çelişkiye düşmektedirler. Kübist ressamlar resmi objelerin içeriğini tanımlayan bir yazı olarak görmüşlerdir. Paul Klee'nin resimce düşünme olarak bahsettiği düşünce tarzı olan görme ve biçim verme, sanatçının iç dünyasında oluşan fenomenleri doğa taklitçiliğine başvurmada dolaysız olarak görünür bir şekilde yapma çabasına giriyor. XX. yüzyıl sanatında görünen dünyayı arayanlar geçmiş dönemdeki sanat akımlarının felsefesinden kurtulamayıp, bu resim ne demek istiyor diye düşüneceklerdir. XX. yüzyıl sanat eserlerini açıklamak ve tanımlamak zorlaşmaktadır. Bu eserlerin sanat etkinliği ressamın yüksek bir bilinç seviyesinde olduğu için dil anlatımı bu eserleri yorumlama ve algılama alanlarında yeterli olamamaktadır. XX. yüzyıl sanat eserlerinde, optik kavramın ortaya çıkışıyla dil

duvarlarını aşır görünürlük kazanan sözsüz bir düşünce biçimi oluyor. XX. yüzyıl Batı dünyasının sanat anlayışının İslam sanat anlayışına yakınlaşması, resimde objelerin dış görünümüyle değil de içeriklerinin önem kazanması sonucunda ortaya çıkıyor. Mazhar ř. İ  iroğlu'na göre, "XX. yüzyıl sanatı da nesnelerin kavramlarından soyutlanamayacak olan salt formlarla yeni bir düzen kurmaya, insanla tabiat arasında bir "ara dünya" yaratmaya  alışıyor" (İ  iroğlu, 1997, s. 78). Bu kavramsal resim sanatında soyut resme doğru gitmeye başladığımızda doğayla bağların tamamen koptuğunu ve Doğu'nun nakış ve sembollerini kullandığını görmekteyiz. Batılı sanatçıların objelerin dış görünüşünü bir yana bırakıp içeriğe yönelmeleri, natüralist sanat akımlarında birçok yaklaşımı deneyip bitirmeleri sonucunda olmuştur. İslam sanatının natüralist gerçekçiliği çok az tanınması nedeniyle, bütün natüralist sanat yöntemlerini denemiş Batı sanatının birleştiği düşünülen noktaya tam bir kesişme diyemeyiz.    nk  ilk önce İslam sanatının dayandığı düşünce temeli Batı sanatının düşünce temelinden farklıdır. XX. yüzyıl Batı sanatı içeriğe y nelse de doğadan tam bir kopuşu sağlayamamıştır. Doğadan uzaklaşmaya başlamış Batı sanatı gerçeğe sıkı sıkıya bağlıdır. Endüstri toplumunun içinden gelmiş ressamlar çalışmalarında gerçeği görebiliriz. Soyut resimlerde de gerçek başka bir boyutta aranmaktadır (İ  iroğlu, 2005, s. 74-79). İslam'da Kur'an tarafından yasak edilmeyen resim ve heykel sanatlarının niye gelişmediği sorusunun cevabı Suut Kemal Yetkin'e göre, "Bu sorunun cevabını İslamlığın Allah telakkisinde, İslam d ş n ş nde aramak doğru olur", "İslamlıkta Allah telakkisi, resim ve heykelin, bütün Müslümanlarca ibadet merkezi olan camiye girmesine imkan verseydi bu iki sanat yavaş yavaş gelişir, şaheserler verebilirdi" (Yetkin, 1954, s. 9).

2.2. Tasarımın Tanımı

İnsanın varolduğu günden beri tasarım olgusununda varolduğunu söyleyebiliriz. İnsan gereksinim duyduğu bir objeyi oluşturma eylemine geçmeden önce, beyninde ne biçimde yapacağını düşünerek karar verir. İnsan beyninde bu tasarlama süreci eylem dönüştüğü zaman yaptığı obje o insanın ya da insanların hayat standartlarını yükseltir (Tepecik, 2002, s. 27). Adnan Tepecik'e göre tasarımın

tanımı, “Tasarım tanım olarak; hayalde canlandırılan bir olayın, projesi çizimi veya üç boyutlu görüntüsü olarak uygulanan ve ortaya konulan eserlerin tümüne verilen isimdir. Bu tanıma göre tasarlama, zihinde tasarlanan bir düşüncenin. Bir eserin ilk biçimi sayılabilir” (Tepecik, 2002, s. 27).

Sanatçılar ve tasarımcıların oluşturdukları grupların özellikleri, çalışmalarının analiz ve açıklamalarının görsel kültür, görsel deneyim ve pazarlama alanlarında yapılmasıdır. Genelde sanatçı yalnız ve tasarımcı bir ekibin parçasıdır. Avrupa’da 14. yüzyıldan itibaren, kapitalizmin ortaya çıkış sürecinden itibaren bireysellik kavramının yükselişiyle sanatçının her türlü güvenli korumadan yada tam tersi toplumdan dışlanması insanlarda romantik ve farklı bir kişi tanımı ortaya çıkmaktadır. Öte yandan tasarımcı için toplumdan dışlanmış aykırı bir insan tanımlamasına genelde rastlanılmamaktadır. Tasarımcı tek başına var olamaz mutlaka bir ekibin içinde yer alır ve tüketicinin beğenisi dikkate alınarak bazı kısıtlamalar içerisinde çalışmasını yapar (Barnard, 2002, s. 85-87).

Bir tasarım çağı olarak kabul edilen XX. yüzyılın başlarında Almanya’da açılan Bauhaus isimli okulda güzel sanatlar, tasarım sanatları ve endüstrinin ortak köklerini aynı payda da buluşturarak sanat-tasarım-endüstri üçgeninin uyum içerisinde çalışabileceği kanıtlanmıştır (Tepecik, 2002, s. 28). Tarihte ilk kez “Temel Sanat Eğitimi” adıyla işlevsel eşya ve mekan tasarımcılığı Bauhaus’un öğretim programında yer almıştı. Günün şartlarına uygun, sanatsal açmazları çözümleyen bu eğitim amacıyla başarılı olmuştu. Bauhaus döneminde Van Doesburg, Mondrian gibi sanatçılar arıtılmış güzellik koşulu içinde mimari ve geometrik bir anlatımda birleştiler. Walter Gropius’un kurduğu okul, en düşük maliyetle estetik amacına ulaşmayı hedefliyordu. Tasarım bir buluşu sağlayan araştırma ve düşünme sürecidir. Bauhaus atölyeleri günümüzün eşyaları için pratik tasarımları kütleli üretim modelleri halinde hazırlayıp sürekli olarak geliştirdikleri laboratuarlardı. Temel tasarım fikir üretmeyi düzenleyen bir düşünce sistemidir. Resim sanatında işlevsel olmaktan çok gözlem ve görsel düşünceye dayalı Temel Sanat Eğitimi söz konusudur. Var olan bir şeyin aynısını yapmak değil, ondan hareketle yorum yeteneğini

geliştirme esastır. Tasarım öğeleri tasarım yapacak olan kişinin yaratıcılığını geliştirmesi açısından gereklidir. Tasarım öğeleri; nokta-çizgi, yön, ölçü, oran, form, doku (tekstür, strüktür), renk ve ışık-gölgedir. Tasarım ilkeleri; egemenlik, denge, birlik, ritim ve harekettir. Birliğe genel olarak uygunluk, egemenlik ve zıtlık olmak üzere üç yoldan ulaşılabilir. Tekrar, aralık, koram, kontrast gibi sistemler düzenlemede ve istenen sonuca ulaşmada bir araçtır. Çağımız sanatında temel bir takım normlar bireyi yönlendirecek yaratıcılığı ortaya çıkarmakta ve gelişimini sağlamakta rol oynamaktadır. Bu temel bilgilerin verilmesi Temel Sanat Eğitimi'nin ders programına girmesine neden olmuştur. Temel Sanat Eğitimi, bireyin artistik eğilim özellikleri ve yeteneklerini eğiterek görsel algıya bağlı deneyimlerini denetleyip kullanabilmede çağdaş ve tam gelişmiş bir eğitim sürecidir. Temel Sanat Eğitimi çalışmalarından, bir sanat yapıtının ne olduğu, öğeleri, ilkeleri ve üretim aşamaları hem teorik hem de pratik çalışmalarla incelenmektedir. Amaç, kapsam, program olarak yaratıcı bireyin eğitim ve öğretimidir. Temel Sanat Eğitimi işlevsel eşya ve mekan tasarımı dallarının mesleki teknik öğretim öncesinde yapılması gereken, kendi içinde bütünlüğü ve kendine göre mantığı var olan bir sanat eğitim programıdır. Amaç, yaratıcı güçleri özgür bir ortam içerisinde ortaya çıkarmak, bireysel yaşantı ve deneyimleri yaratıcılığa dönüştürmek, alışlagelmiş olan sanatsal yaşantılardan kurtararak, özgün yaratma cesareti verebilmektedir. (Deliduman, Orhon, s.3) Düşünsel ve maddi çalışmalar süreci içinde oluşan, bir ürün ortaya koymaya yönelik olup, ürünün gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, çizim, maket vb. tümü “Tasarım” olgusu içerir. Zihinde tasarlanmış ve tam keskinliği olamamış bir durumda bulunan tasarım, kağıt üzerinde ifade edilirken ilk anda kesin ve mükemmel şeklini alması beklenemez. Tüm tasarım çözümlemeleri, problem çözme yöntemine dayanır. Yöntemin aslı, sorun ve gerekliliğin ne olduğunu belirleyip çözüm önermektir (Deliduman, Orhon, s.3). H. Yakup Öztuna'ya göre tasarımın tanımı, “Plastik ve uygulamalı sanatlarda iki boyutlu düzenleme, sıklıkla kompozisyon olarak adlandırılır. Fakat sanatın tüm alanlarına uygulanabilir daha kapsamlı terim, tasarımıdır” (Öztuna, 2007, s. 20).

2.2.1. Tasarımın Önemi

İnsan davranışlarına etkisi olan tasarımın önemi H. Yakup Öztuna'ya göre, "Onu fark edememize karşın; üzerimizdeki etkisi çok anlamlı ve değişkendir. Bizi dirket ya da dolaylı olarak etkiler. Öyleki Gestalt kuramına göre günlük karşılaştığımız görsel değerler, ruh yapımızın olumlu ya da olumsuz gelişmine katkıda bulunmaktadır" (Öztuna, 2007, s. 10). Tasarımın anlamını bilmeyen, fonksiyonlarının hiçbirini sanatçıya bırakmaya istekli olmayan kimseler tarafından idare edildiğinde; kullanışsız ve estetik olmayan ürünler ortaya çıkmıştır ki bunlar uluslar arası bir beğeniye kesinlikle ulaşamamışlardır (Deliduman, Orhon, s.9). 18. yüzyılın sonunda Sanayi Devrimi ile insanların makineleri imal etmeleri, kurmaları ve endüstriyi buna göre yeniden düzenlemeleri bir nesil sürdü. Makine genişleyen pazarları kaplarken arda kalan ustalık belirtileri de üretim olayından yavaş yavaş silindi. Yani endüstriyel üretimde aracın yapımında insanın yerini makineler aldı. (Read, 1973, s.18)

Endüstriyel üretime geçişte ürünlerin biçimleri ve süslemeleri önceleri geleneksel üretimin yapıldığı dönemlerden alınmıştı. 1830'larda makineler bütün gücü ve anlamıyla tam ve keskin olarak yerleşirken insan daha çok makinelerin çalışmalarını sağlama ve denetleme görevini yüklendi. Ancak daha sonra ürünün Pazar bulması sorunu ortaya çıktı. Çünkü bir takım şeyler eşit olduğunda en artistik olan ürün pazarı tutacaktı. (Deliduman, Orhon, s.10) Sir Robert Peel, 13 Nisan 1832'de Avam kamarasına bir Ulusal Galeri kurma önerisi getiren tasarım konusunu ortaya attı. Alıcılara ürünün beğendirilmesinde çok önemli olan tasarıma önem verilmesi gerektiğini belirtti. Endüstri gelişiminin en yaygın olduğu ülkelerden birisi olan İngiltere'de ilk endüstri tasarımcıları arasında Wiliam Morris ve John Ruskin önemli isimlerdir. Ruskin ve Morris, makinenin Avrupa Sanatının Rönesans'dan beri karakteristiği olan süsleme geleneğini sürdürmesi görüşündeydiler. Ancak makine ürününün bu gibi süslemelere gereksinimi yoktur. Makine süslemesinde kendini her yerde kabul ettirmiştir. Bu durumda faydacı sanatların, yani esas itibariyle kullanmak için tasarlanan nesnelerin estetiği soyut sanat olarak beğeni kazanmasını

kolaylaştırmıştır. Kullanılan nesnelerin formunun sadece geometrik olarak da yaratılıp beğenileceği sonucuna varıldı. Temel sanat eğitime yön veren ilke sanatta tasarlamamanın ne entelektüel ne de maddeci bir olay olduğu, sadece hayatın esas bir parçasını teşkil ettiğidir. Amaç, yaratıcı sanatçıyı gerçek dünyamıza sokma; aynı zamanda iş adamının katı, maddeci zihnini genişletip insanlaştırmaktır. Bütün tasarımların hayatla olan bağlantıları bakımından bir bütün teşkil etmesi önemlidir. Bu “Sanat için Sanat” prensibiyle ve ondan çıkan daha da tehlikeli “iş için iş” felsefesine tam bir zıtlık gösterir (Read, 1973, s. 19, 54, 60).

Makine çağında en tipik tasarlayıcı yapı mühendisiydi. Fonksiyonel amaçlarını simetri ve oran idealleriyle bağdaştırabildiği ölçüde soyut sanatçı da artık bir otomobil, bina ve köprü tasarlayıcısı olabilirdi. Tasarım konusunda en ileri ve bilinçli adım Alman mimar Walter Gropius yönetiminde yürütülen Bauhaus’da atılmıştır. 1919’da kurulan bu mimarlık ve güzel sanatlar okulunda endüstri için estetik araştırmalara başlandı. Bu okulda endüstrinin ortaya koyduğu sorunları çözmek ve ekonomiye katkı sağlamak hedeflenmiştir. Bauhaus atölyeleri günümüzün eşyaları için pratik tasarımları kütleli üretim modelleri halinde hazırlayıp sürekli olarak geliştirdikleri laboratuvarlardı. Sosyal konuttan başlayarak insanın fiziksel çevresinde gerekli olan en basit araç için dahi teknik estetik ve ticari istekleri karşılayan biçimler oluşturulan Bauhaus toplum yaşamından soyutlanmış sanatçıyı, teknik ve endüstri alanındaki seri üretim yolu ile tekrar toplum yaşamına soktu. Bauhaus’da Klee, Kandinsky, Oskar Schlemmer, Laszla Moholy Nagy, Johannes Itten, Muche, Makro, Adolf Meyer gibi ressam, düşünürler, mimarlar ve tasarımcılar eğitici olarak görev yaptılar. Endüstrideki teknik değişim yeni araçları da birlikte getirdi. Yeni bir estetik form bilinci yaratmak zorunluluğundan hareketle başka çağlardan kalmış bir kültür ideallerinin öğretilmesine son vermek gerekli oldu. Her pratik eylemde malzemeye form vermek için sanatçı yetiştirirken, eğitim sisteminde sanat ve yöntem konusu gözden geçirilerek bu değişmeye uyum sağlanmaya çalışıldı. Tasarım bir buluşu sağlayan araştırma ve düşünme sürecidir. Düşünmek nesneyle ilişkiyle başlar. Öğrencileri bilinçli algılamaya yöneltirken, görme eylemini sınırlı bir alanda yoğunlaştırmak, dikkati bir hedefte toplamak nesne

ile bütünleşmeyi sağlar. Nesneler arasındaki biçimsel, dokusal, yapısal, işlevsel, ritimsel, v.b. ilişkilerin algılanmasına dayanan temel sanat eğitimi aynı zamanda karşılaşılan sorunlara akılcı çözüm yolları bulmayı geliştirir. Doğa ile nesneyi araştırmaya yönelik çizimler taklit amaçlı değil, doğanın düzeniyle ilgili yasaların gizini sezinleme ve öğrenme amaçlı olup bu da özgün anlatım dilinin aranıp bulunmasıyla olanaklıdır (Deliduman, Orhon, s. 11, 12).

Tasarımın önemini kavramış devletler görsel zenginliği eğitim kurumlar aracılığıyla desteklemektedirler. Örnek olarak Almanya’da Weimar’da bulunan Bauhaus ve Ulm’da bulunan Tasarım Yüksekokulu, Amerika’da Michigan’daki Cranbrook Sanat Akademisi ve New York’daki Hudson Sanat Okulu ya da İngiltere’deki Kraliyet Sanat okulu, Somerset House, Sanat Konseyi, Zanaatkarlar Konseyi, Tasarım Konseyi ve Bölgesel Sanat Birliklerini verebiliriz (Barnard, 2002, s. 123-125).

2.2.2. Tasarımı Belirleyen Unsurlar

Şekil ve duygu arasındaki bağın tanımı, o simgeyi kullanan herkes tarafından paylaşılmalıdır. Eğer böyle bir ilişki yoksa toplum için o tasarımın bir değeri ya da bir anlamı yoktur. Tasarımın başarısı bir ulusun, dönemin, dini yada felsefi bir inancın temel tutumlarıyla ilgilidir denilebilir. Bunun yanında tasarımın başarısı ilgili olduğu yaş, sınıf ya da cinsiyet gibi toplumun dinamikleriyle de ilgilidir. Tasarımı sağlıklı bir biçimde incelemek için sanat tarihi, sosyoloji, moda ve film gibi farklı disiplinlerden yararlanılabilir. 1995’te Victor Margolin’in yayınladığı yazısında Nikolaus Pevsner’e göre, tasarım çalışmalarının sıradan nesnelerin sıra dışı özellikler taşıyan objelerden ayrı düştüğü bir özelliği bulunmaktadır. Tasarım sürekli değişen bir eylem olup sabit bir kimliğe sahip değildir. Tasarımda görsel kültürün analizi büyük önem taşımaktadır. Tasarımda ikna edici, orjinallik, anlaşılabilirlik ve fonksiyonellik ön planda tutulmalıdır (Barnard, 2002, s. 63, 66, 67, 75-77, 79, 80).

2.3. Sanat Eğitimi

Sanat eğitimin, insan hayatında önemli bir yeri olduğunu düşünen Adnan Tepecik'e göre, insanın ihtiyaçları sıralamasında, birinci amaç karnını doyurmak, barınmak ve üremektir, yani hayatta kalmaktır. İkinci kademedede, çeşitli eğitim faaliyetleri ve sanat yer alır, bu bilgiler içersinde sanat önemli bir yer tutar, çünkü çocuğun ileriye dönük ilgi alanı sanat eğitiminde ortaya çıkabilir (Tepecik, 2002, s. 12). Yirminci yüzyılın başlarından itibaren sanat eğitimi genel anlamda güzel sanatların bütün alanlarını kapsayan okul içi ve dışı yaratıcı sanatsal eğitim olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte okullarda ilgili bölümlerde verilen derslerin tümü olarak da tanımlanabilir (Say, 1983, s. 19). I. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında 1919 senesinde Walter Gropius tarafından Almanya'nın Weimar şehrinde kurulan Bauhaus adıyla kurulan sanat ve tasarım okulu Yeni İnsan yetiştirme misyonu ile kurulularak dönemin başarılı sanatçılarını ve mimarlarını eğitimci olarak bünyesinde toplamıştır. Alman filozof Nietzsche'nin 'bütün değerlerin tekrar değerlendirilmesi' sözü I. Dünya Savaşı sonrası koşullara uymakta ve Bauhaus'un yenilikçi yapısına uygun düşmektedir. Doğru Biçim olarak tercüme edilebilen 'Good Form' Almanya Meslek Federasyonu tarafından ürünlerin kaliteli ve fonksiyonel olması özelliklerini ifade eder (Fiedler, 2006, s. 8, 14, 16).

2.3.1. Sanat Eğitiminin Tarihçesi

Uygarlığın ilerlemesinde sanat ve sanat eğitiminin zorunluluğu günümüzde kabul görmektedir. İnsanın yeni bir şeyler oluşturma hareketinin özgür şartlarını sağlayan sanat burada önemli bir rol üstlenmektedir. Sanat eğitimi kendine özgü yapısı ve olanaklarıyla yaratıcılık konusunda eğitim büyük önem taşımaktadır. Eğitim ve sanat konularındaki doğrulara paralel olarak sanat eğitimi de şekillenir. Sanat eğitiminde önemli olan yaratıcılık değişik bir şey üretmek, yeni bir senteze oluşturmak ya da var olan bir takım problemlere yeni çözümler bulmak olarak tanımlanır. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler eğitim sürecinde de yer almaktadır. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başta gelişmiş ülkelerde sanat eğitimine ilgi

artmıştır. Sanat eğitimi gelişmiş ülkelerde yeni bir eğitim hareketi olarak tanımlanır. Çağdaş eğitim akımlarının önemle ele alındığı ülkelerden biriside Almanya'dır. Almanya'da sanat eğitimi hareketi 1887'de başlamıştır. Almanya'da sanat eğitimi açısından belirginleşen düşünce öğrenci ve sanatı odak noktası olarak alır. Sanat eğitiminin, endüstri devrimi ile gündeme gelişi anlamlı bir ifade olarak kabul edilebilir. Sanatın özündeki yaratıcılık ve orijinallik makineleşme ve tek düze olma sorununa çözüm olarak görülmüştür. Hans Elzer'in görüşüne göre; ekonomik, siyasi ve toplumsal etkenler insanı tek düze kılıyordu. Bu sebepten dolayı sanat eğitimi hareketi giyim, konutlar ve eşyalar konusunda insanları eğitecek ve nesnelere çeşitlilik getirecekti. Bu düşünce tümel, bütüncül ve yaratıcı bir eğitim bilimi gerektiriyordu. Bundan dolayı sanat eğitimi XIX. yüzyılın sonlarından itibaren bir ihtiyaç olarak insan yaşamına girmektedir. Sanat eğitiminin görevlerinden biriside günlük hayat zorluklarından dolayı mutsuz olan insanları mutlu etmektir. Böylece insanlar sanat eğitimi yardımıyla eğitilerek kendilerini tanıyıp kendileriyle barışık ve dış dünyayı tanıyıp diğer insanlarla uyumlu olabilirler. Bu amaca ulaşma doğrultusunda sanat eğitiminin temel ilkesinin çok doğru seçilmesi gerekmektedir. Serap Etike'ye göre, bu ilke taklit değil içtepisinin sanatla hiçbir ilgisinin bulunmadığı görüşü hâkimdir. İnsanın çevresini taklit etmesinin yaratıcılığın gelişimine katkısı olmadığı ancak esinlenebilecek bir kaynak olduğu görüşü geçerlidir. Burada önemli olanın görsel düşünme mantığının doğayı ve sentezleme yoluyla ortaya çıkmasıdır. Sanat eğitimi yardımıyla görsel düşünme ve bilinçli algı oluşacaktır (Etike, 2001, s. 15, 17, 26-31). 19. yüzyılın sonlarında Almanya, Fransa ve İngiltere'de özel el sanatları okulları açılmıştır. Bunun nedeni sanayi devriminin XIX. yüzyılda başlayın ve gelişen prensiplerinden kaynaklandığı söylenebilir. Sanatsal yapının üründe bulunmasına olanak sağlayan XIX. yüzyıl sanat akımı olan Arts nad Crafts akımında bireyi, sanatı ve yaşamı ürünlerde idealleştirme ve yüceltme amacına sahiptir (Fiedler, 2006, s. 14, 15).

Bauhaus, 1919 yılında başlayıp 1933'te sonlanan kısa ömrüne karşın, tasarım söylemi ve öğretimi alanında gerçek bir devrim yapar. 19. yüzyıldan beri tartışılan endüstri-tasarım ilişkisi hakkında etkisi bugüne dek devam eden katkılarda bulunan

Bauhaus kurucusu Walter Gropius ile anılmaktadır. Gropius'un tasarım ideal ve ilkelerinin oluşumu ve gelişimi incelenirken devamlı olarak toplumla birlikte karar aldığı görülmüştür. Ona göre bunlar insanlığın tarihsel gelişim çizgisinin zorunlu sonuçlarıdır. Gropius'un kurduğu kurumla olan ilişkisinde alabildiğine gerilimli olmuştur. 1928 yılında kurum içindeki politik tartışmalardan sıkılıp istifa etmiştir. Bauhaus'ta Gropius yerine Hannes Meyer geçmiştir. Gropius Amerikan mimarlık eğitim sistemini geliştirmek için Harvard Üniversitesi'ne gitmiştir. Bauhaus'ta 1919-1928 yılları arasında dile getirilen çoğu modern fikirler Gropius tarafından yapılmıştır. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Avrupa'da gelenekselleşmiş ve beğenilen güzel sanatlar eğitimi el becerisi gerektiren yeteneğe bağlıydı. Çağdaş tasarım öncüleri arasında takımçalışması kavramını en ısrarla vurgulayanın Gropius olması rastlantı değildir. Çağdaş tasarımın toplumsal sorumluluğu ve tasarımda iş bölümü gibi en köklü modern ilkeler doğrudan doğruya Gropius'un zihninin ürünleridir (Togay, 2002, s. 7-9).

Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus isim olarak okulun görsel vizyonunu anlatmaktadır. Walter Gropius ve Bauhaus'un diğer üyeleri Alman toplumunun anlayışını değiştirmeyi, imparatorluk döneminden farklı olarak modern yapılar gerçekleştirmeyi ve tüm bunları yaparken yep yeni bir anlayış geliştirmek istemişlerdir. Bauhaus açık olduğu 1919 ve 1933 yılları arasında ilk Weimar'da açılarak, Dessau ve Berlin şehirlerine sırayla taşınmıştır. Nasyonal sosyalist Parti tarafından estetik bir görüşe sahip ve entelektüel Alman medeniyetinin bir ütopyik merkezi kapatılmıştır. Ludwig Mies van der Rohe'nin 'sadece fikir yayılacak güce sahiptir' sözünden anladığımız üzere Bauhaus'ta şekillenen bu fikir Gestalt Teorisine uygun olarak Almanya sınırlarının dışına çıkmıştır. Bauhaus felsefesine göre, el sanatlarının geleceği yaratıcı tasarım çalışmasıyla endüstriyel üretime dönüşebilir. Bu düşünce anlayışıyla hala günümüzde de Bauhaus tasarımı mobilyalar ve tekstil ürünleri üretilmektedir (Fiedler, 2006, s. 8-10).

Bauhaus'un grafik tasarımda ünlü öğretim elemanları ve yenilikler Emre Becer'e göre, "Fotoğraf ve tipografiyi görsel bir iletişim diliyle kullanan Laszlo

Moholy-Nagy, yalın ve işlevsel bir tipografik tasarım anlayışı getiren Herbert Bayer ve Joost Schmidt Bauhaus'un grafik tasarım alanındaki başlıca temsilcileri olmuştur". Emre Becer'e göre Bauhaus okulunun ilkesi ve amacı, "ölü bir endüstri ürününe nefes aldirmek" ve "bugünün sanatçısına aynı zamanda üst düzeyde bir zanaatçı niteliği kazandırmaktı. Biçimi yönlendiren en önemli unsur işlev olmalıydı. Bu yaklaşım, Form follows function (Biçim işlevi izler) şeklinde formüle ediliyordu" (Becer, 2005, s. 103). Bauhaus 1923 senesinde soyut çalışmalar ve el sanatları konusunda kutuplaşma yaşamıştır. Bu kutuplaşma Johannes Itten'in ideolojik düşünceleri ve László Moholy-Nagy'nin bilgiçlik taslaması sonucu ortaya çıkmıştır. Bu kutuplaşma Johannes Itten'in okuldan ayrılmasıyla son bulmuştur. László Moholy-Nagy'nin açtığı Sanat ve Teknoloji: Yeni Birlik isimli sergiyle Bauhaus'un el sanatlarına olan yönü kesinlik kazanmıştır (Vincent, 1997, s. 23).

Amerika'nın North Carolina eyaletinde Asheville şehrine 30 km uzaklıkta Black Mountain sanat ve tasarım okulu açılmıştır. Vizyon olarak Bauhaus'un ilkelerini benimsemiştir. Bu sanat ve tasarım okulunun Amerikan gelişimci ve Avrupalı modern bir yapısı vardır. Black Mountain'ın vizyonunda yaparak öğrenme ve izleyerek tecrübe edinme gibi anlayışlara sahip olduğu görülmüştür. Okulun seçkin yapısı, alanlarında başarılı öğretim kadrosuyla desteklenmiştir. Black Mountain'nın öğretim kadrosuna örnek olarak Josef Albers, John Cage, Merce Cunningham, Buckminster Fuller, Willem de Kooning, Franz Kline, Charles Olson ve Robert Rauschenberg verilebilir. Aynı zamanda Black Mountain sanat okuluna, Walter Gropius, Albert Einstein, Ferdinand Léger, Anais Nin, Aldous Huxley, Henry Miller ve Langston Hughes ziyaretlerde bulunmuşlardır (Fiedler, 2006, s. 62, 63).

2.4. Temel Sanat Eğitiminin Tanımı

Temel Sanat Eğitimi dersi Bauhaus'ta öğrencilerin okula kabul edilip edilmemesini belirleyen bir dersti. Temel Sanat Eğitimi dersi belirli bir ayırım çizgisi olmadan teorik ve pratik olarak ikiye ayrılmaktaydı. Bu dersin Bauhaus ile özdeşleşmesinin sebebi uygulamadaki etkinliği ve kalıcı bir niteliğe sahip olmasından

kaynaklanmaktaydı. Temel Sanat Eğitimi dersinin bu büyük başarısının nedeni olarak farklı dönemlerde farklı sanat eğitimcileri tarafından eğitim verilmesidir diyebiliriz. Temel Sanat Eğitimi kavram olarak incelendiğinde öğrencilerin tasarım seviyelerini belli bir düzeye ulaştırmaktır. Temel Sanat Eğitimi dersi farklı isimlerle anılmaktadır. Örnek olarak “Preliminary Course”, “Basic Course”, “Foundation Design” “Visual Design” ve “Basic Design” verebiliriz. Temel Sanat Eğitimi dersinin yüzyıllık geçmişi içerisinde görsel bir dilin varlığını ortaya çıkarmış ve sanat eğitimini öğrenebilirlik-öğretebilirlik boyutlarında yöntemler geliştirmiştir (Seylan, 2005, s.15, 17). Temel Sanat Eğitimi Güzel Sanatlar Fakültesinin tüm bölümlerinde önemli bir yere sahiptir. H. Yakup Öztuna’nın temel tasarımın önemine yaklaşımı şu şekildedir. “Tasarım eğitiminin ilk yılı çok riskli, stresli ve önemli bir yıldır. Birinci yıl öğrencilerine, temel tasarım öğelerini ve ilkelerini vermenin; gelecek kariyerleri için çok önemli rol oynayacağını hiç akıllarından çıkartmamamız gerekir” (Öztuna, 2007, s. 10).

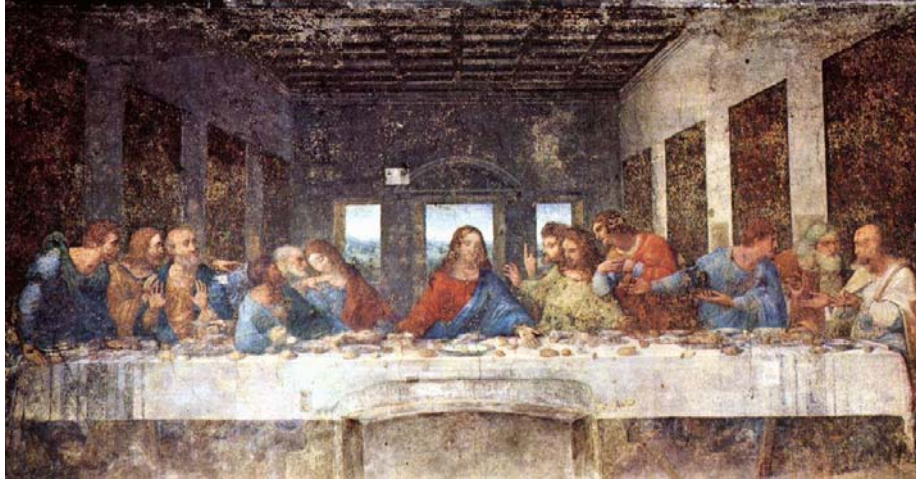
2.4.1. Temel Tasarım İlkeleri

Tasarımcılar yaşadıkları çevrenin özelliklerini anlamak ve çevreden elde ettikleri algıları doğru, güzel ve etkin bir şekilde çalışmalarına uyguladıkları zaman yaptıkları işler başarılı olarak kabul edilmektedir. Tasarım ilkeleri ile tasarımcılar çevrelerindeki objeleri ve objelerin birbirleriyle olan ilişkilerini daha doğru algırlar. Tekrar, düzen, zıtlık, koram, birlik, denge, egemenlik, ritim, oran, vurgu, yön, ölçü ve çeşitlilik tasarım ilkeleri olarak kabul edilmektedir. Bir tasarımı oluşturan öğeler incelenmeden önce tasarımın bütününe bakılmalıdır. Tasarımda kullanılan bütün objelerin ayrı bir görevi vardır. Tasarımdaki görsel objelerin tümü birbirleriyle ilişki içindedirler. Bu anlayışın tersine günümüzün yapı bozumcu anlayış tasarımın bütününe algılamadan önce tasarımı oluşturan objelerin özellikleri üzerinde yoğunlaşır. Tasarımda görsel yoldan aktarılmak istenen bilgi tasarım ilkelerine uygun şekilde verildiği zaman daha etkili, güzel ve doğru iletilir. Tasarım ilkelerinin dışına çıkılarak yapılan çalışmalarda iletilmek istenen bilginin izleyiciye başarısız bir şekilde verilmesi sıkıntısı ortaya çıkar. Tasarım ilkeleri tasarım elemanlarını doğru şekilde

nasıl kullanılacağına rehberlik eder. Tasarım ilkeleri bir fikrin, duygunun ya da bilginin görsel olarak anlatılmasını grafik tasarım, endüstriyel ürünler tasarımı ve tekstil tasarımı gibi işlevsel sanatlarda kullanılmakla beraber resim ve heykel gibi plastik sanatlarda da kullanılır. Bir tasarımın yapı malzemesi olan tasarım elemanlarını sırasıyla nokta, çizgi, şekil, doku, ton, renk ve mekan olarak sayabiliriz. Tasarımcılar bu öğeleri kontrol edebilmek için tasarım ilkelerini kullanırlar. Tasarımın elemanları ve ilkeleri birlikte kullanılarak görsel kompozisyon oluştururlar. Görsel bilginin organizasyonu, tasarım ilkeleriyle olur (Öztuna, 2007, s. 17, 54, 55). Tasarım ilkelerinin görevleri Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon'un tanımına göre, "Tasarım ilkeleri bir sorunun çözümünde, bir düzenlemede çizgi, form, ölçü, doku, renk gibi temel öğeleri uygulamada yardımcı ve yol göstericidir" (Deliduman, Orhon, 2006, s. 40). Birlik, denge, vurgu, ritim ve diğer tasarım ilkeleri, tasarım yapabilmek ve farklılıklar ortaya koyabilmek için ihtiyaç duyulan rehberler olarak tanımlanabilir. H. Yakup Öztuna'ya göre, "Bu ilkeler, bir kompozisyon içindeki objelerin düzenlenmesini, birbiriyle olan etkileşimini etkiler. Farkındalığı yaratmak ve etkileşimin kontrolünü sağlamak, tasarımcının ana amaçlarından biridir. Tasarımın öğeleri ise, düzenlenecek objelerdir" (Öztuna, 2007, s. 20).

2.4.1.1. Birlik-Bütünlük-Armoni

Tasarımda objelerin bütün ile uyumu armoni olarak tanımlamaktadır. Uyum sanat eserini oluşturan tüm objelerin kendi aralarındaki ilginin, yapısal ve etkisel özelliklerinin bir bütünlük içerisinde uygun olmasıdır diye tanımlanabilir. Tasarımda parçalar arasında uyum yani armoni ya da ahenk yoksa bütünlük sağlanamaz (Balcı, Say, 2005, s. 41). Jim Krause'nun benzer armoni tanımına göre, görsel armoni kompozisyonu oluşturan elemanların estetik açıdan ve tematik bakımdan birbirleriyle uyum içerisinde bulunmasıdır (Şekil 19). Armoni ilkesiyle tasarımda güzellik, sakinlik ve uyum gibi sağlanmak istenen özellikler sağlanır. Görsel sanatların bütün dallarında armoni ilkesine rastlanmaktadır (Krause, 2004, s. 51).



Şekil 19: Leonardo da Vinci 1495-1497 senelerinde yaptığı Son Akşam Yemeği duvar resmi. (Özükan, 2007, s. 58)

Tasarımda kullanılan objelerin şekil, ton, renk ya da doku gibi görsel özellikleri kademeli geçişlerle kendi aralarında bir bütünlük sağlandıysa, başarılı bir biçimde armoni elde edilmiştir denilebilir. Tasarımda armoni ilkesi birbirinin aynısı olan tasarım elemanlarının kullanılması anlamına gelmez. Birbirine benzer tasarım elemanları kullanılarak meydana getirilen tasarımlarda armoniye daha rahat ulaşılır. Genelde tasarım elemanları arasındaki zıtlıklarla armoni elde edilmez. Tasarımda armoni oluştururken zıtlıkların uyumlu olarak bir bütün oluşturması gerekmektedir (Tuna, 2002, s. 55, 56). Armoni ilkesinin belirtilen özelliklerine ek olarak Jim Krause'nun görüşüne göre, tasarımda armoni oluşturulurken, bilinçli olarak yapılan görsel elemanların aynı ya da değiştirilmiş tekrarlarından yararlanılır. Eğer armoni tasarım elemanlarının aralarındaki uyum olarak tanımlanırsa, tekrar özellikle devam ettirilen objenin armonisi olarakta tanımlanabilir. Tasarımda tekrar sadece armoni oluşturmakla kalmayıp izleyicinin ilgisinide çekmektedir. Tasarımda armoniyi sağlamanın bir yoluda kompozisyonda kullanılan elemanların yansıması olarak tanımladığımız, benzer özelliklere sahip elemanların kullanılmasıdır. Görsel yansımaları dört gruba ayırmamız mümkündür. Yansıma olarak adlandırdığımız tasarım elemanları arasındaki ilişkileri renk, stil, içerik ve tipografi olarak sıralayabiliriz. Tasarımda armoni sağlanmasında görsel elemanlardan birisinin sahip olduğu renklerin kullanımıyla gerçekleşmektedir. Referans olarak alınan elemanı oluşturan renkler tasarımı oluşturan diğer elemanlarda da kullanılarak kompozisyonda

armoni oluşturulur. Tasarımda kullanılan çiçek resminin içerdiği renkler bütün tasarım elemanlarına yansıtılarak çalışmada armoniye ulaşılmıştır. Tasarımda kullanılan kurum logosunun sahip olduğu özelliklerin tasarıma yansıtılarak, çalışmada stil yansımaları ile armoni meydana getirilebilir. Tasarımı oluşturan görsel elemanların birisinin içeriğinin tasarımın başka bir yerinde kullanılması ile içerik yansımaları ile armoni sağlanır. Tasarımda armoni ilkesinin sağlanmasının başka bir yolunda kullanılan bir yazı tipinin özelliğinin diğer yazılarda yansımalarının sağlanması ile yapılır. Kompozisyonda etkili armoninin sağlanması benzer özelliklerin ve anlamların bir arada kullanılması ile elde edilir. Eğer bir tasarımda altı sayısı geçiyorsa konu ile ilgili altı adet eleman kullanılabilir. Tasarımda bu elemanlar içerik, renk, stil, yer ve büyüklük bakımından doğru olarak kullanılırlarsa estetik bakımda başarılı bir armoniye ulaşılır (Krause, 2004, s. 51, 52, 54-56).

Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon'a göre, "Resim yaparken bazı kısımlar dolu olarak sıkışık etkisi bazı kısımlar boşluk olarak rahatlık etkisi verir" (Gence, Orhon, 2006, s. 27). Armoni ilkesi bazen düzen olarakda isimlendirilmektedir. Nimet Keser'in tanımına göre düzen, "Bir sanat eserini oluşturan elemanların oluşturduğu ilişkiler bütünü"dür (Keser, 2005, s. 108).

Bir sanat eserinde bütün öğelerin aralarında ilişki ile amacın vurgulanacağı bütünlüğün oluşturulmasına birlik denir. Bir çalışmada birliğin oluşturulmasına zıtlık, denge, egemenlik, çeşitlilik ve uyum gibi diğer temel tasarım ilkeleri yardımcı olur (Keser, 2005, s. 71). Yusuf Baytekin ve Nuran Say'ın birlik ilkesine yaklaşımına göre, "Bir tasarımda yer alan şekillerin karakter farklılıkları, renk, doku, yön, büyüklükleri, ışıklık değerleri açısından birbirleriyle olan etkileri dikkate alınarak yapılacak düzenlemede anlamlı bütüne ulaşılır" (Balcı, Say, 2005, s. 34). Birlik ilkesi bir tasarımda kullanılan objelerin denge içerisinde uygun özelliklerde kullanılması ile sağlanır. Özellikleri bakımından birbirinden farklı objelerle tasarım yapılırken bu objelerin birlikte bir bütün olarak çalışması birlik ilkesi ile sağlanır. Tasarımda birlik oluşturulması zıtlık, egemenlik, uygunluk ve değişkenlik ile sağlanır (Gence, Orhon, 2006, s. 37). İki ve üç boyutlu tasarımlarda kompozisyonun meydana getirilmesinde

birbirinden değişik dokular arasında birliğin oluşturulması büyük önem taşır (Balcı, Say, 2005, s. 35). Birlik ilkesinin Sadettin Çağlarca'ya göre tanımı, "Kompozisyonda herhangi bir şekil hakimiyetinin yaratılmasıdır. Resim şekildir. Birlik egemen şekil ile oluşturulur. Birliğe bağlı şekillerle (detay) düzende bir şiddet elde etmeye çalışır" (Çağlarca, 1986, s. 77). H. Yakup Öztuna'nın birlik ilkesi tanımı, "Bir çalışma içinde birliği ya da bütünlüğü sağlamanın en temel yolu, kullanılan her öğenin bir diğeriyle ilgili olduğunun bilinmesiyle mümkündür. Bu bir ölçüde diyalektik etkileşimdir. Çalışma içinde bütünlüğü sağladığımızda çalışma tamamlanmış izlenimi verir" (Öztuna, 2007, s. 53).

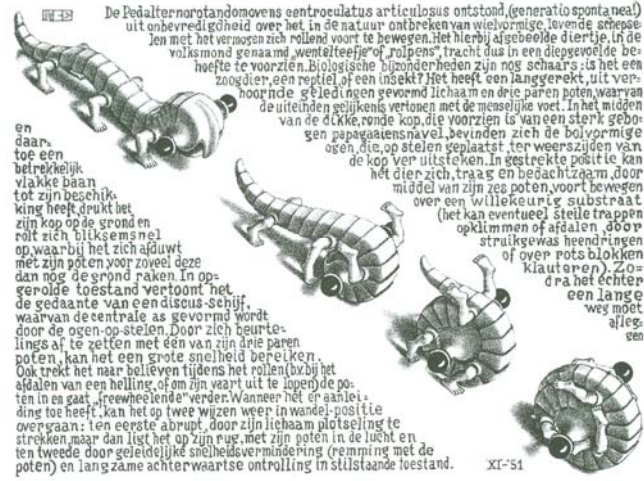
Jim Krause'da yazdığı Design Basic Index isimli kitabında estetik bakımdan güzel bir kompozisyonu meydana getiren elemanların kendi aralarında birlik ve görsel hiyerarşiyi sağladıklarını söylemiştir. Bir çalışmada bulunan bir grup obje, örnek olarak bir uçan kuş sürüşü ya da blok halinde bir yazı ilk başta göze tek bir objeymiş gibi gözükmektedir. Tasarımcılar gözün bu algısını bir avantaj olarak kullanırlar. Örnek olarak bir çalışmada on tane eleman varsa benzer özellikleri taşıyan elemanlar kendi içlerinde üç grup oluşturacak şekilde gruplanabilirler. Görsel gruplama ile grup haline getirilen objeler arasında boşluklar oluşturularak tasarım daha anlaşılır bir hale getirilir. Tasarımcı izleyiciye tasarımda kullanılan elemanların hangilerinin birbirleriyle görsel olarak ilişki içinde olarak gruplar oluşturup tasarımda bir bütünlük meydana getirilmesini sağlar. Bu yöntemle kompozisyonda etkili gruplama ile izleyicinin tasarımı anlaması ve verilmek istenilen bilgiye ulaşması doğru şekilde sağlanır. Çalışmada birbirinden farklı görsel elemanlar doğru yerlerde bulundukları zaman, doğru ve güzel bir tasarım oluştururlar. Başarılı bir tasarımcı kendisini geliştirdikçe bir kompozisyonda ilgili elemanların birlikte nasıl bir grup oluşturarak ve bunun sonucunda izleyicide nasıl bir etki oluşturacağını öğrenir. (Krause, 2004, s. 41-43, 48)

2.4.1.2. Zıtlık- Koram- Çeşitlilik

Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say’a göre zıtlık, “Sanat eserini meydana getiren öğeler arasında zıtlık ilişkilerinin kurulması sanat eserini tekdüzelikten kurtarır, dinamizm getirir” (Balcı, Say, 2005, s. 43). Zıtlık ilkesi Nimet Keser’in tanımına göre, “İki şey arasındaki büyük farklılık; sıcak ve soğuk, kırmızı ve yeşil, ışık ve gölge gibi. Tasarım ilkelerinden vurgu ile yakın anlamlıdır” (Keser, 2005, s. 367). Zıtlık ilkesi bir kompozisyonun görsel algılanmasında hem uyumun hem de dinamizmin oluşturulabilmesine yardımcı olur. Temel tasarımda formda zıtlık geometrik şekillerin kendi aralarında olan ilişkilerde görülmektedir. Daire durgunluk ve nokta etkisi meydana getirirken, üçgen dinamik bir etki oluşturur. Kare ise yatay ve dikey olarak simetri etkisi gösterir (Balcı, Say, 2005, s. 43). Zıtlık ilkesi bir çalışmada tasarım elemanları arasındaki farklılığı göstermek için tasarım elemanlarını birleştirme metoduna gönderme yapmaktadır. Zıtlık ilkesi psikoloji biliminin ortaya koyduğu algıda seçicilik ilkesi ile temellendirilmiştir. Zıtlık ilkesi tasarımda algıda seçiciliği arttıran bir etkiye sahiptir (Keser, 2005, s. 367).

Tasarımda koram ilkesini mimarlıktan resme kadar birçok alanda görebiliriz. İki zıt uç arasında uygun kademeler ile yapılan geçişler ile yapılan düzenlemeye koram denir. Koram ilkesinde tekrarlar bulunmaktadır. Bu tekrarlarda ölçü, doku, değer ya da renk değişebilmektedir. Koramda bulunan zıt iki uç arasında bir düzen içerisinde yapılan bu kademeli değişimler koramın değişmeyen zorunluluğudur diyebiliriz. Koram ilkesini üç ayrı gruba ayırmak mümkündür. Eğer iki zıt uç bir eksen üzerinde düzenlenirse bu eksensel koram olarak adlandırılır. Düzenlemeler bir merkezi referans alarak dışarıya doğru ilerliyorsa ya da kenarlardan gelen düzenlemeler bir merkezde toplanıyorsa buna merkezsiz koram denir. Üçüncü koram çeşidi olan çevresel koramda, düzenlemeler bir çevre üzerinde kademeler oluşturularak yapılır (Gence, Orhon, 2006, s. 32). Hollandalı ressam ve grafik sanatçısı Maurits Cornelis Escher (1898–1972) ahşapbaskı, ahşap oymabaskı, yarım ton baskı ve asitle yedirme teknikleri ile yaptığı birçok eseri koram ilkesine güzel örnekler teşkil etmektedir. Bir ekseni referans alınarak yapılan eksensel korama örnek

olarak Escher'in 1939-40 ve 1967-1968 yıllarında yaptığı Başkalaşım ve 1951 senesinde yaptığı Dertop isimli baskılar örnek verilebilir. Escher ahşapbaskı tekniğini kullandığı Başkalaşım isimli eserinde değişen şekillerden oluşan bir çalışma yapmıştır. Eserin başlangıç ve sonunda esere adını veren Başkalaşım İngilizce 'Metamorphose' yer almaktadır. Bu eserde bir eksen üzerinde geçişler yazılar, kareler, kertenkeleler, arılar, balıklar, kuşlar, gemiler, atlar, zarflar, şehir görüntüsü, satranç taşları, kareler ve en son yine yazılar arasında yapılan kademeli geçişler ile eksensel koram meydana getirilmiştir. Escher'in taşbaskı tekniğiyle yaptığı Dertop isimli çalışmasında hayali çalışma alanı üzerini çapraz olarak kesen eksen üzerinde hayal ürünü bir yaratık yerde düz olarak durduğu pozisyonundan yuvarlak bir biçime girmesi kademeli olarak resmedilmiştir (Şekil 20). Escher'in 1955 senesinde taşbaskı tekniğiyle yapmış olduğu Özgürleşme isimli baskısında açılmakta olan bir kağıt rulosunda gri zemin üzerinde üçgenler kademeli olarak uçan kuşlara dönüşmektedir. Özgürleşme isimli eserde uçan kuşlar uçarak özgürleştikleri için kağıt şerit kaybolmakatdır. Kelebekler isimli eser sanatçı tarafından 1950 senesinde ağaç oymabaskı tekniğiyle yapılmıştır. Çalışmanın üst kısmında bulunan beyaz alan aşağılara inildikçe artan siyah çizgilerle bölünerek kelebekler ortaya çıkmaktadır. Escher'in eserlerinden merkezsiz korama örnek olarakta 1949 senesinde yaptığı İkili Gezegenik ve 1954 senesinde yaptığı Dört Yüzlü Gezegenik isimli eserler verilebilir. Ahşap oymabaskı tekniğiyle yapılmış olan İkili Gezegenik isimli çalışmada birbirini delip geçmiş iki dörtyüzlü geometrik şekil bulunmaktadır. Bunlardan birisinde evler, yollar, köprüler ve insanlar bulunmaktadır. Diğer dörtyüzlüde ise tarih öncesi dönem canlıları ve bitkiler bulunmaktadır. Bu eserde Escher her iki dünyasında aslında kenetlenip bir bütün oluşturmaya rağmen her ikisinde birbirinden habersiz olduklarından bahsetmektedir. Escher ahşap oymabaskı tekniği ile yaptığı Dört Yüzlü Gezegenik isimli eserinde dört üçgenden oluşmuş düzgün dört yüzlü geometik şekil bulunmaktadır. Şeklin her yüzeyinde insanlar, evler, ağaçlar ve yollar bulunmaktadır. Gezegenin kendine ait küre şeklinde de bir atmosferi bulunmaktadır. Dört yüzlü şeklin ortasında bulunan küresel bölüm gezegenin çekirdeğini ifade etmektedir. Dört yüzlü şeklin yüzeylerinde bulunan duvarlar, evler, ağaçlar ve yollar gezegenin kabuğu olarak kabul edilmektedir.



Şekil 20: Eksenel korama örnek Escher'in 1951 senesinde yaptığı Dertop isimli eseri. (Erven, Zwolle, 2005, s. 65)

Çeşitlilik insanın doğasında da bulunmaktadır. İnsanlar uzun süre aynı şeyleri yaptıklarında sıkılırlar. Örnek olarak hep aynı yemekleri yiyen bir insan devamlı yediği yemekler sevdiği yemekler bile olsa bir süre sonra sıkılırlar ve farklı tatları farklı yiyeceklerde aramaya başlarlar. İnsan yaşamında çeşitlilik yaşanan mekanlarda da kendini gösterir. Zaman zaman insanlar yaşadıkları evlerin eşyalarının konumlarını değiştirerek yaşamsal alanlarında çeşitlilik yaparlar. Çeşitlilik ilkesi içinde farklılık ve zıtlıklar barındırır. H. Yakup Öztuna'ya göre, "Çalışmalarımızda, tıpkı günlük yaşantımızda yaptığımız gibi, monotonluğu kırmak amacıyla izleyicinin ilgisini çekmek için çeşitlilik ya da zıtlık ilkesini kullanırız. Gereğinden fazla aynı olan bir çalışma, donuk ve tekdüze kalabilir" (Öztuna, 2007, s. 42). Çeşitlilik ilkesini resim sanatında tanımlayan Nimet Keser'e göre, "Resimdeki ana temanın birliğinin çevresi içerisinde canlı ve zengin bir çeşitliliğin de elde edilebilmesi resmin albenisini arttıran önemli bir unsurdur" (Keser, 2005, s. 79). Tasarımda birlik ve bütünlük tek bir motif ya da tekrarlarıyla sağlanmış bile olsa izleyicinin ilgisini belli bir düzeye kadar çekecektir. İzleyicinin tasarıma olan ilgisinin seviyesini arttırabilmek için tasarıma farklı objeler eklenmelidir. Çeşitlilik kısaca farklılıktır denilebilir. Çeşitlilik ilkesi görsel özellikleri farklı objelerin kullanımı ile meydana getirilir. Tasarımda uyum ve ilginin oluşturulabilmesi için kullanılan farklı

görsel özelliklere sahip nesnelere örnek olarak düz-eğri ya da ince-kalın çizgileri, geometrik-organik biçimleri, sert-yumuşak dokuları ve çeşitli özelliklere sahip renkleri verebiliriz. Tasarımda sıkıcılıktan uzaklaşmak ve farklı bakış açılarını tasarıma yansıtmak için görsel elemanların çeşitlilik ilkesine dayanarak kullanımı ile sağlanır (Öztuna, 2007, s. 2007).

2.4.1.3. Denge

Plastik sanatlarda bir çalışmanın öğelerinin düzenli bir şekilde kullanımı denge olarak tanımlanabilir. Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say yazdıkları Temel Sanat Eğitimi isimli kitapta tanımlarına göre, “Denge aynı zamanda izleyende gerilim yaratmadan, huzuru sağlayabilecek kuvvetler eşitliğidir. Bir kompozisyon düzeninde biçimlerdeki yön, renk, ışık-gölge elemanlarının uyumlu düzenlenmesiyle denge oluşur” (Balcı, Say, 2005, s. 26). Yukarıdaki denge tanımıyla aynı fikirde olan Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon farklı bir dil ile denge ilkesinin önemini belirtmiştir. Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon’a göre denge ilkesi, “Herhangi bir tarafın ağır basması yüzünden doğan dengesizlik hissedildiğinde, dengesizliğe neden olan bölümün yeri, rengi, değeri, dokusu, yönü, aralığı, ölçüsü gerektiği kadar değiştirilmeli ya da diğer boşluklara denge sağlayıcı yeni biçimler eklenmelidir” (Deliduman, Orhon, 2006, s. 35). Tasarımda dengeyi oluşturabilmek için zıtlıklardan yararlanılmalıdır. Denge ilkesi ile tasarımda zenginlikler meydana getirilir (Keser, 2005, s. 94). Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say’a göre, “Resimde bütünlüğün sağlanması denge unsuruna dayanır. Dengenin sağlanması da açık-koyu değerlerin bilinçli olarak düzenlenmesiyle oluşur. Bu oluşumda açık-koyu, orta ton değerlerinden birinin egemenliği söz konusudur” (Balcı, Say, 2005, s. 26). Dengenin önemi H. Yakup Öztuna’ya göre, “Gereğinden fazla benzerliğin sıkıcılığı ve kontrol edilmeyen çeşitliliğin karmaşası arasındaki denge, hem yaşamda hem de sanatta sürekliliği, dikkati ve canlılığı sağlar” (Öztuna, 2007, s. 43).

H. Yakup Öztuna’nın denge tanımına göre denge, “Tasarım sürecinde ise, bir kompozisyon içerisinde objelerin düzenlenmesi, onların görsel ağırlığıyla ilgilidir.

Görsel ağırlığı algılayışımız; büyüklük, kontur, renk, ton değeri, doku, konumu içeren değişkenlerin yerleştirilmesiyle oluşur” (Öztuna, 2007, s. 23). Denge ilkesi Nimet Keser’in tanımına göre, “Tasarım elemanlarının bir sanat eserinde sağlamlık hissi yaratacak biçimde düzenlenmesi. Bir kompozisyon ya da tasarımda alanın ya da parçaların orantısı ya da armonik düzenlenmesi” (Keser, 2005, s. 94).

Denge ilkesinde objenin boyutunun önemli bir etkisi bulunmaktadır. Büyük bir obje kendisinden daha küçük objeler tarafından dengelenebilir (Resim 001). Denge ilkesinde farklı kalınlıkta konturlara sahip bir obje sade konturlara sahip bir objeye oranla görsel olarak daha ağır algılanır. Renk kullanılarak da denge sağlanabilir. Örnek olarak yoğun bir renk kendisinden daha az yoğun olan bir renge oranla kompozisyonda daha çok görsel ağırlık taşır. Renkle kompozisyonda görsel denge oluşturmaya başka bir örnekte küçük bir alanı kaplayan yoğun renk ile büyük bir alanı kaplayan soluk bir rengin denge oluşturmasıdır (Resim 003). Kompozisyonda sıcak renkler soğuk renklere oranla daha çok görsel ağırlık içerirler (Resim 004). Görsel dengede rengin ton farklılığında görsel dengeyi etkileyen başka bir faktördür. Kompozisyonda bulunan bir objenin ton değeri zeminle ne kadar güçlü kontrast oluşturursa o kadar çok görsel ağırlığa sahiptir. Örnek olarak beyaz zemin üzerinde koyu ton değerine sahip yeşil daha az ton rengine sahip açık yeşile oranla daha fazla görsel ağırlık algısı oluşturur. Görsel dengede objelerin dokuları da önemli rol oynar. Eğer bir objenin dokusu pürüzlü bir doku ise içinde şiddetli kontrastlar içerir. Pürüzsüz doku diye adlandırılan içinde yumuşak geçişler olan dokuya sahip obje, şiddetli dokuya sahip objeye göre daha az görsel ağırlığı vardır. Objelerin konumunda kompozisyonda dengenin meydana getirilmesinde önemli bir unsurdur. Merkeze yakın büyük boyuttaki obje merkezden uzaktaki küçük obje ile görsel denge meydana getirir (Öztuna, 2007, s. 23).

Denge ilkesini kompozisyonda oluşmasına yardımcı olan başka bir faktörde simetridir. Simetri kullanılarak görsel denge sağlanması için kompozisyon alanı iki eşit parçaya bölünerek ve her iki tarafta aynı özelliklere sahip objeler kullanılarak meydana getirilir. Simetrik denge statik bir algı oluşturur (Öztuna, 2007, s. 26).

Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon'un simetri hakkında görüşüne göre, "Dengenin sağlanması için simetriden yararlanılmıştır. Biçimlerin karşılıklı yerleştirilmesi kesin, kararlı, oturmuş, bozulmaz bir etki bırakır. Ancak ilgiyi devam ettirme bakımından bu tür denge biraz monotonluk yaratabilir" (Gence, Orhon, 2006, s. 35). Tasarımda simetrinin tanımı Nimet Keser'e göre, "Parçaların orta eksenin iki yanında, biçim, motif ve renklerin eşdeğer olacakları bir biçimde düzenlenmeleri sonucunda, her iki yarımın birbirinin yansıması olması ya da her iki tarafta biçim ve motiflerin benzer şekilde dağılması" (Keser, 2005, s. 310).

Simetrinin tam tersi olan asimetriyle de görsel denge meydana getirilir. Asimetrik denge birbirinden tamamen farklı objelerin kullanımı ile oluşturulur (Şekil 21). Asimetrik denge izleyicide dinamik bir algı hissetmesini sağlar (Öztuna, 2007, s. 27). Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon'a göre, "Asimetrik dengeyi sağlamak daha zor olmakla beraber içindeki değişkenlik tek düzeliği giderir" (Gence, Orhon, 2006, s. 35). Nimet Keser'e göre asimetrik denge, "Bir kompozisyonda orta çizgi ile bölünen karşıt yanların parçalarının eş olmaması. Benzer olmayan oranların dengeye getirilmesi" (Keser, 2005, s. 56).



Şekil 21: Salvador Dalí'nin 1936 senesinde yaptığı *Haşlanmış Fasülyeli Yumuşak Yapı – İç Savaş Öngörüsü* (*Soft Construction with Boiled Beans - Premonition of Civil War*) isimli eseri (Néret, 2005, s. 47)

Yaklaşık simetri hem simetrinin hem de asimetrinin özelliklerini taşır. Yaklaşık simetri, az miktarda asimetri ile zeminin her iki yarısında bulunan birbirine yakın özellik gösteren objeler yardımıyla meydana getirilir. İnsan yüzü buna güzel bir örnektir. Yüzün her iki yanı birbirine benzemesine rağmen aynı değildir. Yaklaşık simetriye örnek olarak bir çift el verilebilir. Kompozisyonda görsel dengenin oluşturulmasında başka bir yolda radyal simetri yardımıyla olur. Radyal simetri çalışma alanının merkez noktası etrafında bulunan öğeler ile oluşur. Radyal dengeyi doğada çiçeklerin taç yapraklarında görebiliriz (Öztuna, 2007, s. 29). Tekerlek insan eliyle yapılmış olup radyal denge algısına sahip bir objedir.

2.4.1.4. Vurgu - Egemenlik

Temel tasarım eğitiminde egemenlik bir kompozisyonu oluşturan öğeler arasında en baskın öğenin oluşturduğu yapıya denir. Egemenliği oluşturan öğe dominant olarak adlandırılır. Dominant öğe kompozisyonu oluşturan diğer öğelerden form, renk ve konum olarak egemen öğe olarak da tanımlanabilir. Kompozisyonda egemenlik ilkesi bütünlükte oluşturur (Balcı, Say, 2005, s. 43). Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon'un aynı fikri paylaştığı egemenlik ilkesi tanımına ek olarak bildirdiği görüşüne göre, "Ölçü, değer, tekrar, doku ve renk bakımından egemenlik geçit ve karşıtlığın bir aradaki ifadesiyle dengeyi sağlar, değişkenlikte ilgiyi artırır" (Deliduman, Orhon, 2006, s. 34). Egemenlik ve vurgu ilkesinin amacı; elemanların önem sırasına göre yapılan vurgu sayesinde en önemli elemanın çalışmanın bütününde egemenlik sağlamasıyla istenen mesajın izleyiciye doğru olarak iletilmesi ve önem sırasına göre öne çıkan elemanların gözü doğru şekilde hareket ettirerek çalışmanın en doğru şekilde anlaşılmasını sağlamaktır (Şekil 22). Tasarımda eğer elemanlar görsel olarak eşit vurguya sahiplerse izleyicinin kafasında karmaşa oluşabilmektedir. Bu sebepten dolayı izleyicinin gözünün takip edeceği soyut bir yol olamayacağından dolayı izleyicide tasarıma karşı ilgi azlığı meydana gelmektedir. Bu nedenle tasarımda bazı elemanlara vurgu arttırılırken bazılarında vurgu azalmaktadır. Başka bir deyişle tasarımda hiyerarşi görsel elemanların dereceli olarak sahip oldukları farklı vurgu miktarları ile sağlanmaktadır. Böylece, tasarımda

bulunan bütün elemanların izleyici tarafından en doğru ve en güzel şekilde algılanması sağlanır (Krause, 2004, s. 60-63).



Şekil 22: Jan Steen'in 1660 senesinde yaptığı *Aşık Kadın (The Lovesick Woman)* isimli eseri (Bauer, Prater, 2006, s. 86)

Egemenlik ilkesinde çoğunlukla vurguyu sağlayabilmek için zıtlıklardan yararlanılır. Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon'a göre, "Genelde bir düzenlemede tüm elemanların bir araya getirme gücünde olan çekici bir merkez olarak belirginleşen egemenlik denge ve birlik ilkeleri ile beraber çalışır ve etki eder" (Deliduman, Orhon, 2006, s. 34). Tasarımda egemenlik ilkesinin oluşumu H. Yakup Öztuna'ya göre, birbirine zıtlığı az olan öğeler daha önemsizken, tasarımın vurgulanan öğeleri görsel egemenlik oluşturur (Öztuna, 2007, s. 37).

Tasarımda vurgu aracılığıyla izleyicinin dikkati çekilerek, izleyici aktif bir şekilde tasarımı çözümüne yönelecektir. Vurgu Nimet Keser'in tanımına göre, "Resmin içindeki bir veya birkaç elemanın hemen algılanmasını sağlamak için öne çıkarılması"dır (Keser, 2005, s. 348).

Tasarımda vurgu noktası ile izleyicinin dikkati çekilir. Vurgu izleyicinin bakışı tasarımın istenilen bölümlerini sırayla gezmiş olur. Bu yönlendirme ile izleyiciye istene bilgi, duygu ya da fikir daha etkin ve başarılı bir şekilde iletilir. Tasarımda vurgunun başka bir görevi olarak izleyicinin tasarımın bütünü ve objeleri daha iyi algılayabilmesi için obje ya da objeler üzerinde durup dinlenmesi sağlanmalıdır. Böylece vurgunun çeşitli derecelerde kullanılmasıyla izleyici tarafından tasarım daha iyi anlaşılır. Tasarımın içinde vurgu olmazsa tasarımın sunumunda bozukluk ve sıkıcılık ortaya çıkabilir. Öte yandan vurgu gereğinden fazla kullanıldıysa izleyicinin gözü yorulur ve algısı zayıflar. Tasarımda bir objeye ve bir bölüme yapılan iki çeşit vurgudan bahsedebiliriz. Objeye yapılan vurgu ile tasarımda bir odak noktası oluşturularak, odak noktasının etrafında ya da etkileşim içinde olduğu objelerin daha doğru ve etkin bir şekilde algılanması sağlanır. Tasarımda vurgu olmaksızın objelerin tekrarlarıyla tekdüzelik içerisinde sıkıcı bir görsel sunum meydana gelir. Tasarımda kullanılan objeler eşit ağırlıkta vurguya sahip olduklarında tasarımın etkisi zayıf olacaktır. Tasarımın bir bölümüne yapılan ikinci çeşit vurguda ilgi odağı tasarımın bir bölümü üzerindedir. Tasarımda zıtlık, konum, birleşme ve olağandışılık gibi yöntemlerle vurgu elde edilebilir. Zıtlıkla vurgunun oluşturulması çalışmanın genel görsel özelliği dışında zıt bir görsel özellik taşıyan obje ile elde edilir. Büyüklük-küçüklük, açıklık-koyuluk, sade-karmaşık ya da farklı renklerin kullanımı gibi karşılıklı etkileşimli görsel özellikler taşıyan objelerle zıtlık sağlanarak tasarımda vurgu sağlanır. Tasarımda vurgu objelerin merkeze olan konumlarıyla da sağlanır. Birleşme ile yapılan vurgu yöntemi çizgilerin radyal bir düzenlenmesiyle meydana getirilir. Tasarımda vurgunun meydana getirilmesinde bir diğer yöntemde kullanılan objelerden farklı olarak olağandışı bir objenin kullanılmasıdır. Bir tasarım izleyicinin tahmin edemeyeceği sürprizler yapmak dikkati ve etkiyi arttırabilir (Öztuna, 2007, s. 37, 38).

Kompozisyonda elemanların önem sırasına göre vurgu yaparken, elemanların görsel olarak büyüklük, renk, renk ısıları ve ton farklılıklarından da yararlanır.

2.4.1.5. Ritim

Hayatımızın her anında ritim bulunmaktadır. Örnek olarak kalbimizin çarpması, yürüme, yüzme, ambulans sireni, gece-gündüz, dans ve müzik örneklerinde ritim bulunmaktadır. H. Yakup Öztuna'nın tanımına ritim göre, "Ritim, tempo ya da nabız atışı gibidir. Ayrıca ritim, değişik ölçülerin tekrarlanmasıdır; soğukluk ve donukluğun yerine sıcaklık ve hareketliliği getirendir" (Öztuna, 2007, s. 31). Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'a göre ritmin tanımı, "Tasarımda yer alan formlar arasındaki sistemli tekrarlar, ara boşluklarının farklılıkları, mekan üzerindeki dağılımlarında uyumlu yumuşak geçiş ve bağlantıları, gruplaşmaların sayısı, gücü vb. hep ritim olgusuyla açıklanır" (Balcı, Say, 2005, s. 12). Ritim ilkesinin tanımında benzer fikre sahip olan Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon'un ritimin tasarımda önemi hakkındaki görüşüne göre, "Ritmik olmayan hareketler dengesizdir. Ritmik hareketler çalışmayı kolaylaştırır. Ritim farklılığı bir stil farklılığı getirir. Beraber hareket etme kuvvetleri bir noktaya toplayacağından gücü artırır" (Gence, Orhon, 2006, s. 38).

Ritim objeleri arasında birleştirme ve bütünlük sağlamayı hareket ile oluşturur. Ritmi oluşturan temel unsur harekettir diyebiliriz. Ritim tasarıma canlılık ve dinamizm sağlar. Tasarım elemanları ışık-gölge, açıklık-koyuluk ya da yön dağılımına göre değişik etkiler oluşturur. Bu etkiler ritim olarak algılanır (Balcı, Say, 2005, s. 45). H. Yakup Öztuna ritim ilkesi içinde bulunan hareket tanımına göre, "Ritim ilkesi, tasarımda öğelerin tekrarıyla, hareketi gösteren en temel tasarım ilkesidir. Görsel ritim, negatif mekânlarla ayrılan tekrarlı pozitif şekillerle yaratılır. Pozitif alanlar, tempolardır. Her tempo, negatif mekânlarla ayrılır ve var olur" (Öztuna, 2007, s. 32). Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'ın ritmi oluşturan hareketi tanımına göre, "Tasarımda hareket formların yer ve yön değiştirmesi olarak açıklanabilir" (Balcı, Say, 2005, s. 14). Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon yazdıkları Temel Sanat Eğitimi isimli kitapta sanatta hareketin önemi hakkında görüşlerine göre, "Resim sanatına üç boyutla beraber hareket de girerek kinetik sanat anlayışı gündeme geldi. Sanatta artık birbirinden ayrı dallar olan resim, heykel,

seramik vb. arasındaki farklar ortadan kaldırıldı” (Deliduman, Orhon, 2006, s. 40). Tasarımda etkiyi arttırmak içinde hareketten yararlanılır. Tasarımda hareketi elde etmek için çizgi, şekil, ton ya da renk gibi tasarım elemanlarını kullanırız (Öztuna, 2007, s. 39). Tasarımda hareketin yönü, Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say’ın tanımına göre, “Tasarımda yer alan formların yapısal iskeletleri göz önünde bulundurularak belli düzen içinde dağılmaları, başka deyişle merkezi, yatay, dikey, diyagonal hareketlilikleri yön ile açıklanır. Nokta ve çizgi yönlerin belirlenmesinde önemli tasarım elemanlarındandır” (Balcı, Say, 2005, s. 13).

Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon yazdıkları Temel Sanat Eğitimi isimli kitapta sanatta ritimi üç gruba ayırmışlardır. Bu gruplar çizgisel, biçimsel ve yüzeysel ritim olarak isimlendirilir (Deliduman, Orhon, 2006, s. 38). Öte yandan H. Yakup Öztuna ritim çeşitlerini beş grupta incelemiştir. Bunlar rastlantısal ritim, düzenli ritim, ardışıl ritim, akışkan ritim ve aşamalı ritimdir. Rastlantısal ritime örnek olarak sonbaharda zemini düzensiz bir şekilde kaplayan yapraklar verilebilir. Düzensiz olarak tekrarlanan bu yaprakların her biri bir motiftir. Bununla beraber rastlantısal ritime örnek olarak kurmuş topraktaki çatlakları ve tren istasyonunda tren bekleyen yolcularıda verebiliriz. Aynı ya da benzer motiflerin eşit aralıklarla düzenlenmesiyle düzenli tekrarlar sağlanıp, düzenli ritim meydana gelir. H. Yakup Öztuna’nın düzenli ritim hakkında görüşüne göre, “Düzenli ritim, sürekli tempoya sahiptir” (Öztuna, 2007, s. 33). Düzenli ritmin bir dezavantajı ise belli bir seviyeden sonra izleyicide sıkıcılık duygusu uyandırmasıdır. Düzenli ritme örnek olarak binaların dış yüzeylerindeki pencerelerin sıralanışı, park alanları, duvarkağıdı desenleri, çekmeceli ofis dosya dolapları ve törenlerde askerlerin sıra halinde yürümeleri verilebilir. Düzenli ritime benzeyen ritmin başka bir çeşidi olan ardışıl ritim farklı düzenlemeler ile yapılabilir. Ardışıl ritimde birinci yol tasarımda ikinci bir motifin daha kullanımıdır. Ardışıl ritim oluşturmada ikinci yol için kullanılan aynı özelliklere ya da benzer özelliklere sahip objelerinin içeriği değiştirilerek yapılmasıdır (Şekil 23). Ardışıl ritim meydana getirmede üçüncü bir metod kullanılan objelerin arasında bulunan aralıkların ölçüsünün değişmesidir. Tekrar ilkesinde bulunan aralık ögesi tasarımı oluşturan objelerin arasında bulunmaktadır. Aralıkların

büyüklüğüne ve boyutlarına göre tasarımda ritim farklılık gösterir (Balcı, Say, 2005, s. 13). Başka bir ardışıl ritim yöntemi tasarımda kullanılan objelerin rotasyonu ile sağlanabilir (Öztuna, 2007, s.33). Akışkan ritim, dalgalı çizgileri tekrar ederek meydana getirir. Okyanus dalgaları gibi eğri şekiller, akışkan ritimleri oluşturur. Akışkan çizginin hareketinde ani kesiklikler yoktur. Aşamalı ritim, kendi motifi olarak kareyle yapılır. Karenin ölçüsü, tekrarlandığında onu küçülterek değiştirilebilir. Başka bir yol ise her kare tayfının farklı bir rengiyle ya da ton değeri farklılığı ile yapılır.



Şekil 23: Sandro Botticelli'nin 1477-78 senesinde yaptığı İlkbahar (Spring) isimli eseri (Wundram, 2008, s. 39)

Ritim ilkesi tasarımda kullanılan objelerin tekrarıyla da elde edilmektedir. Tekrar tasarımda ritmi sağlamak için sık sık başvurulmuş bir yöntemdir. Tekrarın oluşturulması için kompozisyondaki objelerin arasında boşluklar kullanılır. Tekrar bir objenin kendisiyle birlikte kopyalarının veya benzer özelliklere sahip objelerin

kullanımıyla gerçekleştirilir. Tekrarda kullanılan objeler sade olabildikleri gibi karmaşık yapıda ya da bir araya gelmiş objelerden oluşan kümelerde olabilir. Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon'da yazdıkları Temel Sanat Eğitimi isimli kitapta, tekrarı benzer bir şekilde tanımlamaktadırlar. Bu tanıma göre, “Formların ölçü, biçim, renk, değer ve dokuların tam olarak aynı olması ve bunların eşit aralık ve aynı yönde kullanılması tam tekrarı oluşturur. Formlar tam olarak aynı olsa da aralık ya da yönlerin değişik şekilde kullanımı diğer bir düzenlemeyi sağlar” (Deliduman, Orhon, 2006, s. 27). Tekrarın tanımını yaparken bir kompozisyonu oluşturan öğelerin sistemli bir şekilde uyumlu olarak tekrarlanması olarak açıklayabiliriz. Farklı öğeler, farklı ara boşluklar, farklı yönler ve farklı renkler ile tekrar ilkesi oluşturulabilmektedir (Balcı, Say, 2005, s. 42).

Aynı objelerin eşit aralıklarla kullanılması ile gerçekleştirilen tam tekrarı çevremizde bulunan binaların dış cephelerinde görebiliriz. Birçok sanatçı tekrar ilkesini çalışmalarında kullanır. H. Yakup Öztuna'ya göre, “Gökdelen pencereleri, binanın bir tarafında grid modelini oluşturur. Günümüz sanatçıları, yeni mekan düzenlemelerini araştırmak amacıyla gridleri kullanırlar” (Öztuna, 2007, s. 32). İki objenin arasında algılanan en küçük aralığa minör aralık denirken en büyük aralık majör aralık olarak tanımlanır. Tekrar ilkesinde objeler arasında yakın aralıklar çeşitliliği azaltarak monotonluk duygusu oluştururlar. Buna karşın tekrarlanan objeler arasındaki aralıklar birbirinden farklı olduğunda ise tekrar ilkesinde monotonluk kaybolur (Balcı, Say, 2005, s. 13). Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon'a göre, objeler hep aynı aralıklarla düzenlenmezler. Aynı aralıklar kullanılarak yapılan çalışmalar tekrar sıkıntısı yaratabilir. Objeler arasında kullanılan farklı aralıklar hem çalışmanın monotonluktan kurtulmasını hem de objelerin daha iyi fark edilmesini sağlayabilir. Tekrarda eşit aralıklara sahip piyano tuşlarının farklı açılardan fotoğrafları çekilerek tekrar ilkesinde monotonluğun oluşması ve kaybolması sağlanabilir. Perspektif kuralına göre yakında bulunan tuşlar uzaktaki tuşlara göre daha büyük olarak algılanmaktadır.

Birbirinden ufak farklara sahip aynı objelerde birlikte kompozisyon alanında birlikte kullanıldığında kendi içlerinde tekrar ilkesini oluştururlar. Bu tanıma katılan Canan Deliduman Gence ve Berna İstifoğlu Orhon'a göre, "Birbirinin aynı olmakla beraber, aralarında küçük farklar olan cisim ve biçimlerin bir arada kullanılması değişken tekrar olup kar taneleri, papatyalar ve yumurtalar doğadaki örneklerdir" (Deliduman, Orhon, 2006, s. 27). Değişken tekrara örnek olarak farklı şekillerdeki kar tanelerini verilebilir.

Kompozisyonda ritim ilkesi renk kullanımı yardımıyla da gerçekleşmektedir. Renk ritmi bir renkten kendine benzer diğer renge yumuşak bir geçişi olarak tanımlanabilir. Ritmin hareket olduğunu kabul edersek, renkte ritmin renkler arasındaki uzaklıkların ölçüsüdür denilebilir. Renkle ritmi oluşturmak için renk kombinezonlarından yararlanılır. Benzer tonların kullanımı ritmi azaltırken şiddetli kontrastlara sahip renk kombinezonları ritmi artırır. Sıcak renklerde ritim duygusu soğuk renklere oranla daha fazladır diyebiliriz. Soğuk renklerden sıcak renklere gidildikçe ritim duygusu artmaktadır (Çağlarca, 1986, s. 79).

