

**GESTALT GÖRSEL ALGI TEORİLERİNİN
BAUHAUS EKOLÜ İÇİNDE SERAMİK
TEMEL TEKNİKLERİYLE UYGULANMASI**

**Seamih KAPLAN
(Yüksek Lisans Tezi)**

Eskişehir, 2003

Anadolu Üniversitesi
Eskişehir Kütüphanesi

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

GESTALT GÖRSEL ALGI TEORİLERİNİN BAUHAUS EKOLÜ İÇİNDE SERAMİK TEMEL TEKNİKLERİYLE UYGULANMASI

Semih KAPLAN

Seramik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2003

Danışman : Doç. Bilgehan UZUNER

Bu araştırma görsel sanatların anlatım tekniği öğeleri olan nokta, çizgi ve lekenin Gestalt görsel algı teorileri içinde Bauhaus temel hazırlık kursundaki ve seramik sanatındaki kullanımlarının değerlendirilip bu öğelerin seramik teknikleriyle çamur yüzeylerde uygulanmasıyla elde edilecek etkilerin incelenmesi için yapılmıştır.

İlk bölümde Gestalt psikolojisinin oluşumuna değinilip daha çok Gestalt görsel algı kuramı üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde Bauhaus eğitim sisteminin oluşumu ve Bauhaus'taki temel hazırlık kursu incelenmiştir.

Üçüncü bölümde Nokta, Çizgi ve Leke öğelerine değinilerek bu öğelerin Bauhaus ve seramik sanatından örneklerle Gestalt algı teorileri içinde değerlendirilmesi yapıp bu öğelerin seramik teknikleriyle çamur yüzeylerde kullanımı üzerinde durulmuştur.

ABSTRACT

This study has to be done for evaluation of dot, line and spot elements in Gestalt visual perception theory with usages of Bauhaus Basic Course and ceramic art. And also examination of effects which to get by application of this elements on mould surfaces with ceramic techniques.

In section one refers to formation of gestalt psychology and in addition gestalt visual perception theories are examined.

In section two refers to formation of Bauhaus education system and Bauhaus Basic Course is examined.

In section three refers to dot, line and spot elements and this elements are evaluated in Gestalt theory with examples of ceramic art. And also usage of this elements on mould surfaces with ceramic techniques are examined with applications.

ÖNSÖZ

İnsanın çevresini nasıl algıladığı ve görme olayının nasıl gerçekleştiği bilimler için hep araştırma konusu olmuştur. Özellikle algı psikolojisi alanında yapılan araştırmalar bu soruların yanıtlanmasında önemli rol oynamıştır. Gestalt psikologları da insan gözünün görsel deneyimleri nasıl algılayıp organize ettiği konusunda yaptıkları araştırmalarla kendisinden önceki psikoloji ekollerinin tersine, parçaların oluşturduğu biçim ve bütüne dikkati çekmişlerdir. Gestalt psikologlarının oluşturduğu görsel algı teorileri görsel alanın düzenlenmesiyle ilgili olduğundan tüm görsel sanatlar içinde yerini almaktadır.görsel dünyayı nasıl algıladığımıza çözümler arayan Gestalt psikologlarının, aynı dönemde doğup gelişen Bauhaus düşünce sistemiyle karşılıklı etkileşimleri olmuştur. Yapılan araştırmada özellikle Bauhaus dönemi Gestalt kuramı ele alınıp bu iki düşünce sistemi arasındaki ortak nokta ve etkileşimler bulunarak Seramik sanatı içerisinde değerlendirilmiştir. Ayrıca Temel Seramik Tekniklerinin Bauhaus ve Gestalt görsel elemanlarıyla uygulanması sonucu elde edilebilecek etkiler yapılan denemeler ile araştırılmıştır.

Araştırmamın hazırlanmasında beni yönlendiren ve desteğini esirgemeyen danışmanım Doç. Bilgehan UZUNER'e teşekkürü borç bilirim.

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
RESİMLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GESTALT PSİKOLOJİSİ

1. GESTALT PSİKOLOJİSİNİN TANIMI	2
2. GESTALT PSİKOLOJİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	3
3. GESTALT PSİKOLOJİSİNİN KURUCULARI	4
3.1. Max Wertheimer	4
3.2. Kurt Kofka	5
3.3. Wolfgang Kohler	6
4. GESTALT ALGI KURAMI	7
5. GESTALT GÖRSEL ALGI TEORİLERİ	8
6. GESTALT PSİKOLOJİSİNİN BAUHAUS EĞİTİMİNE ETKİSİ	10

İKİNCİ BÖLÜM

GESTALT PSİKOLOJİSİ VE BAUHAUS İLİŞKİSİ

1. BAUHAUS'U OLUŞTURAN KOŞULLAR	14
2. BAUHAUS'UN KURULUŞU VE GELİŞİMİ	15
3. BAUHAUS'UN TEMEL FELSEFESİ	16
4. BAUHAUS'UN EĞİTİM PROGRAMI VE İLKELERİ	17
5. BAUHAUS'TA TEMEL SANAT EĞİTİMİ	18
6. BAUHAUS'TA TEMEL SANAT EĞİTİMİ DERSİ VEREN EĞİTİMCİLER	20
6.1 . Johannes Itten Yönetiminde Hazırlık Dersi	20
6.1.1. Açık-Koyu Çalışmaları	22
6.1.2. Malzeme ve Doku Çalışmaları	25
6.1.3. Formların Teori ve Uygulaması	29
6.1.4. Ritim Çalışmaları	33
6.1.5. Dışavurumcu Formlar	35
6.1.6. Öznel Biçimler	37
6.2 . Laszlo Moholy-Nagy Yönetiminde Hazırlık Dersi	37
6.3 . Josef Albers Yönetiminde Hazırlık Dersi	42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SERAMİK SANATI İÇİNDE BAUHAUS VE GESTALT KURAMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

1. GESTALT GÖRSEL ALGI TEORİLERİ'NİN SERAMİK FORM VE YÜZEYLER ÜZERİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ	48
1.1. Yakınlık Teorisi	48
1.2. Benzerlik Teorisi	51
1.3. İyi Sınır Teorisi	53
1.4. Ortak Aktivite Teorisi	54
1.5. Birikim Deney Teorisi	55
1.6. Simetri Teorisi	55
1.7. Tamamlanmış-Kapalı Biçimler Teorisi	56
2. TEMEL SERAMİK TEKNİKLERİNİN BAUHAUS VE GESTALT GÖRSEL ELEMANLARIYLA UYGULANMASI	56
2.1. Nokta	57
2.2. Çizgi ve Çizgi Biçimleri.....	67
2.3. Leke	79
SONUÇ	86
KAYNAKÇA	87

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1. Göz	9
Resim 2. Şekil Zemin İlişkisi	12
Resim 3. Görüntünün Dili	13
Resim 4. 1923 Hazırlık Kursu Programı	20
Resim 5. Ton Skalası	23
Resim 6. Açık-Koyu Kontrastı	23
Resim 7. Ton Değerleri	24
Resim 8. Goya	25
Resim 9. Farklı Malzemelerin Kompozisyonu	26
Resim 10. Doku Çizimleri	27
Resim 11. Renkli Doku Araştırmaları	27
Resim 12. Malzeme Çalışması	28
Resim 13. Kolaj Çalışması	28
Resim 14-15 Çizgi Çalışması	30
Resim 16. Çizgi Çalışması	30
Resim 17. Üç Boyutlu Küp Kompozisyonu.....	31
Resim 18. Kübik Karakterli Üç Boyutlu Çalışma	32
Resim 19. Alçı Rölyef	32
Resim 20. Işık Gölge Çalışması	33
Resim 21. Ritim Çalışması	34
Resim 22. Ritim Çalışması	34
Resim 23. Werner Graeff – Ritim Çalışması	35
Resim 24. Sürahi	36
Resim 25. Kükreyen Arslan	36
Resim 26. Kolaj	39
Resim 27. Malzeme Çalışması	40
Resim 28. Fotogram Çalışması	41
Resim 29. Otti Berger'in Malzeme Çalışması	42
Resim 30. Konstrüksiyon Çalışması	44

Resim 31. Kolaj	44
Resim 32. Ursula Schneider Malzeme Çalışması	45
Resim 33. Dinamik Malzeme Çalışması	45
Resim 34. Kolaj Alfredo Bortoluzzi	46
Resim 35. Gazetenin Transformasyonu	46
Resim 36. Kağıt Strüktür	47
Resim 37. Nokta Ve Çizgi Organizasyonu	49
Resim 38. Hughes'in Porselen Formları	49
Resim 39. Boyut ve Biçim Benzerliği	50
Resim 40. Gestalt Vazo	50
Resim 41. Dikdörtgen Gruplama	50
Resim 42. Benzerlik	52
Resim 43. Anders Kare Form	52
Resim 44. Pfankuche Seramik Form	53
Resim 45. Steinman Üçlü Form	54
Resim 46. Soleais Porselen Form	54
Resim 47. Çizgili Seramik Formların Gruplanması	55
Resim 48. Eş Aralıklı, Eş Büyüklükte Noktasal Düzenleme	58
Resim 49. Noktaların Sıklaşıp Seyrekleşerek Oluşturduğu Kompozisyon	59
Resim 50. Noktaların Gruplaşıp Dağılmasıyla Oluşturduğu Kompozisyon	59
Resim 51. Sistemli Kompozisyon	60
Resim 52. Ritmik Kompozisyon	60
Resim 53. Serbest Kompozisyon	61
Resim 54. Tekstil Deseni	61
Resim 55. Toplantı	62
Resim 56. Gesra Murch – Nokta Kompozisyonu	62
Resim 57. Nokta Uygulamaları	63
Resim 58. Nokta Uygulamaları	65
Resim 59. Nokta Uygulamaları	66

Resim 60. Nokta Uygulamaları	67
Resim 61. Düz Çizgiler	69
Resim 62. Hareketli Çizgiler	69
Resim 63. Eğri Çizgiler	70
Resim 64. Kırık Çizgiler	70
Resim 65. Bağımlı Çizgiler	71
Resim 66. Çizgi Çalışması	72
Resim 67. Üçgen Karakterli Çizgi Çalışmaları	72
Resim 68. Fotogram	73
Resim 69. Parmak İzi	73
Resim 70. Ahşap Üzerine Çizgi ve Doku Çalışması	74
Resim 71. Çizgi Uygulamaları	75
Resim 72. Çizgi Uygulamaları	76
Resim 73. Çizgi Uygulamaları	76
Resim 74. Çizgi Uygulamaları	77
Resim 75. Çizgi Uygulamaları	78
Resim 76. Doku, Leke ve Noktayla Kompozisyon Çalışması	80
Resim 77. Leke Çalışması	80
Resim 78. Geometrik Leke Çalışması	81
Resim 79. Leke Uygulamaları	81
Resim 80. Leke Uygulamaları	82
Resim 81. Leke Uygulamaları	83
Resim 82. Leke Uygulamaları	84
Resim 83. Leke Uygulamaları	84
Resim 84. Leke Uygulamaları	85

GİRİŞ

Gestalt psikoloji ekolü, 19.yy sonlarına doğru psikolojide ve düşünce ekolünde, görsel algının gerçekleşmesinde nesnelere alınan duyumların ve koşullu reflekslerin etkili olduğunu savunan Davranışçı ve Yapısalcı yaklaşımlara karşı ortaya çıkmıştır. Davranışçı ve Yapısalcıların parçacı tutumuna karşı “bütün” ilkesini ortaya koyan Gestalt psikoloji ekolünün araştırmaları görsel algı psikolojisi üzerine yoğunlaşmıştır. Gestalt Psikoloji ekolünün kurucularından Max Wertheimer tarafından görsel algıyı düzenleyen benzerlik, yakınlık, tamamlama, yönelme gibi görsel algı teorileri ortaya konmuştur. Bu teoriler görsel dünyadan alınan renk, biçim, ışık, doku gibi duyuşal bildirimlerin düzenlenmesinde etkili olmaktadır.

Wertheimer'in ortaya koyduğu görsel algı teorileri farklı görsel sanat disiplinleri içinde ürün veren birçok tasarımcı ve sanatçı tarafından farkında olarak ya da olmadan kullanılmaktadır. Gestalt psikoloji ekolünün görsel algı üzerine yaptığı araştırmalar 1920'de Bauhaus müfredatına giren zorunlu temel eğitim kursunun teorik kısmının oluşumunda yerini almıştır. Bauhaus eğitimci ve teorisyenleri yazdıkları kitaplarda Gestalt psikolojisini kaynak olarak kullanmışlardır.

İlk defa Bauhaus'ta temelleri atılan temel eğitim dersi günümüzde görsel sanatlar eğitimi veren okulların müfredatında temel sanat eğitimi olarak yer almıştır. Johannes Itten tarafından oluşturulan Bauhaus temel hazırlık dersi Moholy Nagy ve Josef Albers tarafından geliştirilmiştir. Temel sanat eğitiminin anlatım tekniği öğeleri olan nokta, çizgi ve leke görsel sanat disiplinleri içinde yerini almıştır. Bu öğelerin farklı biçimleri büyük – küçük, yakın – uzak, açık – koyu, organik – inorganik gibi kontrast etkiler içinde incelenmiştir.

Araştırmanın ilk ve ikinci bölümünde aynı dönem içinde ortaya çıkıp gelişen, biri psikoloji, diğeri sanat eğitimi alanında iki ayrı düşünce sistematığının gelişimleri ve birbirlerine etkileri araştırılmıştır. Üçüncü ve son bölümde ise çoğunlukla iki boyutlu yüzeylerde geçerliliğini koruyan Gestalt görsel algı teorilerinin üç boyutlu seramik formlar üzerinde ki etkileri değerlendirilerek, temel sanat öğeleri nokta, çizgi ve lekenin temel seramik teknikleriyle çamur yüzey üzerinde ki etkileri değerlendirilip uygulamalardan örnekler verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GESTALT PSİKOLOJİSİ

1. GESTALT'IN TANIMI

Gestalt terimi 19.yy sonlarına doğru Almanya'da ortaya çıkan bir psikoloji ekolünü tanımlayan isim olarak görsel algı psikolojisindeki yerini almıştır. “Gestalt Almanca'da koymak, yerleştirmek, düzenlemek anlamına gelen ‘stellen’ fiilinden türetilmiştir” (Halkla İlişkilerde Uygulama Teknikleri, 2002, s.12). Almanca Gestalt'ın anlamı konfigürasyon ya da şekildir. İngilizce'de ise Gestalt'ın tam bir karşılığı yoktur, ancak kaynaklarda bir şeyi oluşturma, bir araya getirme yolu olarak tanımlanmaktadır ve genellikle ‘biçim’ veya ‘şekil’ olarak çevrilmiştir.

“Gestalt kavramı temelde insanın gözünün görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığını araştırır” (Halkla İlişkilerde Uygulama Teknikleri, 2002, s.12). “Şekil ve bütün anlamına gelen Gestalt kelimesi uyarınca bu topluluk ‘bünyeleşmiş bütünleri’ savundu” (Psikolojide İlk Adım, s.18). Gestalt psikologları kendinden önceki ekollerin tersine, algıda bütünü oluşturan parçaları tek tek incelemek yerine bütünün kendisini ele almayı tercih etmişlerdir. “Herhangi bir durumda ayrı ayrı parçalara değil de, bu parçaların meydana getirdiği ‘biçim’ ve ‘örüntüye’ önem vermesi Gestalt kuramının temellerini meydana getirir” (Genel Psikoloji, 1976, s.296).

Gestalt psikologlarına göre algıyı oluşturan öğeler bir bütündür ve sadece birbirleriyle ilişkileri bağlamında anlaşılabilen örüntüler halinde düzenlenmişlerdir. Bütünü oluşturan öğelerin tek tek işlevlerini bilmek onu açıklamak için yeterli olmayacaktır. Çünkü bütün tek tek parçalarından daha farklı bir anlam taşır. Gestalt psikologlarının söylediği gibi bütün, kendisini oluşturan parçalardan daha fazladır.

2. GESTALT PSİKOLOJİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Gestalt kuramı bir psikoloji akımı olarak Max Wertheimer öncülüğünde kendinden önceki kuramlara karşı 19. yüzyıl sonlarına doğru Almanya’da ortaya çıkmıştır.

“Önceleri sadece Almanya’da geçerliliğini sürdüren bu kuramın, Gestalt kuramının öncülerinden sayılan Kurt Koffka ve Wolfgang Köhlerin Amerika Birleşik Devletlerine gidip yerleşmeleri ve orada inceleme ve yayınlarda bulunmaları üzerine Amerika’ya atıldığı ve gelişmeye başladığı bilinmektedir” (Anadolu Üniv. Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi, Ocak 1989, s.4). 1925-1930 yılları içinde Amerika’da Gestalt psikolojisi moda olmuştur.

Bazı temel ilke ve yaklaşımlar yönünde farklı psikoloji ekolleri oluşmuştur. Gestalt psikolojisinin olduğu dönemlerde psikolojide davranışçı ve yapısalcı yaklaşımlar hakimdi. “Davranışçılar sistemlerinin temeline özellikle dışsal, iç gözleme dayanmayan davranış yerleştirmiş, Yapısalcılar da bilinç ve duygu üzerine odaklanmışlardır. Amerikan Davranışçılığı karşısında oluşturulan Gestalt ekolünün çalışmalarına da algı yön vermiştir” (Studies in Perception, 1976, s.103).

Gestalt psikologları Davranışçı ve Yapısalcı Psikoloji ekollerinin algıda koşullu reflekslerle beraber duyuların etkili olduğunu ortaya koydukları araştırmaları izledikleri yolun yanlış olduğunu savunuyorlardı. Bu yüzyılın ilk on yılında çalışmalarını görsel algı üzerine yoğunlaştıran algısalcı psikologlar ve resim, grafik, baskı gibi alanlarda ürünler veren görsel sanatçılar özellikle iki boyutlu resimler ve görsel alanlardaki kompozisyonlarla ilgileniyorlardı. Gestalt teorisi de çoğunlukla iki boyutlu görsel olgu üzerine odaklandığından iki boyutlu görsel alandaki düzenleme teorisine doğru gelişti.