2.4.1.6. Oran-Orantı

Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'a göre oran, "Bir bütünün parçalarının, kendi aralarında ve bütünle olan ölçü ilişkisine oran denir. Ölçü, görsel sanatlarda tamamen orana dayanır. Kompozisyonda yer alan formlar, kendi içindeki parçalarla ve diğer formlarla ölçü ilişkisinde olmalıdır" (Balcı, Say, 2005, s. 45). H. Yakup Öztuna'ya göre, "Oran, tek tek parçaların bir diğerine oranıyla ilişki kurar ve orantılı parçalar sonuçta bir bütüne ulaşırlar. Böylece uyum ve dengeyi yaratmış olurlar" (Öztuna, 2007, s. 46). Temel tasarımda doğru ve güzel kompozisyon meydana getirmede oran başvurulacak bir ilkedir. Güzel sanatlarda en etkili oran olarak adlandırılan Altın Oran, bir doğru parçasının ikiye bölündüğü zaman iki parçanın kendi içlerinde uyumlu olması için doğrunun büyük parçasının doğrunun %61,8'i olması olarak tanımlanır. Rönesans döneminde üzerinde çalışmalar yapılan Altın Oran günümüz çağdaş sanat anlayışında eski dönemlere oranla bir zorunluluk olarak

görülmemektedir (Balcı, Say, 2005, s. 45). Sanatçılar uyum ve güzelliği sağlamak için oran ilkesi üzerinde çalışmışlardır. Bu çalışmaları figür ve yapılara uygulamaya çalışmışlardır. Yunanlı filozof ve matematikçi yatay bir dikdörtgeni yukarıdan bir çizgi çizerek kare oluşturmuş. Bunuda dikdörtgenin Altın Kuralı olduğu yargısına ulaşmıştır. Altın Kural olarak adlandırılan dikdörtgen ve içindeki karenin oranı Altın Kesit ya da Altın Oran olarak da adlandırılmaktadır (Öztuna, 2007, s. 47). Kompozisyonda nesneler arasındaki orantı bir oranlar sorunudur. Oran ise nesneler arasında doğru ilişkiyi ortaya koymada faydalanılan bir ilkedir diyebiliriz. Çalışmada nesnelerin biçim, ton, renk ve doku bakımından çeşitlilik oluşturmalarının yanında kendi aralarında bütünsel bir uyum sağlayabilmeleri için orandan yararlanılır. Ölçek orantıyla biriktelik içindedir denilebilir. Ölçeği bir nesnenin büyüklüğünü küçüklüğünü göreceli olarak ifade eden bir kavram olarak tanımlanabilir. Ölçeğin belirlenmesi bir nesnenin boyutunu referans olarak kabul ettiğimiz boyutları bilinen başka bir nesne ile kıyaslanmasıyla olmaktadır (Şekil 24). Objelerin oranlarını belirtirken genelde insanın boyutlarından yararlanılır. Başka bir deyişle ölçek olarak insan ya da insan vücudunun bölümlerinden faydalanılır. İnsan vücudu oranları iyi bilindiği için ölçek olarak kullanılmaktadır. Böylece bir objenin büyüklüğü ya da küçüklüğü konusunda insan vücudu referans olarak alındığı takdirde daha kolay ve doğru bir biçimde anlaşılmaktadır (Ching, 2003, s. 64, 65).



Şekil 24: René Magritte'nin 1952 senesinde yaptığı *Kişisel Eşyalar (Les Valeurs Personnelles)* isimli eseri (Lauer, Pentak, 2007, s. 74)

2.4.2. Temel Tasarım Elemanları

Temel Sanat Eğitimi dersinde tasarım dilinin görsel sembolleri tasarım elemanları olarak anılmaktadır. Tasarım elemanlarını nokta, çizgi, şekil, doku, ton, renk ve mekan olarak tanımlarız. Bu elemanlar tasarım çalışmaları yapılırken bir araya getirilen görsel tasarım elemanlardır. Bu öğeler aynı zamanda tasarımın temelini oluştururlar (Öztuna, 2007, s.17). Tasarımda düzeni, etkiyi ve iletişimi sağlamak için tasarım elemanlarından yararlanılır. Tasarlanmış fikirler bu elemanlarla oluşturulur (Deliduman, İstifoğlu, 2006, s. 14, 15). Tasarımcılar görsel düşüncenin uygulamaya geçirilmesinde tasarımını yaptıkları nesneyi en doğru şekilde anlatabilmeleri için temel tasarım ilkeleri rehberliğinde tasarım elemanlarını kullanırlar.

2.4.2.1. Nokta

En basit tasarım elemanı olarak kabul edilen nokta bir başlangıç ifade eden ve göze gelen görsel bir enerjidir. Basit bir nokta aynı zamanda bir yer ifade eder. Nokta, iki çizginin kesişme noktası gibi sembolik bir içerik şeklinde de görülebilir (Gürer, Gürer, 2004, s.27). Tasarım elemanı olarak nokta bir görsel anlatım ögesidir. Bulunduğu yere göre küçük ve merkezi nitelik gösteren dairesel benek ya da lekedir. Nokta tek başına hareket göstermeyen, her yöne ve aynı güçte hareket hazır ve hareketsiz bir elemandır. Noktanın iki boyutlu (dairesel) ya da üç boyutlu (küresel) yapısı bulunmaktadır. Noktanın konumuna göre etkileri ve nitelikleri farklılaşır. Sözgelimi yıldızlar bize göre birer noktadır. Güneş de bir noktadır. Fakat güneşten küçük olmasına rağmen dünya bize göre bir nokta değildir. O halde nokta bulunduğu yer ve çevreye göre noktadır veya değildir (Balcı, Say, 2005, s.9, 10). Görünüşü yaratmada kullanılan temel öğelerinden biri olan “nokta” tamamen algıya bağlı, teknik bir kavramlaşmadır. İnsanın görmesi sınırlıdır. Görebildiğimiz en küçükte “boyutsuzluk noktadır (Atalayer, 1994, s.144). Nokta tasarım elemanlarının en önde gelenlerinden bir tanesidir. Büyük, küçük, planlı, dağınık, koyu-açık ve başka birçok etkinlikte kullanılabilir. Biçimi oluşturan bu temel eleman nedir, nasıldır diye

düşündüğümüzde geometrik olarak iki çizginin kesişmesinden oluştuğunu görmekteyiz. Nokta dinamik bir sanat elemanıdır. Nokta büyüyebilir, çeşitlenebilir, kompozisyonu oluştururken yan yana gelişlerinde düz bir çizgiyi oluşturabilir. Dağınık olarak kullanıldığında açık ve orta tonlarda yüzeyler oluştururlar. Noktalar büyüdükçe ve sıklaştıkça açık ve orta tonlardan koyu tonlara geçişler başlar (Odabaşı, 2002, s. 23). Noktaya anlam ya da noktalama yüklemek sanatçının yaratma becerisine bağlıdır. Optik sanatta bu tür örneklerle en belirgin şekilde rastlanır. Farklı ara ve ölçüde noktalardan bir alan veya değişik yüzey hissi verecek şekilde hareketlendikleri ifadesi uyandırır (Deliduman, Orhon, 2006, s.15). Noktaların sayısal artışı, sınırlı alan üzerindeki anlamları, imgeden simge ve kavramlaşmalara dönüştürülür (Atalayer, 1994, s.145). Noktanın hareketinden çizgi, çizgiden düzlem, düzlemde hacim ve hacimden üç boyutlu objeler oluşur (Gürer, Gürer, 2004, s. 28).

Tek bir noktanın kağıt üzerindeki etkisi bizde durgunluk etkisi uyandırır. Bu tek noktanın renk etkisi gridir. Noktalar çoğaldıkça dinamizmleri de artar. Noktalar muntazam bir kompozisyon içinde belirli bir ritim oluşturabildikleri gibi karmaşık olarak da kullanılabilir (Odabaşı, 2002, s. 23).

Birden fazla nokta olduğu zaman, bir ölçünün oluşumu, bir ara, bir yön faktörü ortaya çıkar. Serbest kullanılmış noktalar bir grup veya bir yayılma içerisinde bundukları zaman, yüzey üzerinde bir gerilim ve görsel enerji değişikliği yaratır. Noktalar farklı ara ve ölçüde olduğu zaman bu noktaların çevresi bir alan veya değişik yüzey hissi verecek şekilde ifadenir ve hareketlenir. Bu nokta, çizgi, alan ve yüzey ifadeleri görecelidir ve her biri bir diğeri gibi görülebilir. Noktaların sık ya da seyrek oluşu, yönleri, kesişmeleri ve tipleri izleyicide imgesel çağrışımlara bağlı çeşitli biçim, hareket, derinlik, ışık ve gölge algıları oluşturur. Birkaç noktaya bakıldığında göz noktalar arasında bir bağlantı kurar. Noktaların sayısal artırımları bu ilişkiyi çizgiselliğe ulaştırır (Gürer, Gürer, 2004, s.28).

Tek başına boyutsuz gibi görünen noktalar büyüdükçe bir boyut oluşturabildikleri gibi yan yana gelerek çizgi ve yüzeyleri meydana getirebilirler.

Resim yüzeyine eşit aralıklarla dağılan noktalar yüzey oluştururlar. Noktaların yüzey üzerine sıklaşıp seyrekleşmesi ışık-gölge etkisi uyandırır. Bir merkezden kenarlara doğru yayılan noktalar dağılma etkisi uyandırırken, merkezde toplanmaları toplanma etkisi uyandırır. Soyut ve somut biçimlerin oluşturabildiği noktalar yüzey üzerinde yön değiştirerek hareket etkisi sağlarlar. Noktanın bu dinamizmi gravür sanatında kullanılmış, çinko veya bakır levha üzerinde noktalama tekniğiyle resimler oluşturulmuştur. Gravür sanatında bu noktalamada toz reçineden yararlanıldığı gibi, el ile noktalama teknikleri de kullanılmıştır. Bu tekniğin bir ismi de kumlama tekniğidir. Gümüş süsleme çalışmalarında zemin nokta yapılarak desenin daha iyi ortaya çıkması sağlanmaktadır (Odabaşı, 2002, s. 23).

Puantalizm noktalama tekniği ile yapılan resim akımıdır. Rapido mürekkebi ve karakalem kullanılarak yapılan bu resim tekniğinde koyu ve gölge olan yerler sık noktalardan oluşmaktadır. Fırça kullanıldığında da fırça darbeleri yan yana gelecek şekilde ama birbirini örtmeden kullanılmaktadır. Bu akımın öncüsü George Seurat'tır. 1886 senesinde George Seurat ve Paul Signac tarafından düzenlenen Empresyonist sergide Seurat'ın yaptığı "Büyük Jatte Adasında Pazar Öğleden Sonra" (Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte) isimli en yeni eseri sanat galerisinin özel odasında serginin en önemli resmi olarak sergilenmiştir. Resimde Seurat, Seine nehrinin ortasında ve Paris'in kuzeybatısındaki adayı yaz sezonunda dinlenen insanları resmetmiştir. Sanat eleştirmeni Félix Fénéon, Seurat'ın çalışmalarıyla empresyonizmi yenileyerek ve empresyonizme bir reform getirdiğini söylemiştir (Rubin, 2006, s. 308, 309). Seurat'ın tarzı Post-Empresyonizmler de ışığın titreşimini daha iyi yansıtmak, ışığın bilimsel parçalanışını tablolarında yansıtabilmek için tonları yan yana renkli noktalarla göstererek çalışmışlardır (Odabaşı, 2002, s. 23).

2.4.2.2. Çizgi

Tasarımın en temel öğelerinden biri olan çizgi, uygarlığın başlangıcından bu yana insanları büyülemiş ve görsel iletişimi sağlamada önemli rol oynamıştır. Tüm zamanlarda insanlar görsel olarak doğayı ve duygularını ifade ederken ve anlatırken

sürekli olarak çizgiyi kullanılmışlardır. Adnan Tepecik'i tanımına göre, "Çizgi, tüm tasarım alanları için vazgeçilmez bir kavramdır. Çizginin kağıt üzerinde iki boyutlu, soyut bir anlatım ifade etmesine rağmen insan psikolojisi üzerinde nesnelerin çağrışımını yapar" ve "Tasarımın dengesini düzenlemeye veya var olan dengeyi anlamlı olarak bozmaya yarar" (Tepecik, 2002, s. 32). Çizgi geçmişten geleceğe yaşamımızın her alanında bulunmaktadır. Çizgiyle doğada, yaşam alanlarımızda ve sanatçıların tasarımlarında olduğu gibi birçok yerde karşılaşırız. Aynı zamanda çizgi diğer insanlarla iletişim kurmamıza yardımcı olan bir görsel araçtır.

Geometride "noktaların bir veya değişik yönlerde, sınırlı veya sınırsız olarak artarda dizilmesinde elde edilen şekildir" diye tanımlanır (Atalayer, 1994, s. 147). Çizgi, en-boy zıtlığı çok fazla olan yüzeysel yapıların simgesel şeklidir. Çizgi, bir elemanın konturları, bir sadeleştirme olayı, resim realitesidir. Çizgiye bir kuvvet kaydı olarak bakılabilir. Çünkü hareketi, yönü ve gücü vardır (Gökaydın, 1990, s. 25). Sanatın çizgiyle başladığı bir gerçektir. Birbiriyle bağlantıları, ilişkileri çoğalan gerilim noktalarının birleştirilmesinden çizgi doğar. Yani çizgi bu noktaların birikimiyle oluşmuş bir dizi, bir zincir gibi de düşünülebilir ve çizgi bu zincirin uzunluğu boyunca yürüyen bir enerji görünümündedir. Farklı biçim ve yön durumu gösteren veya farklı ölçü ve aralıktaki çizgiler farklı etki oluştururlar ve tasarlamada çizginin bu özelliğinden yararlanılır. Kalınlığı aynı yöne doğru gittikçe azalan veya artan çizgiler derinlik etkisi uyandırır (Deliduman, Orhon, 2006, s. 19). Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'ın yazdıkları Temel Sanat Eğitimi isimli kitapta çizgiye yaklaşımlarına göre çizgi yapı, görüntü değeri, biçimi açısından çok farklılık göstermektedir (Balcı, Say, 2005, s. 34). Çizgiyi mağara resimlerinden elektrik tellerine kadar her yerde görmemiz mümkündür. Çünkü insanlar görüleni, hissedileni ve hayal edileni hep çizgiler yardımıyla oluşturmuşlardır. Bu da çizginin yaşamsal önemini göstermektedir. Ahşap ve bakır gravürler ise çizginin sanatsal değerini geçmişten günümüze taşınmasını sağlamışlardır. Tarihsel süreçte çizgi birçok sanatçıyı derinden etkilemiştir.

Çocuklukta çevreyle görsel iletişim eylemi çizgiyle başlar. Bunu çocuğun iç dünyasını ifade ederken çizgi çizme temel insan dürtüsü sayılmaktadır. Çizgi sözsiz olarak açıklayamadığımız düşünceleri ve duyguları dışa vurmada önemli bir görsel iletişim aracıdır. Düşüncelerimizi hayata geçirmek için bir kağıt parçası üzerine çizeriz. Bu çizimler bazen amaçlıdır bazen de amaçsız bir şekilde dışavurumsal biçimdedir. Fransız ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres'in (1780-1867) çizgi hakkındaki yorumu, "Çizmeyi öğrenmek otuz seneden fazla zamanımı aldı, boyamak ise sadece üç günümü"dür (Tepecik, 2002, s. 33).

Çizgi, tasarımcılar için vazgeçilmez bir öğedir. Bir kitabın anlatmak istediği bir şeyi, tasarımcı çizgilerle görselleştirerek anlatabilir. İnsanlar için çizgi denemeyanılma yöntemiyle doğruya ulaşmasında, fikirleri kağıda dökmesinde ve görsel becerilerinin altyapılarını oluşturmada etkin bir rol oynar. Bir ölçüde çizme eylemi, tasarımcı için bir beyin jimnastiğidir; analitik ve görsel düşünme yollarının önünü açar. Walter Gropius'un "Akıl, bir şemsiye gibidir. O, açıldığında işlevini en iyi şekilde yerine getirir" söyleminden hareket edersek, bir öğrencinin görsel düşünme altyapısını biçimlendirmek gerekir. Bunu da sağlamanın ya da işlevsel hale getirmenin yolu, çizgiyle düşünmekten geçer. Çizgi, görsel kavrama yeteneğinin oluşmasında önemli bir rol oynar (Öztuna, 2007, s. 59).

Çizgi, tasarımda birlik getirmeye, onu zedelemeye, düzenlemeye ya da var olan dengeyi bozmaya yarayabilir. Bir kompozisyonda, birlik veya beraberlik yönünden bakılınca çizginin birinci planda rolü olduğu ortaya çıkar (Eti, Asher, 1986, s.10). Adnan Tepecik yazdığı Grafik Sanatlar isimli kitabında tasarım bakımından çizginin önemi hakkındaki görüşüne göre, "Doğada bulunan her varlık, tasarım açısından bir çizgi olarak ele alınırsa, nesnenin ayıklama sadeleştirme ve stilizasyon gibi tasarım elemanlarını üstlenmek çizginin görevleri arasındadır" (Tepecik, 2002, s. 32).

Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'ın çizgi hakkındaki düşüncelerine göre, "Bir tasarımda yer alan çeşitli çizgi karakterlerinin aralarındaki uyum ve zıtlıklar

görsel algılamada birlik ve bütünlüğün sağlanmasında rol oynar” (Balcı, Say, 2005, s. 34). Temel tasarımda uyum ve armoniyi oluşturmak için benzer ve aynı tarzda çizgiler kullanılır. Ritim ve zıtlık ifadesi için farklı karakterde ve ölçülerde çizgilerden yararlanılır (Balcı, Say, 2005, s. 34). Çevremizde çizgiler, serbest bir şekilde akıyor izlenimi verirler. Diğer taraftan dünya gerçek olmayan çizgiler yanılmasının da birleşimine sahiptir. Örnek olarak yün yumağını ve örümcek ağlarını gösterebiliriz. Bunlar çizgi gibi görünürler, çünkü uzunlukları ve genişlikleri, bu göz yanılmasını doğurur. İnsan yapımı yapay çevre, kusursuz ve tekrarlayıcı olan çizgiyle kaynaşır. Örnek olarak yüksek gerilim hatlarını ve sokak lambalarının direklerini verebiliriz. Çizginin bu özellikleri yanı sıra, çizgi iki boyutlu zeminde objeye üç boyutluluk algısı yani görsel olarak hacim oluşturabilir. Çizginin sıklıkla kullanımına göre nesneye gölge kazandırılabilir (Tepecik, 2002, s. 33).

Sanatçılar için ise çizgi, yaratıcı süreçte ilk ögedir. Ön taslaklar, düşüncenin ilk somut göstergesidir (Öztuna, 2007, s. 59). Tasarımcılar için çizgi doğayı görsel olarak anlatma düşünce ve duygusunun dışı vurulduğu grafiksel işaretlerdir. Adnan Tepecik’in tasarımda çizginin önemi hakkında görüşüne göre, “Sanatçı tasarımcıların ve sanat eleştirmenlerinin birleştikleri önemli nokta, çizgilerin aldıkları konuma göre bir anlam teşkil etmeleridir. Bundan dolayı tasarımcının, çizginin psikolojik dilini çözmesi çok önemlidir” (Tepecik, 2002, s. 33).

Çizgi, hareket eden bir nokta olup; birbirine yakın olan iki ya da daha fazla noktanın birleşimidir. Çizgi aynı zamanda uzunluğu ve genişliği olan bir formdur. Çizgi gide ya da gitmeyen grafik ögedir. Geometride çizgi, sonsuz noktalar serisi olarak tanımlanır. Sanatsal tanımlı ise hareket eden noktadır. Böylece dinamik bir eylem yaratır. Çizgiyi takip etmek için gözlerimiz hareket etmek zorundadır. Rönesans resimlerinde sanatçılar, izleyicinin çalışmanın içinde gezinmesi için çizginin yapısal özelliklerinden yararlanmışlardır. Kompozisyonlarının yapısal özelliklerini çıkardığımızda, çizgiden yararlanarak, vurgulamak istedikleri noktaya doğru bizleri yönlendirdiklerini ve o noktaya doğru hareket etmemizi istediklerini görürüz. Yani çizgiler arayıcılığıyla gözümüzü imgelerin içine, dışına ve çevresine

yönlendirebiliriz. Çizgi, çalışmanın konusuna dinamik bir özellik kazandırabilir. Çizgi, bir jetin bıraktığı iz, çok yavaş ilerleyen bir salyangozun izi, ıslak kum üzerindeki düzensiz bir yazı, kağıt üzerinde bir kalemin işareti olan hareketi de ifade edebilir. Çizginin bu kinetik yapısından dolayı, sipesifik ayrıntıların ortaya çıkması kolaylaşır. Çizginin ana niteliği, yalınlığıdır ve akılla yönlendirilir (Öztuna, 2007, s. 62). Arkasından havada iz bırakan bir jetin amacı nasıl bir yerden bir yere varmaksa; çizginin de varmak isteyeceği amaçları olması gerekir.

Gerçekte var olan ile gözümüzün algısı farklı olabilmektedir. Aynı uzunlukta çizgilerin farklı düzenleniş biçimleri ya da aynı kompozisyonu paylaştıkları ve ilişki içinde oldukları diğer öğeler sebebiyle ile optik yanılsamalar oluşmaktadır. Çizgi ile meydana getirilen algı yanılsamalarına örnek olarak Müller-Lyer, Judd, Ters T ve Ponzo örneklerini verebiliriz. Bu örneklerde çizginin öz değeri kadar çevresindeki nesnelerle ilişkisinin görsel algıyı değiştirdiğini rahatça görebilmekteyiz (Ching, 1990, s. 15).

Doğada Çizgi

Ufuk çizgisinin sonsuz uzanımından bir yapraktaki ince damarlara, gökdelenlerin yükselen dikey çizgilerinden bir resimdeki çizgilere, dünyamız çizgiler yumağıyla kuşatılmıştır.

En doğal çizgi, insan bedeninin çizgisidir. İnsan bedeni açısından çizgiler hakkında konuşulduğunda; “tasarımlanan” çizgilerin konseptiyle, çizgi kelimesinin günlük kullanımıyla bağlantı kurulur. İnsanlar sıklıkla bir geminin “görmekli” çizgilerinden, bir elbisenin “akıcı” çizgilerinden, tepelerin “dalgalanan” çizgilerinden söz ederler. Bir şeyin ifade ettiği ortalama duyumsamayı objeleştirmek, çizgiye başvurma zorunluluğudur. Çizgi tasarımda o kadar önemli bir öğedir ki; tasarımlanan şeyin karakterini belirleyebilir. Dünyayı gözlemleyen tasarımcı, çizgideki doğal kombinasyonların zenginliğiyle doğal çizgilerle çalışarak; insan derinliklerinin pek çok noktasına görsel imlerle ulaşabilir.

Soyut Çizgiler

Soyut çizgiler, kesinlikle var olmazlar. Gerçekte onları göremeyiz. M.Ö. 3. yüzyılda Euclid, hayali bir üçgendeki üç noktayı birleştiren hayali çizgilerden geometri bilimini geliştirmiştir. Bununla gezegenler arası uzaklıkları doğru olarak ölçekbildiği bilinmektedir. İnsan elleriyle yaratılan, doğal olarak oluşan, hatta soyutlamalarla var olan ve gerçekte olmayan çizgi çeşitleri bulunmaktadır (Öztuna, 2007, s. 62). Örnek olarak, geceleyin hareket halindeki arabaların farlarını ya da kalabalık otobanda uzun ışık şeritlerini soyut çizgi olarak verebiliriz.

Sembol Çizgiler

Çizgiye özel bir anlam iliştirildiğinde sembol olur. İki ya da daha fazla insanın konuşmalarındaki anlamın ortaya çıkmasında sembol, iletişim yöntemi olarak devreye girer. Harflerin ve numaraların çizgileri, özel sembolik anlamlara sahiptir. Genel olarak anlaşılan durumda birbirine bağlanan çizgiler, sözcükleri, matematiksel sayıları ya da müzik notalarını gösterir. Çizgiler, uzun ya da kısa, geniş ya da ince, pürüzlü ya da pürüzsüz olabilir. Ayrıca kademe kademe eğrilebilir ya da hiç eğrilmeyebilir, dalgalı olabilir ya da spiraller oluşturabilir. Herhangi bir yönde hareket edebilir. Çizgi, iki boyutlu düzlemde çapraz ve paralel taramayla üç boyutlu biçime dönüştürülebilir. Böylece şekle ve biçime kişilik kazandırabilir. Düz bir yüzeyde çizgiler, bağımsız öğeler olarak yer alabilir, şekilleri tanımlayabilir, hacimleri dolaylı olarak anlatabilir ya da katı kütleyi ortaya çıkarabilir. Kullanımlarına göre; uzun ve kısa, kalın ve ince çizgilerin sonsuz sayıdaki kombinasyonları resim alanını bölebilir, dengeleyebilir ya da dengesizleştirebilir. Diyagramlarda, sembollerde, işaretlerde, kodlama sistemlerinde ve hepsinde düşüncelere içerik kazdırmak, onları açıklamak amacıyla çizginin görsel anlatım gücünden yararlanılır (Lauer, Pentak, 2007, s. 125).

Biçimlerine Göre Çizgi Çeşitleri

Çizgiler farklılıklarına göre insanda değişik izlenimler bırakırlar. Yatay düz bir çizgi; kuvvet, sükunet ve düzlük, düşey çizgiler; kesinlik, koyu ve kalın düz çizgiler; çarpıcılık, zikzak çizgiler; bir seri hareket ve heyecan hissini ifade eder. Diyagoneller, yönsel itme güçlerinin, yatay e düşeylere doğru kararsızlığın bir hareketi olarak nitelendirebilir. Bütün bu hareketler gözü oylar, bu gidiş ritmik bir karakter aldığıında çoğu kez göze hoş gelen bir uyum elde edilir (Deliduman, Orhon, 2006, s.19).

Dikey, yatay, diyagonal, eğri ve zik zak olmak üzere beş çeşit çizgi vardır. Dikey çizgiler, aşağı ve yukarı doğru hareket ederken koordinat düzleminde y eksenine paraleldir. Örnek olarak, bir kavak ağacının duruş pozisyonu dikey çizgi oluşturur. Dikey çizgileri dinamik çizgiler olarak ta tanımlayabiliriz. Dikey çizgiler, genellikle dini duygularla ilişkilendirilir. Çünkü dikey objeler, zeminden göğe doğru izleyicinin gözlerini yukarı doğru çekerler. Ortaçağ mimarları yapılarında dikey çizgilerin yukarı kaldırma eğiliminden dolayı, bu çizgi çeşidini kullanmışlardır. Dikey çizgiler, istikrarı ifade edebilirken; ciddiyet, özgüven, güçlülük izlenimi yaratabilirler (Öztuna, 2007, s. 66). Adnan Tepecik'e göre, dikey çizgiler hayat canlılık hareketliliği ifade ederler (Tepecik, 2002, s. 32). Bunun yanında objeleri olduğundan uzun gösterebilme özelliğine sahip olan dikey çizgiler alçak tavanlı mekanları yüksek göstermesi sebebiyle duvar kağıtlarının desenlerinde dikey çizgileri görebiliriz.

Yatay çizgiler koordinat düzleminde x eksenine yani ufuk çizgisine paralel çizgilerdir. Yatay çizgiler dikey çizgilerin aksine statik bir yapıya sahiptirler. Yatay çizgiler dinlenme, sakinlik ve denge hissi verirler. Evlerimizde kullandığımız mobilyalarda, konforlu, rahat bir ortamı sağlamak amacıyla yatay çizgilerden yararlanırız. Zemine düz bir şekilde uzandığımız zaman vücudumuz yatay bir çizgi oluşturur. Bu yatay konumda bedenimiz dinlenme ve uyku çağrışımı yapar. Buradan

hareketle hem doğada hem sanatta hem de tasarımda yatay çizgilerin, dinlendirici ve hareketsiz izlenimi yarattığını söyleyebiliriz (Öztuna, 2007, s. 66).

Modernist grafik tasarım anlayışında yatay ve dikey çizgiler bireysel olduğu kadar birlikte de kullanılmaktadır. Örneğin Hollanda De Stijl grubunun tasarım felsefesi, yatay dikey eksenlerden oluşan kompozisyon anlayışına dayanmaktaydı. Aynı şekilde 1950’lerde İsviçre Tasarım Okulu’nun görsel tasarım anlayışı, modernizmin katı kurallarını yansıtmıştır ve yatay dikey eksenlerden oluşan grid mantığı üzerine temellenmiştir. Diyagonal çizgiler ise, eğik olup ya yükseliyor ya da düşüyormuş izlenimi yaratırlar. Dikey ve yatay çizgilerin aksine bu çizgi türü, aktif bir eylemi ortaya çıkarır. Eylem ve hareket duygusu yaratarak; dinlenme eğilimi göstermezler. Bazen sanatçılar ve tasarımcılar heyecan duygusu yaratmak amacıyla istikrarsızlık ve gerilim hissi veren bu çizgi çeşidinden yararlanırlar. Diyagonal çizgiler ya da düzlemler denge duygumuza meydan okurlar. Eğri çizgiler hareketlidir ve tasarımda çekici etkiler yaratabilirler. Düz çizgilere nazaran yumuşak etkiler yaratmasından dolayı, kadıncımsı olarak algılanırlar. Düz çizgiler ise, erkeksi bir etki sunarlar. Eğri çizgiler, genellikle karmaşık ve çalkantılı duyguları ima edebilir. Diyagonal çizgilerin karışımından meydana gelen zikzak çizgiler ise, düzensizlik izlenimi yaratırlar. Zikzak çizgiler aktiftirler, heyecan ve sinirlilik hissini yansıtır (Lauer, Pentak, 2007, s. 126).

Çizginin başka bir çeşidi olan eğri çizgiler kademeli olarak yön değiştirirler. Doğada eğri çizgilere örnek olarak dalgaları ve tepeleri verebiliriz. Helezonik çizgiler dinamizm ve enerji algısı oluştururlar (Tepecik, 2002, s. 32).

Çizgi çeşitlerine ek olarak; çizgiler yapı, görüntü değeri, ifade bakımından farklılıklar içerir. Geometrik yapı bakımından; düz çizgi, eğri çizgi ve kırık çizgi. Görüntü değeri bakımından; hareketsiz hacimsiz çizgi ve hareketli hacimli çizgidir. Çizgisel ifade çeşitleri; yumuşak çizgi, sert çizgi, ağır çizgi, hafif çizgi, durgun çizgi, hareketli çizgi, uzaklık ve yakınlık hissi uyandıran çizgilerdir (Deliduman, Orhon, 2006, s. 21).

Yukarıda belirtilen çizgi çeşitlerine ek olarak gerçek, ima edilen ve kenarlarla biçimlendirilen çizgiler de vardır. Gerçek ve ima edilen çizgiler, bir çalışmanın temel yapısını belirleyen yönsel çizgiler üretirler ve psikolojik öneme sahip olabilirler. Gerçek çizgiler, ağırlık, karakter ya da diğer özellikleriyle büyük ölçüde çeşitlenebilir. İma edilen çizgide göz, noktalar serisini birleştirme eğilimi gösterir. Örneğin, birbiri ardı sıra ayakta duran figürler ve arka arkaya sıralanan elektrik direkleri ima edilen çizgiyi oluştururlar. Bu tür çizgiler, gördüğümüzden ziyade hissettiğimiz çizgilerdir; benzer ya da bitişik biçimler arasındaki hayali çizginin sürekliliğiyle yaratılırlar. Ayrıca ima edilen çizgi, bir biçimin egemen yönünü gösteren, görülmeyen eksen çizgisidir. Bir tasarıma, sanat yapıtına baktığımızda; hem ima edilen hem de gerçek yönsel çizgileri takip etme eğilimi gösterir. Tasarımcılar, izleyicinin göz hareketini kontrol edebilmek ve tasarımda bütünlüğü sağlayabilmek için böyle çizgileri kullanırlar. Bu noktada bu tür çizgiler, görsel iletişim aracı haline dönüşürler. Çizginin renk, ton ve doku gibi diğer tasarım öğeleriyle ilişkisi vardır. Bu ilişki biçimi çizgiye ayrı bir önem ve çekicilik kazandırır. Tasarım öğeleri olan şekil ve mekandan söz etmeden sadece çizgiyi tartışmak çokta doğru olmaz. Düz bir çizginin dışında herhangi bir çizgi bir şekil yaratır. Düz bir çizgi her iki tarafta geometrik şekilleri ortaya çıkarabilir. Kenarları gösteren çizgiler ya da çizgilerin bir şekli böldüğü mekan olmaksızın, şekle sahip olunamaz. Kenar görevi gören çizgiler, özellikle önemlidir. Çünkü şekilleriyle birçok şeyleri fark ederiz. Eğri çizgiler kendi içlerinde bir şekil oluşturur. Bununla birlikte bir mekanda oluşturabilir. Mekan her yerde olmasına karşın; çizgiler ya da şekillerle sınırlanana kadar ya da sınırları belirlenene kadar mekanı göremeyiz. Dış hatlarına bağlı kalınarak çizilen bir elma çizimine baktığımızda; elma, herhangi bir boyuta ya da kütsel özelliğe, renge ya da bir elma dokusuna ve bir elmanın gerçek ölçüsüne sahip değildir. Fakat elmanın görsel şekli aracılığı ile formunu ayırt edebiliriz. Birbirine yakın çizilen çizgiler serisi, dokusal ve koyu değeri alanları yaratabilir. İki boyutlu düzlemde kullanılan bu paralel çizgiler, açık-koyu ton değeri zıtlığını sergilerler. Bundan dolayı ince çizgiler ton değerinde açık görünürken; kalın çizgiler koyu görünürler. Geniş olarak aralıklı düzenlenen çizgiler açık tonda görünür ve yakın aralıklarla yerleştirilen çizgiler koyu görünür. Ayrıca paralel ve çapraz taramaya dayalı olarak çizilen çizgiler, değişik ton

değeri alanları yaratır. Çizgi gruplarının yarattığı ton değerleri, çizgi sayısı, çizgiler arasındaki boşlukların büyüklüğü, araç-gereç gibi birçok şeye bağlıdır. Çizgide rengin kullanımı, önemli bir dışavurumsal etki yaratır. Renk, diğer çizgi özelliklerini önemle vurgulayabilir. Şiddetli bir renkle birleştirilen sert bir çizgi şiddetli kaba bir etki oluştururken,. aynı çizgi pastel bir renkle oluşturulursa, çizginin yumuşak bir etkisi olabilir. Çizgide ve çizgilerden oluşturulan kompozisyonlarda farklı renkler değişik duygusal algılar oluşturabilir (Lauer, Pentak, 2007, s. 128-134).

2.4.2.3. Şekil

Şekil bir çizgi ya da kenarla görsel olarak anlatılan iki boyutlu bir form olarak tanımlanabilir. Şekil, iki boyutlu bir alan veya boşluktur. Çizgi bir alanı çevirdiğinde; açık ve koyu ton değerleriyle, renk ve dokuyla görülen alan, çevresinden ayrıldığında şekil oluşur. Bir dış hata ya da çevresindeki sınıra sahip olabilir ya da kapladığı alanıyla ayırt edici hale dönüşebilir (Öztuna, 2007, s. 74, 75). Bir kağıda üç temel şekilden biri olan bir çember çizeriz. Çizdiğimiz çember dış hatlara sahip olduğundan bir şekil oluşturur. Çemberin kapsadığı daireyi boyadığımızda ise dış hatları olmayan bir başka şekil oluşturabiliriz. Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'ın tanıman göre şekil, “En yakın tanımıyla şekil bir yüzeyin sınırlanarak diğer yüzeylerden ayrılmasıdır” (Balcı, Say, 2005, s. 34). Francis D. K. Ching'in biçimin önemi hakkında görüşüne göre, “Görsel dünyamızı oluşturan formları tanımlamamız, kavramamız ve değerlendirmemiz, biçimler yoluyla mümkündür” (Ching, 1990, s. 57).

Dilimizde biçim ve şekil genellikle aynı anlamlarda kullanılır. Fakat bu biçim ve şekil aynı anlama sahip değildir. Şekil yani başka bir deyişle form kısaca konturla sınırları belirtilmiş yüzey olarak tanımlanmaktadır. Biçim ise şeklin bir anlık durumu olarak tanımlanabilir. Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'ın biçim ve şekil arasındaki farklılığa verdiği örneğe göre, “Örneğin, insanın genel bir formu vardır. Bu genel form değişik pozisyonlara girebilir: Oturmak, yürümek, koşmak, yuvarlanmak vb. gibi. İşte bu pozisyonlardan herhangi bir anlık görünüm, insanın o anki biçimidir”

(Balcı, Say, 2005, s. 14). Şekiller doğada, yaşadığımız mekanlar da, kullandığımız objelerde, sanat eserlerinde ve daha bir çok yerde görülmektedir. Şekiller güzel sanatların bütün disiplinlerinde ve tasarımın her alanında bulunmaktadır ve büyük öneme sahiptirler. Şekiller, çizgi, renk, doku ve ton değerleri alanları ile oluşturulur (Balcı, Say, 2005, s. 14).

Tasarımcılar, şekilleri ya da şekil parçalarını ortaya çıkarmak amacıyla, içinde yaşadıkları ortamı yakından incelerler ve kendilerine özgü olan şekilleri yaratırlar (Öztuna, 2007, s. 74). Grafik formlar çizgiler gibi grafik tasarımda vazgeçilmez elemanlardandır. Aynı zamanda grafik tasarımın ana hatlarını oluştururlar. Bu formlar algılamayı kolaylaştırmak adına basitleştirilmişlerdir. Şekiller yalınlaştırılır, renk ve dokuyla basite indirgenir. Böylece objeler, fikirler ve inanışlar herkes tarafından tanımlanan evrensel sembollerini oluştururlar. Evrensel değerleri yansıtan piktogramlar geçmişten günümüze insanların birbirleriyle iletişim kurmalarında en önemli görsel öge olmuşlardır. Örnek: olimpiyat oyunlarında kullanılan piktogram, hilal, elma, ya da sakat arabası verilebilir. Şeklin tanımlanması yapılırken bir alanı çevreleyen çizgi olduğundan söz etmiştik. Çizgi bu amaçla kullanıldığında kontur diye adlandırılır. Bir objenin bir yüzeyde izole olmuş olan gölgesi, bir şekli ortaya çıkarır. Gölgenin şekli üçgen, daire ve kare gibi ana formlar olduğu gibi insan yüzünün silueti gibi karmaşık bir formda olabilir. Siluet oluşturma 19. yüzyılda büyük bir popüleriteye sahip olmuştur. İnsan yüzü, ayırt edici dış hatlarla düz siyah bir siyah şekle indirgenmiştir. Orijinal olarak bir profil portresi anlamına gelen siluet, iki boyutlu bir şekli tanımlamak için kullanılabilir (Öztuna, 2007, s. 75).

İnsan beyni bir çalışmanın görsel olarak tamamlanmamış veya eksik kalmış bölümlerini önceki görsel tecrübelerine dayanarak tamamlama içgüdüsüne sahiptir. Bu ilk olarak Alman Gestalt psikologlarının 20. yüzyıl başlarında insan algısını incelerken ileri sürdükleri bütünsel görsel algılama ilkesidir. Gestalt teorisinde insanların tek tek parçalar olarak algılama yerine bir bütün olarak algılama dürtüsüne sahip oldukları açıklanmıştır. Bu, insanın görsel algılamasına uygulandığında; zihnimiz, yatay ve dikey eksenler üzerine yerleştirilmiş aynı uzaklıktaki dört noktanın

kare olarak algılanmasına yatkın olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şekilde bir dairede birbiri ardı sıra kesik kontur çizgiler, bir üçgeni oluşturan çizgilerin uçlarının etrafında hiçbir kontur çizgisi olmadığı halde biz onları üçgen ve daire şeklinde olarak algılarız. Şekil farklı tanımlarla açıklanırken resimde ve grafik tasarımda iki boyutludur. Mimarlık, heykel ve endüstriyel ürünler tasarımında ise şekil üç boyutludur. Genelde üç boyutlu tasarım yapanlar taslaklarını kağıt üstünde üç boyutlu ifade edecek bir biçimde çizgi ve iki boyutlu şekiller yardımı ile oluştururlar. Çizim veya resim yapılan alanda bir şekle sahiptir. Şekiller kesin sınırlara sahip olmakla birlikte sınırlarının doğruluk derecesi belirlenemeyecek biçimde de olabilirler. Şekillerin nesnel, geometrik ve amorf örnekleri sonsuzdur. Şekillerin belirsizlikleri ne kadar olursa olsun, kenarları ve konturları şekillerin belirleyici faktörlerindendir. Şekillerin bir tasarımda ya da bir sanat eserinde kullanıldıkları amaçlara göre boyutları, pozisyonları, dengeleri, renkleri, tonları, yönleri ve dokuları değişebilir. Bununla birlikte şekiller sanatçı tarafından nasıl kullanıldıklarına bağlı olarak statik, hareketli, canlı, daralır ya da genişler gibi algılanırlar (Lauer, Pentak, 2007, s. 142-147).