“Max Wertheimer, Koffka ve meslektaşları konularını soyut düzenlemeler içeren resimlerle sunmuşlardır. Bu soyut düzenlemelerdeki algı düzenleri veya yönelimleri benzerlik, yakınlık, yön, simetri ve iyi gestalt gibi bir dizi Gestalt etkeni olarak sistematize edilmiştir” (<http://www.home-1.tiscali.nl/-cretien/pub/cherion.htm>). Max

Wertheimer önderliği döneminde Gestalt ekolü Almanya'da Berlin Üniversitesinde gelişiminin en üst seviyesine ulaşmıştır. Wertheimer'in öznel hareket algısı ile ilgili yayınladığı bir bildiri birçok psikologun dikkatini çekmiş ve birkaç yıl sonra bu bildiriler Gestalt psikolojisinin temelini oluşturmuştur.

“İlk Gestalt deneyleri algılanan hareketlerle ilgilidir. İki ayrı ışık art arda yakılıp söndürüldüğünde denek tek bir ışığın bir konumdan diğerine hareket etmekte olduğunu görür. Hareket olgusu daha önce bilinmekteydi ancak Gestalt psikologları bu etkiyi oluşturmada uyarının örüntülenmesinin kuramsal önemini fark etmişlerdir” (Psikolojiye Giriş, 1999, s.687). Gestalt psikologlarının algı ile ilgili ilk çalışmaları görsel alandaki algısal örgütlenme üzerine yoğunlaşmıştır. Bu psikologlar uyarıların bütünler halinde düzenlenmesine yol açan etkenleri araştırmış ve bulmuşlardır.

3. GESTALT PSİKOLOJİSİNİN KURUCULARI

Gestalt psikolojisinin kurucuları Alman psikologlar Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffkadır. “Bu kuramcılar Gestalt'ın farklı yönleri üzerine yoğunlaşmışlardır ve Gestalt kuramı 20. yüzyıl boyunca birçok disiplin arasında gelişmeye devam etmiştir” (<http://chd.pse.gmu.edu.tr/immersion/knowledgebase/strategies/gestalt.htm>).

3.1. Max Wertheimer

1880-1943 yılları arasında yaşamış olan Alman Psikologun, hareket konusundaki çalışmaları, Gestalt Psikolojisinin temelini oluşturmuştur. Alman psikolog Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler ile birlikte Gestalt psikolojisi ekolünü oluşturmuşlardır.

Gestalt psikolojisinin temelleri 1910'lu yıllarda Wertheimer tarafından Almanya da Frankfurt Psikoloji Enstitüsünde sürdürdüğü açık hareket konusundaki çalışmalarla oluşmuştur. 1912 de bu konudaki buluşlarını yayınladığı “Experimental Studies Of the Perception Of Movement” başlıklı yazısı Gestalt psikolojisindeki ilk önemli olaydır.

“Alman psikolog Max Wertheimer’in bu yüzyılın başlarında gerçekleştirdiği ilkeler, ışık, mekan, biçim, renk, doku ve hareket alanlarından alınan duyuşal verilerin düzenlenmesi için yararlı bir rehberdir” (www.noteaccess.com/relationships/gestalt.htm-10k). “Wertheimer, parçaların bir bütünü oluşturmak için hangi kurallarla bir araya geldiklerini düzenleme yasaları ile ortaya koymuştur” (Theories Of Perception And The Concept Of Structure, 1966). Wertheimer düzenleme yasaları ile parçaların bütünlüleri oluşturmak için hangi kurallarla bir araya geldiklerini ortaya koymuştur. Gestalt Psikolojisine en büyük katkıyı konfiçürasyon olarak da adlandırılan, görme organlarının algılarını düzenleyen dört ilkeyi tanımlayarak yapan Wertheimer’in bulgularına göre nesnel, şekil ve nitelikler Yakınlık, Benzerlik, Yönelme ve Tamamlama ilkeleri ile algısal olarak birbirleriyle ilişkilidir.

“Wertheimer, Gestalt kuramını sorun çözmeye de uygulamıştır. Wertheimer’a göre sorunu oluşturan parçalar birbirlerinden ayrılamaz ve bir bütün olarak görülmelidir. Bu şekilde öğrenen durumla ilgili yeni ve daha derin bir yapısal görüş sahibi olabilir” (<http://chd.gse.gmu.edu.tr/immersion/knowledgebase/strategies/gestait.htm>).

3.2. Kurt Koffka

1886-1941 yılları arasında yaşamış olan Alman asıllı psikolog Koffka, Max Wertheimer ve Wolfgang Köhler ile birlikte Gestalt psikolojisi adı verilen ekolün kurucularındandır. Würzburg ve Frankfurt Üniversitelerinde Profesörlük yapan Koffka daha sonra Amerika’ya göç etmiştir ve Wisconsin Üniversitesinde Profesörlük yapmıştır.

“Koffka Gestalt kavramını uygulamalı psikoloji ve çocuk psikolojisinde kullanmıştır. Bebekler üzerine yürüttüğü araştırmalara dayanarak, bebeklerin ‘ilk olarak ayrı ayrı öğeleri değil düzenli bütünlüleri algıladıkları’ kuramını geliştirmiştir” (<http://chd.gse.gmu.edu.tr/immersion/knowledgebase/strategies/gestait.htm>).

Gestalt Psikologu Kurt Koffka’nın başlıca yapıtları arasında, ‘Zihnin Gelişmesi, (1924)’ ve ‘Gestalt Psikolojisinin İlkeleri, (1935)’ bulunmaktadır.

3.3 Wolfgang Kohler

1887-1967 yılları arasında yaşamış olan, Alman psikolog Köhler, Gestalt psikolojisinin kurucularındandır. “İnsanimsılarda hayvan zekası üzerine yaptığı deney ve gözlemleri ile ünlüdür” (Felsefe Ansiklopedisi, 2000, s.316).

Kohler hayvanlarda öğrenmeyle ilgili yürüttüğü deneylere dayanarak, hayvanların uyarıcı ve tepkiler arasındaki ilişkileri öğrendikleri ‘sezgiler’ geliştirdikleri sonucuna varmıştır. Bu deneylerde, şempanzeler ulaşamayacakları yerlerde bulunan yiyecekleri elde etmek zorunda bırakılmışlardır. Yiyeceklere ulaşmak için deneme-yanılma yoluyla bir kutu üzerine çıkmak veya bir değnek kullanmak gibi yöntemler geliştirmişlerdir.

“Kohler, şempanzelerin ‘içinde buldukları durumun özelliklerine dayalı olarak bir bağ’ kurdukları ve böylece ulaşabildikleri araçlardan yararlanarak yiyeceği nasıl elde edebilecekleri konusunda sezgi geliştirebildikleri sonucuna varmıştır” (<http://chd.gse.gmu.edu.tr/immersion/knowledgebase/strategies/gestalt.htm>).

Köhler’in başlıca yapıtları arasında; ‘İnsanimsılarda Zeka, (1921)’, ‘Ruh Bilimsel Sorunlar, (1933)’ ve Gestalt Psikolojisi üzerine ‘Biçim Psikolojisi, (1952)’ bulunmaktadır.

4. GESTALT ALGI KURAMI

Fiziksel olarak görsel algılama dış dünyadaki nesnelere ışık ışınlarının gözü uyarması sonucu retina tabakasında bir görüntü oluşturmasına dayanır. Retinada oluşan bu görüntü sinir uçlarıyla beyne iletilir ve görme gerçekleşir. “Görme olayının bir parçası olan görsel algıyı incelemek için görsel psikolojinin yardımı gereklidir. Ancak klasik görsel psikolojinin parçacı tutumu görsel dünyayı anlamaya ve açıklamaya yetmez.”(Temel Tasarım ve Yaratıcılık, 1981, s.5). Gestalt kuramı bir psikoloji kuramı gibi görünse de, çalışmaları görsel algılamanın nasıl gerçekleştiği, bu gerçekleşme sürecinde nelerin etkili olduğu, içerden ve dışardan bu süreci nasıl etkilediklerini açıklamaya odaklanmıştır. “Deneğin bir şeyi nasıl gördüğünü ve kendisi için ne anlam ifade ettiğini sorgulamak istemişlerdir” (Psikolojiye Giriş, 1999, s.686).

Temel tasarım ve yaratıcılık kitabında Denel, Gestalt görüşünün, klasik psikolojinin parçacılığına karşın tümün parçaların matematiksel sentezinden daha çok olduğunu kanıtladığını ve görsel alanın hem düzenlenebilmesi hem de algılanabilmesi için gerekli kuramsal temeli sağlayan Gestaltçıların parçacı tutuma karşı ‘yapı’ dedikleri bütüncü ilkeyi ortaya koyduklarına değinir. Gestalt psikologları, doğadaki nesne ve olayların ancak bütünlüleri incelendiğinde anlaşılabilirliğini savunmuşlardır.

“Gestalt kuramının temel formülü şöyle açıklanabilir; Bütünlük vardır, bütünlüğün davranışı onu oluşturan parçaların davranışlarını belirlemez; parçalarla ilgili süreçler bütünlüğün kendine özgü doğası tarafından belirlenir” (A Source Book of Gestalt Psychology New York, The Humanities, Press, 1950). Gestaltçı psikologların temel amacı da oluşturdukları kuramla bu bütünlüğün doğasını belirlemektir. “Gestaltçı ruhsal olayların bütünlüğüne ve örgütlenmesine dikkat çekmişlerdir. Bunlar fiziksel ve psişik, çevresel ve içsel birçok etmenlerin belli biçimlerde örgütlenmesinden meydana gelmektedir”. (Anadolu Üniv. Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi, Ocak 1989, s.19). Gestaltçı psikologlar algılarımız sonucu edindiğimiz deneylerin ve bilgilerimizin uyarıcı roldeki nesnelere aldığımız bilgilerin düzenlenmesiyle ilişkili olduğunu ve görme olayında zemin ve bütünlüğün parçalarının etkin olduğunu savunmuşlardır. Bütün birbiriyle ilişki halindeki parçalardan oluşur ve kendini oluşturan

parçaların toplamından farklıdır, kendine özgü nitelikler gösterir. Gestalt kuramı algılamının parça halinde değil yapı olarak gerçekleştiğini savunur ve sorun ya düşüncenin bütününe çözülebilmesi ya da anlam kazanabilmesi için problemin parçalarının yeniden gruplanması veya yapılandırılması gerektiği düşüncesini ortaya koyar. “Başka deyişle, Gestalt kuramı bütünü parçalarına olan mantıksal önceliğine ağırlık verir. Bütün ve parça ise doğru olarak ancak parçalar arasındaki ilişkiler bağlamında açıklanabilir” (Anadolu Üniv. Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi, Ocak 1989, s.20).

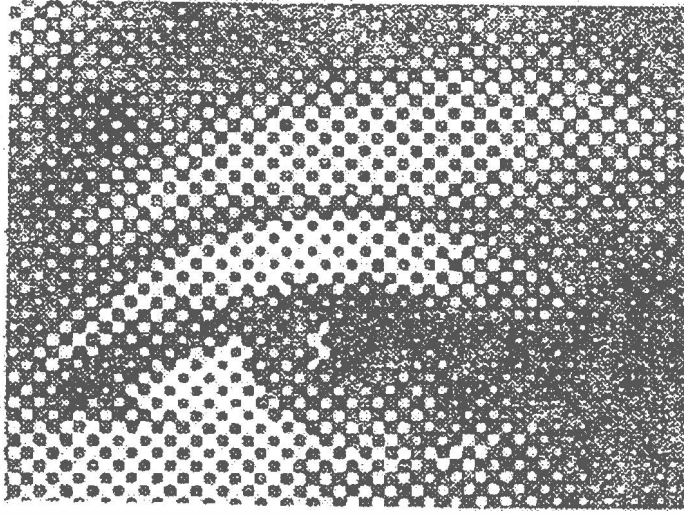
“Gestaltçılara göre algısal örgütlenmeler her şeyden önce fiziki nesnelere yaptığı uyarmalara karşı derhal gösterdikleri tepki sırasında insanların sinir sistemlerinde ortaya çıkan fizyolojik olaylara bağlıdır” (Anadolu Üniv. Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi, Ocak 1989, s.25). “Gestalt için her zaman temel deney aracı olan şekil algısında, şeklin içinde, dışında veya sınırları boyunca farklı yoğunluklarda güçlerin etkileşimleri görülür ve bu güçler etkileşimi ‘biçimi’ oluşturur” (Theories Of Perception And The Concept Of Structure). Biçim, algılama sürecinde bakılan nesneyi diğer nesnelere farklı yapan özelliklerini, yapısal niteliklerini tanımlayan öğelerin toplamıdır. Floyd H. Allport’un Gestalt Algı kuramıyla ilgili yazısında da belirttiği gibi; dış güçlerin zayıf, iç güçlerin yoğun olduğu yerlerde denge sağlayan uyumlu iç güçler sayesinde sade ve iyi bir biçim oluşmaktadır. Dış güçlerin yoğun oldukları yerlerde, denge yeniden sağlanana kadar nesnelere sınırları boyunca baskı yapıp onları parçalayarak bütünlükler ve düzgün biçimler oluştururlar.

5. GESTALT GÖRSEL ALGI TEORİLERİ

Gestalt Psikologları fiziksel objelerdeki görsel dinamizmi görme fizyolojik işleminin bilinçli bir karşılığı olarak kabul ederler. Bu teoriye göre görsel hareketler kazara olan hayali çağrışımların uyarıcıya verdiği önemsiz bir bağıntı değil; biçim ve rengin geometrik modelinden önce gözlemcinin kısmen bilincinde olduğu düzenleyici kuvvetlerin sonucu meydana gelen modeldir.

Görsel alan üzerindeki her eleman ilişkiler düzeni sonucu oluşmaktadır. Görsel alandaki düzen, elemanlar arasındaki ilişkiler bütünüdür. Gestalt psikologları bu ilişkilerin devamlı olarak insan beyni tarafından arandığını ve bir iç güdü olması dolayısıyla gerekli olduğunu da vurgular.

“Bu arayışı ‘tahmin etme’ yani ‘bulma olayına’ çevirme bir Gestalt teorisi içindedir. Burada ancak genel olarak hangi organizasyonlarda beyin neye dayanarak düzene varabilmektedir veya beyin hangi kavramlarla düzen arar” (Temel Tasarım, 1990, s.43).



Resim 1. (Temel Tasarım, 1990 s:23)

Resim 1’deki resme baktığımızda gördüğümüz farklı büyüklüklerde siyah benekler ve farklı aralıklarda beyaz lekelerdir. “Fakat göz bu görülebilen farklılıkları hemen düzenler ve gruplandırır. Siyah beneklerin bazı üniteleri bir şekilde görülürken başka bir şekil arz eder” (Temel Tasarım, 1990, s.45). Resmi oluşturan elemanların bazıları birbirlerine yakın olduklarından beraber görülürler; bazıları da büyüklük, biçim, yön bakımından benzeştiklerinden göz bunlar arasında bir anlık düzenleme yaptıktan sonra resimdeki insan gözüne benzer şekil algılanır. “Zihnimizin böyle en kısa sürede en büyük uzaysal alanı düzenleme, kavrama ve şekillendirebilme özelliği görsel alanda elemanların belli görsel ilişkileri sonucu kendiliğinden oluşmaktadır” (Temel Tasarım, 1990, s.45).

Bir durumun yapısının gerektirdikleri doğrultusunda ..., kişi makul bir tahmine yönlendirilir ve bu tahminin yapının diğer parçaları gibi doğrudan veya dolaylı olarak doğrulanması gerekir. İki gereklilik söz konusudur: Bütün ve tutarlı bir resim oluşturmak ve bütütün yapısının parçalardan ne talep ettiğini görmek
(<http://chd.gse.gmu.edu/immersion/knowledgebase/strategies/cognitivism/gestalt/gestalt.htm>).

Davranışçıların, ‘Algısal örgütlenme öğrenilen ilişkilerin ürünüdür’ görüşüne karşı olan Gestalt psikologları edindiğimiz deneyimlerin temelinde algıların yer aldığını ileri sürmüşlerdir.

“Gruplanan noktalar sadece bir noktalar gurubundan daha anlamlıdır. Gruplama ve algı ilkeleri ile gestalt kuramı ‘istenen sonuca ulaşmak için sezginin düzenlenmesi, yeniden yapılandırılması ve merkezileştirilmesiyle’ düşünme ve sorun çözme yetilerini de etkiler”(http://chd.gse.gmu.edu/immersion/knowledgebase/strategies/cognitivism/gestalt/gestalt.htm).

“Wertheimer, parçaların bütünü oluşturmak üzere birleştikleri ilkeleri -örgütlenme (düzenleme) yasalarını- belirlemiştir” (Theories of Perception and the Concept of Structure, 1966, s.117). Bu yasalar arasında yakınlık, benzerlik, yönelme, tamamlama, iyi şekil özelliği, ortak aktivite ve birikim deney ilkeleri vardır. “Algı teorilerinden en önemlilerinden biri olan Gestalt teorisi denge, eşbiçimli uygunluk, algısal gruplama ve benzeşme-ayırışma gibi ilkeler ile görsel iletişimin sistematiğini ve algılama sürecini anlamak adına fikirlerin birleşmesinden oluşur” (Halkla İlişkilerde Uygulama Teknikleri, 2002, s.15).

6. GESTALT PSİKOLOJİSİNİN BAUHAUS EĞİTİMİNE ETKİSİ

Görsel dünyayı nasıl algıladığımıza bilimsel çözümler arayan Gestalt psikologlarının hiçbirinin tasarımcı ya da sanatçı olmamasına rağmen, aynı dönemde doğup hızla gelişen Bauhaus düşünce sistemiyle karşılıklı etkileşimleri oluşmuştur. Biri algı psikolojisi, diğeri sanat eğitimi alanındaki bu iki düşünce sistemi bazı ortak noktalarda buluşmuşlardır.

Tarihsel çalışmalar Berlin Gestalt Okulu ile Bauhaus Akademisi arasındaki bağlantıyı üç düzeyde ortaya koymaktadır.

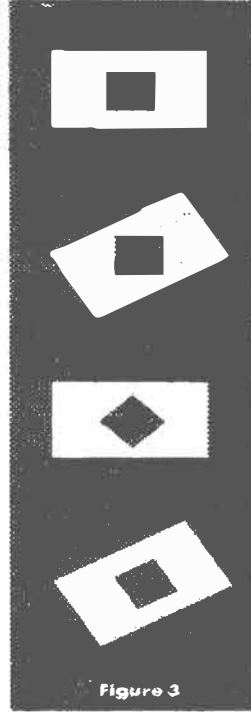
“Birincisi, Gestalt şekilleri Bauhaus okulunun çağdaş ressamlarının çizdiği kompozisyonlara benzemektedir. İkincisi, Bauhaus sanatçıları Gestalt ilkelerini uygulamışlardır. Paul Klee, Wertheimer’in Gestalt şekillerini kullanmıştır. Üçüncüsü, Bauhaus sanatçıları ve Berlin Okulunun psikologları görsel dünyayı soyut iki boyutlu düzenlenmiş bir kompozisyon olarak benzer bir görüş ile paylaşıyorlardı” (<http://www.home-1.tiscali.nl/-cretien/pub/cherion.htm>)

1927’de Gestalt Psikologu Rudolf Arnheim’in Bauhaus’u ziyareti ve 1928’de verdiği derslerle Bauhaus Gestalt Psikolojisi ile tanışmıştır.

“Bu dersler Kandinsky ve Klee’nin evrensel bir görsel yazı araştırmasına temel olmuştur” (The Bauhaus and Design Theory, 1993, s.30). Paul Klee tarafından yazılan “Pedagogical Sketchbook” ve Kandinsky tarafından yazılan “Point and Line to Plane” adlı kitaplar Bauhaus tarafından basılmıştır ve bu kitaplar görsel dilin gramerinin oluşturulması adına birer başlangıç olmuşturlar.

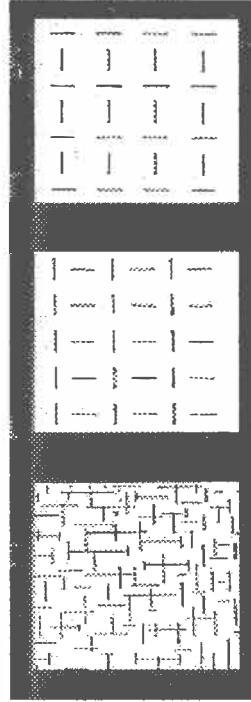
“Gestalt psikolojisi ikinci dünya savaşı sonrasında tasarım teorisinin, görselliğin ideolojisini özerk ve rasyonel bir fakülte düşüncesi olarak sunmasıyla modern tasarımın merkezi haline gelmiştir”. (The Bauhaus and Design Theory, 1993, s.30). Gyorgy Kepes 1937’de Chicago’daki yeni Bauhaus’da “Görmenin Dili” adlı kitabını yazmıştır ve burada görsel algılamının bilimsel mantığını kurmak için Gestalt psikolojisinden yararlanmıştır. “Moholy Nagynin ‘Hareket Algısı’ adlı kitabı da çoğunlukla Gestalt psikolojisine dayanmaktadır. Bu kitaplarla beraber Gestalt psikolojisi Temel Tasarım öğretiminde vazgeçilmez teorik kaynak haline gelmiştir” (The Bauhaus and Design Theory, 1993, s.30).

Kepes'in kitabından Resim 2, bir şeklin onu çevreleyen bir zeminle ilişkisine göre algısal olarak nasıl değiştiğini göstermektedir.



Resim 2. (Bauhaus and Desing Theory, 1993, s.30)

“Gestalt psikolojisi, bir şeklin, görünmeyen fakat algı için gerekli olan nötr zeminde belirgin hale gelmesi karşısında kendisinin geri çekilmesini göstererek tasarımda bazı alan kuralları önermiştir” (The Bauhaus and Design Theory, 1993, s.30).



Resim 3. (Bauhaus and Design Theory, 1993 s:31)

Kepes iki farklı kültürel söylevi bir çerçeve içerisinde bir araya getirmiştir. Bilim ve sanat çizelgeler kullanarak sanat uygulamaları için örnekler hazırlamıştır. Kepes sanatsal uygulamaya yardımcı olacak şekilde ikinci bir destek rolü oynayan temel şekilleri asıl iddiayı ortaya koyacak şekilde kendi yetki alanlarına kaydırmıştır. Bilim sanat ile ortak çalışma sonucunda estetik bir hale getirilmekte, sanat da bu arada bilimin otoritesi ve açıklayıcı gücünden yararlanmaktadır. (The Bauhaus and Design Theory, 1993, s.31).

İKİNCİ BÖLÜM

GESTALT PSİKOLOJİSİ VE BAUHAUS İLİŞKİSİ

1. BAUHAUS'U OLUŞTURAN KOŞULLAR

İnsanlığın gelişimindeki en önemli aşamalardan birisi endüstri çağıdır. “Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve hayvancılık kültürü ile uğraşmıştır. İkincisinde topraktan koparak teknik dünyayı yaratmış, endüstrileşme başlamıştır” (Sanatta Devrim, 1991, s.13). Bu dönemde buhar ve elektrik gücünün kullanımıyla başlayan tekniğin hızlı gelişimi sosyal yaşamı etkilemiştir ve köylerden kentlere (endüstri merkezlerine) göç başlamıştır. “19. yüzyıl sonlarına kadar süren tarımcılık kültürü yerini topraktan kopmuş endüstri kültürüne bırakıyor” (Sanatta Devrim, 1991, s.14). endüstri devrimi ile beraber geleneksel üretim biçimleri de değişerek eskinin insan gücüne dayalı küçük çaptaki üretiminin yerini makineleşmiş büyük çaplı sanayi üretimlerine bırakmıştır. Bu büyük çaplı sanayi kuruluşlarının insan kaynağını sağlamak üzere göç ile gelen nüfus yoğunlaşması beraberinde başka sosyal problemler getirmiştir. Bunların başında barınma yani konut sorunu gelmektedir. Bauhaus’un temelleri böyle bir ortamda atılmıştır. 20. yüzyıl mimarisine en büyük katkısı Bauhaus sağlamıştır. “İnsanla doğa arasında bir ara dünya olarak giren endüstri dünyasının oluşmasında beyin işçilerinin ve bunların arasında özellikle sanatçıların büyük payı olmuştur. Endüstri çağı insanının dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlayan ve biçimlendiren sanatçılardır” (Sanatta Devrim, 1991, s.14). Endüstri çağında sanatın yaşama girme, yaşam üslubunu belirleme anlayışı, Bauhaus’da şekillendirilmiştir.

19. yüzyılın sonlarında, 20. yüzyılın başlarında endüstriyel gelişmeye paralel olarak güzel sanatlarda, mimarlık, resim, heykel ve grafik alanlarında oldukça önemli gelişmeler olmaya başlamıştır. “Sanatın toplumsal işlevi yeniden belirginleşmiş: Sanat, yaşama karışarak insanla doğa arasında giren endüstri dünyasını tasarlayıp, ona biçim vermek ve bu ara dünya insanın yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstlenmiştir” (Sanatta Devrim, 1991, s.73). Endüstri devrimiyle beraber sosyal yaşamdaki

değişikliklere paralel olarak plastik sanatlarda da ortaya çıkan değişim isteği sanat eğitimi veren okulları da kendilerini yenilemeye zorlamıştır. Endüstri devrimi öncesi müfredat programlarını kullanmaya devam eden sanat okulları endüstriyel gelişmenin beraberinde getirdiği yeni ihtiyaçlara cevap veremiyordu. “Endüstriyel gelişmeyle sanat alanında ortaya çıkan yeni gereksinmelere cevap vermek üzere John Ruskin (1819-1900) ve William Morris (1834-1896) sanat dünyası ile iş dünyasını birleştirecek unsurları yaymaya başlamışlardır” (Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs 1985, s.25). Endüstrileşmeyle beraber yeni yaşam tarzının da etkilediği bu değişim isteğinin sanatçının ve eserlerinin toplumsal işlevinin değişmesine bağlı olduğu, yayılmaya çalışılıyordu. Bu çalışmalar sonucunda güzel sanatlar eğitimi veren okullar endüstrinin sorunlarını da müfredat programlarına almaya başladılar. Endüstri çağında sanatın yaşama girme ve yaşam üslubunu belirleme anlayışı Bauhaus’da şekillenmiştir.

2. BAUHAUS’UN KURULUŞU VE GELİŞİMİ

“Bauhaus endüstrinin sorunlarına çözüm arandığı bir dönemde ortaya çıkmış bir olgudur. Aynı doğrultuda, aynı sorunlara çözüm arayan birçok atölye ve okul vardı. Bauhaus bunların en kapsamlısı ve en gelişmişidir” (Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs 1985, s.26). 1908’de dönemin önemli yazar, mimar, sanatçı ve işadamları Deutscher Werkbund’u (Alman İş Demeği) kurmuşlardı. “Bu demek tatbiki güzel sanatlar alanlarında yapılan yenilikleri süratle Almanya’ya taşımayı, sanat eğitiminde gerekli olan yenileşme hareketini desteklemeyi, sanatı günlük yaşamın bir parçası haline getirmeyi amaçlıyordu” (Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs 1985, s.25).

Birinci dünya savaşının son yıllarında endüstriyel sorunlar daha önem kazanmaya başladı. Demek de bu gelişmeleri izliyor, sorunlara çözümler arıyordu. Demekteki fikirler iki görüş etrafında toplanmayı başlamıştı; El sanatlarının korunması ve geliştirilmesi, diğeri ise endüstrinin gereksinimi olan tasarım sorununun ele alınması ve kurumsallaştırılması olmuştur” (Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs 1985, s.26).

Bauhaus’un oluşumunda etkisi olan Deutscher Werkbund üyesi Henri Van de Vel’de el sanatlarının korunmasını ve geliştirilmesini, endüstrinin gereksinimi olan modellerin birer birer geliştirilmesini savunuyordu. Birinci dünya savaşı sırasında Weimar’daki sanat akademisi hakkında görüşmek için Belçikalı mimar Henri van de Velde tarafından

yürütülen Saksonya-Weimar-Einsenbach dükünün toplantısına katılan Alman mimar Walter Gropius okulun yeniden örgütlenmesi için tam yetki alarak 1919'da Henri van de Velde tarafından yöneticiliğe getirildi. "Böylece kraliyet sanat akademisiyle Weimar'daki Kunstgewerbeschule tek bir çatı altında toplanarak Staatliches Bauhaus (Devlet Yapı Okulu) kurulmuş oldu" (Gergedan Dergisi, 1998, s.105).

"Bauhaus kurulurken endüstri ve el sanatlarında hem teknolojiye hem de biçime aynı derece hakim olabilen çağdaş plancıya olan gereksinim göz önüne alındı" (Gergedan Dergisi, 1998, s.105). 1919'de Weimar'da öğretime başlayan Bauhaus yeniliğe ve modern sanat akımlarına karşı olan Nazi yanlıları tarafından kapatmaya zorlanmıştır. Dört yıl Weimar'da kalan Bauhaus 1923 yılında Dessau'ya taşınmak zorunda kalmıştır. Nazi taraftarları Bauhaus'u Dessau'da da rahat bırakmadılar ve Dessau'da ki dokuz yıllık dönemden sonra 1932'de Berlin'e taşınmak zorunda kalmıştır. Berlin'deki eğitim-öğretim çok kısa sürmüştür ve birkaç ay sonra tamamen kapatılmıştır. "Bauhaus daha sonra 1937'de Chicago'da kuruldu, Amerika da ve bütün dünyada birçok tatbiki güzel sanatlar okullarının kurulmasına örnek teşkil etmiştir" (Boyut Sanat Dergisi, Mayıs 1985, s.26).

20. yüzyılın ilk otuz yılındaki toplumsal ve kültürel değişmelere paralel olarak ortaya çıkan fovizm, kübizm, gerçeküstüçülük, konstrüktivizm, fütürizm gibi yenilikçi ve radikal atılımların ortamında gelişen Bauhaus okulu, 14 yıllık yaşamında başlangıçta amaçladığı hedeflere varmış hem bireysel yaratıcılığa ağırlık veren eğitim sistemiyle hem de kapsadığı çok yönlü çalışmalarla 20. yüzyıl mimarlık ve sanatına olağanüstü katkılarda bulunmuştur. Kendinden sonraki eğitim ve öğretim kurumlarına öncülük etmiştir (Gergedan Dergisi, 1998, s.104).

3. BAUHAUS'UN TEMEL FELSEFESİ

"Bauhaus'un hedefi sanatçıyı içinde yaşadığı toplumun sosyal konuları üzerinde bilinçlendirmek ve sorumluluk yüklemektir" (Boyut Sanat Dergisi, Mayıs 1985, s.26). Bauhaus daha insancıl bir yaşam alanı oluşturulmasında sanatçıya sorumluluk yüklemekteydi. Walter Gropius Bauhaus'un kuruluş manifestosunda şunları diyordu: Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, biz hepimiz el sanatlarına geri dönmeliyiz. Çünkü "meslekten sanat" yoktur. Öz olarak sanatçı zanaatkarın yücelmesidir. Öyle ölçsüz ve sınırsız bir zanaatkarlar loncası oluşturmalıyız ki, sanatçı ile zanaatkar arasındaki ayrılık

ortadan kalksın. Geleceğin yeni yapısını hep birlikte tasarlamalıyız, düşünmeliyiz ki, bütün (sanatsal) unsurlar bir bütünde vücut bulsun.

Bauhaus aynı zamanda uygulamalı sanatlarla güzel sanatlar arasındaki duvarı ortadan kaldırarak her iki uğraş alanlarının karşılıklı etkileşmesine iyi bir ortam hazırlamayı da amaçlıyordu. Yapılan sanatsal bir faaliyet, üretilen bir ürün sosyal amaca yönelik ve fonksiyonel olmalıydı. Salt bir stil fonksiyonsuz bir form kesinlikle amaçlanmıyordu (Boyut Sanat Dergisi, Mayıs 1985, s.26).

“Bauhaus her çeşit sanat yaratısının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasına, atölye sanatı disiplinlerinin -heykeltıraşlık, resim, uygulamalı sanat ve el işçiliğinin- yeni bir yapı sanatı biçiminde yeniden birleşerek bu yapı sanatının ayrılmaz temel öğeleri olmalarını amaçlar” (Modernizmin Serüveni, 2002, s.236). Bauhaus atölyeleri sorunların seri üretimler için modeller hazırlanan pratik projelerin oluşturulduğu laboratuvarlar gibiydi. Bauhaus’un amaçlarından biri de sanatı, galeri ve müzelerin tutsağı olmaktan çıkartıp yaşamın içine sokmaktı. “Toplum ve endüstrinin sanat ve tasarım sorunlarına çözüm arayan Bauhaus atölyeleri zamanın teknik gelişmelerini de çok yakından izliyor, öğrencilerin bu yönde duyarlı olmalarını hedefliyordu” (Boyut Sanat Dergisi, Mayıs 1985, s.26).

Bauhaus’un en önemli yönlerinden birisi de kendini eleştirmekten çekinmemesi ve her türlü eleştiriye açık olmasıdır. Bauhaus’un kurucusu Walter Gropius Bauhaus’un makine çağında konumu değişen sanatçının yerini alabilmesi için nasıl yetişmesi gerektiği sorusunun cevabı olduğunu belirtmiştir.

4. BAUHAUS’UN EĞİTİM PROGRAMI VE İLKELERİ

Bauhaus’taki eğitim öğretimin esası öğrencilerin becerilerini geliştirmek üzere atölye sistemine dayandırılmasına rağmen amaç hiçbir zaman zanaatkar yetiştirmek olmamıştır. Bauhaus atölyeleri endüstrinin ihtiyacı olan modellerin hazırlanması için araştırma laboratuvarları gibi kullanılmaktaydı. “Bauhaus herhangi bir sanat akımını, ekolünü seçme, benimseme yerine uzun ve zahmetli yolu seçip, sistematik olarak sanat yaratmanın objektif ana ilkelerini öğretiyordu” (Boyut Sanat Dergisi, Mayıs 1985, s.26).

“Bauhaus’un kuruluş programında iş eğitimi özellikle vurgulanır, mimar, ressam ve yontucuların kelimenin tam anlamıyla işçi oldukları söylenir” (Sanatta Devrim, 1991, s.86). Okul sanatta yaratıcılığı öğretmezdi fakat sanat disiplinlerinin temelinde bulunan temelini oluşturan işçilik okulda öğrenilebilirdi. Bu sebeple bütün öğrencilerin atölyelerde bütün plastik disiplinlere temel olması için esaslı bir biçimde eğitilmesine ağırlık verilmekteydi. “Bauhaus’un kendi atölyeleri yavaş yavaş kurulmalı, yabancı atölyelerle ders sözleşmeleri yapılmalıdır. Okul atölyenin hizmetindedir, günün birinde atölyenin içinde eriyecektir” (Modernizmin Serüveni, 2002, s.237).

Bauhaus’un eğitim öğretim sistemi üç ana bölümden oluşmaktaydı: Temel Sanat Eğitimi, Mesleki Temel Sanat Eğitimi ve Proje Çalışmaları.

5. BAUHAUS’TA TEMEL SANAT EĞİTİMİ

Bauhaus’un ilk dönemlerinde okulun teknik ve eğitimsel donanımları henüz tamamlanamamıştı ve öğretim kadrosunda da eksiklikler vardı. “Kurumun eğitim-öğretime başladığı ilk yıllarda tek dayandığı şey eğitim yöntemi idi. 1919’da Gropius’un sağlam olarak ortaya koyduğu bir temel eğitim yöntemi vardı. Bu yöntemde Hölzel ve Cizek’in yöntemlerinden de yararlanılıyordu” (Tüm Çevresel Gerçekçilik, 1976, s. 104).

Bauhaus’ta hazırlayıcı öğretim olarak başlatılan, daha sonra gelişip, bütün dünyaya yayılan, bizdeki sanat eğitimi yapan okullarda da (Temel Sanat Eğitimi) olarak giren, mimarlık eğitimi yapan kurumlarda (Temel Tasarı) olarak nitelendirilen bu çalışmalar Bauhaus bünyesinde geliştirilerek oldukça bilimsel metod ve prensiplere oturturulmuştu. Sanat eğitimine başlayan bütün öğrenciler hazırlayıcı öğretimden geçerdiler (Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs 1985, s.26).