Hayal ürünü olmasına ya da gözlemlenebilir olaylardan ortaya çıkmasına bağlı olarak şekil kategorileri ve gruplarının farklı adları bulunmaktadır. Sanatçı tarafından kullanılan şekiller, kullanıldıkları çevreye ve koşullara bağlı olarak çeşitli terimlerle ifade edilirler. Bunların bazıları, natüralistik, nesnel ve realistiktir. Sanatçılar bazen soyuta ek olarak, nesnel olmayan ve gerçek olmayan gibi şekilleri yaratırlar. Soyut şekiller, doğal şekillerin stilize edilmiş ve yalınlaştırılmış türevleridir. Görsel deneyimimizle açıklayamadığımız şekillerdir. Gerçek yaşamda var olan şekiller, dokunulabilir gerçek objelerken; resimsel şekillerin daha çok yarattıkları yanılsamalar aracılığıyla var olduğu bilinmektedir. Bir sanatçının ya da tasarımcının bir çalışması gerçek olan bir şey değildir ve imgeyi oluşturan şekiller, hiçbir zaman gerçek bina ya da insan değildir. Doğal objeler genellikle organik olarak değerlendirilirler. Organik şekiller kavisli bir yapıya sahip olduklarından biomorfik olarak tanımlanırlar. Sürrealist sanatçıları biomorfik öğeleri izleyicinin bilinçaltındaki ortaya çıkmamış ve açıklanmamış gizli duyguların açığa çıkmasına yardımcı olmak amacıyla dikkatleri

büyük oranda organik ya da biomorfik şekillere çekmiştir. Matisse, organik formları daha az sembolik ve daha çok dekoratif bir anlayışla soyutlama eğilimi göstermiştir (Öztuna, 2007, s. 77). Doğal şekiller, doğal dünyadaki nesneleri taklit eden şekillerdir. Doğal şekilleri özümseyerek olarak kullanan tek sanat akımı Art Nouveau'dur denilebilir. Art Nouveau motifleri ve tasarımları, birbirine dolanan eğri çizgilerden meydana gelen bitki ve hayvan şekillerini kullanmaktadır (Sembach, 2007, s. 12).

Serbest formlu şekiller, düzensiz ve değişken şekillerden meydana gelmektedir. Dış açıları, eğri, açılı ya da her ikisinin birleşimi olabilir. Bu türdeki şekiller, hayvan, insan ya da ağaçlar gibi yaşayan şeylerin silüetleri olabilir. Organik ve geometrik şekiller arasında kesin bir ayrım yoktur. Doğada var olan en yaygın şekiller yumuşak, esnek, kavisli ve düzensiz olan organik şekillerdir. Bu tür şekiller, asimetriklerdir. Biomorfik şekillerden farklı olarak adlandırılan doğrusal şekillerde vardır. Kare, üçgen ve daireden oluşan üç temel şekil, geometride kullanılan standartlar üzerine temellendirilir. Bu mükemmel şekiller, kararlılığı ve düzeni önerirler. Diğer geometrik şekiller ise, bu temel şekillerin ya türevleri ya da birleşimleri ve kesişmeleridir. Geometrik şekillerin türevlerine örnek olarak ovali, dikdörtgeni, paralelkenarı, altıgeni ve pentagramı verebiliriz. Geometrik şekilleri insan yapımı birçok yapı ve makinede görebiliriz. Bununla birlikte yazılı ve görsel olarak iletişim araçlarımız olan harflerin yapısı üçgen, kare, daire, elips, dikdörtgen, paralelkenar ve yamuk gibi geometrik geometrik şekillerden oluşmaktadır. Geometrik şekiller doğada da bulunmaktadır. Daireye örnek olarak güneşi, üçgene örnek olarak köpekbalığının yüzgecini ve elipse örnek olarak da kaplumbağanın kabuğunu verebiliriz (Lauer, Pentak, 2007, s. 148-151).

Şeklin hayatımızdaki önemi günlük yaşantımızda kullandığımız trafik işaretlerinden, geçmişte var olan uygarlıkların kullandıkları geometrik, soyut ve organik şekillere kadar kendini göstermektedir. Geometrik, soyut ve organik şekilleri kullanan uygarlıklara örnek olarak Anadolu Selçukluları, Osmanlıları, Hintlileri, Vikingleri ve Keltleri verebiliriz. Bugün Norveç olan coğrafyada yaşayan Vikinglerin

850-950 yılları arasında kullandığı İskandinavya hayvan şekillerinin yer aldığı Borre tarzı organik şekillerin kullanılmasına güzel bir örnektir. Bu uygarlıklar şekilleri kendi ana sanat formlarına dönüştürmüşlerdir (Sawyer, 1997, s. 77).

Ana sanat formu olarak geometrik şekilleri seçen Anadolu Selçukluları, pozitif-negatif alanlar oluşturmuşlardır. Anadolu Selçuklularında geometrik motifler, kompozisyonların temelini oluşturmuştur. En önemli geometrik şekillerden birisi yıldızdır. Genellikle yıldızlar beş, altı ve sekiz köşeli olarak kullanılmaktadır. Geometrik şekillerle yapılan kompozisyonlarda ilgi odağı sonsuz permütasyonlar diyebiliriz. Bu permütasyonlar tekrar ilkesi üzerine yapılandırılmıştır. Geometrik şekillerle yapılan çalışmalar birlik-çeşitlilik ilkesi geometri üzerine kurulmuştur. Grafik çalışmalarda kullanılan geometrik kompozisyonlara örnek olarak üçgen, yıldız, daire ve kare şekillerinin kullanımını örnek verebiliriz. Bu şekiller yan yana ya da üst üste sıralandığı gibi rotasyonlarla belli bir kompozisyon düzen elde edilmiştir. Geometrik şekillerle yapılan çalışmalarda simetrinin kullanımını sık görebilmekteyiz (Kuban, 2008, s. 412).

Geometrik şekillerin kullanıldığı sanat akımlarından olan De Stijl akımı Piet Mondrian ve Theo van Doesburg tarafından Hollanda’da 1917’de ortaya çıkıp 1931’e kadar var olmuştur. Bu akımdaki soyut resimler saf renklerle geometrik şekillerle yapılır. De Stijl sanat akımı, 1913 senesinde Rus sanatçı Tatlin tarafından temelleri atılan Konstrüktivizm sanat akımı etkileri görülür (Simmen, Kolja, 1999, s. 92). De Stijl akımı kurucularından Piet Mondrian’ın yaptığı “Composition with yellow, blue and red” geometrik şekillerle yapılan sanat eserlerine güzel bir örnek oluşturmaktadır. Bununla birlikte geometrik şekilleri eserlerinde kullanan başka bir sanatçı Kasimir Malevich’dir. Malevich resimlerinde hiçbir zaman objeleri gerçek görünüşleri ile resmetmedi. Malevich sanatın ötesinde görsel bir dünya arıyordu. Malevich’in sanat anlayışı akademik sanat anlayışının ve Kübist sanatın ilerisinde geometrik şekillerle yapılan bir resim anlayışını benimsedi. Malevich “Kübo-Fütürist sanatçılar pazardan bir sürü obje topladıktan sonra onları parçalara ayrılacak şekilde ezerler. Bu ne acı bir olaydır.” yazısını 1915-1916 yıllarında yazmıştır. Gerçek olmayan objelerinde

kendilerine ait bir sistem oluşturdıklarını söylemiştir. Basit bir şekil olan karenin kendine has güçlü bir şekil oluşturduğunu söylemiştir. Daire ve artı işaret gibi temel şekillerinde kendilerine ait özellikleri olduğunu belirtmiştir. Kandinsky'nin soyut sanatının tersine gerçek olmayanı ifade ederken şiirsel bir dille çizgilerin, renklerin ve şekillerin erimesi gerekliliğine karşı çıkmıştır. Soyut resim yaparken şekilsiz resim öğeleri yerine geometrik şekillerle hayal gücünü kullanarak bir sanat anlayışı oluşturulabileceğini savunmuştur. Rusya'da Malevich önderliğinde 1915 senesinde ortaya çıkan Süprematist hareket aynı zamanda Kübo-Fütürizm olarak da adlandırılır. İçinde Kübizm ve Fütürizm özellikleri barındırır. Geometrik şekilleri kullanarak duygusal anlamda direk olarak izleyici ile iletişim kurar (Simmen, Kolja, 1999, s. 43, 93). Süprematist hareket, bütünü oluşturan tüm öğeleri sistematize ederken; bir görseli oluşturan temel geometrik şekilleri, kompozisyonun en önemli yapıtaşı saymış ve tasarımı bir yüzey organizasyonu şeklinde tanımlamıştır. Süprematizmin plastik ilkeleri, içerdiği netlik, yalınlık ve doğrudan şok etkisi nedeniyle; El Lissitzky'nin grafik ve tipografi çalışmalarında daha da anlam kazanmıştır. Bauhaus Mimarlık Okulu sanatçıları da, eğitmen kimlikleriyle, bu tür şekilleri bilimsel yönden irdelemiştir. Sürekli olarak sanatsal konuşmalarda yapılan bir yanlış söz konusudur. Bu da şekil ve biçim arasındaki ayrımı fark edemeyişimizdir. Biçim, üç boyutlu hacme dönüştürülmüş bir şekildir. Daire, bir şekildir; ilgili biçimi küredir. Üçgen ise, piramidin bir silüetidir. 20. yüzyılın önde gelen sanatçıları, üç boyutlu biçimi analiz ederek; küre, küp, silindir, koni ve piramit gibi beş önemli biçimin olduğu sonucuna varmışlardır. Bu tür biçimlerin hepsinin yüzeysel şekiller olarak karşılıkları bulunmaktadır. Yukarıda belirttiğimiz beş ana biçim, ağırlık ve kütle özelliği sergilerler; katı ve kapalıdırlar. Katılık ve boşluk arasında karşılıklı etkileşim yaratma kaygısı, üç boyutlu tasarımın en önemli bir özelliğidir (Öztuna, 2007, s. 82, 83).

Bir formun görsel olarak algılanabilmesi için figür olarak kompozisyonda oluşturulması gereklidir. Figürler algılanırken bir arka planın önünde bulunuyormuş gibi görünür. Kompozisyonda figür ve arka plan ilişkisinden sıkça yararlanır. Figürü arka plandan ayrı olarak algılanmasını sağlamak için çeşitli yöntemler kullanılır. Şekli çevreleyen kontur çizgisi arka plandan daha çok figüre ait olduğu algısı

oluşturur. Kompozisyonda şekil genelde tanımlanmış bir nesne özelliği gösterirken arka planda bunu görmek zordur. Kompozisyonda şekil arka planın önünde hissi uyandırır. Şekil arka plana oranla daha detaylı ya da içerikli bir algı oluşturur. Şekil arka plana oranla daha baskın bir görsel etki oluşturur. Kompozisyon içerisinde pozitif ve negatif alanların çalışmanın bütünlüğünün sağlanması için kendi aralarında başarılı bir ilişki içerisinde olmaları gerekmektedir. Bir çalışmanın bütününe bakarken şekli ve arka planı ilişki içerisinde görebiliriz (Ching, 2003, s. 60, 61). Kompozisyon alanında görünen herhangi şekil (düz, resim yüzeyi), arka planın dışında ikinci bir şekil yaratır. Aktif ya da egemen olan şekiller, pozitif şekiller, pozitif şekiller olarak adlandırılır. Pasif arka alanlar, negatif şekilleri oluşturur. Tasarımcılar genellikle çalışmalarında bir imgenin etkinliğini artırabilmek için hem negatif hem de pozitif şekilleri eşit önemde düşünürler. Pozitif şekiller, genellikle figür şekilleri olarak adlandırılırken; negatif şekiller, zemin şekillerini yaratırlar ve arka planın parçasıdırlar. Pozitif / negatif şekil, figür-zemin ilişkisi olarak adlandırılır (Öztuna, 2007, s. 83). Kompozisyonda bir biçimin algılanabilmesi için bir figür olarak görülmesi gerekmektedir. Görsel algıda şeklin arkasında bir arka plan ve arka planın önünde de bir şekil meydana gelir. Bu algı anlayışı ile görsel dünyamız daha kolay anlaşılır hale gelir. Şekli olan bir objenin arka plandan ayrılması için kompozisyonda bazı özelliklerin olması gerekmektedir. Nesneyi çevreleyen kontur çizgisi arka plan yerine nesneye ait olduğu izlenimi oluşturduğunu söyleyebiliriz. Pozitif/negatif şekil ilişkisine örnek olarak Marcel Duchamp'ın 1958 senesinde kağıdı keserek yaptığı "Profilden kendi portresi"ni (Self-Portrait in Profile) verebiliriz. Şekiller, bir sanat yapıtına ya da tasarıma özgün içerik kazandırabilir. Sanatçılar, gördükleri ya da düşündükleri fiziksel formu belirtmek ve bir sanat yapıtına belirgin görsel özellikler ya da içerik kazandırmak amacıyla şekilleri kullanırlar. Ayrıca bir çalışmada şekiller, düzen, uyum ve çeşitlilik kazandırmak; resim alanının yüzeyinde kütle, hacim ve mekan yanılsamasını yaratmak; izleyicinin dikkatini ya da ilgi süresini artırmak amacıyla da işlev gösterebilir. İki boyutlu düzlemde, üç boyutlu bir görüntü yaratabilmek için, düzlemler etkin rol oynarlar. Şekiller arasında en önemlisi ve belki de en kullanışlı olanı iki boyutlu düzlemdir. Düzlemin kullanımı, bir ya da birden fazla şekille yapılabilir. Tasarımcılar, bu etkileri çalışmalarında başarabilmek

adına, sınırları düz çizgilerden ya da düz hatlardan meydana gelen geometrik bir şekli resim düzlemi üzerinde kullandıklarında, yüzeysel bir etki görüntüsünü meydana getirirler. Ancak aynı düzlem üzerinde iki ya da daha çok doğrusal şekli üst üste çakıştırdıklarında bir derinlik hissini yaratırlar. Büyüklük, renk, ton ve doku zıtlıklarının, bu düzlemlere eklenmesi daha belirgin bir şekilde derinlik izlenimi yaratabilecektir. Eğrisel şekiller, yani daireler, ovaler ya da düzensiz organik objelerin oluşturduğu yüzeysel şekiller, hem kavisli doğaları aracılığıyla derinliğe hareket katabilir hem de yüzeysel mekan etkileri yaratabilirler. İki boyutlu eğrisel, doğrusal ve düzensiz düzlemlerin bize yakın olan tarafı, uzak olandan daha büyük göstererek, perspektif bir görünüm etkisi verilebilir ve daha güçlü görsel bir derinlik elde edilebilir. Ayrıca izleyici, bu yöntemle çalışmanın içerisine çekilerek; bir çeşit yolculuğa çıkabilir. İzleyicinin ilgisi çalışmaya yönlendirilebilir (Öztuna, 2007, s. 83, 85).

Sonuç olarak, şekiller, çevremizde her yerde vardır. Yaşamımızın en önemli parçası olarak işlev gösterirler. Onlar, geometrik ve organik şekiller olarak karşımıza çıkarlar. Şekiller, görsel iletişim tasarımcılarının düşüncelerini hayata geçirmelerinde en önemli, en işlevsel, en etkileyici ve en vazgeçilmez tasarım öğesidir.

2.4.2.4. Doku

Görsel sanatlarda, doku bir objenin yapısının dışa vuruşu, yüzeyde biçimlenişidir. Objelerin görme ve dokunma duygularımızla kavrayabildiğimiz dış yapılarının özellikleridir. Latife Gürer ve Gül Gürer'e göre dokunun tanımlaması şu şekilde yapılmıştır. Her malzeme kendi özelliğini gösteren bir dokusu vardır. Her doku, bir parça ve bütünün ilişkisini ortaya koyar. Doku bir yüzey değerlendirmesidir (Deliduman, Orhon, 2006, s. 69). Doku, temel anlamı ile parçalanmış birliğin, varlıkların birleşmesinden meydana gelmiş bir bütünlüktür (Gökaydın, 2002, s. 89). Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'a göre dokunun tanımı, "Varlıkların görme ve dokunma duygularımızla kavrayabildiğimiz dış yapı özellikleridir. Sanat elemanları

arasında aynı anda iki duyumuzu birden harekete geçiren eleman tekstürdür. Tekstür bir yüzey değerlendirmesidir” (Balcı, Say, 2005, s. 35).

Latife Gürer ve Gül Gürer’ göre dokunun tanımlaması şu şekilde yapmıştır. Objelerin algılanışı elle yoklayarak veya ışık tesiriyle göz yoluyla olur. Elle dokunarak algılayışta duyu organlarımızdan deri rol oynar ve o nesnenin dokunsal, tabii dokusu söz konusudur. Kaba doku, yumuşak doku, sert doku gibi tabii doku, nesnelerin doğada bulundukları haliyle veya sonradan elle ya da mekanik olarak verilen her türlü yani tabiileşmiş bünyesine işlenmiş dokunsal dokusudur. Doku, yüzeyle ilgilidir ve dokunma duyusu aracılığıyla algılanan bir tasarım öğesidir. Dokular, dokuma ve görme duyu organlarımız aracılığı ile algılanırlar. Dokunma duygusu, çevremizde var olan hazır şeyler hakkında bilgilenmemize yardım eder. Biz genellikle dokunma duyumuz aracılığıyla dokuyu algılarız. Bununla beraber, dokunmayla aşına olduktan sonra, gözlerimiz aracılığıyla dokuyu algılarız. Bununla beraber, dokunmayla aşına olduktan sonra, gözlerimiz aracılığıyla dokuyu hissederiz. Bir doku, saten gibi pürüzsüz ya da yağ gibi yumuşak olabilir. Pürüzlü, pürüzsüz, yumuşak ve sert gibi sözcükler, dokunma duyusunun objelerin doğası hakkında insanları nasıl bilgilendirdiğini gösterir. Pürüzlü yüzeyler, açık ve koyulukları üreten ışık ışınlarını keserken; parlak yüzeyler ise, daha az kırılmış görüntüsü veren, daha eşit olarak ışığı yansıtır. Doku çeşitlerinden sert, maksimum kontrastlık yaratırken; duyumsal olarak aktif, estetik olarak dinamik ve uzamsal olarak derinlik izlenimi yaratır. Yumuşak dokular ise, minimum kontrastlık yaratırken; duyumsal olarak pasif, estetik olarak da durağan etki yaratırlar. Bir tasarımcı, bir çalışmada farklı dokuları, farklı yollarda ilgiyi artırabilmek amacıyla kullanabilir. Değişik dokuları kullanma, renk ya da ton değeri ilişkilerini değiştirmeksizin çeşitliliği ekleyerek, kompozisyondaki ilgiyi artırabilir. Doku bir kompozisyonu daha ilginç kılabilir. Ancak tek başına yeterli değildir. Diğer tasarım öğelerine gereksinim duyar. Bir sanatçı ruh durumunu yansıtmaya ya da sanatsal iletişime yardım etme çabasının bir parçası olarak dokuyu kullanabilir. Figüratif bir çalışmada doku bize, dokunma ve gerçek bir objenin görsel hissini verirken; figüratif olmayan bir çalışmada doku sıklıkla süsleyici bir öğe olarak var olur. Dokuları görme ve hissetme üzerine

incelediğimiz zaman dokuları Fiziksel dokular ve Görsel dokular olarak ikiye ayırırız. Fiziksel dokulara yani gerçek dokular elimizle ve gözümüzle hissedebileceğimiz üç boyutlu dokulardır. Ağacın kabuğu, dokunmuş bir kumaş veya tuval yüzeyinin iki boyutlu doğasını değiştiren kolaj ve boya katmanları gibi her şey Fiziksel dokulara verilebilecek örneklerdir. Fiziksel doku dokunma ve görme duyusu aracılığıyla görülebilen bir yüzeydir. Geçmişten günümüze gerçek doku, üç boyutlu sanatın doğal bir parçası olmuştur (Gürer, Gürer, 2004, s. 70).

Görsel dokular ise, bir kompozisyonun belirli alanları için icat edilen çizgi, şekil ve renk düzenlemeleridir. Görsel doku, kullandığımız malzemelerle yaratılan gerçek dokunun yansımasıdır. 20. yüzyılın başlarında görünen Alman dışavurumculuğu içerisinde yer alan “Köprü” (Die Brücke) grubu sanatçıları, amaçları doğrultusunda çalışmalarında kullandıkları ağaç baskı tekniği aracılığıyla; daha dışa vurumcu bir sanat anlayışını gözler önüne sermişlerdir. Alman Ekspresyonist önemli sanatçılarından biri olan ve 1905’te kurulan 1913 senesinde dağılan Köprü grubunun kurucu üyesi olan Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), grubun diğer kurucu üyeleri Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl’le, ve gruba daha sonra katılan Emile Nolde ve Max Pechstein ağaç baskı tekniğini çalışmalarında kullanmışlardır. Köprü grubu sanatçıları ağacın dokusunu, anlamlı ve estetik bir biçimde çalışmalarına yansıtmışlardır. Kirchner ağaç baskı eserlerinde siyah beyaz alanlarda sert kontrastları ve sert köşeleri ortaçağ Alman ağaç baskılarından esinlenmiştir (Andrew, 1985, s.12, 32). Gerçek dokular, üç boyutluyken; görsel dokular ise, iki boyutludurlar. Görsel doku kompozisyonda belirleyici bir faktördür. Her obje bir yüzeye ve her yüzeyde bir dokuya sahiptir.

Resimleri incelerken, öncelikle görsel dokuları görürüz ve daha sonra yüzeylerine dokunduğumuzda ressamın kullandığı dokuları algılarız. Bu iki aşamalı eylem ilk önce görsel daha sonra dokunma ile ilgili ortak bir algılamadır. Francis D. K. Ching kompozisyonda ön plandan arka plana gidildikçe nesnenin doku yoğunluğunun artacağını belirtmiştir. Bunun sebebi nesnenin dokuyu oluşturan unsurların küçülmesi ve bu unsurların aralarında bulunan boşlukların daralmasıdır

diyebiliriz. Tuğladan yapılmış duvarın yakın bölümünde tuğlaları ve tuğlaların aralarındaki çimentoyu rahatça görürken duvarın uzak tarafındaki duvarın dokusu yoğunlaşır. Çimeto dokusu çizgiye dönüşür. Belli miktarda geriye gidildiğinde ise tuğla ve çimento birbirine karışır (Ching, 2003, s. 97).

Dokuları kaynaklarına göre incelersek dokuları doğal ve yapay olarak sınıflandırabiliriz. Doğal doku, doğal yöntemlerin sonucu oluşan dokulardır (Öztuna, 2007, s. 95). Dünyada hiçbir varlık dokusuz düşünülemez. Doğada en yaygın bulunan doku türü doğal dokulardır. Her varlığın kendine özgü bir dokusu vardır. Herhangi bir ağaç kabuğuna, yaprağa, atın derisine ve portakala elimizi sürersek çok farklı algılarla karşılaşırız. Dokunarak hissettiğimiz değerlerde objenin yüzey kalitesidir. Doğada bulunan her şeyin doğal bir dokusu vardır. Pürüzler, kayganlıklar, düzlükler, yumuşaklıklar, sertlikler, girinti ve çıkıntılar dokunsal etkilerdir. Doğal dokuyu belirleyen nesnel özellikler pürüzler, düzlükler, sivrilikler, sertlikler ve deliklerdir (Deliduman, Orhon, 2006, s. 69).

Yapay dokular ise, doğal dokulara zıt olarak, insanlar tarafından yaratılan dokulardır (Öztuna, 2007, s.95). Yapay dokular doğa ürünü olmayan dokulardır. Yapay dokularla örnek olarak metal ve kağıt objeleri verebiliriz. Organik dokular balıklar, çimenler, dalgalar ve insan toplulukları gibi hep aynı tür şeylerin bir araya gelmelerine örnektir. Bir sisteme bağlı olmayıp daha serbesttir. Geometrik dokularda doku üzerinde örgütlenme söz konusudur. Geometrik dokularda birim ve birimin çoğaltılması bir sisteme uygun olarak yapılır. Geometrik dokulara örnek olarak bal peteği, gökdelenin camlarının dizilişi, balığın derisini ve mısır tanelerinin dizilişini verebiliriz. Dinamik doku kendi içinde bir harekete sahiptir. Dinamik doku sadece hareket görüntüsü olmayıp, o hareketin hızını da gösterir. Suya atılmış bir taşın suyun üstündeki dalga izleri ve yağmur yağışı dinamik dokuya örnektir. Mekan dokusu bir mekan içerisinde oluşan üç boyutlu bir dokudur. Doku sadece yüzey üzerindeki etkiler değildir. Bir sınıfın kapısından içindeki sıralara kadar uzanan doku bütünlüğü mekan dokusudur. Dokulu herhangi bir nesneye bakılarak yapılan gözleme ve etüde dayalı çalışmalara taklit doku denilir (Deliduman, Orhon, 2006, s. 72, 74, 75, 77, 78).

Taklit dokular, insanlar ya da bir doku görünüşünü ortaya çıkartan makineler tarafından doğadan kopyalanan dokular ya da obje yüzeylerinin taklididir. Gerçek görünen ancak gerçekte olmayan bir yüzey özelliği, “taklit edilmiş” olarak adlandırılır. Taklit, bir kopyalama tekniğidir. Hollanda ve Flemenk sanatçıları, natürmort ve günlük yaşamı betimleyen resimlerinde heyecan verici natüralistik etkileri yaratmışlardır. Taklit dokular, sıklıkla gözü aldatmaya yönelik bir girişimle “trompe l’oeil” resimlerle bağlantı kurar. Trompe l’oeil , “göz oyunu, göz numarası” anlamına gelen kusursuz bir şekilde doğayı kopyalayan bir tekniktir. Taklit dokularda, pürüzlü bir yüzeyi, tasarımcı ya da sanatçı çalışmalarında pürüzlü gibi gösterebilir; ancak çalışmanın yüzeyini okşayarak onun pürüzsüz olduğunu anlayabiliriz (Öztuna, 2007, s.95).

Soyut doku gerçek bir yüzeyin görünüşünden meydana gelen ancak sanatçı tarafından değiştirilen bir dokudur. Sanatçılar sıklıkla dokunun dinamik etkisini çalışmalarında kullanırlar; fakat dokuları taklit etme yerine, onları soyutlarlar. Soyut dokular, çalışmalarda dekoratif işlev üstlenirler; açıkça gözü aldatmaya yönelik girişim yoktur. Ancak onlar, zenginleştirme rolü üstlenirler. Soyut dokular, bir kompozisyonu etkili kılmak adına alanları azaltmak ya da vurgulamak ve hareketi kontrol etmek amacıyla kullanılabilir (Öztuna, 2007, s.95). İşte, resmin keşfedilmeyi bekleyen bir yönü de buydu: herhangi başka bir amaç gözetmeden sadece boyayı kullanış şekline odaklanmaktır. Fırçanın bıraktığı iz ya da lekeyi öne çıkaran bu anlayış, Lekecilik (Taşizm) adını aldı. Bu konuda, boyaları kullanmadaki yeni tekniği ile Amerikalı Jackson Pollock (1912-1956) ilgi çekti (Gombrich, 2004, s. 602). Jackson Pollock tual üzerinde yaptığı çizgisel hareketlerle soyut dokuları çalışmalarına yansıtmıştır (Öztuna, 2007, s. 100).

Keşfedilmiş doku, bilinen, dokunulan ve görülebilen bir kaynağı olmayan, tamamen sanatçının hayal gücüyle oluşturulmuş bir dokudur. Keşfedilmiş doku, soyut dokularla karıştırılmamalıdır. Keşfedilmiş dokular ne bir dokuyu taklit eder veya kopyalar ne de gerçek yaşamdan soyut bir dokudur. Doğal olarak sanatçının hayal gücünün ve rastlantıların sonucunda oluşmuştur. Tasarım yapan kişinin, kendi

yaratıcı düşüncesi, yeni, özgün, bireysel anlatım olanaklarını kullanarak geliştirdiği dokuya buluş doku denir. Taklit ve buluş doku çalışmalarında da tasarımcının seçeceği her türlü plastik anlamdaki olanak kullanılabilir. Yeni ve özgün çalışmalar ortaya konabilir. Bu çalışmalar birçok diğer araştırmalara kaynak oluşturabilir (Deliduman, Orhon, 2006, s.79).

Bazı şartlarda, dokuyu desenden ayırmak zordur. Doku, tekrar edici ya da dekoratif olduğunda desen olarak adlandırabiliriz. Art Nouveau sanat akımının Avusturya’da kendini Secession olarak gösteren hareketin temsilcilerinden Gustav Klimt’in eserlerinde, resim sanatını güzel desen örneklerine rastlamaktayız. Art Nouveau sanat akımı üzerinde çalışmalar yapmış Klaus Jürgen Sembach’ın sözleriyle, 1890 senesinde dünyaya iki önemli yenilik gelmiştir. Bunlar sinema ve Art Nouveau’dur. Bu iki yenilik aynı anlayış ve amaçlara sahiptir. Çünkü her ikisi de harekete olan hayranlığı ve özlemi barındırır. Art Nouveau sanat akımında geleneksel beklentiler ile teknolojinin modern yüzü barışmıştır. Art Nouveau’da ilk başlarda bu karışım hakkında şüphede olsa sanat akımının tarz ve estetik yaklaşımıyla bu duygu ortadan kalkmıştır. Art Nouveau sanat akımı kısa süre var olmasına rağmen, ütöpik bir umudun metaforu olarak sonsuz bir yaşama sahip olmuştur (Sembach, 2007, s. 8, 9). Art Nouveau’nun etkisinin günümüzde de kendini gösterdiğine hem fikir olan Gottfried Friedl’a göre, Klimt’in başyapıtlarının reproduksiyonları poster, vitray ve kart postal olarak kullanılmaktadır. Art Nouveau’nun keşfettiği kadın vücudu ve çıplaklığı bir reklam görseli olarak günümüzde de kullanılmaktadır. Klimt’in eserlerinin çok sevilen erotizmi ve özenli anlatımı reklamcılar için bitmeyen bir kaynaktır. Dünyaca tanınan ve konserleri dünya televizyonlarında yayınlanan Viyana Filarmoni Orkestrası yeni yıl konserinde Klimt’in Öpüş (The Kiss) isimli tablosunu tanıtım amaçlı kullanmıştır. Klimt’in eserleri ve eserlerin motifleri devamlı kullanılmaktadır. Klimt’in sanatı kopyalanarak ve değiştirilerek günümüze kadar sınır tanımayarak bütün sosyal sınıflarca beğenilmiştir. Klimt’in Öpüş isimli resmi bir çok evin duvarını süslemektedir (Friedl, 2006, s. 7, 8). Klimt’in başyapıtlarından Öpüş tablosu resim sanatının tüm inceliklerini içerdiği gibi resimdeki birçok dokuda aynı zamanda desen özelliği de taşıdığıda söylenebilir.

20. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa ve Amerika’da ortaya çıkan Optik Sanat hareketinde sanatçılar iki boyutlu düzlemde izleyiciye üç boyutlu derinlik hissi verirler. Optik Sanat, Nimet Keser’in tanımına göre, gözün optik kısmında yanılsama yaratmayı amaçlayan sanat akımıdır. Geometrik ve soyut nitelikte olan Optik Sanatta optik yanılsama resimde hareketlilik etkisi yaratır (Keser, 2005, s. 241). Sanatçılar üç boyutlu algıya ulaşmak için göz aldanmasına başvururlar. Bazı durumlarda doku çalışması kompozisyonun bütünlüğünün sağlanması, derinlik hissinin verilmesi ve hareket yanılsamasının oluşturulması görevlerini üstlenir. Macar sanatçı Victor Vasarely’nin 1969 senesinde Optik Sanat hakkında görüşlerini kaleme aldığı manifestosunda şu şekilde dile getirmiştir. OP ART devinimin, uzayın ve zamanın, heykelin dünyasına sokulmasından başka bir şey değildir. Hala düz bir yüzeydeyizdir, ama derinliğin ve mikro zamansal devinimin yanılsaması o kadar güçlüdür ki, yanılsama neredeyse gerçek gibi görünür; hepsi de göz retinasının düzeyinde, kuşkusuz. Optik bir görüngüyle karşı karşıyayız (Erdoğan, 2001, s. 10, 11). Victor Vasarely’nin 1970-1971 yıllarında yaptığı Cheyt-Pyr isimli eseri, Optik Sanatta iki boyut üstünde derinlik algısı veren güzel çalışmadır.

Dokular genelde düzenli bir şekilde bir motifi tekrarlarlar. Motif yinelen tematik öğedir ya da tasarımda tekrar eden figürdür. O bir obje, şekil, renk olabilir. Düzenli olarak tekrar eden motif, bir deseni oluşturur.

2.4.2.5. Ton

Görsel sanatlarda, ton yüzeylerin açıklık ve koyuluğu ile ilgilidir. Ton yardımıyla objeler, şekiller ve mekan tanımlanır. Görsel sanatlarda, ton tasarım öğelerinden birisidir. Tarih boyunca, sanatçılar eserlerinde görsel kompozisyonu oluşturmak, derinlik algısı yaratmak, objelere üç boyutlu görünüm kazandırmak, ilgiyi ve vurguyu arttırmak amacıyla tondan faydalanmışlardır. Ton değeri bir objenin üzerine düşen ışıkla ilişkilidir. Işık-gölge etkileri ton değeridir. Bir bakıma ışık ton değerini belirler denebilir. Ton değerini renkten bağımsız olarak düşünmemiz gerekir.

Ton açıktan koyuya doğru geçiş yapar. Renk içinde ton değerini aynı şekilde yapabiliriz. Ton değeri, akromatik (renksiz) ve kromatik (renkli) olarak ikiye ayırabiliriz. Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'ın birlikte yazdıkları Temel Sanat Eğitimi isimli kitapta ışık ve gölge yardımıyla tonlamanın objelerin algılanmasını kolaylaştırdığını şu sözleriyle açıklamaktadırlar: “Doğada var olan varlıkların sınırlarını gösteren, diğer varlıklardan ayırt edilmesini sağlayan, mekan içinde yerini belirleyen etki ışık olgusudur”. Tonlamadan yararlanarak, yani açıktan koyuya geçiş ya da tersi bir uygulama ile objeler üstünde yumuşak ve yuvarlak algılar yaratılabilir. Ton değerinin, temel tasarımın diğer öğeleri ile doğru kullanımı çalışmalarda çalışmalar da önem taşımaktadır. Temel tasarımda bu öğeleri birbirinden ayrılmaz olarak düşünmek gerekir. Örnek olarak çizgide ton değeri sanatçıya ya da malzemenin nasıl kullanıldığına bağlıdır. Bir kurşun kalemle çizilen bir çizginin ton derecesi kalemin kağıda bastırılma oranıyla artar ya da azalır (Balcı, Say, 2005, s. 21, 23).

Tonun yaygın alanları, birbirinin karşısında, yanında, aynı ya da farklı özelliklerde çizgileri yerleştirerek yaratılabilir; bazen paralel ya da çapraz çizgilerle taramalar yaparak ton değerini üretebiliriz. Albrecht Dürer'in 1515 senesinde yaptığı Gergedan isimli ahşap baskı çizimi, çizgilerle yapılan tonlamaya güzel bir örnektir. H. Yakup Öztuna'ya göre, “Diğer tasarım öğesi olan şekiller ise, bir sanat yapıtında ton değerinin kullanımıyla ayırt edilebilir. Soyut dokularda ton değerleri, gösterilen objelerin ton değerlerinden bir derece ayrılırlar”. Notan isimli Japon yazı ile yapılan koyu ve açık tonların oluşturduğu bir kompozisyon sanatıdır. H. Yakup Öztuna'ya göre, “Japon sanatı, ton değeri için olağan olmayan bir duyarlılığı gözler önüne sermiştir”. Notan sanat anlayışında ışık ve gölge anlayışı yoktur (Öztuna, 2007, s. 107).

Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'a göre, “Varlıkların yüzeyleri üzerindeki girintileri, çıkıntıları, büyüklük-küçüklükleri vb. özellikleri ışık-gölge etkisi ile algılanıp bilgiye dönüştürülür” (Balcı, Say, 2005, s. 21). Obje yüzeydeki farklı ışık

etkileri objenin daha doğru algılanmasını sağladığı gibi, ışık alan objeler ışık alamayan objelere göre daha ayrıntıları belirgin olarak görünür.

Işık ve gölgenin özelliklerini tanımlayan ve kendi anlayışına göre tonlamayı ele alan sanat literatüründe iki tarihsel dönem vardır. “Chiaroscuro” ve “Tenebrism” dönemlerinde objelerin ve figürlerin resimlerini yapmakla ilgili tekniklerdir. Chiaroscuro, sanatta ışık ve gölge arasındaki belirgin zıtlıkların etkileyici bir şekilde kullanımı anlamına gelir. İtalyan ressam Giovanni Baglione’nin 1602–1603 yılları arasında yaptığı Sacred Love Versus Profane Love isimli tablosu, Chiaroscuro tekniğine doğru bir örnektir. Chiaroscuro tekniği Rönesans’ta geliştirilmiş bu teknik, iki boyutta üç boyut yanılsamasını sağlar. Giotto di Bondone ile gelişen bu teknik, erken dönem Rönesans ressamı Masaccio, Fra Angelico, Ugo da Capri ve Leonardo da Vinci ile derece dereceli olarak değişen tonlama özelliği ile mekanda boşluk ve hacmi gösterme algısını yaratmışlardır. Masaccio’nun 1425 senesinde yaptığı Kutsal Üçlü ile Hz. Meryem, Hz. Yahya ve Bağışçılar (The Holy Trinity with the Virgin and Saint John and Donors) isimli tablosunda boşluk, perspektif ve hacim olguları görülmektedir. H. Yakup Öztuna’ya göre, “İki boyutlu düzlemde derinlik yanılsamasını güçlendirmek amacıyla, çizimdeki objelerin açık ve koyu ton zıtlığıyla ilgilidir; bu durum, sanatçıların atmosferik etkileri kullandıkları yolu dolaylı olarak anlatmaktadır” (Öztuna, 2007, s. 110, 111).

2.4.2.6. Renk

Renk genellikle üzerinde çok konuşulan ve fikir yürütülen derin bir konudur. Maurice de Sausmarez (1915-1969) yazdığı Basic Design: The Dynamics of Visual Form isimli kitapta renk hakkında görüşlerini şu şekilde bildirmiştir. Sanat eserlerinde yaratıcılığın kullanıldığı bir elemandır. Güzel Sanatlar öğrencileri renk konusu çalışırken sık sık kendi alanlarının dışına çıkarak rengi anlamaya çalışırlar. Öğrencilerin renk konusuna yaklaşımı ne fizikçi ne de psikolog gibi olmalıdır. Öğrenciler renk ile çalışırken yapıcı bir tutum içerisinde rengin çeşitli durumlarda, ilişkilerde ve biçimlerde nasıl davranış gösterdiği hakkında çalışmalıdırlar. Bununla

birlikte öğrenciler rengi görsel ve duygusal ifade aracı olarak kullanmalıdırlar (Sausmarez, 1980, s. 95).

Tasarımda renklerin kullanımı ve kompozisyonda renklerin dağıtımı ya da bir araya getirilişi zor bir iştir. Tasarımda renklerin bir araya toplanması ya da dağıtılması tasarımı büyük ölçüde etkileyebilir. Bununla birlikte renklerin dikey veya yatay kullanımı hatta başka yönlerde kullanımı görsel anlatımda farklılıklar ve zenginlik oluşturabilir. Doğru renk kullanımı kullanımı tasarımı daha güçlü ve etkili kılar. Tasarımda etkili anlatımı yakalamak kompozisyonda kullanılan renklerin doğru yerde kullanımı ile olabilmektedir. Adnan Tepecik’e göre, “Çünkü tasarımda rengin kullanım amaçları, renkli alana bir özellik kazandırmak, düşünceleri renkle simgeleştirmek, tasarımlarda verilmek istenen anlatıma yoğunluk kazandırmak ve nesnelere karakter kazandırmaktır” (Tepecik, 2002, s. 36).

Latife Gürer ve Gül Gürer yazdıkları Temel Tasarım isimli kitapta renk hakkında görüşlerini şu şekilde belirtmişlerdir. Renk çok eski zamanlardan beri insanların üzerinde durduğu önemli bir konudur. Psikologlar, renklerin insan ruhu üzerinde ne gibi reaksiyon oluşturduğunu araştırırken, fizikçiler de onu ışık olarak ele alır ve kanunlarını inceler (Gürer, Gürer, 2004, s. 75).

Adnan Tepecik yazdığı Grafik Sanatlar isimli kitabında renk konusundaki tanımına göre, renk günlük hayatımızda var olan önemli bir unsurdur. Renk ışıkla var olur. Işıksız bir ortamda renkten söz edilemez. Bir objenin rengi tanımlanırken, objenin molekül yapısının hangi rengi daha fazla içermesi o objenin renginin belirlenmesini sağlar. Obje sadece molekül yapısında bulunan rengi yansıtır ve ışığın içinde bulunan diğer renkler obje tarafından yansıtılmaz. Gözün rengi algılamasını göze giren ışığın dalgaboyunun bıraktığı etki olarak tanımlayabiliriz. Güneş ışığı ya da başka bir deyişle beyaz ışığın içinde bulunan ana renkler kırmızı, yeşil ve mavi olarak isimlendirilir. Ana renklerin farklı oranlarda karışımlarıyla gözümüzün görebileceği bütün renkler oluşturulur. Ana renkleri ikili olarak alıp karıştırdığımız zaman yardımcı renkleri elde ederiz. Kırmızı ile yeşilin karışımıyla sarı, kırmızı ile

mavinin karışımıyla mor ve yeşil ile mavinin karışımıyla cyan yardımcı renkler elde edilir. Televizyon, sinema ve bilgisayar monitörü gibi görüntüleri gösteren araçlar ışık ana renklerini kullanırlar (Tepecik, 2002, s. 33, 34).

Renk, bilimsel olarak şöyle tarif edilebilir: Işığın dalga uzunluğuna göre, gözümüz yoluyla bizde uyandırdığı histir. Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, mor gibi gökkuşağını teşkil eden bölümlerin karakter ve hüviyetlerini ayırt etmek üzere kullandığımız terimlerdir. İngiliz matematikçi, fizikçi ve astronom Isaac Newton renkle ilgili bilimsel çalışmalarda bulunmuştur. Newton güneş ışığını prizmadan geçirip kırılan ışığı beyaz bir perde üzerinde almış ve gökkuşağı renklerinin oluşumunu göstermiştir. Isaac Newton buna “Solar Spektrum” renk şeridi adını vermiştir. 700 milimikronun üstü enfraruj ve 400 milimikronun altı ultraviyole renklerdir. Bu renkler özel araçlarla görülebilir. İnsan gözü yardımsız olarak ortalama 150 kadar rengi bir renk şeridinde görebilir (Gürer, Gürer, 2004, s. 75). Sir Isaac Newton beyaz güneş ışığını üçgen prizmadan geçirerek mor renk dışında tüm renkleri elde etmiştir (Itten, 1997, s. 18). Rengin bilimsel tarifi Saadettin Çağlarca’ya göre, “Renk ve ışık, spektrumun radyan bir enerjisi veya en küçük bir elektro manyetik alanı kabul edilir. Beyaz ışık, bütün dalga uzunluklarının karışmasından meydana gelen spektrumun görünüşü ile dengelidir. Siyah, ışığın yokluğudur” (Çağlarca, 1986, s. 5).

Doğanın renkleri gün içerisinde ve farklı mevsimlerde değişir. Örnek olarak bulutların rengi sabah mavimsi renkteyken, gün içerisinde beyaz ve gün batımında kırmızımsı gözüktürler. Bunun nedeni ise güneş ışığının farklı yoğunlukta ve farklı açılarda objelerin üstüne gelip yansımastır (Sausmarez, 1980, s. 96).

Renk; resimde duygulara en çok seslenen heyecanlandıran bir elemandır. Başarılı bir renk uyumu, resmin çizgi sisteminden, kompozisyonundan ve oranlarından çok daha etkileyicidir. Doğanın çizgi yapısından, plastik biçimlerinden daha doğrudan doğruya ve daha kuvvetle kendini gösteren renkler çoğunluğu bir renk

kültürü oluşturmuştur. XIX. Yüzyıldan sonra yapılan resim çalışmalarında renk ön plana geçerek çizginin yerini almıştır.

Renkler insanlarda mutluluk, şiddet ve karamsarlık gibi farklı ruhsal durumlara yol açar. Resimde kullanılan renkler kadar, renkleri oluşturmak için kullandığımız malzemelerde farklı etkiler yaratır. Örneğin keçe kalemle yapılan çalışmada renkler canlı, parlak ve berraktır. Kuru pastel boyalarda mat ve donuk, suluboya ve mürekkep çalışmalarında şeffaf tonlardır. Işık renk üzerinde etkilidir. Kırmızı yağlıboya bir duvar bol ışık altında başka görünür, gölge altında başka. Doku rengi etkiler. Düz naylon bir kırmızı ile dökümlü bir kırmızı kumaş farklı etkidedir. Bu etkileri etrafımızdaki farklı materyallerde gözlemlemek mümkündür (Odabaşı, 2002, s. 80, 81).

Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say’a göre, “Işık, saniyede 300,000 km. hızla yayılan ışın enerjisidir. Yayılan bu akıma dalga denir. Beyaz ışık olarak algıladığımız ışık enerjisi içinde her renkten eşit miktarda bulunur”. Tayf renkleri içinde hem ışık renkleri hem de pigment renkler bulunur. Işık renklerinde üç ana renk vardır. Bunlar kırmızı, yeşil ve mavidir. Bu ışık ana renk üçlemesi “RGB” (Red-Kırmızı, Green-Yeşil ve Blue-Mavi) olarakta adlandırılır. Televizyon ve bilgisayar monitörleri renkleri bu üç rengin karışımıyla oluşturur. Tüm ışık renklerin birleşiminden ve ışık ana renklerinin birleşiminden beyaz renk oluşur (Balcı, Say, 2005, s.23).

Renkler üzerine çalışmalar, eski dönemlerden beri sanatçıların ve bilim adamlarının ilgisini çekmiştir. Romantizmin ünlü ressamlarından Delacroix’a kendince bir renk ekolü oluşturmuştur. Renk teorileri üzerine çalışan bilim adamları ve kendi isimlerini vererek oluşturdukları teorik renk sistemlerine örnek olarak Newton renk teorisi, Brewster renk teorisi, Young-Helmholtz renk sistemi, Hering teorisi, Ladd-Franklin teorisi, Chevreul teorisi ve Munsell teorisini verebiliriz (Çağlarca, 1986, s. 15). Evrensel olarak renkle ilgili her soruna temelden cevap verebilecek mükemmellikte olan Munsell sistemi renk düzenini incelemek için bugün en geçerli sistem olarak bilinmektedir (Gürer, Gürer, 2004, s. 75). Amerikalı ressam,

sanat eğitimcisi ve Munsell renk sisteminin yaratıcısı Prof. Albert Henry Munsell (1858-1918) renklere değerlerine göre numaralar vererek renkleri bilimsel olarak kendi ismini verdiği Munsell Renk Sistemi'nde tanımlamıştır. Prof. A. H. Munsell renkler üzerine 1898 senesinde çalışmaya başlamıştır. A Color Notation ve Munsell Book of Color isimli kitaplarda çalışmalarını yayınlamıştır. Munsell Renk Sistemi'nde kodlar ve sayısal değerlerle tanımladığı renkler tüm dünya tarafından kabul edilmiştir. Renkler özelliklerine göre üç önemli özelliğine göre incelenir (Resim 006). Munsell Renk Sistemi'nde renkleri sınıflandırmasını silindirik bir yapı içerisinde rengin kendisi, doygunluğu yani içindeki gri oranı ve rengin aydınlığı yani koyuluğu-açıklığı; rengin içindeki beyaz ve siyah oranına göre yapılmıştır. Renk değeri dediğimiz. Bir rengin değerinden bahsederken, bu üç özelliğin renk içindeki değerlerinden bahsetmiş oluruz (Sausmarez, 1980, s. 95, 96). Sadettin Çağlarca'da yazdığı Renk ve Armoni Kuralları isimli kitabında Munsell renk sistemini benzer ifadelerle tanımlamıştır. Sadettin Çağlarca Munsell renk teorisini rengin üç özelliğini renk, ton ve satürasyon olarak tanımlamıştır. Rengin ışığın dalga boyuna göre gözde uyandırdığı his rengin kendisini verir. Sarı, kırmızı ve mavi gibi renkleri örnek olarak verebiliriz. Rengin en saf ve canlı haline kroma yani rengin doygunluğu denir. Bir rengin en doymuş hali spektrumda bulunan halidir. Spektrumda bulunan renk siyah ve beyazla karıştırılarak rengin özelliği kaybolup griye dönüşebilir. Başka bir deyişle renge eklenen gri miktarı rengin kromasını yani doygunluğunu belirler. Rengin aydınlığı ya da koyuluğu ise ışığın derecesine göre farklılık gösterir. Renge beyaz eklendikçe renk açılır. Böylece renk ışıklı ve canlı gözükür. Fakat rengin yoğunluğu azalır. Öte yandan renge siyah eklendikçe renk koyulaşır ve renkte ışık azalır (Çağlarca, 1986, s. 18-22).

Ana Renkler

Renk çemberinin içinde pigmentlere göre sarı, mavi, kırmızı renkler eşkenar üçgen oluşturacak şekilde birbirinden aynı uzaklıkta bulunmaktadır (Resim 005). Çemberi tamamlayan bütün renkler bu üç rengin karışmasından meydana geldikleri için bu üç renge ana renkler denmektedir. Bütün kromatik renkler bu üç ana renkten

oluşmaktadır (Sausmarez, 1980, s. 96, 106). Sadettin Çağlarca ana renkler tanımına göre, renk çemberinde birbirinden aynı uzaklıkta bulunan kırmızı, sarı ve mavi ana renklerdir. Diğer renkler bu üç rengin karışımından elde edildiği için doğurucu renkler olarakta isimlendirilirler (Çağlarca, 1986, s. 26).

Ara Renkler

Yeşil, turuncu ve mor renkleri, ana renklerin karışımından doğan ara renklerdir. Ana renklerin karışımıyla oluşan ara renklerin daha detaylı olarak incelemek için bir cetvelin iki ucuna birer ana renk koyarız. Cetvelin ortasında her iki renkte %100 olarak karıştırılırken, cetvelin diğer bölümlerindeki renklerde uzak olan ana renkten uzaklığına göre rengi azaltırsak iki ana renkten oluşan ara renk türevleri elde edilir. Bu çalışma birbirinden farklı renkleri içinde yapılabilir. Böylece iki renk karıştırılarak farklı renkleri elde edilebilir. Ara renklerin oluşturulmasında başka bir yolda eşkenar bir üçgen ile yapılabilir. Bir eşkenar üçgen içinde dokuz eşit eşkenar oluşturulur. Büyük eşkenar üçgenin köşelerindeki üçgenler için üç ayrı renk seçilir ve diğer üçgenlerin renkleri bu üç ayrı rengin karıştırılması ile elde edilir (Sausmarez, 1980, s. 96, 107).

Sıcak ve Soğuk Renkler

Renklerin ısı derecesine göre, renkleri sıcak renkleri ve soğuk renkleri diye sınıflandırabiliriz (Sausmarez, 1980, s. 96). Işık kaynaklarının renginin yaptığı çağrışımla algılanan renklere sıcak renkleri denir. Serinlik etkisi veren deniz, gökyüzü ve orman renklerine soğuk renkleri denir (Balcı, Say, 2005, s.52). Bu sınıflandırmada sıcak renklere örnek olarak kırmızı, sarı ve turuncuyu verirken, soğuk renklere mavi, yeşil ve moru verebiliriz. Latife Gürer ve Gül Gürer'in sıcak ve soğuk renkleri hakkında düşünceleri sıcak renkleri mekan içerisindeki yerleşimlerine göre öne çıkma hissi verirken, soğuk renkleri de geri çekilir ve daha uzaktaymış gibi algılanır (Gürer, Gürer, 2004, s. 75). Adnan Tepecik'in sıcak ve soğuk renklere yaklaşımı klasik yaklaşımdan daha farklıdır. Adnan Tepecik'e göre, "Renkleri bazen kendi grupları

içinde bile sıcak ve soğuk olarak sınıflandırılabilir, yani yeşil mavi soğuk renkler, fakat mavi ve yeşil bir resim içerisinde kullanıldığında yeşil maviye nazaran sıcak renk grubuna girebilir” (Tepecik, 2002, s. 34).

Sadettin Çağlarca renklerin ısı değerine göre üç gruba ayırmıştır. Sadettin Çağlarca’ya göre, sıcak renkler sarı, turuncu ve kırmızı, orta renkler yeşil ve kahverengi, ve soğuk renklerde mavi ve mordur (Çağlarca, 1986, s. 26).

Nötr Renkler

Siyah, beyaz ve her ikisinin karışımından oluşan renklere nötr renkler denir (Balcı, Say, 2005, s.52). Nötr renkler olarak adlandırılan akromatik renkler beyaz, gri ve siyah renk skalasının da yer almaktadır. Beyaz ve siyahında dahil olduğu akromatik renk skalasındaki griler beyaz renk yaklaştıkça aydınlanırken, siyaha yaklaştıkça koyulaşırlar (Sausmarez, 1980, s. 106). Nötr renkler siyahtan beyaza kadar on eşit kısma ayrılmış bir değer cetvelinde basamaklar halinde gösterilebilir. Cetvelin en ucunda bulunan siyahı tam siyah olarak kabul edersek, bu siyah hiç ışığı yansıtmaz. Doğada mutlak beyaz ve siyah bulunmaktadır. Ama bunun dışındaki siyah olarak tanımladığımız siyah renkler tam siyah olmadıkları için az da olsa bir miktar ışığı yansıtırlar. Bu yüzden dolayı sıradan bir siyah içinde bir miktar renk değeri taşıdığı için tam olarak nötr değildir denilebilir. Aynı şekilde tam beyaz bütün ışığı içerir. Fakat pratikte tam ya da kesin beyaz yoktur. Teorik olarak mutlak beyaza en yakın on üzerinden 9,8 değer ile magnezyum oksitidir (Çağlarca, 1986, s. 19, 20). Psikolog Ewald Hering orta derecedeki griler göz tarafından tam bir denge oluştururlar (Itten, 1997, s. 21).

Renk Tonları

Renklerin gerçek değeri tayftaki halidir. Her renk beyaza doğru açıldıkça parlaklaşır. Tersine olarak siyaha doğru yaklaştıkça koyulaşır. Bir renk tonunun açıklık ve koyuluk derecesine ton değeri, valör denir. (Odabaşı, 2002, s. 23). Açık

renk saf bir rengin beyazla karışmasıyla elde edilir. Örnek olarak pembe rengi verebiliriz. Pembeyi oluşturmak için kırmızı ve beyaz karıştırılır. Kırmızıya ne kadar çok beyaz renk eklenirse elde edilecek pembe renk o kadar çok açık bir renk olur. Bordo rengi elde etmek istersek kırmızıya siyah renk eklememiz gerekir. Kırmızıya ne kadar çok siyah renk eklersek o kadar koyu bir bordo elde etmiş oluruz. Pembe ile bordo arasındaki fark renk farkı değildir ton farkıdır.

Rengin Enerjisi

Renkler tayf değerlerine göre değişik parlaklıktadır. Renklerin en parlağı sarı ve az parlak renkte mordur. Renk, tasarımlarda bütünlük etkisinin sağlanmasında önemli kompozisyon öğelerinden biridir. Kullanılan renkler arasında bütünlüğü sağlayacak, diğer renklere oranla daha fazla yüzey kaplayan hakim renk olmalıdır. Ayrıca tasarımda renk-form ilişkisi mutlaka kurulmalıdır. Rengi yalnız başına formsuz olarak düşünmek imkansızdır. Bazı renkler, bazı formlarla birleşince değerleri kuvvetlenir, bazılarında ise hafifler. Örneğin sarı renk üçgen form içinde, mavi renk dairesel form içinde güçlü etki yaratır (Balci, Say, 2005, s.36). Renk, ressamlar için önemli bir ifade aracı olduğu gibi, mimar ve dekoratör ve bütün süsleme sanatları ile meşgul olan diğer sanatçılar için de ihmal edilemeyecek kadar önemli bir elemandır. Örneğin mimar, içmimar ve dekoratör, çıplak dört duvardan ibaret bir odaya canlılığını renkle kazandırır. Loş bir avluyu ışıklı, soğuk ve manasız bir yeri sevimli ve sıcak yapan bir etkiyi renklerin yardımı ile verebilir. Hatta renklerle bir takım optik ilüzyonlar yaparak basık tavanları yüksek, dar odaları olduğundan daha geniş göstermek mümkündür (Gürer, Gürer, 2004, s. 75).

Rengin temel niteliğine bulunduğu optik ortamın etkisi vardır. Rengin özellikleri kendisini çevreleyen optik ortamın değişmesiyle farklılık gösterir. Sanatçılar renklerin kendi iç dinamikleri ile birlikte renklerin bulundukları ortamın değişmesiyle etkileride değişmektedir. Rengin enerjisinin değişimini göstermek için bir alan üzerine bir kare yerleştirilir. Sırasıyla karenin ve alanın rengi değiştirildiğinde karenin renginin enerjisinin ve davranışının da değiştiği görülmektedir. Örnek olarak

beyaz bir alan üstünde bulunan mavi bir kare, siyah alan üzerine mavi kare, beyaz alan üzerine sarı kare ve siyah alan üzerine sarı kare konulduğunda aynı renkte kareler farklı ortamlarda değişik etkiler göstermektedirler. Beyaz alan üstünde bulunan mavi kare bulunduğu ortamda kontrast oluştururken aynı mavi kare siyah zemin üstünde genişliyor gibi algılanmaktadır. Öte yandan beyaz alan üstünde bulunan sarı genişliyor gibi algılanmakta, buna karşın siyah zemin üstünde bulunan sarı kare zıtlık oluşturmaktadır (Sausmarez, 1980, s. 106).

Kontrast Renkler

Renk çemberinde karşılıklı olarak yer alan renkler kontrast renklerdir (Resim 008). İki renkten oluşan zıtlığa tam kontrastlık denir. Örnek olarak sarının kontrastı mor, kırmızının kontrastı yeşil ve mavinin kontrastı turuncudur. İki renk arasında tam zıtlık olduğunu öğrenmek için her iki rengi karıştırmamız gerekir. Eğer karışımdan elde edilen renk gri ya da siyah gibi nötr renk ise bu iki renk arasındaki ilişkiye tam kontrastlık denir (Sausmarez, 1980, s. 112). Maurice de Sausmarez'in kontrast renkler tanımına katılan Sadettin Çağlarca'ya göre, "Renk çemberinde birbirine karşılıklı olarak yer alan renklere kontrast renkler denir. Veya her esas rengin karşısına düşen renk, esas rengin kontrastı olur. Dolayısıyla bu renkler ayrı ayrı birbirlerinin kontrastı sayılırlar" (Çağlarca, 1986, s. 28).

Renk çalışmasında tamamlayıcılık kavramını renklerde zıtlığı kullanarak tanımlayan Adnan Tepecik'e göre, "Grafik tasarımcı renk çalışmalarında tamamlayıcı renk gruplarını tasarımın çarpıcılığını güçlendirmek için kullanır, başka bir deyimle zıt renklerin bir arada kullanılması demektir ve tasarımın daha etkili görünmesini sağlar" (Tepecik, 2002, s. 35). Bölünmüş kontrast renkler, üç renkten meydana gelirler. Bir ana renk ile onun karşıtı olan rengin iki yanında bulunan renkleri bir arada kullanarak, bölünmüş kontrastlık elde ederiz (Deliduman, Orhon, 2006, s.57).

Dengeli renk kontrastı, renk çemberinde komşu olan iki rengin ve onların kontrastı olan renklerin oluşturduğu kontrastlığa denir. Aynı rengin farklı aydınlık ve

koyuluklarından oluşan renklerle yapılan karşıtlığa açık renk ve koyu renk kontrastlığı denir. Koyu mavi ve açık mavi renkler yan yana geldiğinde açık ve koyu renk kontrastlığını oluşturur. Sıcak ve soğuk ısıli renkler beraber kullanıldığında sıcak soğuk renk kontrastlığını oluşturur. Bu kontrastlık renklerin ısı dereceleri farklılığıyla elde edilir. (Sausmarez, 1980, s. 111, 112).

Goethe, Bezold, Chevreul and Hölzel renk kontrastlıkları üzerine çalışmalar yapmıştır. Özellikle Chevreul çalışmalarını tamamen renk zıtlığı üzerine yaptığı ‘Contraste Simultané’ isimli eserinde renk kontrastlığını sistematik ve uygulamalı olarak anlatmıştır. Chevreul’ün çalışmasında eksikler bulan Johannes Itten eklemelerde bulunarak renkler arasındaki zıtlıkları yediye ayırmıştır. Bunlar sırasıyla: renk değerine göre zıtlığı, açık-koyu zıtlığı, sıcak-soğuk zıtlığı, tamamlayıcı zıtlık, eşzamanlı zıtlık, renk doygunluğunun zıtlığı ve ilave zıtlıktır (Itten, 1997, s. 36).

Uyumlu Renkler

Renk uyumu birçok insanın tanımına göre, iki ya da daha fazla renklerin yan yana kullanımlarından doğan etkidir. Kişisel deneyimler ve tercihler sebebiyle renk uyumu ve uyumsuzluğu kişiden kişiye göre değişmektedir (Itten, 1997, s. 21).

Renk çemberinde bitişik olarak görülen renklere uyumlu renkler denir. Uyumlu renklerin özelliği daima aralarında ortak bir rengin bulunuşudur. Uyumlu renkler aynı düzenleme içinde birbirlerinin tesirlerini azaltarak olduklarından daha zayıf algılanırlar (Gürer, Gürer, 2004, s. 75). Uyumlu renkler gözde hoş bir algı meydana getirmektedir. Renkler arasında uyum demek uygunluk, ahenk ve bağdaşma anlamına gelmektedir. Renk uyumunu sağlayabilmek için renkleri ve renkler arasındaki ilişkileri iyi derecede bilinmelidir. Doğru bir renk uyumu oluşturabilmek için kromatik daireden yararlanılması büyük kolaylık sağlayacaktır. Renk çemberinde yan yana bulunan renklerin bir uyum oluşturması fikrine Maxwell’de katılmaktadır. Maxwell yan yana bulunan renkleri doğru miktarda kullanıldığında mükemmel bir

uyumun sağlanacağını söylemektedir. Göthe'nin renk uyumunun sağlanması için renk çemberine başvurulması fikrini desteklemektedir. Göthe'nin renk uyumu konusunda düşüncesi iki renk yerine ikiden fazla rengin kullanılmasıdır. Göthe'ye göre, göz bir rengi algıladıktan sonra diğer renge yönelir. (Çağlarca, 1986, s. 68, 69). Renkte uyum kavramı renklerin farklı birleşimler ile kullanımı olarak tanımlanabilir. Uyumlu renklerin kullanımı hakkında Adnan Tepecik'in görüşüne göre, "...kullanılan renklerin kendi içinde bir uyum oluşturmaları ve tasarımı rahatsız edebilecek renk çalışmalarının önüne geçmeleridir" (Tepecik, 2002, s. 35).

2.4.2.7. Mekan

Mekanı, her şeyin içinde olduğu tanımlanamaz bir boşluk olarak tanımlanabilir. Sürekli ve sonsuzdur; her zaman vardır. H. Yakup Öztuna'ya göre, "Her şeyin içinde ve etrafında olduğu için hiçbir zaman tek başına kalamaz. Görsel sanatlar, bazen mekansal sanatlar olarak adlandırılır. Bu sanatların çoğunda biçimler, mekan içinde organize edilir". Müzik için zamansal bir sanattır; ifadesini kullanmak yanlış olmaz. Çünkü müziği oluşturan elemanlar bir zaman dilimi içinde organize edilmiştir. Film, bale ve diğer sahne sanatları hem mekan hem de zaman içinde yapılırlar. Mekan kavramını boşluk kavramıyla eş tutan H. Yakup Öztuna'ya göre, "Öte yandan bir sanat eserinde mekan, bir boşluk olmayıp; büyük ölçüde bir varlıktır. Bir sanat eseri, çizgileri, şekilleri, renkleri ve dokularıyla, anlam vermek üzere etkileşim içinde olan dinamik bir görsel öğedir" (Öztuna, 2007, s. 144).

Resimde mekan anlayışı, Rönesans ile birlikte kullanılmaya başlanan perspektif anlayışı ile büyük bir değişikliğe uğramıştır. E. H. Gombrich perspektifin resime mimar Brunelleschi ile girdiğini söylemektedir. Eski Yunanlı ve Romalı sanatçıların derinlik yanılsamalarını kullandıkları halde objelerin uzaklaştıkça küçüldüklerini öngören yasaları tam olarak bilmemektedirler. Klasik dönemdeki ressamların perspektif kanunlarına en iyi örneklerden birisi olan uzaklaştıkça gözden kaybolan ağaçlı yollu bilmedikleri sanılmaktadır. XV. Yüzyılın başlarında sanatçılar ve sanat koruyucuları resmin sadece kutsal bir anı anlatmanın yanı sıra doğanın

aynası olabileceğininide kavradılar. Resimdeki bu yenilik Avrupa'nın her yerinde resimde mekan olgusunun gerçekleştirilmesi denemelerini başlattı. (Gombrich, 2004, s. 229, 247).

Rönesans'tan 20. yüzyılın başına geldiğimizde geleneksel olarak kullanılan üç boyutlu perspektif anlayışı, Kübizm sanat akımıyla değişmiştir. Richard R. Brettell'in Kübizmi tanımlamasına göre, Kübizm 20. yüzyılda Empresyonizme karşı rakip olarak ortaya çıkarak tüm dünyaya yayılarak uluslar arası bir sanat akımıdır. Fauvizm sanat akımına ismini veren Fransız sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles, Kübizm ismini de 1908 senesinde gördüğü Georges Braque'ın çağdaş resimlerinden dolayı bu akıma bu ismi yakıştırmıştır. Kübizm, 20. yüzyılın en farklı resim hareketi olarak kabul edilmektedir. Kübizmin kökleri Paul Cézanne'nin resimlerine sıkı sıkıya bağlıdır. 1907 senesinde genç sanatçılar Paris'te toplanarak, Kübizmin diğer sanat akımlarından ayrılan kırılma noktasının objenin bir bakış açısı yerine diğer bakış açılarından da resmedilmesidir. Bunun dışında Batı sanatından ayrılan başka bir yönü ise resimde rengin ifade ögesi olarak kullanılmasını küçümsemektedirler. Kübizmin sanat eleştirmenleri tarafından abartılarak desteklenmiştir. Aynı eleştirmenler, resim sanatının Kübizm sanat akımıyla 20. yüzyılda tekrar doğuşu olarak ifade etmişlerdir. Kübizme göre resim sanatındaki, görünüm ve sunuş arasında ki ilişki tekrar tanımlanmıştır (Brettell, 1999, s. 32, 33). Kübizmin kurucularından ve ünlü temsilcilerinden Fransız Georges Braque'ın 1910 baharında Paris'te yaptığı ve günümüzde San Fransisco Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenen Keman ve Şamdan isimli tablosu Kübist resimlere güzel bir örnektir. Latife Gürer ve Gül Gürer Kübist resimlerin açıklamasını şu şekilde yapmaktadır. Kübistler, tasvir etmek istedikleri belirli bir nesneyi tek bir görüş açısından tasvir etmek yerine, o nesnenin etrafında dolaşarak çeşitli açılardan aynı anda ele alma yoluna gitmişlerdir (Gürer, Gürer, 2004, s. 232).

Fransız asıllı Amerikalı sanatçı Marcel Duchamp, 1912 senesinde yaptığı Merdivenden İnen Çıplak No. 2 (Nu Descendant un Escalier No. 2 - Nude Descending a Staircase No. 2) isimli çalışmasıyla hareket eden bir insan figürünü

hareket halinde gösterirken, tarz olarak Kübizmin şekillerin yapı     mlerini kullanır. Kübist resimlerde mutlaka resmettikleri konu ile ilgili detaylar bulunmaktadır. Fakat bu tabloda hiçbir şey anatomik çıplak kadın formunu göstermemektedir (Sanouillet, Peterson, 1989, s. 129, 130). Çıplak kadın figürü sadece soyut çizgiler ve düzlemlerle anlatılmıştır. Çizgiler figürün merdivenden ini  hareketlerini statik olarak göstermektedir. Böylece ritmik bir şekilde hareket duygusu yaratılmaktadır. G lgelenmi  alanlar figüre derinlik ve hacim vermektedir. Hareket ve çıplak figür tuvalde değil ancak resme bakanın aklında canlanır. Duchamp bu çalışmasında merdivenden inen kadının ini  eylemini yaparken bir bakış açısından modelin tüm hareketlerini filmi şeridi gibi sıralamı  ve bu pozları üst üste tuvale aktarmıştır. Resminde Kübizmin parçalara ayırma ve sentezleme özelliklerini kullanmıştır. Resmin sadece ilk başta dikkat çeken en önemli bölümü olan merdivenden inen kız figürü dinamik olup diğer bölümleri ise statik özellik taşımaktadır. Merdivenden İnen  ıplak No 2 için hareketi resmetme denemelerinin ilkidir diyebiliriz (Gale, 2004, s. 84-86). Bu tablonun kavram olarak yeni doğan sinemanın ve Etienne-Jules Marey ile Eadweard Muybridge'in fotoğraf çalışmaları gibi hareket halindeki insanların veya hayvanların fotoğraflarının çekilmesi çalışmalarına odaklandığını görmekteyiz (Mink, 2004, s. 27). Bu eser Kübizmin en büyük zayıflığı olan dura anlığına da bir  are olduğunu görürüz. Kübizm teorisi bir objeye birçok yönden bakmaktadır. Ama Duchamp bu tablosunda bir bakış açısından merdivenden inen çıplak modelin hareketinin her anını resmetmi tir. Böylece sanatçı Kübizm teorisini alt üst edip, Kübizme bir yaşam vermiştir. Kübizmin karakteristik tekniklerini uygulayarak, modelin hareketlerini an ve an tuvale aktarırken hüzünlü bir hava yaratmıştır. Duchamp, Kübizmin ilkelerini yıkarken aynı zamanda kübizmin savlarıyla da şüphesiz alay etmiştir (Cabanne, 1987, s. 17).

Bir resmin yüzey alanını iki boyutlu mekan olarak tanımlayabiliriz. Resim yüzeyinde uzunluk ve genişlik bulunmaktadır. Resimin iki boyutlu yüzeyinde derinlik olarak üçüncü boyut yoktur. H. Yakup  ztuna'nın iki ve üç boyutlu mekan tanımına göre, iki boyutlu ve üç boyutlu biçimlendirmede mekanın kullanımı arasındaki başlıca fark şudur: Üç boyutlu biçimlendirmede çalışmaları algılayabilmek için

çevresinde hareket etmemiz gerekir. Mimaride mekanı, yapıların arasından geçerek; heykelde ise genelde çalışmanın çevresinde dönerek algılarız. Grafik sanatlarda ise mekan, bir yanılsama yaratmak amacıyla kullanılır (Öztuna, 2007, s. 144, 145). Bu görüşü destekleyen Latife Gürer ve Gül Gürer’e göre, Yalın görüş veya başka bir deyimle, tek bir bakış açısından yapılan bütün eleştiriler bir yapıyı herhangi bir sanat eseri seviyesine indirmektedir. Böylece bir davranışa gidildiğinde, bir yapının kendisi ile aynı yapının resmi arasında hiçbir fark kalmamaktadır. Öte yandan hiçbir grafik tasvir ve fotoğraf mekansal yaşantıyı dile getirmez. Hatta bir yapının filmi bile mekanda ki çeşitli görüş açılarından yalnız birinden peşpeşe sonsuz görüntüler verebilmekten öteye gidememektedir (Gürer, Gürer, 2004, s. 232).

İki boyutlu mekanda, üç boyutlu algı oluşturmaya derinlik yanılsaması diyebiliriz. İki boyutta kullanılan objeler kullanım biçimlerine göre derinlik yanılsaması oluşturabilir. H. Yakup Öztuna’nın iki boyutta derinlik yanılsaması tanıma göre, “Üç boyutlu mekan yanılsamalarını iki boyutlu alanda yaratmak için en önemli araçlar; üst üste bindirme, büyüklüğü ve konumu değiştirme, perspektif, renk ve ton değerini kullanma yardımıyla yapılır (Öztuna, 2007, s. 146). Derinlik yanılsamasını sağlayan yöntemleri sırayla aşağıda açıklanmaktadır.

Üst Üste Bindirme

Üst üste bindirme işleminde derinlik yanılsaması birden fazla nesnenin üst üste bindirilmesi ile artırılabilir. Kompozisyonda bir nesnenin diğer nesnenin önünde ya da arkasında olduğunu algılama eğilimimiz olduğu için üst üste bindirilmiş nesneler derinlik algısı meydana getirirler (Ching, 2003, s. 94). İki boyutlu düzlemde, bir obje diğer bir objenin ya da objelerin üstüne binmiş şekilde yerleştirilirse, bu kompozisyonda diğerlerinin üstüne bindirilmiş obje diğerlerinin önündeymiş gibi algılanır. Bu şekilde bir derinlik yansıması oluşturulur. (Öztuna, 2007, s. 146).

Büyükülüğü ve Konumu Değiştirme

İki boyutta derinlik yanılsamasını oluşturmanın başka bir yolu da objelerin büyüklüğünü ve konumunu değiştirmekle yapılır. İşlam sanatının önemli dallarından biri olan Minyatür sanatında, derinlik yanılsaması uzak ta bulunan objeler ya da figürler eserin çalışma alanının üst tarafına yerleştirilmesiyle betimlenir. Minyatürlerde derinlik yanılsaması dikey düzenleme ile yapılır. Derinlik yanılsaması nesnelerin konumları zeminde değiştirilerek sağlanır. Zeminde göz seviyesi olarak kabul edilen yatay çizginin alt tarafında kalanlar dikey ekseninde konumlarına göre yakın ve aynı şekilde yatay çizginin üstünde bulunanlar bulundukları yüksekliğe göre uzak olarak tanımlanırlar. Büyük boyutta oluşturulan objeler küçük boyutta yapılan objelere göre izleyene daha yakın görünebilir (Öztuna, 2007, s. 146). Örnek olarak iki boyutlu

Perspektif

Ian Chilvers, Harold Osborne ve Dennis Farr'ın tanımına göre, perspektif, nesnelerin görünümünü üç boyutlu olarak iki boyutlu yüzeyde göstermeye yarayan bir iz düşümdür. Objenin gözlemciye göre olan duruşunun ve uzaklığının etkileri esas alınarak iz düşüm çizimi yapılır. Söz konusu çizimler gözlemcide, biçim ve orantı bakımından üç boyutlu bir gerçeklik izlenimi yaratmalıdır (Chilvers, Osborne, Farr, 1994, s. 379).

Renk ve Ton Değerinin Kullanımı

İki boyutlu düzlemde derinlik yanılsamasının oluşturulmasında başka bir yol da renklerin ve ton değerlerinin kullanımı ile yapılır. Bir nesnenin yakında ya da uzakta olduğunun izleyici tarafından algılanmasını sağlamak için yakında algılanması istenen obje sıcak renkler taşıırken, uzakta görünmesini istediğimiz nesnede soğuk renkler kullanılır. Bu şekilde derinlik yanılsaması meydana getirilir (Öztuna, 2007, s. 148). Renk ve ton değerinin kullanımı ile iki boyutlu düzlemde derinlik yanılsamasını

sağlayan İspanyol ressam Diego Velazquez'in (1599-1660) Sevilla Sucusu isimli eserinde renk ve ton değeri kullanımı ile iki boyutlu düzlemde derinlik yanılsaması sağlamıştır. E. H. Gombrich'in bu tabloda Velazquez'in renk ve ton değerinin kullanışı hakkındaki yorumuna göre, tabloya hakim renkler kahverengi, gri ve yeşilin tonları öylesine zengin ve yumuşak uyum içerisinde kullanılmıştır ki izleyicide resimdeki objelere dokunulabilir hissi uyandırılmıştır (Gombrich, 2004, s. 406).

Işık ve Gölge Kullanımı

Resimde objenin ışık alan kısımları açık ve gölgede kalan kısımları ise koyu olarak gösterilir. Objenin ışıktaki kalan bölümleriyle gölgede kalan bölümleri arasında en açıktan en koyuya kadar gri tonlar mevcuttur. Bu gri tonlar ışık aldıkları miktarlara göre açık ya da koyu olabilirler (Balcı, Say, 2005, s.26). Yusuf Baytekin Balcı ve Nuran Say'a göre, "Objenin bu görünen özellikleri, başka deyişle açık-koyu, orta ton değerleri nedenli doğru bir şekilde resme yansıtılırsa, resimdeki objenin görüntüsü de o denli gerçekçi olur; iki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutluluk etkili bir şekilde anlatılır" (Balcı, Say, 2005, s.26). Işık ve gölge kullanımı ile derinlik yanılsamasını başarıyla sağlayan ressamlardan 17. yüzyılda yaşamış İspanyol ressam Diego Velazquez'in (1599-1660) Nedimeler (Las Meninas) tablosunu örnek verilebilir.

2.5. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi

Bilgisayarlar, bilgi çağı diye anılan 20. yüzyılda ortaya çıkmış araçlardır. İnsanlık tarihinin başarılı icatlarından birisi olan bilgisayarlar, kullanıcının bütün isteklerini yerine getirebilme özelliğine sahiptir (Tepecik, 2002, s. 51). Bilgi ve öğrenci sayısındaki artış birtakım sorunları da beraberinde getirerek, eğitim sürecinin ve niteliğinin gelişmesinde önemli rol oynayan yeni teknolojilerin eğitim kurumlarına girmesi mecburiyet haline gelmiştir. Söz konusu yeni teknolojik sistemlerden birisi de "en etkili iletişim ve bireysel öğretim aracı" olarak nitelendirilen bilgisayarların sağladığı internet üzerinden eğitimidir denilebilir (Keser, 1989, s. 7). Geleneksel eğitim ortamında yapılması zor ve olanaksız pek çok iş bilgisayarlarla

başarılabilmektedir. Bir eğitim aracı olarak bilgisayar ve internet servisi, görsel araçların pek çoğunun işlevini yerine getirerek bireysel öğrenmeyi daha kolay gerçekleştirmektedir (Aşkar, 1991, s. 8).

Bilgi çağının en önemli getirilerinden biri olan bilgisayarlar, birçok alanda olduğu gibi sanat eğitiminin de vazgeçilmez bir parçası durumundadır. Bilgisayar ekipmanları, sanat eğitiminde öncelikle öğrencinin yaratıcılığını ön plana çıkartmak için son derece uygun araçlar olarak görülmektedir (Tuna, 2002, s. 27). Tepecik ve Tuna yazdıkları Plastik Sanatlar Eğitiminde Bir Araç Olarak Bilgisayar Kullanımı isimli makalede; bilgisayarların, Görsel Sanatlar (Resim-İş) derslerinde bir tasarım yapma aracı olarak öğrencilerin kullanımına sunulmasının yanı sıra, öğretmenin ders anlatma aracı olarak kullanımının da mümkün olacağını söylemektedirler. Bugün internet, ilk kuruluş amacının çok ötesine geçmiş ve dünya yüzeyine yayılmış en büyük bilgisayar ağı haline gelmiştir. Grafik ağırlıklı www'in internet üzerinde kullanılmaya başlaması ve kişisel bilgisayarların yaygınlaşması internetin aktif bir bilgi denizi olmasını sağlamıştır. Kullanıcılar kendilerine yakın servis sağlayıcılarından aldıkları hatlarla günün her saatinde internete bağlı herhangi bir bilgisayara bağlanabilmekte ve buradaki bilgilerden istifade edebilmektedir. Bu müthiş iletişim tekniği, her alanda etkilerini çok kısa zaman içinde göstermiş ve özellikle ticarete etkin bir sunum ve iletişim aracı olarak kullanılmaya başlandığını belirtmişlerdir (Tepecik, Tuna, 2001, s.12).