Hazırlayıcı öğretimin temelini Itten’in Bauhaus’a gelmeden önce Viyana’da özel okulunda verdiği sanat eğitiminde hazırlık dersleri oluşturmuştur. Johannes Itten’in başlatmış olduğu temel eğitim dersleri Moholy Nagy ve Josef Albers tarafından da geliştirilmiştir. “Itten, Kandinsky ve Klee’nin biçimlendirmeye yönelik kursları zorunlu, yazı, desen çalışmaları ise öğrencilerin isteklerine bırakılmış tamamlayıcı kurslardı” (Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs 1985, s.26). Atölye çalışmalarına geçmeden önce verilen hazırlık dersleri daha sonraki tasarım ve sanat çalışmalarına temel

oluşturacağından çok önemli olarak görülüyordu. “Doğrudan atölyelerde çalışmasına izin verilen öğrencilerin sadece zayıf sonuçlara ulaşan yoğun malzeme tüketimi ile karşılaştı. Bunun üzerine ekim 1920’de İtten’in altı aylık hazırlık kursu zorunlu hale getirildi” (Bauhaus, 1990, s.34). Bu kursu başarı ile tamamlayan öğrenciler ise atölye çalışmalarına katılmaya hak kazanacaklardı.

Johannes İtten tarafından geliştirilen ve onun Bauhaus’tan ayrılmasından sonra Moholy Nagy ve Josef Albers gibi eğitimciler tarafından devam ettirilen temel eğitim dersi Bauhaus öğretiminde eğitimin önemli bir parçasıydı. Bu derste diğer dersleri takiben öğrencilere malzeme karakteristikleri, kompozisyon, ve renk temelleri öğretilmeye çalışılıyordu.

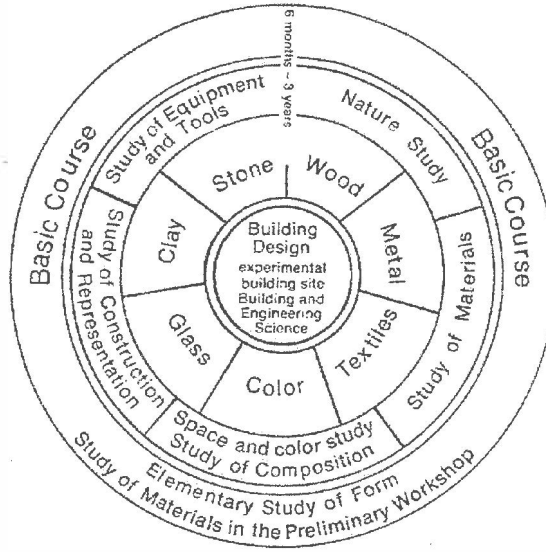
Temel eğitim dersi Johannes İtten’e üç görev halinde verilmiştir.

1. Öğrencilerin yaratıcı güçlerinin yanı sıra sanatsal becerilerini özgür kılmak. Kendi deneyim ve sezgileri özgün işlerde sonuçlanacaktı. Sonuçta öğrenciler ölü kabuklarından sıyrılıp kendi işlerini yaratacak cesarete ulaşacaktı.
2. Öğrencilerin kariyer kararını kolaylaştırmak. Burada da malzemeler ve dokularla yapılan çalışmalar değerli bir yardım oluşturuyordu. Her öğrenci en çok sevdiği malzemeyi çabucak buluyordu; ahşap, metal, cam, taş, kil veya tekstil gibi maddeler kendisine yaratıcı çalışma için en çok ilham veren malzemeler olabilirdi. Ne yazık ki o zaman temel eğitimin işlerinin rende, zımpara, testere, yapıştırma ve lehim işlerinin yapılabileceği bir atölye yoktu.
3. Gelecekteki sanat kariyerleri için öğrencilere yaratıcı kompozisyonun temellerini göstermek. Form ve renge ait kurallar onlara nesnelliğin dünyasını açıyordu. İş meydana gelirken form ve renge ait öznel ve nesnel sorunların birçok farklı yollarla etki etmeleri mümkün oluyordu (Temel Eğitim, 1975, s.7-8).

Bauhausta bir dönem temel eğitime ayrılmaktaydı. Bu eğitimden sonra öğrenciler atölyelerde el becerilerini geliştirip bir el sanatı öğreniyorlar ve aynı anda gelecekte endüstri ile işbirliği içinde çalışmak üzere hazırlanıyorlardı.

“İlk olarak 1920 yazında müfredata eklenen ve öğrencilere her dönem bir kez daha sonra iki kez zorunlu olarak verilen hazırlık dersi, en özgün ve başarılı uygulamalarından biri olarak Bauhaus’un tarihine geçmiştir” (Bauhaus, 1999, s.360). “Bugünkü design (tasarım) çalışmalarının temeli, ‘Temel Sanat Eğitimi’nin esası Bauhaus bünyesinde geliştirilmiştir” (Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs 1985, s.26).

Bauhaus hazırlık kursunun 1923'teki ders programı aşağıdaki resimde görülmektedir.



Resim 4. (Design and Form, 1987 s.8)

6. BAUHAUS'TA TEMEL SANAT EĞİTİMİ DERSİ VEREN EĞİTİMCİLER

İlk olarak 1920 yazında müfredata eklenen hazırlık eğitimi dersinin oluşturulmasında Johannes Itten öncü olmuştur. Johannes Itten'in Bauhaus'tan ayrılmasıyla beraber hazırlık dersi Moholy Nagi ve Josef Albers tarafından geliştirilerek devam ettirilmiştir.

6.1. Johannes Itten Yönetiminde Hazırlık Dersi

Bu dersin oluşturulmasında öncü olan Johannes Itten, dersi Bauhaus'un en etkileyici unsurlarından biri haline getirmiştir. "Itten üzerinde kompozisyon ve sanat eğitiminin büyük etkisini gördüğü hocası Adolf Hoelzel ile Stuttgartta çalışmıştır" (Bauhaus, 1990, s.24). Itten Hoelzel'in 'iki zıt kutup olan kurallar ve algıya yani tasarımın nesnelleştirilebilir kurallarına ve öznel sezgiye dayalı eğitim yapılması' ilkesini benimsemiştir. 1 Haziran 1919'daki ustalar konseyinin ilk toplantısında daha sonra Bauhaus eğitiminin bel kemiği olacak Itten'in eğitimi ilk burada tartışılmıştır.

"Itten'in eğitiminin dayandığı pedagojik prensipler bir çift karşıtlıkla özetlenebilir; sezgi ve yöntem ya da kişisel deneyim ve nesnel tanıma" (Bauhaus, 1990, s.27). Itten'in dersi doğal obje ve malzeme çalışmaları, eski ustaların analizleri ve canlı çizim olmak üzere

üç ana alandan oluşmaktaydı ve ritim, farklı ritimlerin kompozisyonu da bu üç ana alan içinde yinelenen temaydı. Itten'in kompozisyon ile ilgili teorisinin temeli kontrastın temel teorisiydi. Açık koyu kontrastı, malzeme ve doku çalışmaları, şekil ve rengin teorisi, ritim ve anlamlı formlar, kontrast etkileri açısından tartışılıp kanıtlanmaktaydı. "Kontrastların farklı olasılıklarını bulup sıralamak Itten'in dersinde her zaman heyecan verici konulardan biri olmuştur" (Design and Form, 1987, s.12). Bu kontrastlardan bazıları şunlardır; Büyük-küçük, uzun-kısa, geniş-dar, kalın-ince, siyah-beyaz, çok-az, düz-dalgalı, sivri-yuvarlık, yatay-düşey, diyagonal-dairesel, yüksek-alçak, alan-çizgi, alan-kütle, düzgün-pütürlü, sert-yumuşak, hareketsiz-hareketli, hafif-ağır, şeffaf-örtücü, devamlı-kesik, sıvı-katı, tatlı-ekşi, kuvvetli-güçsüz ve sesli-sessizin yanında yedi renk kontrastı .

Itten'e göre öğrenciler zıtlıklara üç yönden yaklaşmalıydılar. Onları duyuları ile deneyim etmeli, akıl yoluyla nesnelleştirmeli ve sentez yoluyla da anlamak zorundaydılar. Siyah-beyaz, büyük-küçük ve soğuk-sıcak gibi kontrastlar bu yapının özellikle güçlü örneklerindedir. Açık-koyu kontrastında uygulamadaki artistik olanaklar siyah ve beyazın ton ve ton değerlerinde yatmaktadır (Design and Form, 1987, s.12).

Itten derslerinde kendine özgü nitelikleri, zıtlık ve düzen kriterleri açısından pratik kullanımlarından bağımsız olarak analiz edilen maddelerle ilişki kurmanın önemini vurguluyordu. Derste öğrencilerine ahşap, cam, taş, kumaş, metal, deniz kabukluları, hayvan derisi gibi malzemelerden uzun listeler oluşturtan Itten daha sonra bu maddelerin görsel ve dokunsal özelliklerine bakarak dokuların özelliklerini maddelere göre ayırdı. Bu maddeler kullanılarak yapılan işler serbest kolajın temeliydi. Itten'in öğretiminde daire, üçgen ve karenin temel geometrik şekillerini incelemeye dayalı biçimlerle ilgili bir dersi vardı. Itten bu terimlerle önce bir yüzeyde daha sonra boşlukta soyut kompozisyonlar oluşturulmasını istiyordu. "Itten, Cenevrelî öğretmeni Gillard'ın derslerinden Eugene Grasset'in Fransız klasizmine dayalı geometrik rasyonel tasarım öğretimini bilmekteydi. Grasset öğrencilerine kare, daire ve üçgenin basit soyut şekillerinden karmaşık biçimler geliştirmeyi öğretiyordu. Itten, derslerinde bundan da yararlanmıştı" (Bauhaus, 1999, s.366). Itten ve öğretmenleri arasındaki en temel niteliksel fark onun biçim kurallarına yüklediği ruhsal vizyondur. "Kare: sakin, ölüm,

siyah, koyu, kırmızı; Üçgen: yoğunluk, yaşam, beyaz, parlak, sarı; Daire: sonsuz simetri, barışçıl, her zaman mavi” (Bauhaus, 1999, s.367).

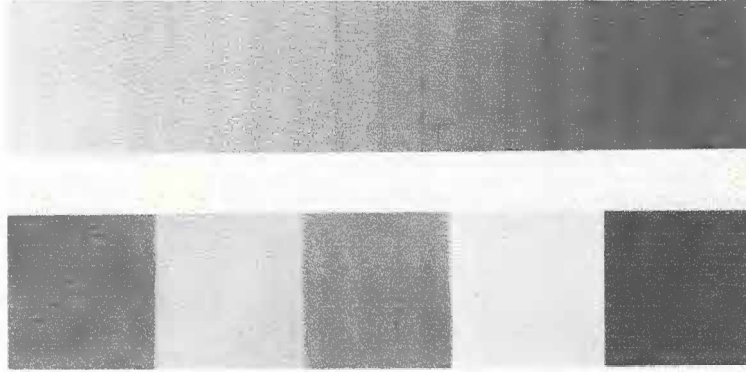
Itten’in hazırlık dersinde işlediği konu başlıklarından bazıları şunlardır:

1. Açık - Koyu çalışmaları.
2. Malzeme ve doku çalışmaları.
3. Formların teori ve uygulaması.
4. Ritim çalışmaları.
5. Dışavurumcu formlar.
6. Özel Biçimler.

6.1.1. Açık - Koyu Çalışmaları

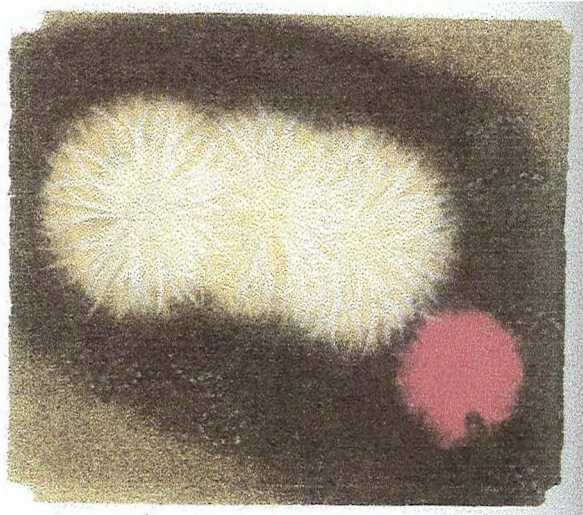
Kontrast çalışmalarında öğrenciler tüm kontrastların göreceli olduğunu kavramalıdır. Kompozisyondaki bir çizgi uzun-kısa karşılaştırmasında bir başka çizgiye göre daha uzun ya da daha kısa görülebilir. Benzer olarak gene kompozisyonda yer alan koyu bir leke açık-koyu karşılaştırmasında kompozisyon içindeki bir başka lekeye göre daha açık ya da daha koyu algılanabilir. “Johannes Itten açık-koyu çalışmasına bir giriş alıştırması olarak bir siyah ve bir beyaz daire oluşturma ödevini vermektedir. Öğrenciler beyaz kağıda çizilen bir dairenin dış çizgilerinin henüz dairenin alanının beyaz olmasını içermediğini algırlar” (Desing and Form, 1987, s..18). Itten’e göre öğrenciler dairesel alanın beyaz görülmesi için, onun çevreleyen tonun ne kadar koyu olması gerektiğini araştırarak açık, hafif grinin bile yeterli olabileceğini görecektir. Bu siyah-beyaz çalışmalar için çini mürekkebi veya yumuşak kara kalem kullanılmaktadır.

Açık veya koyunun farklı derecelerini algılamak ve oluşturmak için ton skalası yaptırılmalıdır. Bu tür çalışmalar algıyı kuvvetlendirmektedir. Ton skalası oluşturulurken siyah ya da beyaz çizgilerle tonlar ayrılamamalı ve her basamak sadece tek bir tondan oluşmalıdır. Itten'e göre bu tarz kompozisyonlar öğrencilere sadece rengin kendi farklı açık değerlerinin değil, tonlarla ilgili uyumun da önemli etkilerinin olduğunu fark etmelerine yardımcı olur. Ayrıca farklı ton değerleri algılarını geliştirmek için sanatçıların resimleri de incelenebilir.



Resim 5. (Design and Form, 1987, s.17)

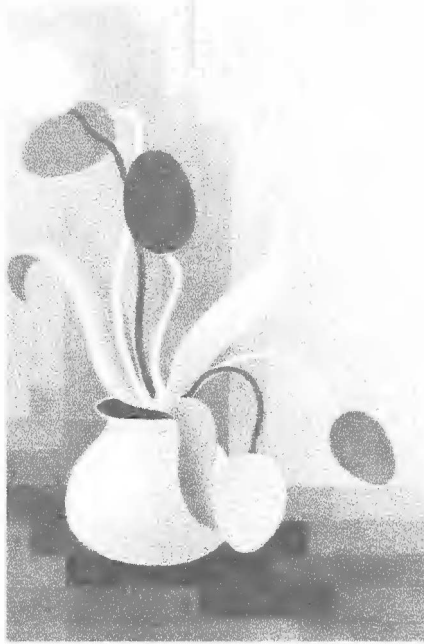
Üç boyutlu formlarda ışık-gölgeyi göstermenin en etkili yolu açık ve koyu arasındaki kontrasttır. Doğa çalışmalarında da önemli bir yere sahiptir.



Resim 6. (Bauhaus, 1999, s.360)

Üstteki resimde Gyula Pap Fedemelken tarafından Johannes Itten'in hazırlık kursunda açık koyu kontrastı içinde yapılmış doğa çalışması görülmekte. Kontrast efektlerin kopyası ve bunların grafik sunumu Itten'in başlangıç kursunun temel ödevlerinin bir parçasıydı. Doğa çalışmasında hassas yıldız çiçeğinin en koyu siyahı patlatmasına izin vererek açık-koyu kontrastı incelemiş ve kırmızı çiçekte çalışmaya ek bir renk vurgusu vermiştir.

Doğa çalışmalarında öğrencilerin serbest olarak seçtikleri objelerle kurdukları kompozisyonun renkli alanlarını açık-koyu değerlerine çevrilmesi isteniyordu. Böylece öğrenciler ton değerleri ve karakteristik formlar hakkında tam bir deneyim ediniyorlardı.

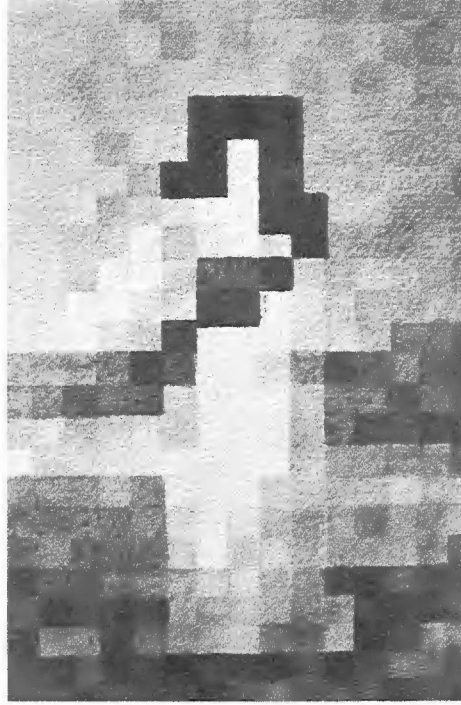


Resim 7. (Design and Form, 1987 s.22)

Resim 7'de Johannes Itten'in hazırlık kursunda yapılmış doğal bir formun açık-koyu değerleri içinde geometrik analizi görülmektedir.

“Eski ve yeni şaheserlerde yapılan açık-koyunun değeri hakkındaki analitik çalışmalar açık-koyunun resimdeki önemine işaret etmektedir” (Desing and Form, 1987, s.26). Itten'e göre sanatçının yaradılışının doğası açık-koyuyu yapısal olarak belirgin, düzenli

bir tavırda, sadece optik ışık ve gölgeyi yaratması veya onu yüksek duygusal ifade anlamları olarak benimsemesini belirler.

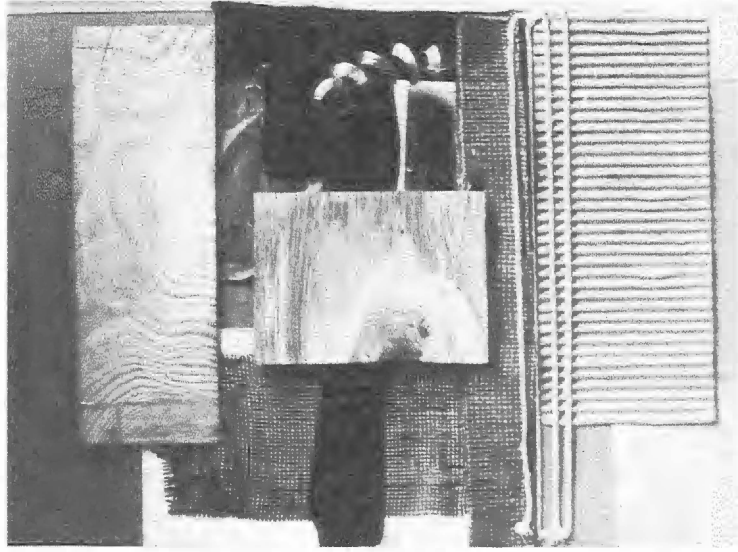


Resim 8. (Design and Form, 1987, s.21)

Resim 8’de Goya’nın Alba Düşesi adlı resminin siyah, beyaz ve gri tonlarla geometrik açık-koyu analizi görülmektedir.

6.1.2. Malzeme ve Doku Çalışmaları

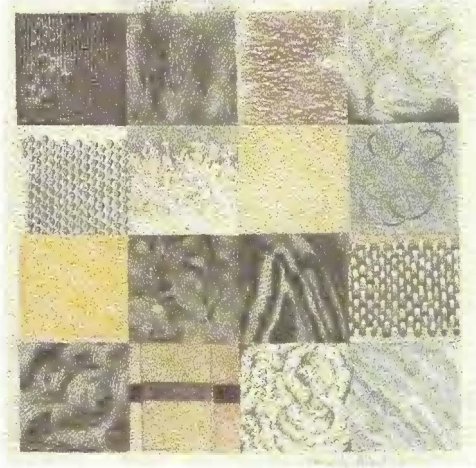
Bauhaus’taki hazırlık eğitiminde dokularla yapılan çalışmalar özellikle teşvik edici bulunmuştur. Çeşitli dokuların dokunsal değerlendirilmeleri için renkli materyal dizeleri oluşturulmuştu. Öğrenciler bu dokuları parmak uçları ile hissetmek zorundaydılar. İtten daha sonra öğrencilerinden birbirine mat doku montajları yapmalarını istiyordu ve o zamana göre alışılmışın dışında etkili dokular üretiliyordu. Malzeme çalışmaları için öğrenciler çevrelerinden tahta parçaları, tel, ip, ahşap, kuş tüyleri, teneke kutular ve benzeri malzemeler topluyorlardı. “Öğrenciler tahtanın lifli, kuru, pürüzlü, düzgün veya delikli; demirin sert, ağır, parlak veya mat olabildiğini gözlemlediler. Sonunda da bu doku özelliklerinin hangi anlamları temsil edebileceğini araştırdılar” (Desing and Form, 1987, s.34).



Resim 9. (Design and Form, 1987, s.35)

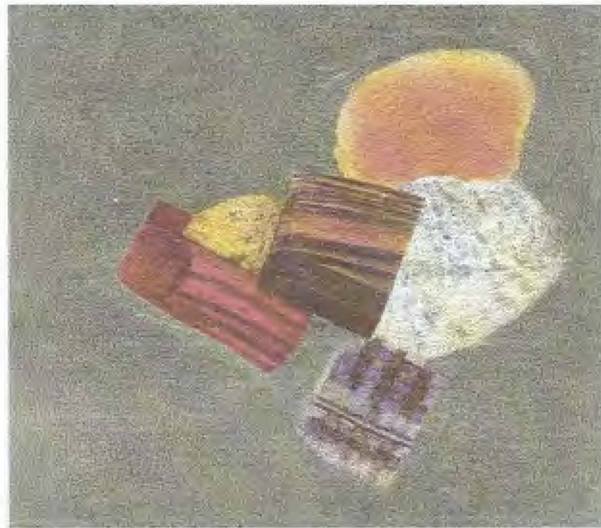
E Baumer'in Itten'in dersinde çeşitli malzemeleri bir araya getirerek oluşturduğu düzenleme.

Bu çalışmalar geleceğin tasarımcıları için büyük değer taşımaktaydı. Itten'e göre öğrenciler algılarını geliştirmek için buldukları malzemelere orijinallerine bakmadan çizebilecek kadar incelemeli ve dokunmalıydılar. İncelenmiş ve deneyim edilmiş objelerin akıldan resmedilmesi taklitçilik değil yorumsal bir yöntemdir. Dokularla olan bu çalışma aynı zamanda öğrenciye bu alıştırmalar olmadan hiçbir zaman bu derecede farkında olamayacağı çevrenin olgularını dokunsal olarak tanımlamasını sağlar. Çeşitli objeler düzenli olarak tekrar edildiğinde doku ifadesi kazanırlar.



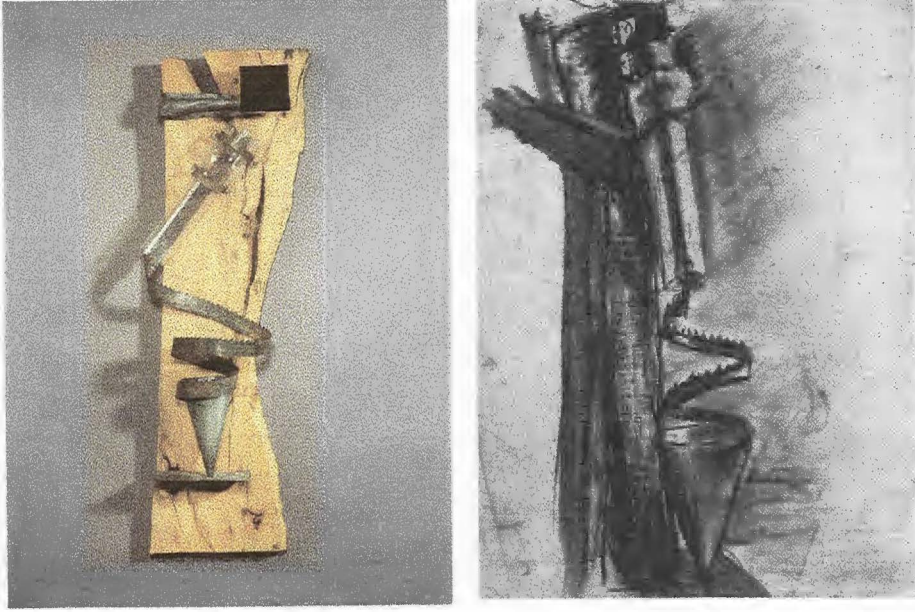
Resim 10. (Design and Form, 1987, s.40)

Resim 10’da kare alanlar içinde düzenlenmiş farklı doku araştırmaları görölmektedir.



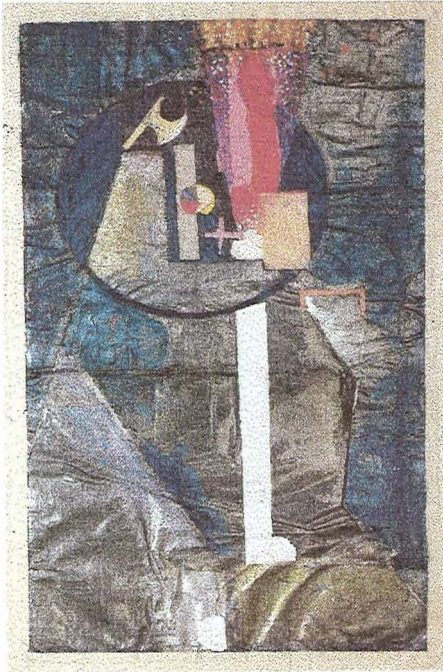
Resim 11. (Design and Form, 1987, s.38)

Resim 11’de M.Bronstein tarafından boyanarak oluşturulmuş doku araştırmaları görölmektedir.



Resim 12. (Bauhaus, 1990, s.26)

Moses Mirkin tarafından metal parçaları testere bıçağı deri ve cam gibi farklı materyallerin ahşap üzerine monte edilmesiyle oluşturulmuştur. Itten'in dersinde farklı materyallerle oluşturulmuş malzeme çalışmalarının daha sonra kontrast etkileri yakalamak için füzen ile etütleri yapıyordu.



Resim 13. (Bauhaus, 1999, s.363)

Friedl Dicker tarafından Itten'in hazırlık kursunda renkli kağıtlar ve parlak folyolarla kısmen boyanarak oluşturulmuş kolaj çalışması.

6.1.3. Formların Teori ve Uygulaması

“Soyut formların kompozisyon alıştırmaları, düşünce ve aynı zamanda resimlemelerdeki yeni anlamların çalışmasını geliştirmektedir” (<http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/unterricht/unterricht-itten.htm>). Üç temel şekil olan kare, üçgen ve daire uzayda bulunan dört farklı yönle simgelenir. Karenin karakteri yatay ve dikey, üçgenin iki diyagonal ve daireninki de yuvarlaktır.

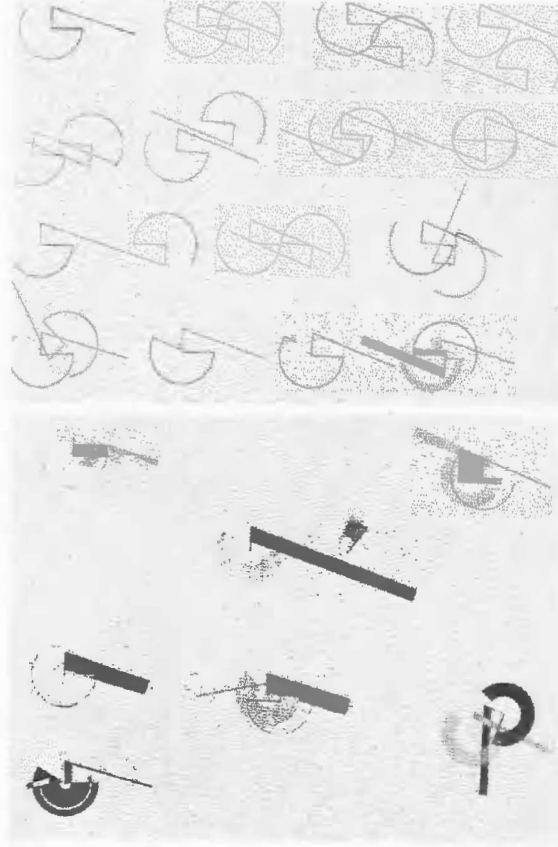
“Karenin uygulanması dik açılardan sürekli tekrarı sonucu bir köşeden diğerine gergin bir hareket meydana getirir. Üçgende açılardan tüm çeşitleri temsil edilir” (Design and Form, 1987, s.64). Formların kontrast özelliklerinin dayanan türetme ve olasılıklar, bir dizi araştırmada uygulanmıştır. Itten şekilsel bütünlük hakkında bir fikir sağlanması için derslerinde kare, üçgen ve dairesel karakterlerle kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu çalışmaların devamı olarak da iki ya da üç karakterin kombinasyonlarından oluşan kompozisyonlar oluşturulmuştur.

Altın kesit ile ilgili oran ve üçgenin uyumlu oranları araştırılmalı, yapılandırılmalı ve çizgi, alan ve hacim ile kontrastlık yaratılmalı. Böylece öğrenciler, ölçü gerçekliklerine uymadan da oranda kontrast etkiler yaratabildiğini görebilmektedirler. Uzun bir formun kısa bir form ile karşılaştırıldığında olduğundan daha uzun görüneceği iyi bilinir. Orantıda oluşan bu tür eş zamanlı değişimler, sadece algı yoluyla ölçülebilir. Orantıya, sanatçının amaçladığı ve yararlandığı gerçek ötesi bir dinamizmi kazandırmaktadırlar” (Design and Form, 1984, s.78).

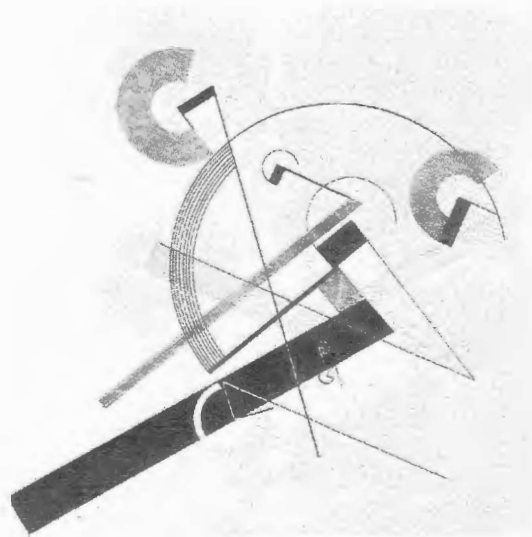
Itten'e göre kombinasyon ve değiştirme konulu alıştırma düşünmeyi geliştirmeye yardımcı olmaktadır.

Dört kibrit çöpü, öğrenciler için dinamik bir deneyim sağlar. Küçük yuvarlık başlı çubuklar sayesinde, yatay, dikey veya diyagonal kaymalar, döndürme, yansıma ve kayan yansımalar, ters çevirme, kesişme, oranlar da, açıklıkta, koyulukta, renkte ve bunların çeşitlemeleri yoluyla bir çok yeni figür grupları yaratılabilir (Design and Form, 1984, s.62).

Altta gösterilen resimler dairesel, kare ve üçgen elemanlardan oluşan çizgi motifinin çeşit ve kombinasyonlarını göstermektedir.



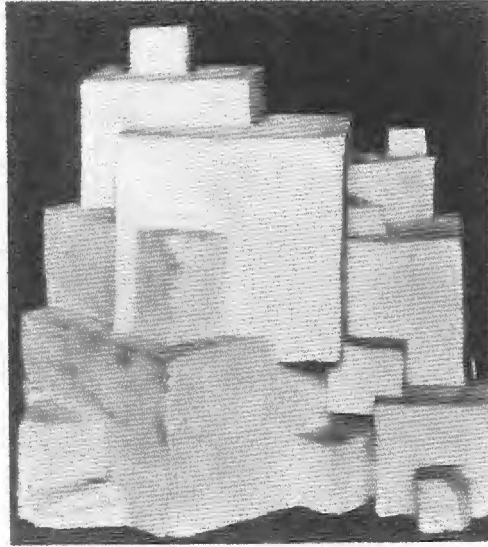
Resim 14.15. (Design and Form, 1987, s.80)



Resim 16. (Design and Form, 1987, s.81)

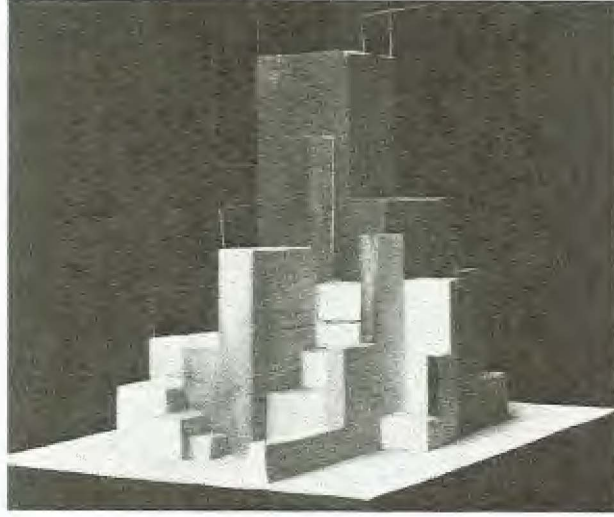
Bir alanın şekilsel olarak bölünebilmesinin bir çok yolu vardır. Örneğin satranç tahtasında yüzey sadece kendini tekrar eden bir form ile bölünmüştür. Bir yüzeyi bölmek için kullanılabilecek diğer formlardan bazıları dikdörtgen, üçgen ve eşkenar dörtgendir. “Bu temel parçalamalardan yola çıkarak çok sayıda başka formlara ulaşılabilir. Pozitif negatif bütünleşen formlar bir alanı parçalamanın en kesin yoludur. Onlar hakkındaki bilgi, öğrencinin form konusundaki bilgisini derinleştirip, kuvvetlendirmektedir” (Design and Form, 1987, s.63).

Itten'e göre üç boyutlu formların çalışılması ve resmedilmesi çok önemlidir. “Derslerde öğrencilerden temel geometrik formları kendi üç boyutlulukları içinde hissetmeleri için kilden küreler, küpler, piramitler, koni ve silindirler oluşturmalarını istiyordu” (Design and Form, 1987, s.63).



Resim 17. (Bauhaus, 1990, s.28)

Else Møgelin tarafından 1921'de Itten'in hazırlık kursu için yapılmış üç boyutlu kompozisyon. Itten öğrencilerin temel geometrik formları üç boyutlu problemler içinde denemeleri için onlara küre, silindir, küp ve konilerden oluşan heykelsi formlar yaptırıyordu.



Resim 18. (Design and Form, 1987, s.84)

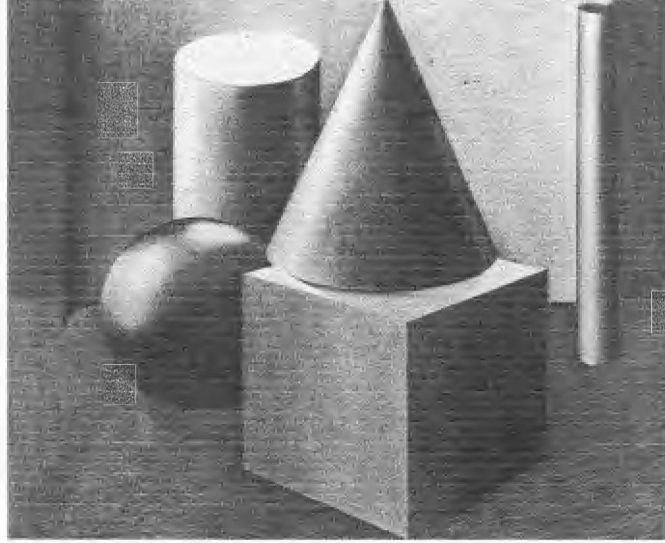
G.Schunke tarafından oluşturulmuş kübik karakterli, üç boyutlu çalışma.