İnternet üzerine, her gün milyonlarca bilgi eklenmekte ve yine her gün milyonlarca kullanıcı internetten bu bilgilere ulaşmaktadırlar. Bu ortam, firmaların internetten yararlanma isteklerini arttırmakta, bu istek ise yazılım geliştiricileri harekete geçirmektedir. Bu bağlamda internet gitgide günlük hayatın içerisine girmekte, ticaretten eğitime kadar birçok alanda etkisini giderek arttırmaktadır (Şengül, 2006, s. 70).

2.6. Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin Yararları

Şimdiye kadar internet tabanlı eğitimle ilgili araştırmalar ve uygulamalar yapılsa da sanat eğitime yönelik yeterli sayıda araştırma ya da proje bulunmamakta ve istisnalar haricinde görsel sanatlar dersinde uygulanmamaktadır diyebiliriz. Türkiye’de web tabanlı eğitim veren yüksek öğretim kurumlarından bazıları Ankara Üniversitesi, Çukurova Üniversitesi, Sakarya Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Maltepe Üniversitesi ve Ahmet Yesevi Üniversitesi’dir. Türkiye’de Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulayan eğitim kurumlarından birisi olan Maltepe Üniversitesi’nin 2006 senesinden beri internet üzerinden yaptığı eğitim İşletme Yüksek Lisans Programı ve Meslek Yüksekokulu eğitimi olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu yüksek öğretim kurumunda da internet üzerinden sanat eğitimi yapılmamaktadır. Maltepe Üniversitesi’nin internet sitesinde web tabanlı öğrenme yöntemi hakkında aşağıdaki bilgiler verilmiştir. Öğrenim en temel anlamıyla, iletişim teknolojilerinin kullanılarak zaman ve mekan bağımsız olarak insanların eğitim almalarının sağlanmasıdır. Bu sayede yaşadıkları yerlerde eğitim olanakları kısıtlı olanların, ya da iş saatlerinde çalıştığı için eğitimine, kişisel gelişimine zaman ayıramayan bireylerin istedikleri formasyonu almaları sağlanmaktadır. e-Öğrenim zaman bağımsızdır. Bir birey, kendine en uygun zamanda eğitimine kaldığı yerden devam edebilir. Eğitimlerini tamamlayabilmek için ona verilen zaman aralığını nasıl kullanacağına tamamen kendisi karar verir. Öğrenim mekan bağımsızdır. Yaşadıkları yerlerde eğitim olanakları kısıtlı olan bireylerin, herhangi bir yer değişimine gerek kalmadan, istedikleri kalitede eğitim almaları sağlanır. Böylece, eğitimin en büyük dertlerinden biri olan “eğitimde fırsat eşitliği” sorununun büyük ölçüde üstesinden gelme şansını verir. e-Öğrenim, öğrencinin daha sorumlu davranmasını sağlar. Öğrenci, dersleri kendi kişisel gelişimi için aldığının bilincinde olduğu ve de derslere istediği zaman ara verip istediği zaman kaldığı yerden devam etme özgürlüğünü elinde tuttuğu için dersleri zamanında bitirip bitirmeme, başarılı olup olmama tamamen kendi inisiyatifindedir. e-Öğrenim tamamen bireysel değildir. Dersleri alan diğer öğrencilerle ve dersten sorumlu öğretim üyeleriyle bilgi teknolojilerinin verdiği imkanları kullanarak (e-posta, sohbet, forum vb...) iletişime geçmek, ortak projelerde

çalışmak mümkündür. Kısaca özetlemek gerekirse, günümüzde e-Öğrenim bazı durumlarda örgün eğitime alternatif olarak düşünülebileceği gibi, çoğu durumda örgün eğitimi destekleyici bir unsur konumundadır. Gelecekte, teknolojinin daha da gelişmesi, yaygınlaşması ve eğitim almak isteyen birey sayısındaki artış gibi gelişmeler e-Öğrenim'i, eğitim sistemleri içerisinde vazgeçilmez duruma getirecektir (Maltepe Üniversitesi, e-Öğrenim).

2.7. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

DOĞANGÜN (2007), "Görsel Sanatlar Eğitimi Dersi için İnteraktif CD tasarımı ve Uygulaması" adlı Yüksek Lisans çalışmasında; Görsel medya araçlarından biri olan eğitim CD'lerinin, öğrencilerin kalıcı öğrenme süreçlerine katkısının artırılması gözlemlenmiştir. Öğretmenlerin farklı ve etkili eğitim materyalleri kullanarak başarı seviyelerini üst sıralara taşıyabilmeleri, öğrenci, öğretmen ve diğer kullanıcılara kolay ulaşılabilir, anlaşılır, ilgi ve merak uyandıran kaynak materyal tasarlamak amacıyla yürütülmüştür. Araştırma bölgesi olarak Ankara ili Keçiören Melek Özen İlköğretim Okulu ve Ankara ili Keçiören İbni Sina İlköğretim Okulu seçilmiştir. Melek Özen İlköğretim Okulu 6. sınıf öğrencilerinden 40 kişi deney grubu olarak, İbni Sina İlköğretim Okulu 6. sınıf öğrencilerinden 40 kişide kontrol grubu olarak seçilmiş ve bu okullarda öğrenim gören altıncı sınıf öğrencilerinden toplam 80 kişilik bir örneklem oluşturulmuş araştırma bu örneklem üzerinde yürütülmüştür. "Resimde Kompozisyon" konulu bir eğitim CD'si hazırlanmış bu CD deney grubuna izletilmiştir. Kontrol grubuna "Resimde Kompozisyon" konusu anlatım yöntemi kullanılarak verilmiş ve her iki gruba anket formu uygulanmıştır. Veri toplama aracı olarak Anket Formu kullanılmıştır. Anket formu 10 sorudan oluşmuştur. Araştırma sonucunda elde edilen veriler t testi ile değerlendirilmiş araştırma sonucunda elde edilen bilgiler ayrıntılı olarak tablolastırılmıştır. Araştırma sonucunda Görsel Sanatlar Dersinde konunun İnteraktif Eğitim CD'si ile verilmesi ile öğrencilerin; derse katılımının arttığı, öğrenme sürecini hızlandırdığı, pekiştireçler sayesinde öğrenmelerini daha kalıcı kıldığı, ilgi ve merak uyandırarak öğrenme ve

araştırma yapma isteklerini arttırdığı ve başarı seviyelerini olumlu yönde etkilediği tespit edilmiştir.

İMER (1996), "Eğitim Fakültelerinde Öğretmen Adaylarının Bilgisayara ve Bilgisayarı Eğitimde Kullanmaya Yönelik Nitelikleri" isimli doktora tezinde, 1995–96 öğretim yılında Türkiye’deki eğitim fakülteleri ve bu eğitim fakültelerinde bilgisayar destekli öğretim yapan öğretim elemanları ve bu alanda çalışan uzmanlarla çalışarak gerçekleştirilmiştir. Tarama modeliyle yapılan araştırmanın sonucunda araştırmaya katılan 37 bilgisayar laboratuvarlarındaki 479 bilgisayar sayılarının, öğrenim gören öğrenci sayıları dikkate alındığında, etkili bir öğretimin yapılabilmesi için yetersiz olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda eğitim fakültelerinde bilgisayar öğretimi ve bilgisayar destekli öğretim derslerini verebilecek öğretim elemanlarının bilim dalları, bilgisayar öğretimine ve bilgisayar destekli öğretime ilişkin aldıkları eğitimlerinin türü ve süreleri farklılıklar göstermektedir. Öğretim elemanlarının tümü bilgisayar öğretimine ilişkin eğitim almışlarken, büyük bir çoğunluğunun bilgisayar destekli öğretime yönelik eğitim almadıkları görülmüştür.

ÖZMEN (2002) "Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İnteraktif Multimedya Tanıtım CD-ROM Tasarımı" isimli Sanatta Yeterlilik tezinde Çağdaş bir medya olarak "interaktif çoklu ortam"ın gelişimini incelemiş CD tasarımı geliştirmiş, üretim yöntemlerini ve aşamalarını açıklamıştır. Ayrıca animasyon geliştirme ve bunları video tekniklerine uyarlama yöntemleri oluşturmuş ve yeniden programlamıştır. 21.yy'ın görsel iletişim Enteraktif çoklu ortam tasarımının tanıtım alanında kullanımında, tasarım ve tasarımcı açısından dikkat edilmesi gereken noktaları ve problemleri açıklayarak ve uygulayarak göstermiş, çözüm önerilerinde bulunmuş ve alternatif bir tanıtım elemanı olarak Mimar Sinan Üniversitesinin tanıtım tasarımını göstermiştir.

ŞENGÜL (2006), tarafından “ Teknolojinin Görsel Sanatlarda Kullanımı ve Sanat Eğitimine Katkısı” isimli doktora tezinde, deney ve kontrol gruplu öntest-sontest ölçümlerine dayanan deneysel desenli bir çalışmanın yanı sıra; sanat eğitimcilerinin görüşlerinin alınmasını dayanan betimsel bir çalışma yapılmıştır.

Araştırmanın deneysel çalışma ile ilgili çalışma grubunun İstanbul'daki bir okuldan 20 öğrenci (10 deney, 10 kontrol grubu olmak üzere) oluşturulmuş; betimsel örneklemini ise İstanbul ili Kadıköy ilçesine bağlı ilköğretim kurumlarında görev yapmakta olan 83 sanat eğitimcisi oluşturmuştur.

TUNA (2002) “Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Eğitimi Bölümlerinde Tasarım İlke ve Elemanlarının Bilgisayar Teknolojisi Yardımı ile Uygulanması” isimli doktora tezinde öğrencilerin bilgisayar teknolojisi yardımı ile projelerini yaparken zamandan tasarruf sağlamaktadırlar. Bilgisayar teknolojilerinin eğitime sağlayacağı en önemli katkılardan birinin öğrencinin düşünme ve problem çözme yeteneğine sağlayacağı katkı olarak ifade edilmektedir. Öğrencilerin bilgisayar programlarının özelliklerini öğrendikçe, sanatsal yaratma sürecinde ve sonucunda bilgisayarların gerekliliğine inandıkları düşülmektedir. Öğrencilerde yanlış yapma korkusu bilgisayar kullanımı ile ortadan kalktığı belirtilmiştir.

ÜNSAL (2007) “Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Harmanlanmış Öğrenme Etkinliğinin Çoklu Düzeyde Değerlendirilmesi” isimli Doktora tezinde harmanlanmış öğrenme etkinliğini, öğrenci başarısı ve motivasyonu yönünden incelemektedir. Harmanlanmış öğrenme yaklaşımına göre tasarlanmış olan dersin; tepki, başarı ve davranış değerlendirme boyutlarıyla incelenmesi yapılmıştır. Harmanlanmış öğrenme yaklaşımına göre hem web destekli öğrenme ortamı tasarlanmış hem de yüz yüze öğrenme ortamı düzenlenmiştir. Bu amaçla, harmanlanmış öğrenme yaklaşımının etkililiği çoklu düzeyde değerlendirilmiştir. Araştırma sonunda harmanlanmış öğrenme yaklaşımının yüz yüze öğrenme yaklaşımına göre, öğrencilerin akademik başarı puanları ve motivasyon puanları arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır. Fakat harmanlanmış öğrenme yaklaşımının yüz yüze öğrenme yaklaşımına göre kalıcılık puanları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur.

YAKAR (2008), “Temel Sanat Eğitimi Dersi Programının Yürütülmesine İlişkin Görüşlerin İncelenmesi Ve Doku Modülü İçin Örnek Cd-Rom Tasarımı” isimli çalışmasında; Temel Sanat Eğitimi dersi veren öğretmenlerin kullandıkları yöntem/

teknikler ile çoklu ortam teknolojilerine yönelik görüşleri ve bu çerçevede dersin yürütülmesiyle ilgili mevcut durum değerlendirilmiştir. Araştırmaya ek olarak Temel Sanat Eğitimi dersi “Doku” ünitesine yönelik çoklu ortam teknolojisi destekli sunum materyali (CD-ROM) hazırlanmıştır. Araştırmanın evrenini Ankara, Aydın, Bursa, Bartın, Kayseri illerindeki Meslek, Anadolu Meslek ve Kız Meslek Liselerinde ve Ankara, Eskişehir, Isparta, İzmir, Samsun illerindeki üniversitelerde Temel Sanat Eğitimi dersi veren öğretmenler oluşturmaktadır. Örneklem olarak basit tesadüfi yöntemle seçilen 33 ortaöğretim ve 17 yükseköğretim düzeyinde olmak üzere toplam 50 öğretmen alınmıştır. Öğretmenlerin görüşlerini inceleyebilmek için anket formu hazırlanmıştır. İşlenen verilerden elde edilen bulgular, hazırlanan frekans tablolarında ve çapraz tablolarda Kay Kare analizleri ile gösterilmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırmanın yöntem bölümünde araştırma modeli, çalışma grupları, deneysel işlemin uygulanması, veri toplama araçları, elde edilen verilerin istatistiksel yöntemlerle çözümlenmesi ve verilerin yorumlama teknikleri ile ilgili bilgiler bulunmaktadır.

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma Temel Sanat Eğitimi dersinin ilke ve elemanlarının bilgisayar ortamında etkileşimli yöntemle öğrencilere öğretilip ve uygulatilmasının, geleneksel yöntem ile eğitim alan öğrencilerin başarısına etkisini ölçme amaçlıdır. Bu araştırmada aynı sınıfta bulunan öğrencilerden tarafsız rastgele yöntemle kontrol ve deney grubu olmak üzere iki grup oluşturulmuştur. Bu araştırmanın modeli ön test, son test, kalıcılık testi kontrol gruplu modeldir.

Bu araştırmada, Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Mesleki Resim Anabilim Dalı ve Seramik Eğitimi Anabilim Dalı'nda lisans düzeyinde birinci sınıfta okutulan, Temel Sanat Eğitimi-II dersinin öğretiminde iki farklı yöntem kullanılmıştır. Gruplardan birine geleneksel öğretim yöntemi, diğerine ise web tabanlı bilgisayar destekli öğretim uygulanarak öğrencilerin uygulama sonucunda başarı ve öğrenme kalıcılıkları kullanılan yöntemler açısından incelenmiştir.

Desen olarak, deneysel modeller içerisinde yer alan, *Çok denekli-tektörlü deneysel desen* kullanılmıştır. Bu araştırma öntest-sontest kontrol gruplu desen üzerinde yürütülmüştür. Kontrollü ön ve son test modelde araştırma belirli amaçlar için daha önce şekillenmiş olan gruplar üzerinde yapılmaktadır. Daha önce oluşmuş gruplar aynen alınmakta; ancak, bunlardan bir tanesi deney grubu, öteki de kontrol grubu olarak rasgele-seçkisiz (random) yolla atanmaktadır. Gruplar, bir kez deney

başlamadan önce bir kez de deney bittikten sonra bağımlı değişken üzerinde olmak üzere iki kez ölçülmektedir (Kaptan, 1998, s. 85).

Bu araştırmada, Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Mesleki Resim Anabilim Dalı ve Seramik Eğitimi Anabilim Dalı'nda öğrenim gören birinci sınıf öğrencileri arasından 2 grup için toplam 40 öğrenci seçilmiştir. Gruplardan biri deney, diğeri kontrol grubu olmak üzere seçkisiz olarak atanmıştır. Katılımcılar, deneysel işlemten önce ve sonra bağımlı değişkenlerle ilgili olarak ölçüme tabi tutulmuşlardır.

Deney grubunda, Temel Sanat Eğitimi-II öğretiminde web tabanlı bilgisayar destekli öğretim etkinliklerine yer verilirken kontrol grubunda, aynı derse ilişkin geleneksel öğretim etkinliklerine yer verilmiştir. Araştırmada kullanılan deney deseni, Tablo 1'de verilmektedir.

Tablo 1. Deney Deseni

<u>Grup</u>	<u>Seçim</u>	<u>Ön test</u>	<u>Denel İşlem</u>	<u>Son test</u>	<u>Kalıcılık</u>
G_D	R	Ö₁	X_{WTÖY}	Ö₃	Ö₅
G_K	R	Ö₂	X_{GÖ}	Ö₄	Ö₆
GD : Deney Grubu GK : Kontrol Grubu R : Rasgele Seçim XWTÖY : Web Tabanlı Öğretim Yöntemi XGÖ : Geleneksel Öğretim Yöntemi Ö1 : Web Tabanlı Öğretim Yöntemindeki Ön Test Ö2 : Geleneksel Öğretim Yöntemindeki Ön Test Ö3 : Web Tabanlı Öğretim Yöntemindeki Son Test Ö4 : Geleneksel Öğretim Yöntemindeki Son Test Ö5 : Web Tabanlı Öğretim Yöntemindeki Kalıcılık Testi Ö6 : Geleneksel Öğretim Yöntemindeki Kalıcılık Testi					

3.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, 2008-2009 Eğitim Öğretim yılı bahar döneminde Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Mesleki Resim Eğitimi Anabilim Dalı'nda ve Seramik Eğitimi Anabilim Dalı'nda lisans düzeyinde öğrenim gören I. sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Bu öğrenciler, 2 ayrı sınıftan oluşmakta ve derslerini birleştirilmiş 2 ayrı grup halinde almaktadırlar. Birinci gruptaki (2R1) öğrencilerin sayısı 20 iken ikinci gruptaki (2R2) öğrencilerin sayısı 24'dir. Her iki gruptaki toplam öğrenci sayısı 44'dir. Çalışma grubu içerisinde yer alan sınıfların seçiminde sınıf yapısı ve öğrenci özellikleri dikkate alınmamıştır. Hangi grubun web tabanlı bilgisayar destekli öğretim ya da geleneksel öğretim grubu olacağına yansız atama yoluyla karar verilmiştir. Uygulama süresince herhangi bir sebeple derse devam edemeyen ve devam zorunluluğu olmayan tekrarlı öğrencilerle, kalıcılık puanlarının tespitinin yapıldığı saatte sınıfta olmayan öğrenciler araştırma kapsamından çıkarılmıştır. Bu işlemler sonucunda her iki grupta 20 öğrenci sayısı elde edilerek toplamda 40 öğrencinin katılımıyla araştırma tamamlanmıştır.

Deney ve kontrol grubu öğrencilerinin ön test akademik başarı puanlarının karşılaştırılmasına ilişkin bağımsız gruplar t-testi sonuçları Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2. Deney ve Kontrol Grubunun Ön Test Akademik Başarı Puanlarına İlişkin t-testi Karşılaştırılması

GRUPLAR	N	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	SS	Sd	t	p
Deney	20	15,150±0,831	3,717	38	0,410	0,682
Kontrol	20	15,600±0,705	3,152			

Tablo 2 incelendiğinde, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan deney grubu öğrencilerinin deney öncesindeki ön test puan ortalaması, $\bar{x} = 15,150$ 'dir. Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu öğrencilerinin ön test puan ortalaması ise, $\bar{x} = 15,600$ 'dür. Öğrencilerin ön test puanları arasında anlamlı bir farklılık gözlenmemektedir.

Bu nedenle, Temel Sanat Eğitimi dersi renk konusunun müfredatın gerektirdiği önkoşul öğrenmeler ya da giriş yeterlilikleri açısından ele alındığında gruplarda bir farklılık bulunmadığı [$t=0,410$; $p>0.05$] söylenebilir.

3.3. Veri Toplama Araçları

Yapılan bu araştırma kapsamında, uygulamaya yönelik çalışmaların gerçekleştirilmesi amacıyla web sitesi, araştırmanın alt amaçlarına yönelik akademik başarı ve bilgi seviyelerini ölçmek için başarı testi ve öğrencilerin Web Tabanlı Öğrenme Yöntemine karşı düşüncelerinin öğrenebilmesi için bir tutum testi hazırlanmıştır. Başarı testi hazırlanırken Temel Sanat Eğitimi II dersi hakkında Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi'ndeki uzman akademisyenlerin görüşü alındıktan sonra bu testin eğitim bakımından etkili ve doğru şekilde hazırlanmasında Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nden destek alınmıştır. Soru köklerinin olumlu olmasına dikkat edilmişse de olumsuz kökte sorulara da yer verilmiştir. Uzmanların görüşü doğrultusunda başarı testi gerçekleştirilmiştir. Başarı testi ilk önce 50 sorudan oluşturulmuş. Daha sonra geçerlilik-güvenirlilik testi Kadir Has Üniversitesi, Maltepe Üniversitesi ve TOBB ETÜ'de bu dersi alan 62 öğrenci üzerinde denenerek madde ayırt ediciliklerine göre 32 soruya indirilmiştir.

3.4. Öğretim Materyalleri

Temel Sanat Eğitimi-II dersi için “www.temelsanategitimi.com” isimli, etkileşimli Temel Sanat Eğitimi bilgilerin yer aldığı bir web sitesi geliştirilmiştir. Temel Sanat Eğitimi-II öğretim materyalleri geliştirilirken alanında uzman bilgisayar

programcılarının ve sanat eğitimcilerinin görüşleri alınmıştır. Öğrencilerin ilgisini çekmek ve araştırmanın önemli bir parçası olduklarını hissettirmek amacıyla web sitesinin alternatif arayüz tasarımlarının seçilmesinde görüşleri dikkate alınmıştır. Öğrencilerin ilk defa yapacakları öğrenme yöntemine hazırlanmaları ve bu yeni yönteme karşı uyum sağlamaları için uygulamanın ilk iki haftası eğitim aracı olan web sitesi tanıtılmıştır ve uygulama kullanılan Adobe Photoshop CS2 programı deney grubuna öğretilmiştir. Uygulamanın yapılabilmesi için internet bağlantısı olan bilgisayar laboratuvarı Temel Sanat Eğitimi II dersinin ders saatlerinde kullanılmıştır. Web sitesinde öğrencilere dersle ilgili duyurular yapılmakla birlikte kendilerini geliştirecekleri web sitelerine bağlantılar aracıyla erişimleri sağlanmıştır. Dersin web sitesinde dersin tanımı, tarihçesi ve tüm konuları yer almaktadır.

3.5. Web Sitesinin Geliştirilme Aşamaları

Bu araştırmanın amacına ve Temel Sanat Eğitimi II dersinin işleyiş tarzına uygun olarak öğretim aracı hazırlanmıştır. Web tasarımı uzmanı, alan uzmanı akademisyenler ve deney grubu öğrencilerinin görüşleri alınarak eğitim aracı yapılmıştır. www.temelsanategitimi.com isimli eğitim aracı, Temel Sanat Eğitimi derslerinin tüm konularını içermektedir. Temel Sanat Eğitimi II dersinde uygulama yapılan renk konusunun etkili bir şekilde verilebilmesi için alan uzmanı akademisyen ile birlikte tekrar incelenip uygulamaya hazır edilmiştir. Web sitesi internete konulduktan sonra tekrar alan uzmanı akademisyenler ve deney grubu öğrencilerinin görüşleri alınarak gerekli düzenleme ve değişikliklere gidilmiştir. Bu sayede web sitesinin son hali oluşturulmuştur. Dersle ilgili verilecek bilgilerin dokümanlarını oluşturmak amacıyla; Temel Sanat Eğitimi II dersini yürütecek olan öğretim üyesinin ders notlarından, ilgili literatürden yapılan taramalardan elde edilen bilgilerden (Ek-1) ve çeşitli kaynaklardan istifade edilmiştir. Dersle ilgili bilgilerin web sitesinde kullanılmasına ön hazırlık olarak Microsoft Word programından yararlanılmıştır. Photoshop CS3 resimlerin kullanılması ve gerekli düzenlemelerin yapılmasında kullanılmıştır. Deney grubu öğrencilerine eğitim aracı olan web sitesinin bu bilgilerin

program koduna dönüştürülmesinde PHP programlama dili ve Dreamweaver CS3 tasarım programı bir arada kullanılmıştır.

3.6. Öğretim Materyallerinin İçeriği ve Çalışma Prensipleri

Öğretim Materyali Temel Sanat Eğitimi-II dersi Web Sitesi “www.temelsanategitimi.com”dur. İçerik olarak her iki materyalde birbirinin aynısıdır fakat çalışma prensipleri ve uygulama yöntemleri birbirinden farklıdır.

Öğrenciler internet sitesine girdikten sonra ana sayfadan hareketle konulara ulaşmaktadırlar. Sitenin sol ve üst bölümünde konu butonları yer almaktadır. Sitede öğrencilerin ilgili başlıklara erişimini sağlayan butonların isimleri ve içerikleri kısaca şöyledir: Ana sayfada Temel Sanat Eğitimi dersinin tanımı, ilkeleri ve elemanları ilgili konu başlıkları verilmiştir (Ek-2). Öğrencilerin ders sorumlusuyla iletişime geçerek bilgi edinmelerini okul ortamı dışındayken yazılı olarak sağlamaktadır. “Online Test” bölümünde, dersle ilgili soruların yer aldığı bir test bulunmaktadır. Öğrenciler bu testteki sorulara verdikleri cevapların doğru olup olmadığını, test bitiminde istatistiki olarak görmektedirler. Buradaki sorular, site yöneticisi tarafından periyodik zaman dilimlerinde değiştirilerek güncellenmektedir. “Duyurular” bölümünde ise, Temel Sanat Eğitimi dersi ile ilgili internette yer alan, Türkçe ve İngilizce farklı web sitelerine ulaşım sağlanmaktadır.

3.7. Ölçme Aracının Geliştirilmesi

Araştırmanın alt amaçlarına yönelik olarak, Temel Sanat Eğitimi Dersi ile ilgili başarı testi hazırlanmıştır. İşlemin başında ön test, sonunda son test, dersin bitiminden 1 ay sonra kalıcılık puanlarının tespiti için uygulanan bu araç ile; grupların Temel Sanat Eğitimi Dersi’ne yönelik uygulama öncesi ve sonrasında akademik başarıları ve öğrenme kalıcılıkları belirlenmiştir.

3.8. Başarı Testi'nin Hazırlanması

Başarı testi için (ön test-son test-kalıcılık) kullanılan ölçme aracı, 4 seçenekli 32 çoktan seçmeli sorudan oluşmaktadır. Ek-3'de yer alan ölçme aracı, Temel Sanat Eğitimi Dersi hedef ve davranışları temel alınarak araştırmacı tarafından hazırlanmıştır. Aracın geçerliliğinin belirlenmesinde ölçme değerlendirme, konu uzmanı ve araştırma yöntembilim uzmanlarından yardım alınmıştır.

Uzman görüşleri doğrultusunda hazırlanan test, Kadir Has Üniversitesi, Maltepe Üniversitesi ve TOBB ETÜ'de daha önce bu dersi almış, 62 kişilik bir öğrenci grubuna uygulanarak ön denemesi yapılmıştır. Uygulamalardan elde edilen veriler, 0 ve 1 şeklinde puanlara dönüştürülerek, geçerlilik ve güvenirlikle ilgili çözümlemelerde kullanılmıştır. Çalışmanın başlangıcında 50 madde olarak hazırlanan ölçme aracı; uzman görüşleri, madde güçlük düzeyleri, madde ayırtıcılık indisleri ve toplam madde korelasyonları dikkate alınarak 32 maddeye indirilmiştir. Aracın güvenirlik katsayısı, .74 olarak hesaplanmıştır. Soruların madde ayırt edicilik güçleri ve güvenirlik katsayısı, ITEMAN 1988 programı aracılığıyla analiz edilmiştir. Madde ayırt edicilik gücü, .30'un üstünde olan 32 soru maddesi tespit edilmiştir. Böylece 32 sorudan meydana gelen nihai test oluşturulmuştur. Geri kalan 18 sorunun, madde ayırt edicilik gücü .30'dan küçük olduğu için testten çıkarılmıştır.

Madde ayırt etme katsayısı 0,40 ve daha büyük olan maddelerin çok ayırt edici, 0,30-0,39 aralığında bulunan maddelerin oldukça ayırt edici, 0,20-0,29 aralığındaki maddelerin düzeltilip kullanılabilecek düzeyde düşük ayırt edici, 0,19 ve daha küçük maddelerin testten çıkarılması gereken çok düşük ayırt edici maddelerdir Test kapsamındaki 32 madde ayırt edici özelliğe sahip olduğu için teste kalmıştır (Tekin, 1996, s. 249).

Tablo 3’de, ölçme aracında kullanılan maddelerin madde güçlük dereceleri, madde ayırt etme katsayıları ile ilgili bilgiler verilmiştir.

Tablo 3. Akademik Başarı Testinin Madde Güçlük ve Madde Ayırt Edicilik Dereceleri

Madde No	Madde Güçlüğü	Madde Ayırt Ediciliği
1	0.820	0.344
2	0.446	0.376
3	0.393	0.380
4	0.459	0.389
5	0.459	0.391
6	0.448	0.395
7	0.412	0.341
8	0.465	0.336
9	0.557	0.327
10	0.459	0.381
11	0.475	0.326
12	0.428	0.376
13	0.475	0.329
14	0.398	0.341
15	0.426	0.391
16	0.458	0.378
17	0.574	0.353
18	0.484	0.396
19	0.492	0.340
20	0.459	0.389
21	0.476	0.354
22	0.492	0.384
23	0.536	0.415
24	0.934	0.538
25	0.428	0.339
26	0.456	0.364
27	0.426	0.384
28	0.446	0.376
29	0.479	0.355
30	0.508	0.418
31	0.391	0.384
32	0.443	0.351

3.9. Veri Toplama Aracının Uygulanması ve Deneysel İşlem Süreci

Araştırma kapsamında hazırlanan çoktan seçmeli 32 sorudan oluşan akademik başarı testi, “ön test” olarak deneysel işlemin başlamasından bir hafta önce deney ve

kontrol gruplarına uygulanmıştır. Uygulama esnasında, öğrencilerin bireysel cevaplandırma yapmaları için uygun ortam hazırlanmış ve birbirlerinden etkilenmemeleri için gereken önem ve dikkat gösterilmiştir. Yine bir hafta önce her iki öğrenci grubuna Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi hakkında görüşlerini almak için Tutum Testi uygulanmıştır.

Araştırmacı deney başlamadan üç hafta önce hafta da iki saat deney grubu öğrencilerine Photoshop CS2 programını öğretmiştir. Uygulamanın başlangıcında araştırmacı, deneysel işlemin başladığı ilk hafta öğretim elemanı ile birlikte deney grubu öğrencilerinin dersine girip Renk konusuyla ilgili hazırlanmış olan eğitim materyallerinin tanıtımını yapmış, uygulama sürecinde işlenecek konular hakkında bilgi vermiştir.

Deney grubuyla bilgisayar laboratuvarında yürütülen derlerde, öğrencilerin, Temel Sanat Eğitimi Web Sitesi'ni kullanarak her hafta işlenen konuları bireysel öğrenmelerine imkân tanınmıştır. Web sitesi sayesinde öğrencilerin ders saatleri haricindeki zamanlarında da konulara ilişkin öğrenimlerini gerçekleştirmelerine imkân sağlanmıştır.

Kontrol grubuyla yapılan derslerde ise, dersin öğretim elemanı geleneksel öğretim yaklaşımıyla, Renk konularını kontrol grubu öğrencilerine aktarmıştır.

Toplam dört hafta süren bu uygulamalar sonunda her iki gruba deneysel işlem sürecinde ulaşılan düzeyi belirlemek amacıyla son test verilmiştir. Son test soruları, ön testte yer alan çoktan seçmeli 32 sorunun aynısı olmasına rağmen soruların sıralamasında ve şıkların yerleştirilmesinde çeşitli değişiklikler yapılmıştır. Bu şekilde yapılmasındaki amaç; öğrencilerin ön testte verdikleri cevapların etkisinde kalmamaları ve sorulara daha sağlıklı cevap vermeleri sağlanmıştır.

Araştırmaya yönelik çalışmaların bitiminden dört hafta sonra her iki gruptaki öğrencilere ön testin aynısı kalıcılık puanlarının tespit edilmesi amacıyla uygulanmış

ve deneysel işlem süreci tamamlanmıştır. Kalıcılık test soruları, ön testte ve son testte yer alan çoktan seçmeli 32 sorunun aynısı olmasına rağmen soruların sıralamasında ve şıkların yerleştirilmesinde çeşitli değişiklikler yapılmıştır. Böylece öğrencilerin ön testte ve son testte verdikleri cevapların etkisinde kalmamaları ve sorulara daha sağlıklı cevap vermeleri sağlanmıştır. Yapılan bu işlemde sonra elde edilen verilerin çözümü ve yorumlanması aşamasına geçilmiştir.

Her iki gruptaki öğrenciler Renk konusu için kendilerinden istenen projeleri yapmışlardır. Deney grubu öğrencileri projelerini hem elle boyama yaparak hem de Photoshop yardımıyla yaparken, kontrol grubunda bulunan öğrenciler kendilerinden istenen projeleri yalnız elle boyama yaparak gerçekleştirerek not almışlardır.

3.10. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Araştırma ile ilgili elde edilen veriler, SPSS 11.05 paket programına aktararak, kullanılan öğretim yöntemlerine ilişkin ön test-son test (erişi) ve kalıcılık puanlarının karşılaştırılmasında bağımlı ve bağımsız gruplar için t testinden yararlanılarak sonuçlar tablolaştırılmıştır. Yapılan analizlerde 0,05 anlamlılık düzeyi esas alınmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümünde, araştırmanın deneysel işlem sürecinde Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi yaklaşımı ve Geleneksel Öğretim yaklaşımıyla verilen konuların başarı ve kalıcılığa olan etkisine ilişkin bulgular ele alınmış, araştırmanın alt amaçlarına dayalı olarak elde edilen bulgular ve bu bulgulara dayalı yorumlara yer verilmiştir.

1. Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmada ele alınan birinci alt amaç; “*Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan deney grubu öğrencilerinin başarı puanları (ön test-son test) arasında anlamlı bir artış var mıdır?*”dır. Bu alt amacın cevabını bulmak için öğrencilerin erişim puanlarında (ön test-son test) anlamlı bir artış sağlayıp, sağlamadığı belirlenmeye çalışılmıştır.

Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin uygulandığı öğrencilerinin erişim puanları öncelikle genel erişim düzeyleri açısından incelenmiştir. Bu amaçla Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi kullanılarak, 4 haftalık bir süreyle Temel Sanat Eğitimi-II renk konusu öğrencilere öğretilmiştir. Uygulama öncesinde ön test, sonrasında ise son test verilmiş ve öğrencilerin başarı puanları hesaplanmıştır.

Tablo 4’de Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin uygulandığı öğrencilerin başarı (ön test-son test) puanlarının karşılaştırılmasına yönelik bağımlı gruplar t-testi sonuçları yer almaktadır.

Tablo 4

Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan Deney Grubu Öğrencilerinin Başarı Puanlarının (Ön Test-Son Test) Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları

İŞLEMLER	N	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	SS	Sd	t	P
ÖNTEST	20	15,150±0,507	2,270	19	13,44	0,000
SONTEST	20	28,100±0,831	3,717			

Tablo 4’den de anlaşılacağı gibi Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi’nin uygulandığı deney grubunun ön test puan ortalaması $\bar{x}=15,150$ iken, son test puan ortalaması $\bar{x}=28,100$ ’e bir artış göstermiştir. Öğrencilerin ön test-son test puanları arasındaki bu artış anlamlıdır [$t=13,44$, $p<0.05$]. Bu sonuca göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi öğretim uygulamalarının, Temel Sanat Eğitimi dersi kapsamında öğrencilerin başarılarında anlamlı bir artış sağladığı söylenebilmektedir.

Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi’nin öğrencileri web sitesi ile etkileşerek somut öğrenme etkinliklerinde bulunmuşlardır. Deney Grubu öğrencilerinin başarısına ilişkin gözlenen bu değişimin, öğretim sürecinde kullanılan Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi’nden kaynaklandığı ve öğretim sürecinde kullanılan bu yöntemin, öğrencilerde istenilen davranış değişikliklerini meydana getirdiği söylenebilir.

İnternetin eğitimde bir araç olarak kullanılmasına yönelik uygulamaları içeren bazı araştırmalarda, web tabanlı öğrenme yönteminin verimliliği ve öğretime katkısı vurgulanmaktadır (Savaş 2007, Sular 2005, Yeşilyurt 2006, Cüez 2006, Doğangün 2007, Ünalın 2005, Şengül 2006, Demirel 2006, Alakent 1991, Orhan 1995, Şimşek 1995, Zor 2009).

Bu alt amaca ilişkin elde edilen bulgu, diğer araştırmalardan elde edilen bulguları desteklemektedir.

2. Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmada ele alınan ikinci alt amaç; “*Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan deney grubu öğrencilerinin kalıcılık puanları (son test-kalıcılık puanları) arasında anlamlı bir fark var mıdır?*”dır. Bu alt amacın cevabını bulmak için deney grubu öğrencilerinin son test ve kalıcılık puanları karşılaştırılmıştır.

Tablo 5’de Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi’nin uygulandığı deney grubu öğrencilerin başarı (son test-kalıcılık) puanlarının karşılaştırılmasına yönelik bağımlı gruplar t-testi sonuçları yer almaktadır.

Tablo 5

Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan Deney Grubu Öğrencilerinin Kalıcılık Puanlarının (Son test-Kalıcılık) Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları

İŞLEMLER	N	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	SS	Sd	t	P
SONTEST	20	28,100±0,507	2,269	19	3,77	0,001
KALICILIK TESTİ	20	26,350±0,424	1,899			

Tablo 5 incelendiğinde Web Tabanlı Bilgisayar Destekli Öğretim’in uygulandığı deney grubu öğrencilerinin son test puan ortalaması $\bar{x}=28,100$ iken, kalıcılık puan ortalaması $\bar{x}=26,350$ ’ye düşmüştür. Öğrencilerin son test ve kalıcılık puanları arasındaki bu düşüş anlamlı bulunmamıştır [$t=3,77$, $P>0.05$]. Kalıcılık puanlarının tespiti ile ilgili yapılan işlemler, uygulamanın bittiği tarihten itibaren 4 hafta sonra gerçekleştirilmiştir. Aradan geçen 1 aylık süreç göz önüne alındığında, öğrencilerin konu ile ilgili kazanım düzeylerindeki bu azalmanın önemsenecek nitelikte olmadığı konu ile ilgili kazanımların yeterince kalıcı olduğu söylenebilir.

3. Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmada ele alınan üçüncü alt amaç; “*Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu öğrencilerinin başarı puanları (ön test-son test) arasında anlamlı bir artış var mıdır?*”dır. Bu alt amacın cevabını bulmak için kontrol grubu öğrencilerinin başarı puanlarında (ön test-son test) anlamlı bir artış gerçekleştirip, gerçekleştirmediği belirlenmeye çalışılmıştır.

Geleneksel öğretim yönteminin uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin başarı testinden elde etmiş oldukları puanlar, öncelikle başarı düzeyleri açısından incelenmiştir. Öğrencilere uygulama öncesinde ön test, sonrasında ise son test verilerek her iki testin başarı puanları hesaplanmıştır.

Tablo 6’da Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin başarı (ön test-son test) puanlarının karşılaştırılmasına yönelik bağımlı gruplar t-testi sonuçları verilmektedir.