Resim 19. (Bauhaus, 1993, s.29)

Rudolf Lutz tarafından yapılmış farklı karakterlerdeki geometrik elemanlarla alçı rölyef çalışması.

Bu çalışmaların sonunda iki veya üç farklı form karakteri ile kompozisyonlar oluşturuluyordu ve bu üç boyutlu geometrik formlar taklit edilerek ışık ve gölge ile resmediliyordu.



Resim 20. (Design and Form, 1987, s.86)

F. Brill tarafından Itten'in hazırlık kursunda yapılmış küp, koni, küre ve silindirden oluşan üç boyutlu ışık gölge çalışması.

6.1.4. Ritim Çalışmaları

Noktaların uyumu, çizgi, alan, leke, kütle, oran, doku, özelliklerin tekrarı ve renklerin tamamı ritim için konulardır. “Bir ritim tıpkı karakteristik düzendeki bir müzikal vuruş gibi alçalıp, yükselerek, kuvvetli ve hafif, uzun ve kısa özellikte tekrar edilebilir. Fakat aynı zamanda düzensiz, devamlı, serbest, akıcı bir hareketle de devam edebilir” (Design and Form, 1987, s.98).

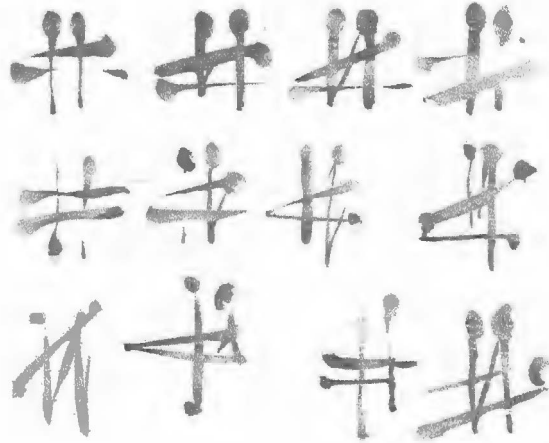
Itten ritim duygusunun mekanik tekrara dayalı olmasının yanında aynı zamanda akıcı bir harekete sahip olacağını göstermek amacıyla öğrencilerine bir cümle yazdırıyordu. Daha sonra bu cümleyi iki, üç katı ve en sonunda yazabildikleri en son hızda tekrar yazdırıyordu. Basit bir objenin formu harflerin formuna aralıksız olarak eklenince form el yazısının ritmi içinde devam ederek onun bir parçası gibi görünür. Bu gözlem ritmik kompozisyonun daha derinlemesine anlaşılmasını sağlar (Bauhaus, 1990, s.28).

Itten, ritmin özünün açıklanabilir ve bir yere kadar anlaşılabilir olduğunu fakat gerçek doğasının açıklanabilir olmanın ötesinde olduğunu düşünmektedir. “Derslerde öğrencilerini geometrik, soyut ve doğal formların her ikisinin de kesintisiz bir biçimde uygulayabilene kadar çalıştırmıştır” (Design and Form, 1987, s.98). Alttaki resimler bu tarzda yapılmış karakalem ve fırça ile boyama çalışmalarını göstermektedir”.



Resim 21. (Design and Form, 1987, s.104)

Itten tamamen farklı çizgilerin kesintisiz bir şekilde çizildiklerinde ritim ifadesine ulaşabileceklerini belirtir. Altındaki resimde ritmik hareketlerin sürekli döndürülmesi ve karşı hareketler gösterilmektedir.



Resim 22. (Design and Form, 1987, s.106)

Resim 22’de mürekkebe batırılmış kibrit çöplerinin dört’lü ritmi görülmektedir.



Resim 23. (Bauhaus, 1993, s.30)

Werner Graeff tarafından kağıt üzerine siyah boya ile yapılmış ritm çalışması.

6.1.5. Dışavurumcu Formlar

Itten'e göre öğretmenin en zor görevi, öğrencinin dışavurumcu gücünü özgür kılıp, ifade gücünü derinleştirmektir. Derslerde bu konuyla ilgili uygulamalarda hassas kullanılabilirliğinden dolayı çini mürekkebi ve yumuşak kara kalem tercih edilmiştir. “Bir ifade aracı olarak, fırça karakalemde daha üstündür, çünkü daha geniş ton varyasyonları sunar. Karakalem kağıda göre dik veya yatay tutulduğunda çizgide aynı koyuluğu vermesine rağmen fırça zengin geçişler sağlar” (<http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/unterricht/unterricht-itten.htm>).

Itten, yeni başlayan bir öğrenci dokunmada belli bir güven kazanmışsa ve tanıdığı ile tanımadığı formların ayırımına varıyorsa ona çizmesi için doğal bir obje vermektedir. “Bir sürahi, kesintisiz bir çizgiyle çizilmiş. Form ancak üç boyutlu, ışık boşluğu, ağzının, kulbunun sabitliğinin ve tabanın doğru bilgiye dayanması halinde doğru bir çizime ulaşılabilir” (Design and Form, 1987, s.110).



Resim 24. (Design and Form, 1987, s.119)

Resim 24’de sūrahi Őeklinin zihinsel kavramı oluŐtuktan sonra kesintisiz fırça hareketleri ile çizilmiŐtir.

Itten derslerinde kavg eden kőpekler, kőkreyen kaplan ve kaŐan at gibi konu baŐlıkları belirliyordu ve őđrenciler bu kavramları konunun gerektirdiği bir duruŐ ile resmediyorlardı.



Resim 25. (Design and Form, 1987, s.125)

Resim 25’de B.U.Graeten’in Itten’in dersinde yaptığı kőkreyen kaplan çalıŐmasıdır.

“Eski ustalar hakkındaki incelemeler de algı çalışmalarına bir fırsattır. Bir formun oluşturulmasında kalp ile el bir olursa, bu form akılsal ve ruhsal içeriğin ifadesi haline gelir. Bu form bu içeriği izleyiciye ulaştırabiliyorsa, sanatsal bir eserin etkisini taşır” (Bauhaus, 1999, s.30).

6.1.6. Öznel Biçimler

Itten, okullar tarafından bozulmamış, eğitimsiz kişilerin kendi biçim ve renkleri ile çalıştıklarını yanlış yol gösterilmesi sonucu öğrencilerin biçim özgünlüklerinin zarar görebileceğini belirtir.

“Öznel karakterler kendini farklı şekilde belli ederler: Formların karakteri ve büyüklüğü, açık-koyu kontrastlığı, çizgileri, dokusu, renkleri ve yoğunlukla bunların sanatsal ifadeyle bir araya getirilişleri” (Design and Form, 1987, s.132). İç gözlemin gelişmesini, içsel hissetmeyi ve içsel düşünceyi teşvik etmek her öğretmenin temel amacı olmalıdır.

6.2. Laszlo Moholy-Nagy Yönetiminde Hazırlık Dersi

Itten’in Bauhaus’tan ayrılışından sonra hala Weimar’da sürdürülen hazırlık dersi iki sömestre çıkarılmıştır ve dersin yönetimine de Moholy-Nagy’nin geçmesine karar verilmiştir. Josef Albers’de ona yardım edecektir. “On sekiz saati ilk sömestrede Albers, sekiz saati de ikinci sömestrede de Moholy verecektir. Daha sonra bu süre 1928 yılına kadar sırasıyla on iki ve dört saate indirilmiştir” (Bauhaus, 1999, s.368). 1928 yılında Moholy’nin Bauhaus’tan ayrılışından sonra tüm dersleri Albers vermeye başlayacaktır.

“Itten’in yerine gelen Moholy-Nagy’de değişik malzemeleri temel eğitim dersinde kullandırmaya devam etmiştir. Ayrıca mekan sorunları, üç boyutlu kütlelerin yoğunluk ve boşluk anlamlarına önem vermiştir” (Tüm – Çevresel Gerçekçilik, 1976, s.105).

Jeannie Fiedler’in Bauhaus kitabında Moholy-Nagy’nin öğretimin temelleri şöyle açıklanmıştır: Başvuranlar arasında yetenekli olan ve bir sınavı geçen herkes kabul edilecektir. Bu ders onları farklı alanlarda temel bilgilerle donatacaktır. Çevrelerine karşı tutumları açıklık kazanacak, körleşmiş duyuları canlandırılacak ve yararlılıklarının

kendi kişiliklerinin kontrolü altında olması sağlanacaktır. Maddelerin renkleri, yüzeylerinin ve şekillerinin doğası gözlemlenerek ders yapılacaktır. El becerilerine yönelik egzersizler ile madde ve tasarım çalışmaları sayesinde öğrenciler Bauhaus eserlerinin temeli ile tanışmış olacaklardır.

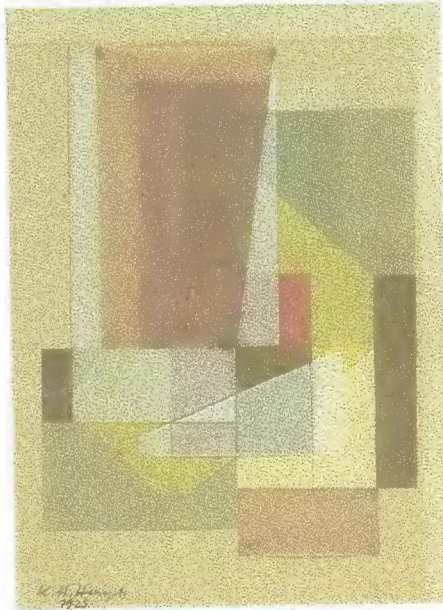
Moholy, genel estetik bakış açısına uygun olarak eğitimde aksiyomatik bir başlangıç noktası benimsemiştir. Bu Itten, Klee ve Kandinsky'nin metafizik olarak düzenlenmiş tasarım öğretimi gibi temel geometrik şekillerine dayalı eğitim yapıları oluşturmaktan farklı bir bakış açıydı (Bauhaus, 1999, s.369).

Moholy'nin hazırlık dersleri bir çok açıdan Itten'in hazırlık dersleri ile örtüşmüştür. Moholy'de Itten gibi öğrencilerin farklı dokulara sahip malzemeleri yüzey yapılarına göre bir araya getirerek tablolar oluşturmalarını istemiştir. Moholy-Nagy öğrencilerine başlangıç çalışmaları yaptırarak onların zihinlerini harekete geçirmeye çalışmıştır. Bu çalışmalar Jeannie Fiedler'in Bauhaus kitabında şöyle sıralanmıştır:

1. Kendi seçtikleri aletlerle (iğne, maşa, elek) istedikleri çalışma yöntemini (delme, basma, sürtme, törpüleme, v.b.) kullanarak kağıt ürünler oluşturma,
2. Tek bir aletle (iğne, bıçak, Pens, v.b.) kağıt ürünler oluşturma,
3. Boya ve farklı türlerde maddeler kullanarak ürünler oluşturma,
4. Farklı aletler (boya fırçası, sprej makinesi, v.b.) kullanarak kağıt üzerine ürünler oluşturma,
5. Boya ve fırça kullanarak farklı maddeler üzerinde ürünler oluşturma,
6. İstedikleri ürünleri oluşturma (bir yapıştırıcı madde üzerinde grafit, kum, ağaç tozu, talaş, rende atıklarını dağıtarak) ,
7. Farklı atölyelerdeki maddelerden (yün, metal, ahşap, v.b.) ürünler oluşturma,
8. Tamamen soyutlama (çizme, boyama, fotoğraf) yoluyla yapı, doku ve değerlerin görsel temsili,
9. Pratik kullanım (oyuncak veya benzer bir şey olarak) görsel bir biçim kazanan değerler böylece yeni bir şekilde algılanacaktır.

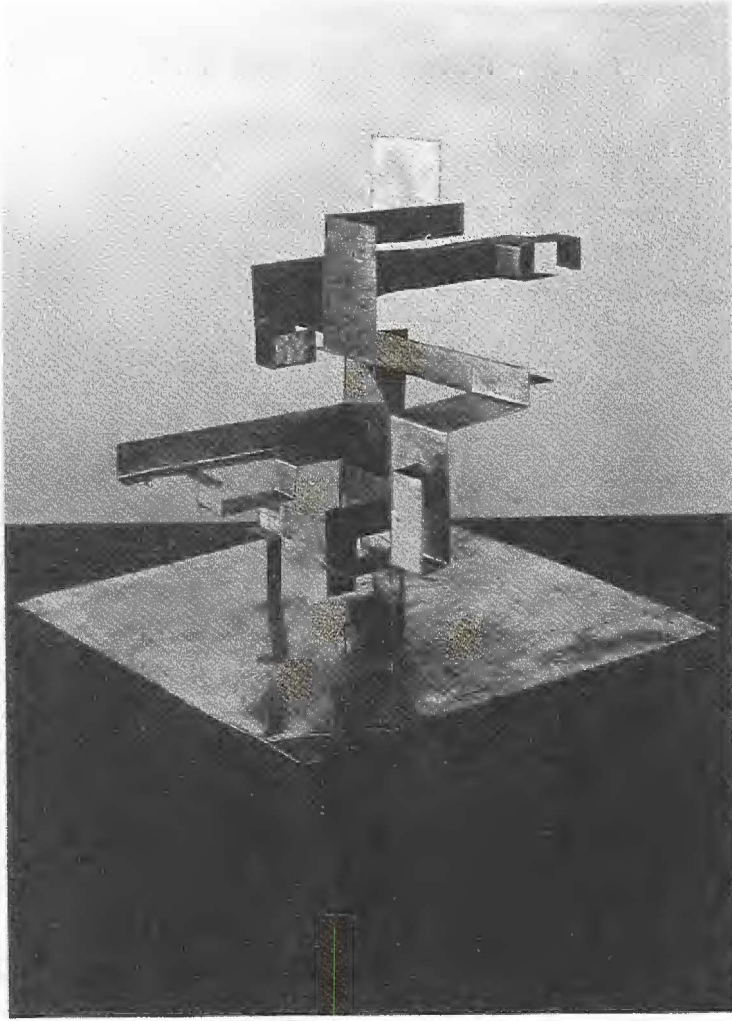
Bu çalışmalar yalnızca maddelerin dış görünüşleri üzerinde odaklanırken heykel çalışmalarını öğrencilerin uzamsal tasarımlarının dengesini amaçlıyordu. Maddelerin bu uzam kolajları belli maddelerin olabilecek en karmaşık ve aynı zamanda en ekonomik açıdan en verimli şekilde kullanımına yönelikti. Duyusal yeterlik sağlamaya yönelik bu eğitim sayesinde öğrenci pratik çalışmalar yapmaya hazır hale geliyordu (Bauhaus, 1999, s.372).

Duyusal deneyimlerin organizasyonu Moholy'nin öğretim yönteminin temelini oluşturmaktadır. Moholy'nin amacı hiçbir zaman sadece geleceğin tasarımcılarını yetiştirmek olmadı. Ona göre tasarım yaşamı insancılaştırmak üzere becerileri geliştirmek için iyi bir araçtı.



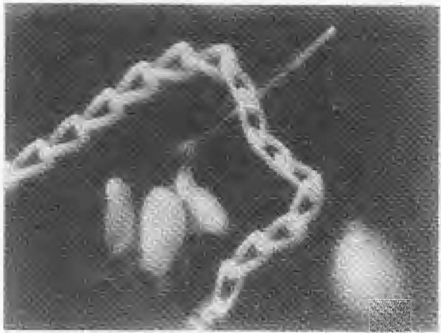
Resim 26. (Bauhaus, 1999, s.369)

Karl Herman Haupt tarafından Nagy'nin hazırlık kursunda kartona renkli kağıtların yapıştırılmasıyla oluşturulmuş kolaj çalışması.



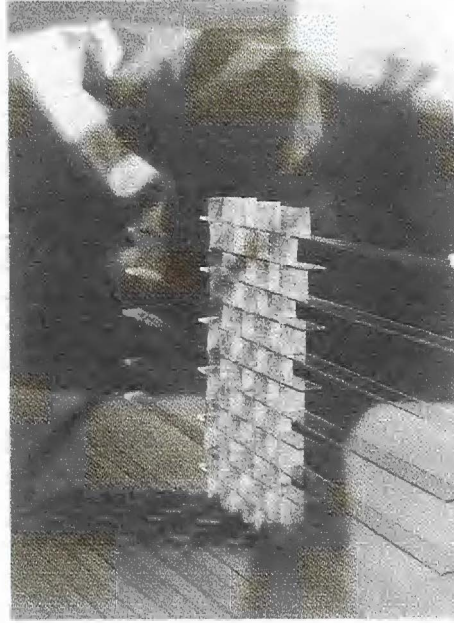
Resim 27. (Bauhaus, 1999, s.371)

Kesilip katlanmış metal plakalardan oluşturulan yapı ve malzeme çalışması.



Resim 28. (Bauhaus, 1999, s.372)

Konrad Püschel tarafından yapılmış fotogram çalışmaları. Yeni malzemeler sanatın konseptini değiştirmiştir. Otomatik fotoğraf ekipmanları ve bunların teknik karakteristiklerinin farkına varan Moholy bu ekipmanları derslerinde de Endüstriyel materyaller olarak kullanmıştır.



Resim 29. (Bauhaus, 1999, s.373)

Otti Berger tarafından ince cam şeritler ve kumaş parçaları kullanılarak oluşturulmuş malzeme çalışması.

6.3. Josef Albers Yönetiminde Hazırlık Dersi

Josef Albers, Bauhaus'a ressam olmak üzere gelmiş bir eski ilkokul öğretmeni idi. Johannes Itten'in hazırlık kursunu tamamladıktan sonra vitray atölyesine giren Albers mastur unvanı alarak mezun oldu. "Albers hem temel sanat eğitimi hem de uygulama atölyelerinden geçtiği için birçok niteliği kendinde birleştiriyordu" (Tüm Çevresel Gerçekçilik, 1976, s.105).

Albers'in dersi belki bir anlamda Itten'in dersinin bir devamıydı. Fakat Albers malzeme ve strüktür sorununu daha ileri götürdü. Örneğin kağıtla yapılan bükme, katlama, strüktür ödevlerinde çok başarı sağlandı ve malzeme ile biçim arasındaki ilişkileri iyi bir tabana oturttu. Bu açıdan Albers'in temel uygulama dersi dünyadaki çeşitli temel eğitim derslerini geniş çapta etkiledi (Tüm - Çevresel Gerçekçilik, 1976, s.105).

"Albers'in dersinde öğrenciler makineler olmadan, en basit ve en geleneksel aletleri kullanarak ilk seferde sadece tek bir malzeme ve daha sonra farklı malzeme kombinasyonlarını kullanarak kutular, oyuncaklar ve küçük kaplar tasarlıyorlardı"

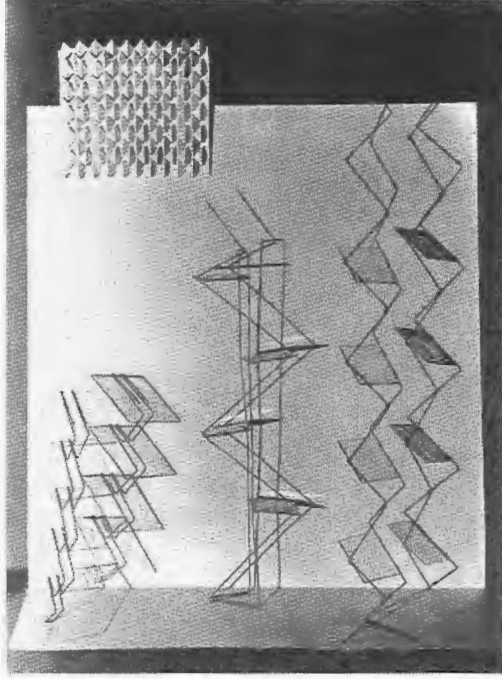
(Bauhaus, 1990, s.140). Bu yöntemle öğrenciler tasarım kuralları ve kullandıkları malzemeleri hakkında bilgi ediniyorlardı. “Albers’in dersinde malzemelerle yapılan deneyler bilinç ve yaratıcılığa yönelik bütünüyle analitik eğitimlerdir ve bunların amacı kaynakları en ekonomik şekilde kullanarak profesyonel çalışmalarda bireysel özgünlüğü sağlamaktır” (Bauhaus, 1999, s.376).

Albers, Itten’in dersindeki malzeme çalışmaları gibi bazı öğeleri benimsemişti ve bunlarla malzeme çalışmalarına yaklaşımında görebileceğimiz gibi tamamen yeni bir sistem oluşturmuştu. Magdalena Droste Bauhaus kitabında bu sistemle ilgili şunları vurgulamıştır: Albers öğrencilerin tesadüfi malzemelerle çalışmalarına izin vermemektedir. Bunun yerine katı bir sırayla cam, kağıt, metalden oluşan bir süreç içinde çalışıyorlardı. İlk ay boyunca yalnızca camla çalışıyorlardı ve ikinci ayda kağıtla, üçüncü ayda çalışmaların ilişkili olabileceğini gösterdiği iki ayrı malzemeyi kullanabiliyorlardı. Dördüncü aydan önce kendi malzemelerini seçmekte özgür olamıyorlardı. Final çalışması da kesilip, katlanmış malzemelerin geriliminden oluşuyordu. Bu çalışmalarda Albers’in temel amacı malzemelerin yaratıcı ve ekonomik kullanımınıydı.

Albers’e göre duyuşal deneyim modern bir malzemenin potansiyeli ile ekonomik ve yaratıcı bir ilişki kurmanın temeliydi. “Bu malzeme çalışmalarında bir çok farklı malzemenin gerçekçi karşılaştırmaları yapılmış, yalnız klasik değil modern endüstri maddelerin de değişik etkileri araştırılmıştır” (Bauhaus, 1999, s.376).

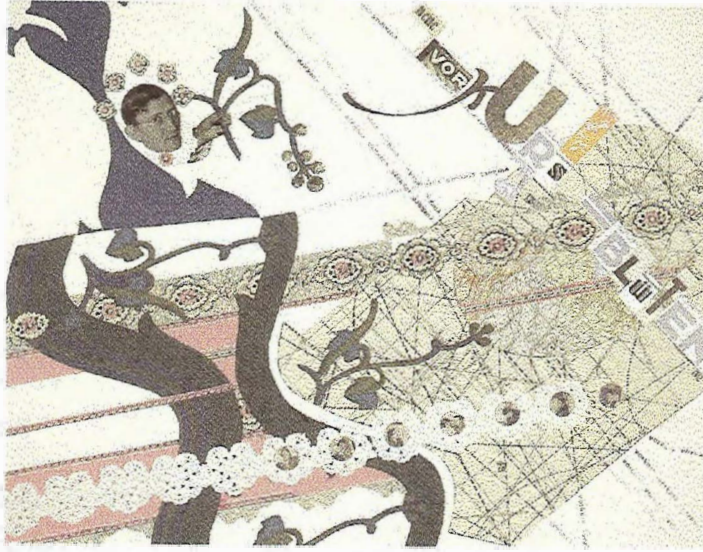
Josef Albers’in amacı öğrencilerine pratik çözümlerle tasarımlar üretebilecekleri şekilde yetiştirmektir. Endüstrinin taleplerinin çok karmaşık ve değişken olmasından dolayı eğitim programında doğrudan uygulanması çok zordur. “Albers öğrencilerin doğru tutumu, yaratıcı potansiyeli ve gerekli estetiği geliştirmelerini istemiştir” (Bauhaus, 1999, s.379).

Josef Albers Moholy-Nagy’nin ayrılışından sonra, 1933’te Bauhaus’un kapanışına kadar temel eğitim dersinin tümünü üstlenmiştir.



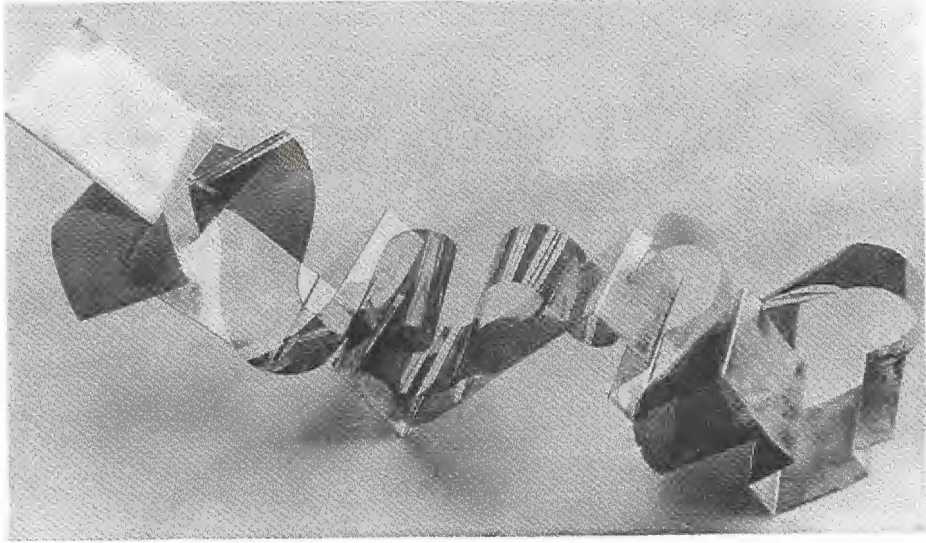
Resim 30. (Bauhaus, 1999, s.375)

Klaus Meumann'ın Josef Albers'in hazırlık kursunda yaptığı konstrüksiyon çalışmaları.



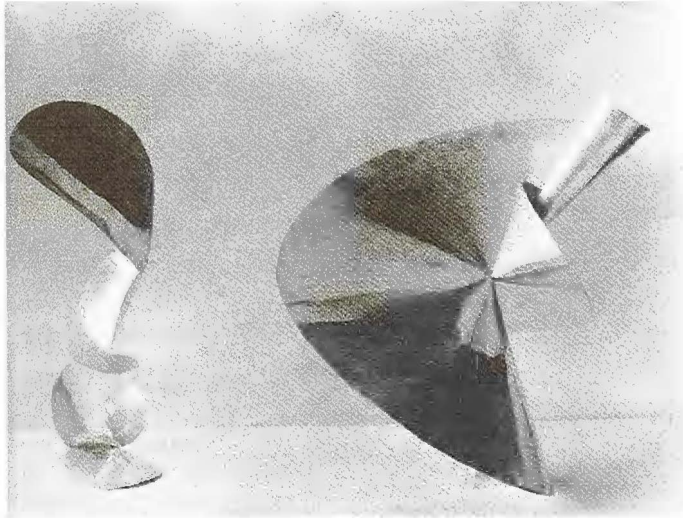
Resim 31. (Bauhaus, 1999, s.376)

Fotoğraf, harita, kek kağıtları, gazete harfleri, mürekkep ve daktilo yazısı ile oluşturulmuş kolaj çalışması.



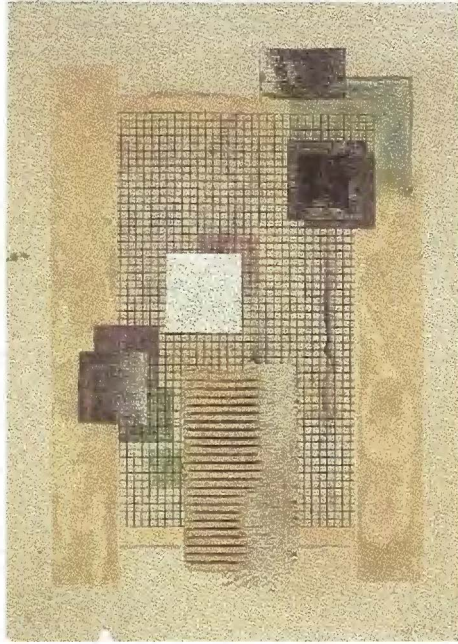
Resim 32. (Bauhaus, 1999, s.377)

Ursula Schneider tarafından Josef Albers'in hazırlık kursunda ince metal plaka ve kırmızı sefon kullanılarak oluşturulmuş malzeme çalışması. Erken Bauhaus dönemlerinde sıradan malzemeler kullanıldığı gibi sanayiden yeni malzemeler de alınmıştır. Sefon bunlardan biridir.



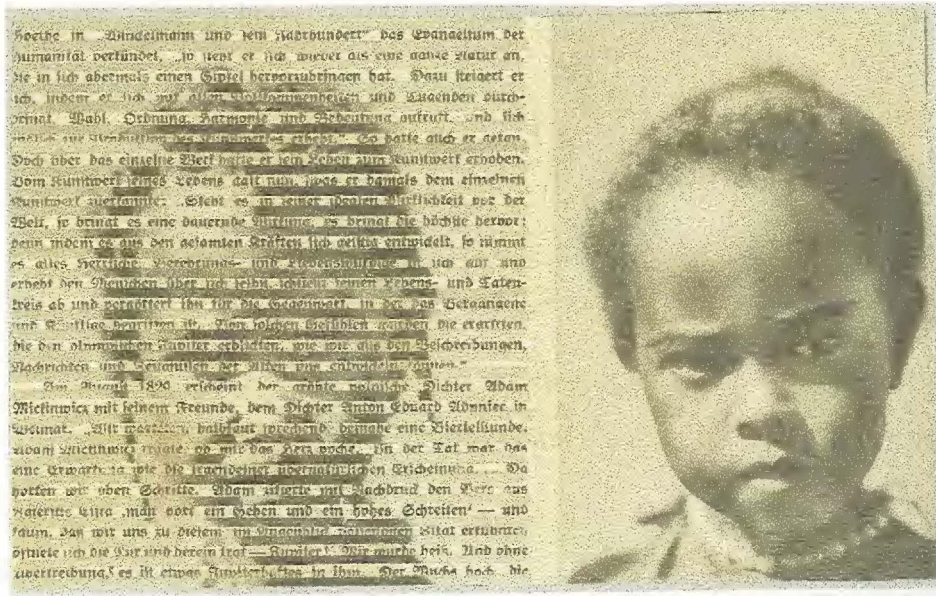
Resim 33. (Bauhaus, 1999, s.377)

Takehito Mizutani'nin Albers'in hazırlık kursunda oluşturduğu, dinamik malzemelerin denenmesi çalışması. İnce biçimler kesilip kıvrılarak oluşturulmuş ve kendi başlarına ayakta durabilmektedirler.



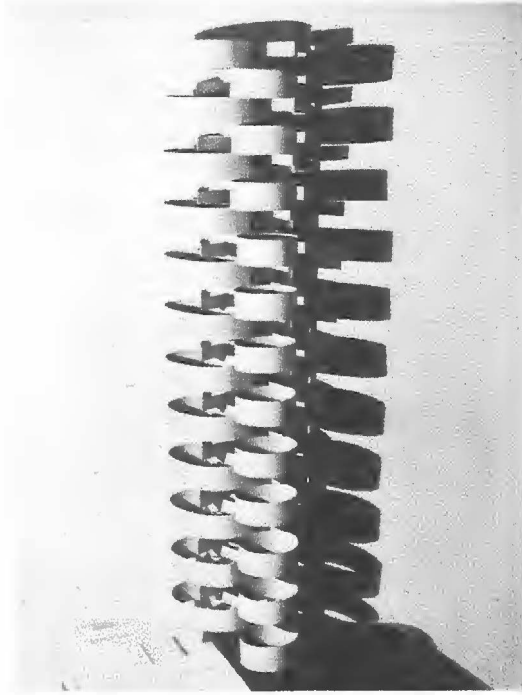
Resim 34. (Bauhaus, 1999, s.378)

Alfredo Bortoluzzi tarafından farklı kağıtlar, kumaş, suluboya ve karton kullanılarak oluşturulmuş kolaj çalışması.



Resim 35. (Bauhaus, 1990, s.142)

Albers'in hazırlık kursunda Hans Kessler tarafından yapılmış bir çalışma. Gazetenin transformasyonu.



Resim 36. (Bauhaus, 1987, s.21)

Gutav Hassenpfluk, bu kağıt tasarımı 1928'de Albers'in hazırlık kursunda yapmıştır. Bir sayfa kağıt hiç parça çıkanmadan negatif ve pozitif biçimler olarak kesilip katlanarak oluşturulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

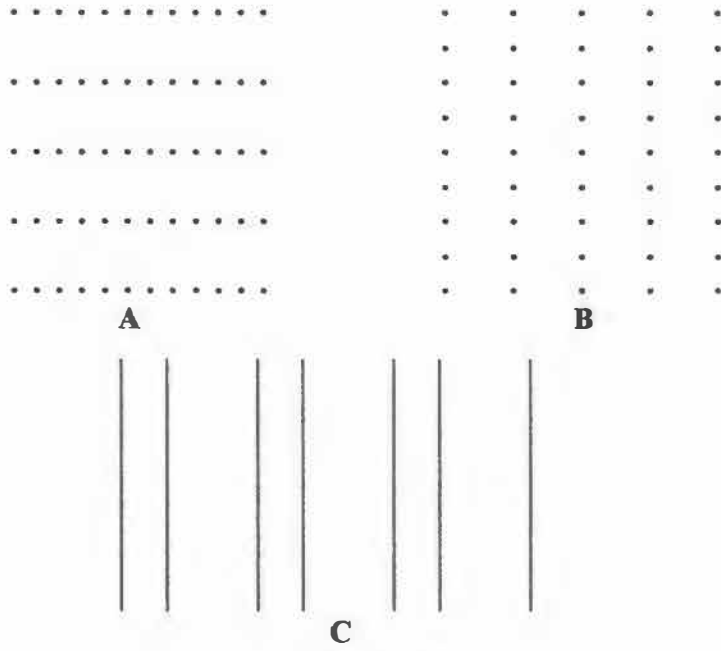
SERAMİK SANATI İÇİNDE BAUHAUS VE GESTALT KURAMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

1. GESTALT GÖRSEL ALGI TEORİLERİ'NİN SERAMİK FORM VE YÜZEYLER ÜZERİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Geşatlt görsel algı teorileri görsel alanın düzenlenmesi ile ilgili olduğundan tüm görsel sanatlar içinde yerini almaktadır. Birçok tasarımcı farkında olarak ya da olmayarak bu teorileri tasarımlarını oluştururken kullanmaktadırlar. Bunu iki boyutlu yüzeyler üzerinde çalışan Resim, Grafik, Baskı gibi hemen hemen bütün görsel sanat alanlarından örneklemek mümkündür. Gestalt teorisi genelde iki boyutlu görsel alanın organizasyonunda geçerliliğini korusa da biz konumuz gereği Gestalt Görsel Algı Teorilerine daha çok Seramik Sanatı çerçevesinde bakarak üç boyutlu Seramik formlar ve yüzeyler üzerinde değerlendirmeye çalışacağız.

1.1. Yakınlık Teorisi

Görsel algıdaki düzenlemenin en basit şartlarından birisi yakınlıktır. Bu yasaya göre bir görsel düzen içerisindeki elemanlardan birbirlerine daha yakın olanlar birlikte olma etkisi yaratırlar. “Resim alanında birbirine yakın optik üniteler berabermiş gibi görünürler ve bunun sonucu olarak da belirgin şekiller halinde tespit edilebilirler. İki paralel çizgi bir ünite olarak algılanır” (Temel Tasarım, 1990, s.45). İki çizgi arasındaki boşluk az olduğundan görsel alan içinde kendilerini çevreleyen boşluktan ayrı görünürler.



Resim 37.

Resim 37’de A ve B bölümündeki noktaları saydığımız zaman bu iki grupta aynı miktarda nokta bulunmamasına rağmen A grubundakileri yatay, B grubundakileri ise dikey çizgiler halinde algılarız. Bu türlü görmemizi etkileyen etmen yakınlık ilkesidir. Tıpkı bunun gibi C’deki çizgileri soldan sağa olmak üzere üç çift çizgi ve bir tek çizgi olarak gruplandırırız. Bunun aksi yönde yani sağdan sola doğru üç çift ve bir tek çizgi olarak görebilmek için ayrıca gayret sarf etmek gerekir (Genel Psikoloji, 1997, s.131).