Tablo 6
Geleneksel Öğretim Yönteminin Uygulandığı Kontrol Grubu Öğrencilerinin
Başarı Puanlarının (Ön Test-Son Test) Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi
Sonuçları

İŞLEMLER	N	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	SS	Sd	t	P
ÖNTEST	20	15,600±0,705	3,152	19	3,32	0,004
SONTEST	20	18,450±0,956	4,273			

Tablo 6’da görüldüğü gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu ön test puan ortalaması $\bar{x} = 15,600$ iken, son test puan ortalaması $\bar{x} = 18,450$ ’ye doğru bir artış göstermiştir. Öğrencilerin ön test-son test puanları arasındaki bu fark anlamlı

bulunmamıştır [$t=3,32$, $p<0.05$]. Buna göre, Temel Sanat Eğitimi dersi kapsamında yürütülen geleneksel öğretim uygulamalarının öğrencilerin test başarılarında anlamlı bir artış sağladığı söylenemez.

Öğrenci başarısına ilişkin gözlenen anlamlı bir fark taşımayan bu değişimin, kontrol grubunda yapılan geleneksel öğretim etkinliğinden kaynaklandığı söylenebilir.

4. Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu araştırmada ele alınan dördüncü alt amaç; “*Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu öğrencilerinin kalıcılık puanları (son test-kalıcılık) arasında anlamlı bir fark var mıdır?*” şeklinde idi. Bu alt amacın yanıtını bulmak için kontrol grubu öğrencilerinin son test sonuçları ve kalıcılık puanları karşılaştırılmıştır.

Tablo 7’de Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin başarı (son test-kalıcılık) puanlarının karşılaştırılmasına yönelik bağımlı gruplar için t-testi sonuçları yer almaktadır.

Tablo 7
Geleneksel Öğretim Yönteminin Uygulandığı Kontrol Grubu Öğrencilerinin Kalıcılık Puanlarının (Son Test - Kalıcılık) Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları

İŞLEMLER	N	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	SS	Sd	t	P
SONTEST	20	18,450±0,955	4,273	19	3,32	0,004
KALICILIK TESTİ	20	16,900±0,714	3,194			

Tablo 7 incelendiğinde Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin son test puan ortalaması $\bar{x}=18,450$ iken, kalıcılık puan ortalaması

$\bar{x}=16,900$ 'dür. Öğrencilerin son test ve kalıcılık puanları arasındaki önemsenmeyecek derecedeki pozitif yöndeki bu fark anlamlı bulunmamıştır. Buna göre; öğrencilerin konu ile ilgili kazanım düzeylerinde son teste oranla bir farklılaşma oluşmadığı öğretim etkinliklerinin kalıcı öğrenme sağlama yönünde yeterli olduğu söylenebilir.

5. Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmada ele alınan beşinci alt amaç; “*Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan deney grubu öğrencileri ile Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu öğrencilerinin akademik başarı puanları (son test) arasında anlamlı bir fark var mıdır?*”dır. Bu alt amacın cevabını bulmak için deney ve kontrol grubu öğrencilerinin başarı puanları arasında fark olup olmadığı karşılaştırılmıştır.

Tablo 8’de Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim gören öğrencilerin, son test akademik başarı puanlarının karşılaştırılmasına ilişkin bağımsız gruplar için t-testi sonuçları verilmektedir.

Tablo 8

Web Tabanlı Bilgisayar Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin Akademik Başarı (Son Test) Puanlarının Karşılaştırılmasına İlişkin t-testi Sonuçları

GRUPLAR	N	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	SS	Sd	t	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	28,100 $\pm$ 0,510	2,27	38	8,920	0,000
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	18,450 $\pm$ 0,960	4,27			

Tablo 8’de anlaşılaçağı gibi Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi’nin uygulandığı deney grubu öğrencilerinin son test puan ortalaması $\bar{x}=28,100$ Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin son test puan ortalaması ise $\bar{x}=18,450$ ’dir. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim grubu öğrencilerinin son test puanları arasındaki bu fark anlamlıdır. Bu sonuç, Temel Sanat Eğitimi dersi kapsamında yapılan Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulamalarının, öğrencilerin akademik başarılarında Geleneksel Öğretim yöntemine göre anlamlı bir artış sağladığını göstermekte ve deney grubunda yapılan işlemlerin kontrol grubunda yapılan işlemlerden daha etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

6. Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmada ele alınan altıncı alt amaç; “*Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan deney grubu öğrencileri ile Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu öğrencilerinin kalıcılık puanları arasında anlamlı bir fark var mıdır?*”dır. Bu alt amacın cevabını bulmak için deney ve kontrol grubu öğrencilerinin kalıcılık puanları arasında fark olup olmadığı karşılaştırılmıştır.

Tablo 9’da Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı öğrencilerin kalıcılık puanlarının karşılaştırılmasına yönelik bağımsız gruplar için t-testi sonuçları verilmektedir.

Tablo 9
Web Tabanlı Bilgisayar Destekli Öğretim ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin Kalıcılık Puanlarının Karşılaştırılmasına İlişkin
t-testi Sonuçları

GRUPLAR	N	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	SS	Sd	t	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	26,35±0,420	1,90	38	11,370	0,000
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	16,90±0,710	3,19			

Tablo 9'un incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim'in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin kalıcılık puan ortalaması $\bar{x}=16,90$ iken, Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin uygulandığı deney grubu öğrencilerinin kalıcılık puan ortalaması $\bar{x}=26,35$ 'dir. Deney ve kontrol grubu öğrencilerin kalıcılık puanları arasındaki bu fark anlamlıdır. Bu sonuca dayalı olarak Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi, Geleneksel Öğretim'e göre Temel Sanat Eğitimi dersi kapsamında öğrenci başarısı üzerinde daha etkili olduğu, öğrencilerin bu anlamdaki öğrenme başarısını artırdığı ileri sürülebilir. Diğer taraftan başarıdaki bu artış kalıcılık anlamında da yapısını koruduğu için daha etkili bir öğrenmenin gerçekleştiği yönünde yorumlanabilir.

7. Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmada ele alınan yedinci alt amaç; “*Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan deney grubu öğrencileri ile Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu öğrencilerinin renk konusunda aldıkları notlar arasında anlamlı bir fark var mıdır?*”dır. Bu alt amacın cevabını bulmak için deney ve kontrol grubu öğrencilerinin kalıcılık puanları arasında fark olup olmadığı karşılaştırılmıştır.

Tablo 10’da Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı öğrencilerin kalıcılık puanlarının karşılaştırılmasına yönelik bağımsız gruplar için t-testi sonuçları verilmektedir.

Tablo 10
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin Renk Konusunda Aldıkları Notların Karşılaştırılmasına
İlişkin t-testi Sonuçları

GRUPLAR	N	$\bar{x} \pm S\bar{x}$	SS	Sd	t	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	84,30 $\pm$ 3,20	14,20	38	1,72	0,093
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	75,30 $\pm$ 4,20	18,70			

Tablo 10’un incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin renk konusunda aldıkları notların ortalaması $\bar{x}=75,30$ iken, Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin’in uygulandığı deney grubu öğrencilerinin renk konusunda aldıkları notların ortalaması $\bar{x}=84,30$ ’dir. Deney ve kontrol grubu öğrencilerin notları arasındaki bu fark anlam taşımamaktadır. Bu istatistik sonucuna göre Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi, Geleneksel Öğretim’e göre Temel Sanat Eğitimi dersi kapsamında öğrenci başarısı üzerinde daha etkili olduğu, öğrencilerin bu anlamdaki öğrenme başarısını artırdığı söylenememektedir.

8. Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmada ele alınan sekizinci alt amaç; “*Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi uygulanan deney grubu öğrencileri ile Geleneksel Öğretim yöntemi uygulanan kontrol grubu öğrencilerinin Temel Sanat Eğitiminde Bilgisayar kullanımına ilişkin tutumları arasında anlamlı bir fark var mıdır?*”dır. Bu alt amacın cevabını bulmak

için deney ve kontrol grubu öğrencilerinin Tutum Ölçeği Testindeki soruların cevapları arasında fark olup olmadığı karşılaştırılmıştır.

Aşağıda Tutum Ölçeği Testindeki 20 sorunun her iki gruptaki cevapları Fisher testi kullanılarak karşılaştırılarak her iki grubun Temel Sanat Eğitimi dersinde bilgisayar kullanımı konusundaki düşünce tutumları karşılaştırılmıştır.

Soru. 1. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Tasarım amaçlı bilgisayar programları öğrenmek yararlıdır.*” konusundaki tutumları Tablo 11’de belirtilmiştir.

Tablo 11
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	8	9	3	0	0	0,9221
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	7	10	3	0	0	

Tablo 11’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin

Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 2. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde araç olarak bilgisayar kullanmak yararlıdır.*” konusundaki tutumları Tablo 12’de belirtilmiştir.

Tablo 12
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde araç olarak bilgisayar kullanmak yararlıdır*” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	7	8	4	1	0	0,9355
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	8	7	5	0	0	

Tablo 12’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde araç olarak bilgisayar kullanmak yararlıdır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 3. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı diğer araçların kullanımına göre daha kolaydır.*” konusundaki tutumları Tablo 13’de belirtilmiştir.

Tablo 13
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı diğer*
***araçların kullanımına göre daha kolaydır.*” Konusunda Tutumlarının**
Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	8	7	5	0	0	0,7434
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	5	7	6	1	1	

Tablo 13’ün incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı diğer araçların kullanımına göre daha kolaydır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 4. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruptaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde araç olarak bilgisayar kullanımı hata sayısını azaltır.*” konusundaki tutumları Tablo 14’de belirtilmiştir.

Tablo 14
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “Temel Tasarım dersinde araç olarak bilgisayar kullanımı
hata sayısını azaltır” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin
Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	2	13	2	1	2	0,8941
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	3	11	3	2	1	

Tablo 14’ün incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde araç olarak bilgisayar kullanımı hata sayısını azaltır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 5. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı diğer araçların kullanımı kadar olmalıdır.*” konusundaki tutumları Tablo 15’de belirtilmiştir.

Tablo 15
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı diğer araçların kullanımı kadar olmalıdır*” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	2	10	8	0	0	0,8813
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	3	9	8	0	0	

Tablo 15’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı diğer araçların kullanımı kadar olmalıdır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 6. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı yaratıcılığı artırır*” konusundaki tutumları Tablo 16’da belirtilmiştir.

Tablo 16
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı yaratıcılığı artırır*” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi
Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	6	7	4	1	2	0,9185
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	5	9	3	2	1	

Tablo 16’nın incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı yaratıcılığı artırır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 7. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım uygulamalarını kolaylaştırır*” konusundaki tutumları Tablo 17’de belirtilmiştir.

Tablo 17
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım*
***uygulamalarını kolaylaştırır*” Konusunda Tutumlarının**
Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	8	7	3	2	0	0,9279
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	7	9	2	2	0	

Tablo 17’nin incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım uygulamalarını kolaylaştırır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 8. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım uygulamalarının sayısını arttırmada yardımcı olur*” konusundaki tutumları Tablo 18’de belirtilmiştir.

Tablo 18
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım uygulamalarının sayısını arttırmada yardımcı olur*” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	5	10	5	0	0	0,8345
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	6	11	3	0	0	

Tablo 18’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım uygulamalarının sayısını arttırmada yardımcı olur*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 9. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarımın sanatsal değerini ve özgünlüğünü azaltır*” konusundaki tutumları Tablo 19’de belirtilmiştir.

Tablo 19
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarımın sanatsal değerini ve özgünlüğünü azaltır*” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	3	10	3	4	0	0,9343
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	2	9	5	4	0	

Tablo 19’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarımın sanatsal değerini ve özgünlüğünü azaltır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 10. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilerin iş ve kariyer olanaklarına yarar sağlar*” konusundaki tutumları Tablo 20’de belirtilmiştir.

Tablo 20
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilerin iş*
***ve kariyer olanaklarına yarar sağlar*” Konusunda Tutumlarının**
Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	2	16	2	0	0	1,000
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	3	15	2	0	0	

Tablo 20’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilerin iş ve kariyer olanaklarına yarar sağlar*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 11. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımından önce öğrencilere bilgisayar grafik programları öğretilmelidir*” konusundaki tutumları Tablo 21’de belirtilmiştir.

Tablo 21
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımından önce öğrencilere bilgisayar grafik programları öğretilmelidir*” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	6	8	4	2	0	0,7585
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	8	9	2	1	0	

Tablo 21’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımından önce öğrencilere bilgisayar grafik programları öğretilmelidir*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 12. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilere projelerinde zaman konusunda yardımcı olur*” konusundaki tutumları Tablo 22’de belirtilmiştir.

Tablo 22
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilere*
***projelerinde zaman konusunda yardımcı olur*” Konusunda Tutumlarının**
Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	6	12	2	0	0	0,8946
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	8	10	2	0	0	

Tablo 22’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilere projelerinde zaman konusunda yardımcı olur*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 13. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilere dersin gerektirdiği harcamaları azaltır*” konusundaki tutumları Tablo 23’de belirtilmiştir.

Tablo 23
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilere*
***dersin gerektirdiği harcamaları azaltır*” Konusunda Tutumlarının**
Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	5	11	2	2	0	0,9257
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	6	9	3	2	0	

Tablo 23’ün incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilere dersin gerektirdiği harcamaları azaltır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 14. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilerin derse ilgisini arttırır*” konusundaki tutumları Tablo 24’de belirtilmiştir.

Tablo 24
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilerin*
***derse ilgisini arttırır*” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin**
Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	6	10	3	0	1	0,4864
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	5	9	3	3	0	

Tablo 24’ün incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilere dersin gerektirdiği harcamaları azaltır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 15. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilerde el becerisini azaltır*” konusundaki tutumları Tablo 25’de belirtilmiştir.

Tablo 25
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilerin*
***derse ilgisini artırır*” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin**
Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	2	10	3	2	3	0,2755
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	2	8	8	2	0	

Tablo 25’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı öğrencilere dersin gerektirdiği harcamaları azaltır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 16. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde elle yapılan uygulamalar bilgisayar ortamında olmalıdır*” konusundaki tutumları Tablo 26’da belirtilmiştir.

Tablo 26
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde elle yapılan uygulamalar*
***bilgisayar ortamında olmalıdır*” Konusunda Tutumlarının**
Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	1	4	6	9	0	1,000
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	0	5	5	9	1	

Tablo 26’nın incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde elle yapılan uygulamalar bilgisayar ortamında olmalıdır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 17. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım ilkelerinin çalışmalarda oluşturulmasında kolaylık sağlar*” konusundaki tutumları Tablo 27’de belirtilmiştir.

Tablo 27
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı tasarım ilkelerinin çalışmalarda oluşturulmasında kolaylık sağlar*” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	5	11	3	1	0	1,000
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	6	11	3	0	0	

Tablo 27’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde elle yapılan uygulamalar bilgisayar ortamında olmalıdır*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 18. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı nokta ile yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar*” konusundaki tutumları Tablo 28’de belirtilmiştir.

Tablo 28
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı nokta ile*
***yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar*” Konusunda Tutumlarının**
Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	5	11	2	2	0	0,8885
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	6	8	3	2	1	

Tablo 28’in incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı nokta ile yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 19. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı çizgi ile yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar*” konusundaki tutumları Tablo 29’da belirtilmiştir.

Tablo 29
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu
Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı çizgi ile*
***yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar*” Konusunda Tutumlarının**
Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	8	8	0	4	0	0,5074
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	6	10	2	2	1	

Tablo 29’un incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı nokta ile yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Soru. 20. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim yönteminin uygulandığı gruplardaki öğrencilerin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı renk ile yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar*” konusundaki tutumları Tablo 30’da belirtilmiştir.

Tablo 30
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim Grubu Öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı renk ile yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar*” Konusunda Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Fisher Testi Sonuçları

GRUPLAR	N	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Fikrim Yok	Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	P
Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi (Deney Grubu)	20	6	4	3	6	1	0,8126
Geleneksel Öğretim (Kontrol Grubu)	20	4	5	5	6	0	

Tablo 30’un incelenmesinden de anlaşılabileceği gibi Geleneksel Öğretim’in uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin “*Temel Tasarım dersinde bilgisayar kullanımı renk ile yapılan çalışmalarda kolaylık sağlar*” konusundaki tutumları arasındaki fark ($0,05 < P$) olduğundan dolayı anlamlı bir fark görülmemektedir. Bu istatistik sonucuna göre, Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi deney grubu ve Geleneksel Öğretim kontrol grubu öğrencilerinin Tasarım Amaçlı Bilgisayar Programları Öğrenmek Yararlıdır konusundaki tutumları benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Web Tabanlı Öğrenme Yöntemiyle öğrenim gören öğrenciler web ortamında öğrenme etkinliğinde bulunmuş, bu ortamda yer alan görsel ve yazılı metinlerle

etkileşimde bulunarak bilgi seviyelerini yükseltmiş olabilirler. Geleneksel Öğretim yönteminde bu denli etkileşim söz konusu olmadığından bilgi seviyeleri web tabanlı öğrenme yöntemine göre düşük çıkmıştır. Buradan hareketle web tabanlı öğrenim yöntemindeki görsel zenginlik ve bireysel uygulama özelliği, bilgi seviyelerini olumlu yönde etkilemiştir şeklinde bir yorumda bulunabiliriz. Her iki grupta son test sonrası yapılan kalıcılık testinde her iki grubun bilgi seviyelerindeki değişiklik arasında belirgin farkın olmaması web tabanlı öğrenme yönteminin bilginin bellekte saklanması konusunda pek fazla bir yarar sağlamadığı anlaşılmıştır diyebiliriz.

Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi, öğrencilerin kendi hızında ilerleyip istediği kadar tekrar etmesine ve ders saatleri dışından bilgiye kolay erişmesine olanak sağlamaktadır. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi Sanat eğitiminin yapısı itibariyle, öğretmen-öğrenci arasındaki yüz yüze iletişimin mutlaka büyük katkı getirdiği ortadadır. Bu süreçte yüz yüze öğretimden tamamen bağımsız bir uygulamadan vazgeçilemeyeceğini belirtmek gerekmektedir. “Gates (1999) ve Drucker (1996) da öğrenme öğretme sürecinde, öğreticinin, önemini ve olmazsa olmazı olduğunu ifade etmektedirler”. Bilgi toplumunda ve bilgisayar teknolojileriyle yapılan öğretimde, öğretmen bir rehber niteliğinde öğrenmeyi yönetmektedir (Akt. Ünsal, 2007: 208).

Bu araştırmada elde edilen sonuçlar genel olarak değerlendirildiğinde Temel Sanat Eğitimi dersinde; Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin kullanılması öğrencilere kendi hızında ilerleme, ders saatleri dışında çalışma, çalışma saatlerini kendisi belirleme, seçme, tekrarlama, serbestçe tepkide bulunma gibi birçok imkânı sunmasıyla, öğrencilerin akademik başarı ve öğrenmede kalıcılığı sağlaması açısından Geleneksel Öğretim yöntemine göre daha etkili bir yaklaşım olduğunu söyleyebiliriz.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlara dayalı olarak sunulan önerilere yer verilmiştir.

5. 1. Sonuçlar

1. Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin uygulandığı deney grubu öğrencilerinin ön test-son test puanları arasında bir artış görülmüştür. Bu sonuç, öğrenci bilgi seviyesine ilişkin gözlenen pozitif yönde anlamlı değişmelerin deney grubunda yapılan işlemlere bağlanabileceğini göstermektedir.

2. Web Tabanlı Bilgisayar Destekli öğretimin uygulandığı deney grubu öğrencilerinin son test ve kalıcılık puanları arasındaki bu düşüş anlamlı bulunmamıştır. Bu sonuca göre öğrencilerin konu ile ilgili kazanım düzeylerinde önemsenecek nitelikte bir azalma olmadığı ve konu ile ilgili kazanımların yeterince kalıcı olduğu söylenebilir.

3. Geleneksel Öğretim uygulanan kontrol grubu öğrencilerinin ön test-son test puanları arasında önemli bir artış görülmemiştir. Bu artış (erişi), anlamlı bulunmamıştır. Geleneksel öğretim uygulamaları sonuçta öğretimin yapılmış olması nedeniyle öğrencilerde belirli bir ölçüde öğrenmeye yol açtığı görülmüştür.

4. Geleneksel Öğretimin uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin son test ve kalıcılık puanları arasındaki önemsenecek derecedeki pozitif yöndeki bu fark anlamlı bulunmamıştır. Buna göre öğrencilerin konu ile ilgili kazanım düzeylerinde son teste oranla bir farklılaşma oluşmadığı öğretim etkinliklerinin kalıcı öğrenme sağlama yönünde yeterli olduğu söylenebilir.

5. Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi ve Geleneksel Öğretim grubu öğrencilerinin son test puanları arasında, deney grubu lehine bir artış görülmüştür. Bu fark (başarı), anlamlıdır. Bu sonuç, Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin uygulandığı deney grubunda yapılan işlemlerin öğrenci etkili olduğunu göstermektedir.

6. Geleneksel Öğretimin uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin kalıcılık puan ortalamasıyla Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin uygulandığı deney grubu öğrencilerinin kalıcılık puan ortalaması arasında anlamlı bir fark görülmemiştir.. Deney ve kontrol grubu öğrencilerin kalıcılık puanları arasındaki benzer ölçüdeki düşüş anlamlı değildir. Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin, Geleneksel Öğretime göre öğrenci bilgi seviyesinin korunması üzerinde daha etkili olduğu söylenemez.

7. Geleneksel Öğretimin uygulandığı kontrol grubu öğrencilerinin aldıkları notların puan ortalamasıyla Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin uygulandığı deney grubu öğrencilerinin aldıkları notların puan ortalaması arasında anlamlı bir fark görülmemiştir. Deney ve kontrol grubu öğrencilerin aldıkları notların puan ortalaması arasında anlamlı bir fark yoktur. Her iki grubun yaptıkları projelerde aldıkları notların ortlamasında belirgin bir artışın görülmemesi, Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin uygulandığı deney grubu öğrencileri kontrol grubu öğrencilerine göre benzer notlar almasıyla ortaya çıkmaktadır.

8. Web Tabanlı Öğrenme Yönteminin uygulandığı deney grubu öğrencileri ve Geleneksel Öğretimin yapıldığı kontrol grubu öğrencileri Temel Sanat Eğitimi dersinde bilgisayar destekli öğretimin yapılmasına karşı tutumları benzerlik taşımaktadır. Her iki gruptaki öğrencilerin Temel Sanat Eğitimi dersinde bilgisayar teknolojisi kullanımları konusunda yaklaşımları aynı yöndedir.

5. 2. Öneriler

Bu araştırma; Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Mesleki Resim A.B.D. ve Seramik Eğitimi A.B.D.’de birinci sınıfta

bahar döneminde okutulan Temel Sanat Eğitimi dersinin “Renk” konusuyla sınırlı olduğundan Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi internet eğitim materyali bu çalışmaya uygun olarak hazırlanmıştır. Bu sebepten dolayı farklı konular ve yazılımlar ile yapılacak çalışmalarda aynı sonuçlara ulaşmak mümkün olmayabilir. Bundan dolayı, sanat eğitimi alanında farklı derslere yönelik Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi destekli öğretim uygulamalarını içeren yeni araştırmalar yapılarak elde edilen bulguların sonuçları değerlendirilebilir.

Temel Sanat Eğitimi dersi alan öğrencilerin ders saatleri dışında internet ortamında uzaktan eğitimine yönelik uygulamalı çalışmalar yapılarak, başarı üzerine etkileri incelenebilir.

Sanat eğitimcilerinin ve öğrencilerin Web Tabanlı Öğrenme Yöntemiyle verilen sanat eğitimine karşı tutum ve tavırlarını incelemek amacıyla geniş çaplı araştırmalar yapılabilir.

5. 2. 1. Uygulayıcılar için Öneriler

Web Tabanlı Öğrenme Yöntemi, hiçbir zaman Geleneksel Öğretim’e rakip görülmemeli, onu destekleyen bir yaklaşım olarak ele alınmalıdır.

Derslerinde, bilgisayar ve internet teknolojilerinden faydalananacak eğitimciler, sanal ortamda kullanılan materyallere yabancı olmamalı, bilgisayar teknolojilerini etkili kullanabilme becerisine sahip olmalıdırlar. Bu bağlamda, sanat eğitimcileri üniversitelerin yardımıyla web tabanlı öğretim hakkında hizmet içi kurslar almalı, internetin ve bilgisayarın sanat eğitimine sağladığı katkıların bilincine vararak bilgisayar ve internet kullanım becerilerini geliştirmelidirler.

Yüksek öğretim kurumlarının akademisyen yetiştirirken bilgisayar ve internet beceriyle donatılmış mezunlar vermesi sağlanmalıdır.

Öğrenci performansına ve motivasyonuna doğrudan etki eden web tabanlı öğrenme yönteminin internet sitesinin sayfalarındaki ara yüz tasarımı, görsel yönden estetik ve dersin amacına yönelik olmalıdır.

KAYNAKÇA

ALTET, Barral, i Atlet. (2006). **“The Roman World”**, Sculpture I (ed.) DUBY, Georges, DAVAL, Jean-Luc., Köln: Taschen

ANDREW, Robinson. (1985). **German Expressionist Prints from the Collection of Ruth and Jacob Kainen**, Washington D.C.: National Gallery of Art

ARAT, Necla. (1996). **Etik ve Estetik Değerler**, İstanbul: Telos Yayıncılık

ARCH, L. (1992). **User Interface Designing Inter Active Multimedia**. New York: Multiscience Press Inc.

ARTUT, Kazım. (2007). **Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri**, Ankara: Anı Yayıncılık

AŞKAR, P. (1991). Bilgisayar Destekli Öğretim Ortamı. **Eğitimde Nitelik Geliştirme, Eğitimde Arayışlar 1. Sempozyumu Bildiri Metinleri**. İstanbul: Kültür Koleji Müdürlüğü Organizasyonu

ATALAYER, Faruk. (1994). **Temel Sanat Öğeleri**, Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 769, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları

ATLAR, C. Memduh. (1996). **Sanat Felsefesi Üzerine**, İstanbul: YKB. Yayınları

BALCI, Baytekin, Yusuf, SAY, Nuran. (2005). **Temel Sanat Eğitimi**, İstanbul: Ya-Pa Yayıncılık

BALKI, E. (2006). Bilgisayar Destekli Eğitim ve Bilgisayar Destekli Eğitimin İlköğretim Öğrencileri Üzerindeki Psikolojik Etkileri.

<<http://www.ab.org.tr/ab02/program/53.html>> (2006, Mart 13)

BARNARD, Malcolm (2002). **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, Ankara: Ütopya Yayınları

BAUDIN, Marianne. (2006). **Kültür: İnsanın Kendi İçine Sürgünü ve Kucak Açan Yer. Cogito**. Öztürk, Şeyda (Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

BAUER, Hermann, PRATER, Andreas. (2006). **Baroque**, Köln: Taschen

BEAUCAMP, T. L. (2001). **David Hume: An Enquiry Concerning Human Understanding**, s. Introduction 6-7, New York: Oxford University Press

BECER, Emre. (2005). **İletişim ve Grafik Tasarım**, (Dördüncü Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

BERGER, John. (2004). **Görme Biçimleri**, (Onuncu Baskı). İngilizceden Çeviren: Metis Yayınları, İstanbul: Metis Yayınları

BOZKURT, Nejat. (2000). **Sanat ve Estetik Kuramları**, Bursa: Asa Kitabevi

BRETTELL, Richard, R. (1999). **Modern Art 1851 – 1929**, Oxford: Oxford University Press

BROWN, A. L. (2001). **On Hegel**, Belmont: Wadsworth-Thomson Learning Inc.

CABANNE, Pierre. (1987). **Dialogues with Marcel Duchamp**, Fransızcadan İngilizceye Çeviren: Ron PADGETT, New York: Da Capo Press

ÇAĞLARCA, Sadettin. (1986). **Renk ve Armoni Kuralları**, İstanbul: İnkılap Kitabevi

CANBY, Sheila, R. (1993). **Persian Painting**, New York: Thames and Hudson

CHILVERS, Ian, OSBORNE, Harold, FARR, Dennis. (1994). **The Oxford Dictionary of Art**, Oxford: Oxford University Pres

CHING, Francis, D., K. (1990). **Mimarlık ve Sanatta Yaratıcı Bir Süreç Çizim**, İngilizceden Çeviren: Çelen BİRKAN, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları

COLLINGWOOD, R., G. (1978). **The Principles of Art**, New York: Oxford University Press

CURTIS, John. (1990). **Ancient Persia**, Massachusetts: Harvard University Pres

ÇAĞLARCA, Sadettin. (1986). **Renk ve Armoni Kuralları**, İstanbul: İnkılap Kitabevi

ÇELİKÖZ, N. (1996). Bilgisayar Destekli Öğretim İçin Özel Ders Türünde Bir Ders Yazılımının Hazırlanması, Uygulanması ve Değerlendirilmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

DEMİREL, A. (2006). **Sanat Eğitiminde Bilgisayar ve Çokluortam Uygulamaları**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DOĞAN, H. Mehmet. (1998). **Estetik**, İzmir: 9 Eylül Yayınları

DOĞDU, S. Ve ARSLAN, Z. (1993). **Eğitim Teknolojisi Uygulamaları ve Eğitim Araç-Gereçleri**. Ankara: Tekışık Ofset Tesisleri

DRUCKER, P. (1996). **Yeni Gerçekler**, (Beşinci Baskı), İngilizceden Çeviren: Birtanem KARANAKÇI. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

ELLINGTON, H., PERCIVAL, F. and RACE, P. (1994). **Handbook of Educational Technology**. London: Kogan Page Ltd. Nichols Publishing Company, New Jersey

ERDOĞAN, Ahsen. (2001). **Victor Vasarely**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

ERSOY, Ayla. (2002). **Sanat Kavramlarına Giriş**, (Üçüncü Baskı) İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık

ERVEN, Koninklijke, ZWOLLE, Tijn. (2005). **M. C. ESCHER**, İngilizceden Çeviren: Zülal KALKANDELEN, İstanbul: Remzi Kitabevi

ETİ, Erol, ASLIER, Mustafa. (1986). **Resim I** (Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları No: 639), Ankara: Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları

FERGUSON, George. (1961). **Signs & Symbols in Christian Art**, New York: Oxford University Press

FIEDLER, Jeannine. (2006). **Bauhaus**, Bonn: Könemann

FLIEDL, Gottfried. (2006). **Klimt**, Köln: Taschen

FREELAND, Cynthia. (2001). **Sanat Kuramı**, İngilizceden Çeviren: Fisun DEMİR, Ankara: Dost Yayınevi

FLUCKINGER, F. (1995). **Understanding Networked Multimedia**. New York: Prentive Hall

GATES, B. (1999). **Dijital Sinir Sistemiyle Düşünce Hızında Çalışmak**, İngilizceden Çeviren: Ali Cevat AKKOYUNLU, İstanbul: Doğan Kitapçılık

GENCE, Deliduman, Canan, ORHON, İstifoğlu, Berna. (2006). **Temel Sanat Eğitimi**, Ankara: Gerhun Basım Yayın Danışmanlık Ticaret Ltd. Şti.

GOMBRICH, E.H. (2004). **Sanatın Öyküsü**, (Dördüncü baskı) İngilizceden Çeviren: Erol ERDURAN, Ömer ERDURAN, İstanbul: Remzi Kitabevi

GOWING, Lawrence. (1995). **A History of Art**, (İkinci Baskı). New York: Barnes & Noble

GÖKAYDIN, Nevide. (1990). **Eğitimde Tasarım ve Görsel Algı**, Ankara: Sedir Yayınları

GÖKAYDIN, Nevide. (2002). **Temel Sanat Eğitimi**, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları No: 3669, Ankara: Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları

GRABAR, Oleg. (2000). **Mostly Miniatures**, New Jersey: Princeton University Press

GÜRER, Latife, GÜRER, Gül. (2004). **Temel Tasarım**, İstanbul: Birsan Yayınevi

HEGEL, Georg, Wilhelm, Friedrich. (1994). **Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler Cilt I**, İngilizceden Çeviren: Taylan ALTUĞ, Hakkı HÜNLER, İstanbul: Payel Yayınevi

HONOUR, Hugh, FLEMING, John. (1991). **The Visual Arts: A History**, (Üçüncü Baskı) New York: Harry N. Abrams Inc.

ITTEN, Johannes. (1997). **The Art of Color**, (Düzeltilmiş Baskı), Hoboken: Wiley Publishing

İPŞİROĞLU, Mazhar. (2005). **İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

KAPTAN, S. (1998). **Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri**. Ankara: Bilim Kitap Kirtasiye

KESER, H. (1989). **Bilgisayar Destekli Öğretim İçin Bir Model Önerisi**. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

KESER, Nimet. (2005). **Sanat Sözlüğü**, Ankara: Ütopya Yayınevi

KLEE, Paul. (2006). **Çağdaş Sanat Kuramı**, İngilizceden Çeviren: Mehmet DÜNDAR, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

KLEE, Paul. (2002). **Modern Sanat Üzerine**, (İkinci Baskı) İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın

KÖKDEMİR, D. (2007). Bilgiye Ulaşmanın ve Onu Kullanmanın Vazgeçilmez Ağırlığı: İnternet. <[http:// inet-tr.org.tr/inetconf5/bildiri/Dogan-kokdemir.html](http://inet-tr.org.tr/inetconf5/bildiri/Dogan-kokdemir.html)> (2007, Kasım 19)

KRAUSE, Jim. (2004). **Design Basics Index**, Cincinnati: F+W Publications Inc.

KUBAN, Doğan. (2008). **Seçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, (İkinci Baskı)
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

LAUER, David, A., PENTAK, Stephen. (2007) **Design Basics**, (Altıncı Baskı)
Belmont: Thomson Wadsworth

LITTLE, Stephen. (2007). **İzmler Sanatı Anlamak**, (İkinci Baskı) İstanbul:
YEM Yayın

LOWDEN, John. (2003). **Early Christian & Byzantine Art**, (Dördüncü Baskı),
Londra: Phaidon

LYNTON, Norbert. (2004). **Modern Sanatın Öyküsü**, (Üçüncü Baskı)
İngilizceden Çevirenler: Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ, İstanbul: Remzi Kitabevi

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ, e-Öğrenim web sitesi
“<http://muzeb.maltepe.edu.tr/node/2>”

MCEVEDY, Colin. (2004). **Ortaçağ Tarih Atlası**, İngilizceden Çeviri: Ayşen
ANADOL, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları

MILBURN, Robert. (1988). **Early Christian Art and Architecture**, Los
Angeles: University of California Press

MINK, Janis. (2000). **Miro**, Köln: Taschen

MINK, Janis. (2004). **Duchamp**, Köln: Taschen

MYERS, Bernard, S., COPPLESTONE, Trewin. (1990). **The History of Art**,
(Beşinci Baskı) New York: Dorset Pres

NERET, Gilles. (2005). **Dali**, İstanbul:Taschen ve Remzi Kitabevi

NIETZSCHE, Friedrich. (2000). **Basic Writings of Nietzsche**, Almacadan İngilizceye Çeviri: Walter KAUFMANN, New York: Modern Library

NIETZSCHE, Friedrich. (2007). **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, (İkinci Baskı) Almancadan Çeviren: Murat BATMANKAYA, İstanbul: Say Yayınları

ODABAŞI, Aslan, Hatice.(2002). **Grafikte Temel Tasarım**, (İkinci Baskı) İstanbul: Yorum Sanat Yayınları

OVADIAH, Ruth, OVADIAH, Asher. (1987). **Mosaic Pavements in Israel**, Roma: L'Erma

ÖZDEN, Yaşar. (2004). Resim-İş Öğretmen Adaylarının Eğitim Teknolojisi Kullanımı Konusundaki Tutumları. **XII. Eğitim Bilimleri Kongresi**, Bildiriler Kitabı. Cilt IV. Ankara: Kadioğlu Matbaacılık

ÖZTUNA, H. Yakup. (2007). **Görsel İletişimde Temel Tasarım**, İzmir: Tibyan Yayıncılık

ÖZÜKAN, Bülent. (2007). **Leonardo Da Vinci**, İstanbul: Boyut Yayıncılık

ÖZÜKAN, Bülent. (2006). **Michelangelo**, İstanbul: Boyut Yayıncılık

RANCIERE, Jacques. (2006). **Estetik Bilinçdışı**, Fransızcadan Çeviren: Kenan SARIALIOĞLU, İzmir: ARA-lık Yayınları

READ, Hebert. (1973). **Sanat ve Endüstri**, (Dördüncü Baskı) İngilizceden Çeviren: Nigan BAYAZIT, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları

ROSENBERG, M. J. (2001). **E-Learning**. New York: McGraw-Hill, USA

RUHRBERG, Karl. (2005). **Art of the 20th Century Volume I Painting**.
Walther, Ingo, F. (Ed.). Köln: Taschen

ŞAHİN, T. ve YILDIRIM, S. (1999). **Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme**. Ankara: Anı Yayıncılık

SANOUILLET, Michel, PETERSON, Elmer. (1989). **The Writings of Marcel Duchamp**, New York: Da Capo Press

SAUSMAREZ, Maurice de. (1980). **Basic Design: The Dynamics of Visual Form**, (Onüçüncü Baskı), Londra: The Herbert Press Limited

SAWYER, Peter. (1997). **The History of the Vikings**, New York: Oxford University Press

SCARRE, Chris. (2005). **The Human Past**, Londra: Thames and Hudson

SCHOLZ-STRASSER, Inge, PAKESCH, Peter. (2007). **Freud ve Çağdaş Sanat**, İngilizceden Çeviri: Begüm KOVULMAZ, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

SCRUTON, R., SINGER, P., JANAWAY, C., TANNER, M., (1997) **German Philosophers**, New York: Oxford University Press

SED-RAJNA, Gabrielle. (1997). **Jewish Art**, New York: Harry N. Abrams Inc.

SEMBACH, Klaus, Jürgen. (2007). **Art Nouveau**, Köln: Taschen

SEYLAN, Ali. (2005). **Temel Tasarım**, Samsun: Dağdelen Basın Yayın

SIMMEN, J., KOLJA, K. (1999). **Malevich**, Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft

SOMUNCUO LU, D. (1997). Bilgisayar Destekli  ğretimde Farklı Geribildirim Stratejileri. **Türkiye, Türk Cumhuriyetleri ve Asya Pasifik  lkeleri Uluslar arası Eğitim Sempozyumu Bildiriler Kitabı**. Elazığ: Fırat Üniversitesi Basımevi

SOYKAN,  . Naci. (2000). **Beğeni Yargısı  zeldir**. Söyleşi. Mehmet Akaya, İnsancıl Atölyesi, İstanbul

SÖYLEMEZ, S. (2008). Sanat Eğıtiminde Yeni Yaklaşımlar.
<<http://www.serpilsoylemez.com/resimler/yeniyaklasimlar1.htm>>

STOKSTAD, Marilyn. (2002). **Art History**, ( kinci Baskı). New Jersey: Prentice Hall

 ENG L, E. (2006). Teknolojinin Görsel Sanatlarda Kullanımı ve Sanat Eğıtimine Katkısı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğıtim Bilimleri Enstitüsü

 ENYAPILI,  nder. (2004). **The Art Millenium Rönesans**, İstanbul: Boyut Yayın Grubu

TEKİN, H. (1996). **Eğıtimde  l me ve Değeriendirme**, Ankara: Yargı Yayınları.

TEPECİK, Adnan. (2002). **Grafik Sanatlar**, Ankara: Detay Yayıncılık

TEPECİK, A. ve TUNA, S. (2001). Plastik Sanatlar Eğıtiminde Bir Araç Olarak Bilgisayar Kullanımı. ** ağdaş Eğıtim Dergisi**. Ankara: 8-12 Haziran 2001

TİMUÇİN, Afşar. (2008). **Estetik** (Sekizinci Baskı), İstanbul: Bulut Yayınları

TOGAY, Nuray. (2002). **Modern Mimarlığın Öncüleri**, İstanbul: Boyut Matbaacılık

TOLSTOY, L. N. (1898). **Sanat Nedir?** (İkinci baskı). İngilizceden Çeviren: Kabil DEMİRKİRAN, İstanbul: Şule Yayınları

TOMAK, A. (2000). Okul Öncesi Dönemde Bilgisayar Destekli Görsel Sanat Eğitimi ve Arabirim Tasarımı. **Bilgi Çağı ve Sanat 6. Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları

TOKMAN, L. Y: (1999). Eğitim ve Öğretimde Uzaktan Erişim. **5. Türkiye'de Internet Konferansı**, <[http:// inet- tr.org.tr/inetconf5/bildiri/Leyla-Tokman.html](http://inet-tr.org.tr/inetconf5/bildiri/Leyla-Tokman.html)> (2008,Haziran 05)

TUNA, Serdar. (2002). **Sanat Eğitimi Bölümlerinde Tasarım İlke ve Elemanlarının Bilgisayar Teknolojisi Yardımı ile Uygulanması** (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi)

TUNALI, İsmail. (1979). **Estetik**, İstanbul: Cem Yayınları

TURANİ, Adnan. (2004). **Dünya Sanat Tarihi**, (Onuncu baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

TURGUT, İhsan. (1993). **Sanat Felsefesi**, İzmir: Akademi Kitabevi

ÜNALAN, H. T. (2005). Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Grafik Eğitim Dersinde Bilgisayar Destekli Eğitimin Etkililiği. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

ÜNSAL, H. (2007). Harmanlanmış Öğrenme Etkinliğinin Çoklu Düzeyde Değerlendirilmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

VINCENT, C., Paul. (1997). **Historical Dictionary of Germany's Weimar Republic 1918-1933**, Oxford: Greenwood Publishing Group

WARBURTON, Nigel. (2003). **The Art Question**, New York: Routledge

YETKİN, Suut, Kemal. (1972). **Estetik Doktrinler**, Ankara: Bilgi Yayınevi

YETKİN, Suut, Kemal. (1979). **Estetik ve Ana Sorunları**, İstanbul: İnkılap Aka Yayınları

YETKİN, Suut, Kemal. (1954). **İslam Sanat Tarihi**, Ankara: Güven Basımevi

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

EKLER

Ek-1: Temel Tasarım Elemanlarından Renk Konusunun Ders Notları

Renk genellikle üzerinde çok konuşulan ve fikir yürütülen derin bir konudur. Sanat eserlerinde yaratıcılığın kullanıldığı bir elemandır. Temel Sanat Eğitimi dersi alan öğrenciler renk konusu çalışırken sık sık kendi alanlarının dışına çıkarak rengi anlamaya çalışırlar. Öğrencilerin renk konusuna yaklaşımı ne fizikçi ne de psikolog gibi olmalıdır. Öğrenciler renk ile çalışırken yapıcı bir tutum içerisinde rengin çeşitli durumlarda, ilişkilerde ve biçimlerde nasıl davranış gösterdiği hakkında çalışmalıdırlar. Bununla birlikte öğrenciler rengi görsel ve duygusal ifade aracı olarak kullanmalıdırlar.

Tasarımda renklerin kullanımı ve kompozisyonda renklerin dağıtımı ya da bir araya getirilişi zor bir iştir. Tasarımda renklerin bir araya toplanması ya da dağıtılması tasarımı büyük ölçüde etkileyebilir. Bununla birlikte renklerin dikey veya yatay kullanımı hatta başka yönlerde kullanımı görsel anlatımda farklılıklar ve zenginlik oluşturabilir. Doğru renk kullanımı tasarımı daha güçlü ve etkili kılar. Tasarımda etkili anlatımı yakalamak kompozisyonda kullanılan renklerin doğru yerde kullanımı ile olabilmektedir. Çünkü tasarımda rengin kullanım amaçları, renkli alana bir özellik kazandırmak, düşünceleri renkle simgeleştirmek, tasarımlarda verilmek istenen anlatıma yoğunluk kazandırmak ve nesnelere karakter kazandırmaktır.

Renk çok eski zamanlardan beri insanların üzerinde durduğu önemli bir konudur. Psikologlar, renklerin insan ruhu üzerinde ne gibi reaksiyon oluşturduğunu araştırırken, fizikçiler de onu ışık olarak ele alır ve kanunlarını inceler.

Renk ışıkla var olur. Işıksız bir ortamda renkten söz edilemez. Bir objenin rengi tanımlanırken, objenin molekül yapısının hangi rengi daha fazla içermesi o objenin renginin belirlenmesini sağlar. Obje sadece molekül yapısında bulunan rengi

yansıtır ve ışığın içinde bulunan diğer renkler obje tarafından yansıtılmaz. Gözün rengi algılamasını göze giren ışığın dalgaboyunun bıraktığı etki olarak tanımlayabiliriz. Güneş ışığı ya da başka bir deyişle beyaz ışığın içinde bulunan ana renkler kırmızı, yeşil ve mavi olarak isimlendirilir. Ana renklerin farklı oranlarda karışımlarıyla gözümüzün görebileceği bütün renkler oluşturulur. Ana renkleri ikili olarak alıp karıştırdığımız zaman yardımcı renkleri elde ederiz. Kırmızı ile yeşilin karışımıyla sarı, kırmızı ile mavinin karışımıyla mor ve yeşil ile mavinin karışımıyla cyan yardımcı renkler elde edilir. Televizyon, sinema ve bilgisayar monitörü gibi görüntüleri gösteren araçlar ışık ana renklerini kullanırlar.

Renk, bilimsel olarak şöyle tarif edilebilir: Işğın dalga uzunluğuna göre, gözümüz yoluyla bizde uyandırdığı histir. Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, mor gibi gökkuşağını teşkil eden bölümlerin karakter ve hüviyetlerini ayırt etmek üzere kullandığımız terimlerdir. İngiliz matematikçi, fizikçi ve astronom Isaac Newton renkle ilgili bilimsel çalışmalarda bulunmuştur. Newton güneş ışığını prizmadan geçirip kırılan ışığı beyaz bir perde üzerinde almış ve gökkuşağı renklerinin oluşumunu göstermiştir. Isaac Newton buna “Solar Spektrum” renk şeridi adını vermiştir. 700 milimikronun üstü enfraruj ve 400 milimikronun altı ultraviyole renklerdir. Bu renkler özel araçlarla görülebilir. İnsan gözü yardımsız olarak ortalama 150 kadar rengi bir renk şeridinde görebilir. Renk ve ışık, spektrumun radyan bir enerjisi veya en küçük bir elektro manyetik alanı kabul edilir. Beyaz ışık, bütün dalga uzunluklarının karışmasından meydana gelen spektrumun görünüşü ile dengelidir. Siyah, ışğın yokluğudur.

Renk; resimde duygulara en çok seslenen heyecanlandırıcı bir elemandır. Başarılı bir renk uyumu, resmin çizgi sisteminden, kompozisyonundan ve oranlarından çok daha etkileyicidir. Doğanın çizgi yapısından, plastik biçimlerinden daha doğrudan doğruya ve daha kuvvetle kendini gösteren renkler çoğunluğu bir renk kültürü oluşturmuştur. XIX. Yüzyıldan sonra yapılan resim çalışmalarında renk ön plana geçerek çizginin yerini almıştır.

Doğanın renkleri gün içerisinde ve farklı mevsimlerde değişir. Örnek olarak bulutların rengi sabah mavimsi renkteyken, gün içerisinde beyaz ve gün batımında kırmızımsı gözüktürler. Bunun nedeni ise güneş ışığının farklı yoğunlukta ve farklı açılarda objelerin üstüne gelip yansımastır.

Renkler insanlarda mutluluk, şiddet ve karamsarlık gibi farklı ruhsal durumlara yol açar. Resimde kullanılan renkler kadar, renkleri oluşturmak için kullandığımız malzemelerde farklı etkiler yaratır. Örneğin keçe kalemle yapılan çalışmada renkler canlı, parlak ve berraktır. Kuru pastel boyalarda mat ve donuk, suluboya ve mürekkep çalışmalarında şeffaf tonlardır. Işık renk üzerinde etkilidir. Kırmızı yağlıboya bir duvar bol ışık altında başka görünür, gölge altında başka. Doku rengi etkiler. Düz naylon bir kırmızı ile dökümlü bir kırmızı kumaş farklı etkidedir. Bu etkileri etrafımızdaki farklı materyallerde gözlemlemek mümkündür.

Işık, saniyede 300,000 km. hızla yayılan ışın enerjisidir. Yayılan bu akıma dalga denir. Beyaz ışık olarak algıladığımız ışık enerjisi içinde her renkten eşit miktarda bulunur. Tayf renkleri içinde hem ışık renkleri hem de pigment renkleri bulunur. Işık renklerinde üç ana renk vardır. Bunlar kırmızı, yeşil ve mavidir. Bu ışık ana renk üçlemesi “RGB” (Red-Kırmızı, Green-Yeşil ve Blue-Mavi) olarak adlandırılır. Televizyon ve bilgisayar monitörleri renkleri bu üç rengin karışımıyla oluşturur. Tüm ışık renklerin birleşiminden ve ışık ana renklerinin birleşiminden beyaz renk oluşur.

Renkler üzerine çalışmalar, eski dönemlerden beri sanatçıların ve bilim adamlarının ilgisini çekmiştir. Romantizmin ünlü ressamlarından Delacroix’a kendince bir renk ekolü oluşturmuştur. Renk teorileri üzerine çalışan bilim adamları ve kendi isimlerini vererek oluşturdukları teorik renk sistemlerine örnek olarak Newton renk teorisi, Brewster renk teorisi, Young-Helmholtz renk sistemi, Hering teorisi, Ladd-Franklin teorisi, Chevreul teorisi ve Munsell teorisini verebiliriz. Evrensel olarak renkle ilgili her soruna temelden cevap verebilecek mükemmellikte olan Munsell sistemi renk düzenini incelemek için bugün en geçerli sistem olarak

bilinmektedir. Amerikalı ressam, sanat eğitimcisi ve Munsell renk sisteminin yaratıcısı Prof. Albert Henry Munsell (1858-1918) renklere değerlerine göre numaralar vererek renkleri bilimsel olarak kendi ismini verdiği Munsell Renk Sistemi'nde tanımlamıştır. Prof. A. H. Munsell renkler üzerine 1898 senesinde çalışmaya başlamıştır. A Color Notation ve Munsell Book of Color isimli kitaplarda çalışmalarını yayınlamıştır. Munsell Renk Sistemi'nde kodlar ve sayısal değerlerle tanımladığı renkler tüm dünya tarafından kabul edilmiştir. Renkler özelliklerine göre üç önemli özelliğine göre incelenir. Munsell Renk Sistemi'nde renkleri sınıflandırmasını silindirik bir yapı içerisinde rengin kendisi, doygunluğu yani içindeki gri oranı ve rengin aydınlığı yani koyuluğu-açıklığı; rengin içindeki beyaz ve siyah oranına göre yapılmıştır. Renk değeri dediğimiz. Bir rengin değerinden bahsederken, bu üç özelliğin renk içindeki değerlerinden bahsetmiş oluruz. Sarı, kırmızı ve mavi gibi renkleri örnek olarak verebiliriz. Rengin en saf ve canlı haline kroma yani rengin doygunluğu denir. Bir rengin en doymuş hali spektrumda bulunan halidir. Spektrumda bulunan renk siyah ve beyazla karıştırılarak rengin özelliği kaybolup griye dönüşebilir. Başka bir deyişle renge eklenen gri miktarı rengin kromasını yani doygunluğunu belirler. Rengin aydınlığı ya da koyuluğu ise ışığın derecesine göre farklılık gösterir. Renge beyaz eklendikçe renk açılır. Böylece renk ışıklı ve canlı gözükür. Fakat rengin yoğunluğu azalır. Öte yandan renge siyah eklendikçe renk koyulaşır ve renkte ışık azalır.

Ana Renkler

Renk çemberinin içinde pigmentlere göre sarı, mavi, kırmızı renkler eşkenar üçgen oluşturacak şekilde birbirinden aynı uzaklıkta bulunmaktadır. Çemberi tamamlayan bütün renkler bu üç rengin karışmasından meydana geldikleri için bu üç renge ana renkler denmektedir. Bütün kromatik renkler bu üç ana renkten oluşmaktadır. Renk çemberinde birbirinden aynı uzaklıkta bulunan kırmızı, sarı ve mavi ana renklerdir. Diğer renkler bu üç rengin karışımından elde edildiği için doğurucu renkler olarakta isimlendirilirler.

Ara Renkler

Yeşil, turuncu ve mor renkler, ana renklerin karışımından doğan ara renklerdir. Ana renklerin karışımıyla oluşan ara renklerin daha detaylı olarak incelemek için bir cetvelin iki ucuna birer ana renk koyarız. Cetvelin ortasında her iki renkte %100 olarak karıştırılırken, cetvelin diğer bölümlerindeki renklerde uzak olan ana renkten uzaklığına göre rengi azaltırsak iki ana renkten oluşan ara renk türevleri elde edilir. Bu çalışma birbirinden farklı renkler içinde yapılabilir. Böylece iki renk karıştırılarak farklı renkler elde edilebilir. Ara renklerin oluşturulmasında başka bir yolda eşkenar bir üçgen ile yapılabilir. Bir eşkenar üçgen içinde dokuz eşit eşkenar oluşturulur. Büyük eşkenar üçgenin köşelerindeki üçgenler için üç ayrı renk seçilir ve diğer üçgenlerin renkleri bu üç ayrı rengin karıştırılması ile elde edilir.

Sıcak ve Soğuk Renkler

Renklerin ısı derecesine göre, renkleri sıcak renkler ve soğuk renkler diye sınıflandırabiliriz. Işık kaynaklarının renginin yaptığı çağrışımla algılanan renklere sıcak renkler denir. Serinlik etkisi veren deniz, gökyüzü ve orman renklerine soğuk renkler denir. Bu sınıflandırmada sıcak renklere örnek olarak kırmızı, sarı ve turuncuyu verirken, soğuk renklere mavi, yeşil ve moru verebiliriz. Sıcak renkler mekan içerisindeki yerleşimlerine göre öne çıkma hissi verirken, soğuk renkler de geri çekilir ve daha uzaktaymış gibi algılanır. Bununla birlikte, renkler bazen kendi grupları içinde bile sıcak ve soğuk olarak sınıflandırılabilir, yani yeşil mavi soğuk renkler, fakat mavi ve yeşil bir resim içerisinde kullanıldığında yeşil maviye nazaran sıcak renk grubuna girebilir. Bu bağlamda renkler ısı değerine göre üç gruba ayrılabilir. Sıcak renkler sarı, turuncu ve kırmızı, orta renkler yeşil ve kahverengi, ve soğuk renklerde mavi ve mordur.

Nötr Renkler

Siyah, beyaz ve her ikisinin karışımından oluşan renklere nötr renkler denir. Nötr renkler olarak adlandırılan akromatik renkler beyaz, gri ve siyah renk skalasın da yer almaktadır. Beyaz ve siyahında dahil olduğu akromatik renk skalasındaki griler beyaz renk yaklaştıkça aydınlanırken, siyaha yaklaştıkça koyulaşırlar. Nötr renkler siyahtan beyaza kadar on eşit kısma ayrılmış bir değer cetvelinde basamaklar halinde gösterilebilir. Cetvelin en ucunda bulunan siyahı tam siyah olarak kabul edersek, bu siyah hiç ışığı yansıtma. Doğada mutlak beyaz ve siyah bulunmaktadır. Ama bunun dışındaki siyah olarak tanımladığımız siyah renkler tam siyah olmadıkları için az da olsa bir miktar ışığı yansıtırlar. Bu yüzden dolayı sıradan bir siyah içinde bir miktar renk değeri taşıdığı için tam olarak nötr değildir denilebilir. Aynı şekilde tam beyaz bütün ışığı içerir. Fakat pratikte tam ya da kesin beyaz yoktur. Teorik olarak mutlak beyaza en yakın on üzerinden 9,8 değer ile magnezyum oksitidir.

Renk Tonları

Renklerin gerçek değeri tayftaki halidir. Her renk beyaza doğru açıldıkça parlaklaşır. Tersine olarak siyaha doğru yaklaştıkça koyulaşır. Bir renk tonunun açıklık ve koyuluk derecesine ton değeri, valör denir. Açık renk saf bir rengin beyazla karışmasıyla elde edilir. Örnek olarak pembe rengi verebiliriz. Pembeyi oluşturmak için kırmızı ve beyaz karıştırılır. Kırmızıya ne kadar çok beyaz renk eklenirse elde edilecek pembe renk o kadar çok açık bir renk olur. Bordo rengi elde etmek istersek kırmızıya siyah renk eklememiz gerekir. Kırmızıya ne kadar çok siyah renk eklersek o kadar koyu bir bordo elde etmiş oluruz. Pembe ile bordo arasındaki fark renk farkı değildir ton farkıdır.

Rengin Enerjisi

Renkler tayf değerlerine göre değişik parlaklıktadır. Renklerin en parlağı sarı ve az parlak renkte mordur. Renk, tasarımlarda bütünlük etkisinin sağlanmasında

önemli kompozisyon öğelerinden biridir. Kullanılan renkler arasında bütünlüğü sağlayacak, diğer renklere oranla daha fazla yüzey kaplayan hakim renk olmalıdır. Ayrıca tasarımda renk-form ilişkisi mutlaka kurulmalıdır. Rengi yalnız başına formsuz olarak düşünmek imkânsızdır. Bazı renkler, bazı formlarla birleşince değerleri kuvvetlenir, bazılarında ise hafifler. Örneğin sarı renk üçgen form içinde, mavi renk dairesel form içinde güçlü etki yaratır. Renk, ressamalar için önemli bir ifade aracı olduğu gibi, mimar ve dekoratör ve bütün süsleme sanatları ile meşgul olan diğer sanatçılar için de ihmal edilemeyecek kadar önemli bir elemandır. Örneğin mimar, içmimar ve dekoratör, çıplak dört duvardan ibaret bir odaya canlılığını renkle kazandırır. Loş bir avluyu ışıklı, soğuk ve manasız bir yeri sevimli ve sıcak yapan bir etkiyi renklerin yardımı ile verebilir. Hatta renklerle bir takım optik ilüzyonlar yaparak basık tavanları yüksek, dar odaları olduğundan daha geniş göstermek mümkündür.

Rengin temel niteliğine bulunduğu optik ortamın etkisi vardır. Rengin özellikleri kendisini çevreleyen optik ortamın değişmesiyle farklılık gösterir. Sanatçılar renklerin kendi iç dinamikleri ile birlikte renklerin bulundukları ortamın değişmesiyle etkileride değişmektedir. Rengin enerjisinin değişimini göstermek için bir alan üzerine bir kare yerleştirilir. Sırasıyla karenin ve alanın rengi değiştirildiğinde karenin renginin enerjisinin ve davranışının da değiştiği görülmektedir. Örnek olarak beyaz bir alan üstünde bulunan mavi bir kare, siyah alan üzerine mavi kare, beyaz alan üzerine sarı kare ve siyah alan üzerine sarı kare konulduğunda aynı renkte kareler farklı ortamlarda değişik etkiler göstermektedirler. Beyaz alan üstünde bulunan mavi kare bulunduğu ortamda kontrast oluştururken aynı mavi kare siyah zemin üstünde genişliyor gibi algılanmaktadır. Öte yandan beyaz alan üstünde bulunan sarı genişliyor gibi algılanmakta, buna karşın siyah zemin üstünde bulunan sarı kare zıtlık oluşturmaktadır.

Kontrast Renkler

Renk çemberinde karşılıklı olarak yer alan renkler kontrast renklerdir. İki renkten oluşan zıtlığa tam kontrastlık denir. Örnek olarak sarının kontrastı mor, kırmızının kontrastı yeşil ve mavinin kontrastı turuncudur. İki renk arasında tam zıtlık olduğunu öğrenmek için her iki rengi karıştırmamız gerekir. Eğer karışımdan elde edilen renk gri ya da siyah gibi nötr renk ise bu iki renk arasındaki ilişkiye tam kontrastlık denir. Renk çemberinde birbirine karşılıklı olarak yer alan renklere kontrast renkler denir. Veya her esas rengin karşısına düşen renk, esas rengin kontrastı olur. Dolayısıyla bu renkler ayrı ayrı birbirlerinin kontrastı sayılırlar.

Tasarımcı renk çalışmalarında tamamlayıcı renk gruplarını tasarımın çarpıcılığını güçlendirmek için kullanır, başka bir deyimle zıt renklerin bir arada kullanılması demektir ve tasarımın daha etkili görünmesini sağlar. Bölünmüş kontrast renkler, üç renkten meydana gelirler. Bir ana renk ile onun karşıtı olan rengin iki yanında bulunan renkleri bir arada kullanarak, bölünmüş kontrastlık elde ederiz.

Dengeli renk kontrastı, renk çemberinde komşu olan iki rengin ve onların kontrastı olan renklerin oluşturduğu kontrastlığa denir (Resim 010). Aynı rengin farklı aydınlık ve koyuluklarından oluşan renklerle yapılan karşıtlığa açık renk ve koyu renk kontrastlığı denir. Koyu mavi ve açık mavi renkler yan yana geldiğinde açık ve koyu renk kontrastlığını oluşturur. Sıcak ve soğuk ısıli renkler beraber kullanıldığında sıcak soğuk renk kontrastlığını oluşturur. Bu kontrastlık renklerin ısı dereceleri farklılığıyla elde edilir.

Uyumlu Renkler

Renk çemberinde bitişik olarak görülen renklere uyumlu renkler denir. Uyumlu renklerin özelliği daima aralarında ortak bir rengin bulunuşudur. Uyumlu renkler aynı düzenleme içinde birbirlerinin tesirlerini azaltarak olduklarından daha zayıf algılanırlar. Uyumlu renkler gözde hoş bir algı meydana getirmektedir. Renkler

arasında uyum demek uygunluk, ahenk ve bağdaşma anlamına gelmektedir. Renk uyumunu sağlayabilmek için renkleri ve renkler arasındaki ilişkileri iyi derecede bilinmelidir. Doğru bir renk uyumu oluşturabilmek için kromatik daireden yararlanılması büyük kolaylık sağlayacaktır. Renk çemberinde yan yana bulunan renklerin bir uyum oluşturması fikrine Maxwell’de katılmaktadır. Maxwell yan yana bulunan renkleri doğru miktarda kullanıldığında mükemmel bir uyumun sağlanacağını söylemektedir. Göthe’nin renk uyumunun sağlanması için renk çemberine başvurulması fikrini desteklemektedir. Göthe’nin renk uyumu konusunda düşüncesi iki renk yerine ikiden fazla rengin kullanılmasıdır. Göthe’ye göre, göz bir rengi algıladıktan sonra diğer renge yönelir. Renkte uyum kavramı renklerin farklı birleşimler ile kullanımı olarak tanımlanabilir. Uyumlu renklerin kendi içinde bir uyum oluşturmaları ve tasarımı rahatsız edebilecek renk çalışmalarının önüne geçmeleridir.

Ek-2: Web Tabanlı Öğrenme Yöntemine Göre Hazırlanan Web Sitesinden Örnek Görüntüler



Ek-3: Başarı Testi**AÇIKLAMA**

Bu test ile sizin Temel Sanat Eğitimi dersindeki başarınızın belirlenmesi amaçlanmaktadır. Testte 32 adet çoktan seçmeli soru bulunmaktadır. Her soru eşit puandadır. Tüm soruları yanıtlamanız için size verilen süre 40 dakikadır. Her sorunun sadece bir doğru yanıtı bulunmaktadır. Soruları dikkatlice okuyunuz. Her sorunun sizce doğru olan yanıtını soru kağıdı ile verilen yanıt kağıdında aynı soru numarasını karşında bulunan seçenek için ayrılmış dairenin içini karalayarak veriniz. Yanlış yanıtlarınız doğru yanıtlarınızı etkilemeyecektir. Bu nedenle seçeneklerden bazılarını eleyebilmeniz durumunda kalan seçenekler içinden doğru cevaba ulaşabilirsiniz.

**Temel Sanat Eğitimi Dersinin Web Tabanlı Öğrenme Yöntemiyle
Verilmesinin Öğrenci Başarısına Etkisi**

BAŞARI TESTİ

Öğrencinin
Üniversitesi :
Fakültesi :
Bölümü :
Adı Soyadı :
Numarası :

Bu Anket Formu Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde Doktora Tez Çalışmasına Veri Sağlamak Amacıyla Hazırlanmıştır	Öğr. Gör. Tolga ERKAN TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Bölümü
--	--

SORULAR

- Aşağıdaki ifadelerin hangisi Koramın bir özelliğidir?
 - Koram bir tasarımda kullanılan objelerin denge içersinde uygun özelliklerde kullanılması ile sağlanır.
 - Koram kompozisyonda herhangi bir şekil egemenliğinin oluşturulmasıdır.
 - Tasarımda bulunan zıt iki uç arasında bir düzen içersinde yapılan kademeli değişimler koramın değişmeyen zorunluluğudur.
 - Koram izleyicide görsel gerilim yaratmadan sakinliği sağlayabilecek kuvvetler eşitliğidir.

2. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi verilen ifadeyi doğru olarak tamamlamaktadır?
Tasarımda elemanlar arasında uyum yoksa sağlanamaz.
A. Yön
B. Çeşitlilik
C. Bütünlük
D. Oran-Orantı
3. Ritim ilkesi ile ilgili aşağıda verilen ifadelerden hangisi doğrudur?
A. Altın kural ritmin bir parçasıdır.
B. Ritim objeler arasında farklılıklar ve zıtlıklar yapılarak gerçekleştirilir.
C. Ritim görsel sanatlarda tamamen oran-orantıya bağlıdır.
D. Ritmik olmayan hareketler dengesizdir.
4. Ritim ilkesi ile ilgili aşağıda verilen ifadelerden hangisi yanlıştır?
A. Görsel ritim, negatif alanlarla ayrılan tekrarlı pozitif şekillerle oluşturulur.
B. Ritim tasarımda belli bir şekil egemenliği meydana getirilmesi ile gerçekleştirilir.
C. Ritim objeler arasında birleştirme ve bütünlük sağlamayı hareket ile oluşturur.
D. Ritmi oluşturan temel unsur harekettir denilebilir.
5. Oran-Orantı ile ilgili aşağıda verilen ifadelerden hangisi doğrudur?
A. Oran-Orantı tasarımı tek düzelikten kurtarır.
B. Tasarımda objelerin uyumu Oran-Orantı ile tanımlanmaktadır.
C. Bir bütünün parçalarının, kendi aralarında ve bütünlükle olan ölçü ilişkisine oran denir.
D. Değişen Oran-Orantıya örnek olarak farklı şekillerdeki kar taneleri verilebilir.
6. Aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?
A. Oran-Orantı tasarımda farklılıkları ortadan kaldırır.
B. Rönesans döneminde Altın Oran üzerinde çalışmalar yapılmıştır.
C. Oran-Orantıda ölçüleri yakın olan elemanlar kullanılır.
D. Oran-Orantı tasarıma çeşitlilik getirir.
7. Aşağıdaki ifadelerden hangisi yanlıştır?
A. Tasarımda dengeyi oluşturabilmek için zıtlıklardan yararlanılmaz.
B. Dengenin sağlanması açık-koyu değerlerin bilinçli olarak düzenlenmesiyle oluşur.
C. Egemenlik bir tasarımı oluşturan öğeler arasında en baskın öğenin oluşturduğu yapıya denir.
D. Dominant öğe kompozisyonu oluşturan diğer öğelerden form, renk ve konum olarak egemen öğe olarak da tanımlanabilir.

8. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi paragraftaki boşluğu doğru olarak tamamlamaktadır?

Tasarımda yer alan formlar arasındaki sistemli tekrarlar, ara boşluklarının farklılıkları, mekan üzerindeki dağılımlarında uyumlu yumuşak geçiş ve bağlantıları, gruplaşmaların sayısı, gücü v.b. hep olgusuyla açıklanır. olmayan hareketler dengesizdir.

- A. Denge
- B. Birlik
- C. Çeşitlilik
- D. Ritim

9. Aşağıdaki ifadelerden hangisi koramın bir özelliği değildir?

- A. Koram tasarımda soğukluk ve donukluğun yerine sıcaklık ve hareket getirendir.
- B. Tasarımda koram ilkesini mimarlıktan resme kadar birçok alanda görebiliriz.
- C. Koramda tekrarlar bulunmaktadır.
- D. Koramda elemanların ölçü, doku, değer ya da renkleri değişebilmektedir.

10. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi doğru cevaptır?

Objelerin tasarımın bütünü ile uyumu olarak tanımlanmaktadır.

- A. Egemenlik
- B. Zıtlık
- C. Doku
- D. Birlik

11. Aşağıdaki ifadelerden hangisi Temel Tasarım ilkelerinden Birlik ilkesini daha doğru olarak tanımlamaktadır?

- A. Birlik sanat eserini oluşturan tüm objelerin kendi aralarındaki ilginin, yapısal ve etkisel özelliklerinin bir bütünlük içerisinde uyumlu olmasıdır.
- B. Armoni tasarımda herhangi bir objenin hakimiyetinin oluşturulmasıdır.
- C. Armoni ilkesinde sanat eserini meydana getiren öğeler arasında zıtlık ilişkilerinin kurulması sanat eserini tekdüzelikten kurtararak dinamizm sağlar.
- D. İki zıt uç arasında uygun kademeler ile yapılan geçişler ile oluşturulan düzenlemeye armoni denir.

12. Aşağıdaki ifadelerden hangisi Temel Tasarım ilkelerinden Birlik ilkesinin özelliği değildir?

- A. Kompozisyonda herhangi bir şekil bütünlüğünün oluşturulmasıdır.
- B. Tasarımda birlik oluşturulması objelerin görsel ağırlıklarının düzenlenmesi ile gerçekleştirilmektedir.
- C. Bir tasarımda yer alan şekillerin karakter farklılıkları, renk, doku, yön, büyüklükleri ve ışıklık değerleri açısından birbirleriyle olan etkileri dikkate alınarak yapılan düzenleme ile birlik sağlanır.
- D. Tasarımda elemanlar arasında bütünlük sağlandığında çalışma tamamlanmış izlenimi meydana getirir.

13. Aşağıdakilerden hangisi Birlik ilkesinin bir özelliği değildir?
 A. Birlik ilkesi bir tasarımda kullanılan objelerin denge içerisinde uygun özelliklerde kullanılması ile sağlanır.
 B. Bir çalışmada birliği sağlamanın en temel yolu her öğenin bir diğeriyle ilgili olduğunun bilinmesidir.
 C. Kompozisyonda sıcak renkler soğuk renklere oranla daha çok görsel ağırlık taşır.
 D. Bir tasarımda yer alan şekillerin karakter farklılıkları ve ışık değerleri dikkate alınarak yapılacak düzenlemelerle birlik ilkesi sağlanır.
14. Aşağıdaki ifadelerden hangisi paragraftaki boşlukları doğru olarak tamamlamaktadır?
 ilkesini kompozisyonda oluşmasına yardımcı olan başka bir faktörde simetridir. Simetri kullanılarak görsel sağlanması için kompozisyon alanı iki eşit parçaya bölünerek ve her iki tarafta aynı özelliklere sahip objeler kullanılarak meydana getirilir. Simetrik statik bir algı oluşturur.
 A. Vurgu
 B. Koram
 C. Ritim
 D. Denge
15. Aşağıdakilerden hangisi Denge ilkesinin bir özelliğidir?
 A. Birbirine zıtlığı az olan öğeler daha önemsizken, kendi aralarında denge oluşturan öğeler tasarımda ön plana çıkar.
 B. Tasarım elemanlarının belli düzen içerisinde merkezi, yatay, dikey, diyagonal hareketlilikleri denge olarak açıklanır.
 C. Gereğinden fazla benzerliğin sıkıcılığı ve kontrol edilmeyen çeşitliliğin karmaşası arasındaki denge hem yaşamda hem de sanatta sürekliliği, dikkati ve canlılığı sağlar.
 D. Dengeyi oluşturan öğe dominant olarak adlandırılır.
16. Aşağıdaki tasarım ilkelerinden hangisi tasarımda görsel algıda seçiciliği arttıran bir etkiye sahiptir?
 A. Zıtlık
 B. Koram
 C. Denge
 D. Oran-Orantı
17. Aşağıdaki ifadelerden hangisi yanlıştır?
 A. Asimetrik dengeyi sağlamak simetriden daha kolaydır.
 B. Asimetri yardımıyla görsel denge sağlanmaz.
 C. Radyal simetri çalışma alanının merkez noktası etrafında bulunan öğeler ile oluşur.
 D. Radyal dengeyi arabaların tekerleklerinde görebiliriz.

18. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi verilen ifadeyi doğru olarak tamamlamaktadır?

Tasarımı meydana getiren öğeler arasında ilişkisinin kurulması sanat eserini tek düzelikten kurtarır.

- A. Bütünlük
- B. Değer
- C. Zıtlık
- D. Renk

19. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi paragraftaki boşlukları doğru olarak tamamlamaktadır?

Sanat eserini meydana getiren öğeler arasında ilişkilerinin kurulması sanat eserini tekdüzelikten kurtarır, dinamizm getirir. İki şey arasındaki büyük farklılık; sıcak ve soğuk, kırmızı ve yeşil, ışık ve gölge gibi.

- A. Koram
- B. Denge
- C. Armoni
- D. Zıtlık

20. Aşağıdakilerden hangisi Birlik ilkesinin özelliğidir?

- A. Birliğin sağlanması açık-koyu değerlerin bilinçli olarak düzenlenmesiyle oluşur.
- B. Birlik ilkesini kompozisyonda oluşmasına yardımcı olan başka bir faktörde simetridir.
- C. Bir tasarımda bütün elemanların arasında ilişki ile amacın vurgulanması.
- D. Birlik ilkesinde objelerin boyutunun önemli bir etkisi bulunmaktadır.

21. Aşağıdaki ifadelerden hangisi yanlıştır?

- A. tasarım yapabilmek ve farklılıklar ortaya koyabilmek için tasarım ilkelerinden yararlanılır.
- B. Tasarımda elemanlar arasındaki benzerlik tasarıma dinamizm katar.
- C. Temel tasarım ilkeleri yardımıyla izleyici tasarımdaki objelerin birbirleriyle olan ilişkilerini daha kolay algılar.
- D. Görsel bilginin organizasyonu tasarım ilkeleriyle gerçekleştirilir.

22. Aşağıdaki ifadelerden hangisi yanlıştır?

- A. Tasarım ilkeleri tasarımın dengesini düzeltmeye ya da var olan dengeyi bozmaya yarar.
- B. Tasarımda kullanılan bütün objelerin ayrı bir görevi vardır?
- C. Tasarımda kullanılan bütün objelerin tümü birbirleriyle ilişki içindedir.
- D. Tasarımda görsel yoldan aktarılmak istenen bilgi tasarım ilkelerine uygun şekilde verildiği zaman daha etkili ve estetik olarak iletilir.

23. Aşağıdaki ifadelerden hangisi yanlıştır?
- A. Tasarım elemanlarının boyutu ve rengi değiştirilerek tasarımda estetik bir sadelik meydana getirilir.
 - B. Tasarım ilkeleri tasarım elemanlarını doğru şekilde nasıl kullanılacağına rehberlik eder.
 - C. Sanatçılar tasarım elemanlarını doğru yerde ve doğru biçimde kullanabilmek için tasarım ilkelerinden yararlanırlar.
 - D. Bir tasarımın başarısı tasarımda kullanılan elemanların kendi aralarındaki etkileşimin doğruluğuna bağlıdır.
24. Aşağıdaki ifadelerden hangisi yanlıştır?
- A. Merkeze yakın obje radyal dengenin oluşmasını sağlar.
 - B. Tasarımda renk kullanılarak denge sağlanabilir.
 - C. Pürüzlü doku şiddetli kontrastlar içerir.
 - D. Objelerin konumu tasarımda dengenin gerçekleştirilmesini sağlayan önemli bir öğedir.
25. Aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?
- A. Pürüzsüz doku izleyicide daha fazla görsel etki bırakır.
 - B. Objelerin renk düzenlemeleri ile tasarımda denge sağlanabilir.
 - C. Beyaz zemin üzerinde yeşil renkli obje koyu yeşil objeye oranla daha fazla görsel algıya sahiptir.
 - D. Kompozisyonda soğuk renkler sıcak renklere oranla daha çok görsel ağırlık içerirler.
26. Aşağıdakilerden hangisi tasarımda Ritim ilkesini tanımlamak için kullanılmaz?
- A. Tasarımda olağandışı bir obje kullanarak ritim meydana getirilir.
 - B. Hayatımızın her anında ritim bulunmaktadır.
 - C. Ritim değişik objelerin tekrarlanmasıdır.
 - D. Yüzme, yürüme, gece-gündüz ve dans örneklerinde ritim bulunmaktadır.
27. Aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?
- A. Tasarımda hareket Vurgu ile gerçekleştirilir.
 - B. Dengeyi sağlayan elemanlara dominant elemanlar denir.
 - C. Objelerin rotasyonu ile ardışıl ritim gerçekleştirilir.
 - D. Tasarımda dinamizm oluşturmak için Oran-Orantıdan yararlanılır.
28. Aşağıdaki ifadelerden hangisi Vurgu ilkesinin bir özelliğidir?
- A. Tasarımda vurgu en dominant öğe ile oluşturulur.
 - B. Vurgunun oluşturulması için simetrik dengeden yararlanılır.
 - C. Tasarımda soğuk renkler sıcak renklere oranla daha fazla vurguya sahiptirler.
 - D. Tasarımda zıtlıklar vurguyu azaltır.

29. Aşağıdaki ifadelerden hangisi Vurgu ilkesinin bir özelliği değildir?
 A. Zıtlıkla vurgunun oluşturulması çalışmanın genel görsel özelliği dışında zıt bir görsel özellik taşıyan obje ile elde edilir.
 B. Renk farklılıkları yardımı ile tasarımda vurgu meydana getirilir.
 C. Tasarımda vurgu noktası ile izleyicinin dikkati çekilir.
 D. Resim içerisinde görsel vurgu sağlayabilmek için elemanların tamamının görsel ağırlıkları arttırılır.
30. Aşağıdakilerden hangisi Ritim ilkesi için kullanılamaz?
 A. Ritim ilkesi tasarıma ciddiyet ve güçlülük duyguları kazandırır.
 B. Düzenli ritmin bir dezavantajı belli bir seviyeden sonra izleyicide sıkıcılık duygusu uyandırmasıdır.
 C. Düzenli ritme örnek olarak binaların dış yüzeylerindeki pencerelerin sıralanışı ve törende askerlerin yürüyüşleri verilebilir.
 D. Ardışıl ritim oluştururken kullanılan objelerin görsel içerikleri değiştirilebilir.
31. Aşağıdaki ifadelerden hangisi doğrudur?
 A. Tasarımda simetri yardımıyla dinamizm gerçekleştirilir.
 B. Yaklaşık simetri hem simetrinin hem de asimetrinin özelliklerini taşır.
 C. Dominant eleman diğer elemanlarla form, renk ve konum olarak benzerlikler taşır.
 D. Radyal simetri asimetri ile yakın özelliklere sahiptir.
32. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi paragraftaki boşlukları doğru olarak tamamlamaktadır?
 Temel tasarımda üç gruba ayrılmıştır. Bu gruplar çizgisel, biçimsel ve yüzeysel olarak isimlendirilir. Bunun yanında çeşitleri beş grupta incelenmiştir. Bunlar rastlantısal, düzenli....., ardışıl, akışkan ve aşamalı.....dir. Rastlantısal örnek olarak sonbaharda zemini düzensiz bir şekilde kaplayan yapraklar verilebilir.
 A. Çeşitlilik
 B. Denge
 C. Ritim
 D. Egemenlik

Anketi cevaplamak için değerli zamanınızı ayırdığınız için teşekkür ederim.

Ek-4: Araştırmanın Uygulanabilmesi İçin Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim
Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Bölüm Başkanlığına Verilen Dilekçenin
Fotokopisi

Ek-5: “Temel Sanat Eğitimi Dersinin Web Tabanlı Öğrenme Yöntemiyle Verilmesinin Öğrenci Başarısına Etkisi” Tutum Ölçeği Testi