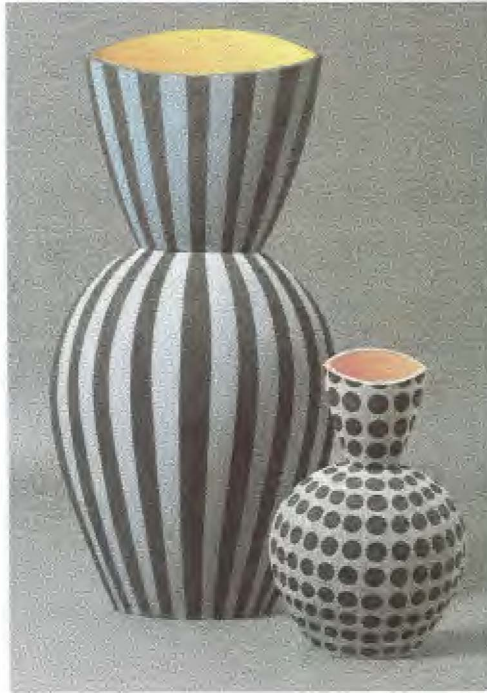
Resim 38. (Ceramics Review, June 2003, s.41)

Porselen formlar üzerinde görsel düzeni oluşturan noktaların daireler ve çizgiler oluşturacak şekilde organize olduğunu görüyoruz.



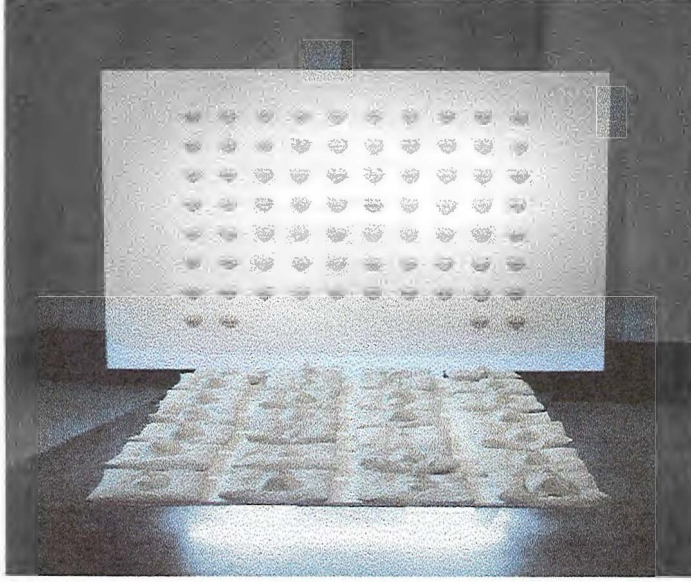
Resim 39. (Neue Keramik, February 2002, s.24)

Bakma açısına bağlı olarak yüzeydeki kare biçimli boşlukları boyut, biçim benzerliği ve yakınlıklarından dolayı göz gruplayarak şeritler olarak algılar. Form yüzeyinde kare boşluklardan oluşmuş 8 şerit algılarız.



Resim 40. (Neue Keramik, December 2002, s.25)

Formun üzerindeki noktalar formu çevreleyen yatay çizgiler olarak düzenlenmektedir. Bunun nedeni noktaların alt ve üst boşluklarının daha fazla olmasıdır.



Resim 41. (Neue Keramik, 2001, s.470)

Görsel düzeni oluşturan elemanlar, birbirlerine eşit aralıklarda düzenlenmiştir. Göz bu düzen içerisinde tüm birimleri gruplayarak dikdörtgen bir alan olarak algılamaktadır.

1.2. Benzerlik Teorisi

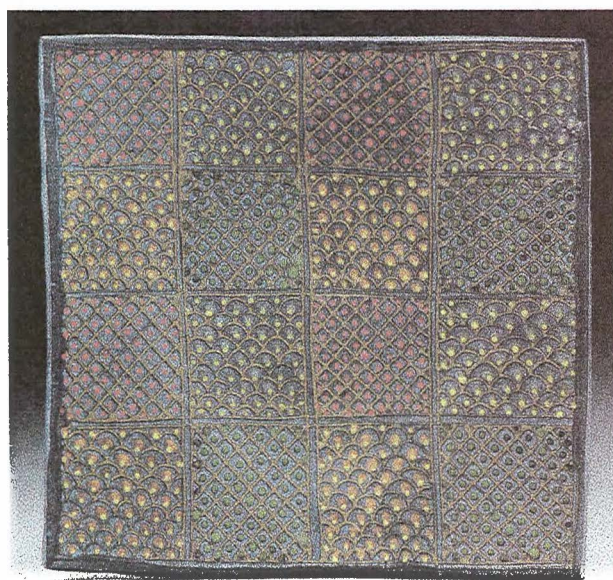
“Birçok biçim bir arada bulunduğu anda benzer olanlar gruplaşır” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.39). “Deneyler göstermiştir ki, uyarıcı şeklin (yani resim alanı üzerindeki elemanların) birbirlerine kendi bünyesinde biçim, ölçü, yön, renk,... parlaklık bakımından benzeyen üniteler beraber, bir arada görüneceklerdir” (Temel Tasarım, 1990, s.46).

“Resim 42’de bütün noktaların birbirine mesafesi aynı olduğu halde sırf nokta işaretlerinin benzerlikleri A bölümündekileri yatay çizgiler, B bölümündekileri ise dikey çizgiler olarak görmemize sebep olur” (Genel Psikoloji, 1997, s.130).

0 0 0 0 0 0 0 0
 + + + + + + + +
 0 0 0 0 0 0 0 0
 + + + + + + + +
 0 0 0 0 0 0 0 0
 + + + + + + + +
 0 0 0 0 0 0 0 0
 + + + + + + + +
 0 0 0 0 0 0 0 0
 + + + + + + + +

A

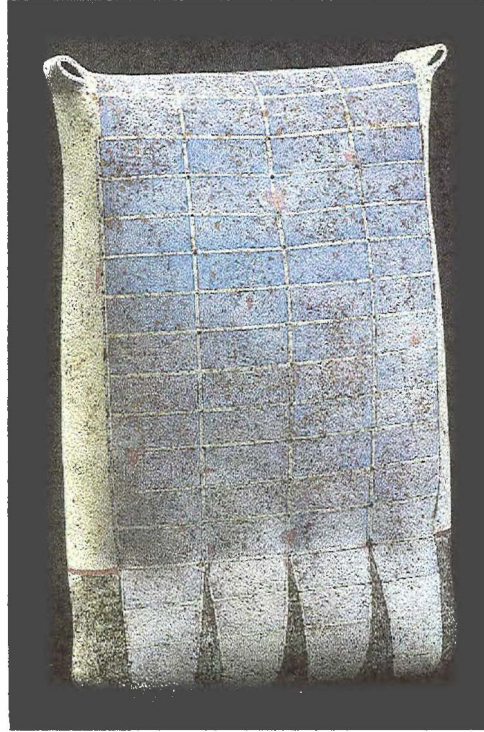
0 + 0 + 0 + 0 + 0
 0 + 0 + 0 + 0 + 0
 0 + 0 + 0 + 0 + 0
 0 + 0 + 0 + 0 + 0
 0 + 0 + 0 + 0 + 0
 0 + 0 + 0 + 0 + 0
 0 + 0 + 0 + 0 + 0
 0 + 0 + 0 + 0 + 0
 0 + 0 + 0 + 0 + 0
 0 + 0 + 0 + 0 + 0

B**Resim 42.****Resim 43. (Ceramics Monthly, February 2003, s.50)**

Benzer renk ve doku elemanlarından oluşan kare birimlerin beraber hareket ettiği görülmektedir. Her iki farklı birim gruplanarak bir diğerini bastırıp biçim olarak öne çıkma etkisi göstermektedir. Gruplanan biçimlerin arasında kalan yüzey zemin olarak algılanmaktadır. Göz daima odaklandığı biçimi bir zemine oturtma arayışı içindedir.

1.3. İyi Sınır Teorisi

“Biçimlerin benzer sınırları, benzer dış çizgileri, çizgisel bileşimleri bütünlük yaratma eğilimi gösterir” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.39). Dış sınırları tam olan parçalar diğerlerine göre daha kolayca algılanırlar. Bununla beraber dış sınırları benzer olan parçalar gruplaşma etkisi gösterirler.



Resim 44. (Neue Keramik, April 2002 s.14)

Seramik form üzerindeki görsel düzeni oluşturan dikdörtgen birimler arasındaki yakınlık ve aynı geometrik birimin tekrarının getirdiği benzer dış çizgiler bütünlük yaratır ve biz bu gruplaşmanın sonucunda aynı renk ve biçime sahip parçaların oluşturduğu daha büyük bir dikdörtgen alan algılarız.

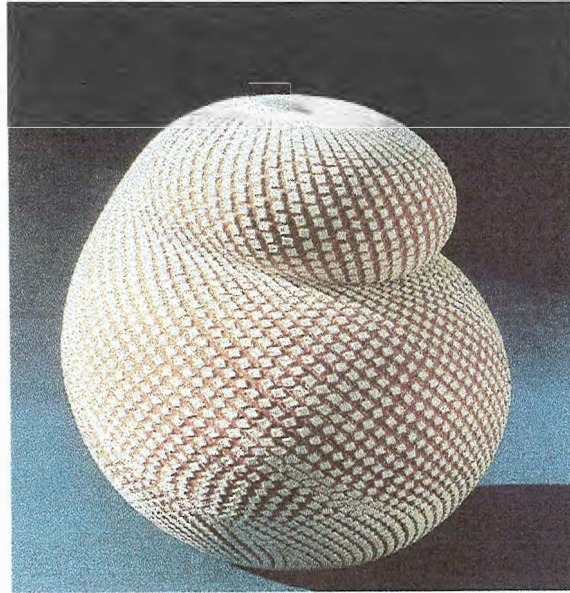
1.4. Ortak Aktivite Teorisi

“Belirli bir yönde yoğunlaşan, belirli bir yöne akma etkisi yaratan biçimler gruplaşma eğilimi gösterirler” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.39). Bir görsel düzen alanı içerisinde aynı yönde olan elemanlar kompozisyonda ortak hareketi oluştururlar.



Resim 45. (Neue Keramik, August 2001, s.608)

Formların üzerinde bulunan benzer karakterdeki leke ve çizgeler yüzeydeki ortak hareketi oluşturmaktadır.



Resim 46. (Neue Keramik, April 2002, s.20)

Porselen form üzerindeki görsel dokuyu oluşturan elemanlar belli bir yönde akma etkisi, yaratarak form yüzeyindeki ortak hareketi meydana getirmektedir.

1.5. Birikim-Deney Teorisi

“En ilkel biçimlerin bile anlaşılmalı deneye dayanır. Deneylenmiş biçimler arasında gruplaşma eğilimi fazladır” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.39). Deneyler sonucu bulunup, kullanılan formlar diğer formlara göre daha kolay algılanırlar ve bu formlar bir arada bulunduğu gruplaşma etkisi gösterirler.



Resim 47. (Neue Keramik, December 2001 s.713)

Formların üzerindeki görsel yapıyı oluşturan çizgiler aynı yönde tekrarlandıkları için formun dikey yapısına olan yatay kontrastlığı ile form yüzeyindeki ortak hareketi oluştururlar. Her üç formda benzer yapıda olduğundan grup olarak algılanırlar.

1.6. Simetri Teorisi

İnsan doğası gereği simetri ile ortaya çıkan bir denge arayışı içindedir. Doğada, insan anatomisinde, yeryüzü şekillerinde denge unsuru gözlemleyebiliriz. Simetrik yapılı formlar gruplaşma eğilimindedir.

1.7. Tamamlanmış-Kapalı Biçimler Teorisi

“Aynı koşullarda bir yüzeyi belirleyen çizgiler, bir bütün olma eğilimi gösterirler” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.39). “Kapalı bir alan açık ve sınırları olmayan bir alana oranla daha keskin daha değişmezdir. Üniteler arasındaki boşluklar psikolojik olarak doldurulur. Kapalılık unsuru yakınlık ve benzerlik durumlarından daha belirgindir” (Temel Tasarım, 1990, s.48).

2. TEMEL SERAMİK TEKNİKLERİNİN BAUHAUS VE GESTALT GÖRSEL ELEMANLARIYLA UYGULANMASI

Bauhaus ekolünün günümüz sanat eğitimine en büyük katkılarından biri Temel Sanat Eğitimi dersidir. Bugün sanat okullarında, Temel Sanat Eğitiminde uygulanan form teorilerinin temeli Bauhaus’a dayanmaktadır. “Bu okulun form teorisinin en büyük özelliği formları doğuşlarında en basit görünümünden yakalayıp, oluşmaları ve sonuçlanmaları boyunca akılcı bir gidişle takip etmeleridir” (Temel Sanat Eğitimi, 1986, s.9).

Temel Sanat Eğitiminde tasarım oluşturulurken ya da görsel dünyadan bir görüntü, nesne tasarım düzlemine kullandığımız bazı anlatım öğeleri bulunmaktadır. Bunlar, nokta, çizgi ve leke elemanlarıdır. “Buluş, yaratış görünür kılınırken hem taslak (eskiz) hem de (orjinalin) biçimlendirilmesini, ifade değerinin somutlaşması, nokta, çizgi, leke teknikleriyle gerçekleşir” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.142). Bu öğeler doğada bulunmaz, insan tarafından üretilmişlerdir ve farklı biçim aletleri kullanılarak oluşturulurlar.

Bauhaus hazırlık kursunda da çizgi nokta leke elemanlarının farklı biçimleri, uzun-kısa, yakın-uzak, büyük-küçük, yatay-dikey, açık-koyu gibi kontrast etkileri içinde araştırılarak kompozisyon çalışmaları yapılmıştır. Kağıt üzerine kalem, mürekkep ve çizim araçları kullanılarak oluşturulan bu çalışmaların yanı sıra çizgi, nokta, leke, doku sözüne sahip yapay ve doğal malzemelerin farklı kontrast etkiler içinde ele alındığı kompozisyon çalışmaları da yapılmıştır. Bulunan malzemeler bazen yapabildikleri çizgi, nokta, leke etkileri elde edilmek üzere mürekkebe batırılıp kağıt üzerine bastırılarak, bazen de bu öğelerin direkt karşılığı olarak kendileri kompozisyonlarda yerlerini almışlardır.

Temel seramik eğitiminde kullanılan elle şekillendirme yöntemlerinden, plaka tekniği, sucuk tekniği, kalıba basma, oyma ve farklı dekorlama teknikleri kullanılarak Temel sanatın anlatım tekniği öğeleri üretilebilir. Genelde iki boyutlu yüzeylerde kullanılan bu öğeler seramikte hem form yüzeyinde ki görsel düzenin oluşturulmasında, hem de formun kendisinin oluşturulmasında ana elemanlar olarak kullanılabilirler.

2.1. Nokta

Temel Sanat Eğitiminde nokta görsel dilin temel elemanlarından biri olarak ele alınmaktadır. Nokta için yapılabilecek çeşitli tanımları bulunmaktadır; iki doğrunun kesiştiği yer, kalemin kağıtta bıraktığı en küçük iz, boyutsuz eleman, gözün görüp algılayabildiği en küçük boyutsuzluk bunlardan sadece birkaçıdır.

“Paul Klee’ye göre de düz kağıt üzerinde kalemin dokunmasıyla beliren nokta çıkış noktası oluyor. Bu nokta kalemi tutan elin enerjisi ile yüklüdür” (Temel Tasarım,1990 s.24).

“Nokta tamamen algıya bağlı teknik bir kavramlaşmadır. İnsanın görmesi sınırlıdır. Görebildiğimiz en küçük boyutsuzluk noktadır. Ya da, üstüne düşen ışıkla etki üreten , gözün görebildiği ama hiçbir boyut ölçüsü içermeyen görüngü nokta diye adlandırılır” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.144). “Görsel anlatım öğesi olarak nokta; bulunduğu yere göre küçük ve merkezi nitelik gösteren dairesel benek veya lekelerdir” (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.2). “Estetik bilginin dışı vurumunda ifade tekniği olarak kullanılan nokta öğesi küreselliği yakalamak durumundadır. En azından noktanın “formsal karakteri-geometrisi” dairevi olmak zorundadır” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.144).

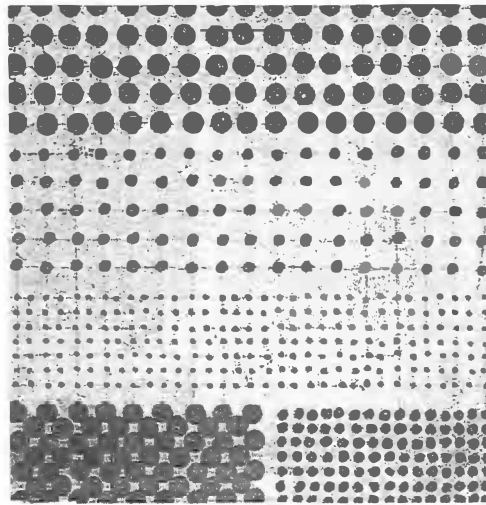
Nokta da diğer görsel anlatım öğeleri gibi düzen içinde bir sözü olan, çeşitlenebilen, dinamik bir elemandır ve kağıda yerleşmesiyle beraber estetik değer taşımaya başlar. Nokta kağıttaki konumuna göre farklı etkiler gösterir; kağıdın ortasına yerleştirilmiş bir nokta durağandır, sessizdir. Kağıdın alt kısmında düşme, üst kısmında ise yükselme etkisi yaratan nokta elemanı kağıdın kenarlarına yaklaştıkça dışarı kaçma etkisi gösterir.

Burada bir noktanın tek başına yarattığı etkilerden söz ettik. “Birkaç noktaya birarada bakıldığında göz kendiliğinden ve sürekli olarak bunlar arasında bir bağ kurar, noktaların sayısal artınları bu bağınırtıyı çizgiselliğe vardırır” (Temel Sanat Eğitimi, 1986, s.9). Noktaların sayısal artışı, boyut farklılıklarının oluşması ve farklı düzenlenmeleri sonucunda titreşimleri artar ve tek boyutluluktan sıyrılıp yüzey üzerinde bir gerilim oluşturur. “Birikimine göre izleyicide imgesel çağrışımlara bağlı çeşitli biçim, hareket, derinlik ve ışık gölge algıları oluşur. Algısal anlama ve mesajın kodlanmasıyla birlikte yüzey, şekil-zemin görüngüsü olarak anlam kazanmış olur” (Temel sanat Öğeleri, 1994, s.145).

“Noktaları hareketinden çizgi, çizgiden düzlem, düzlemden hacim ve diğer öğeler oluşur

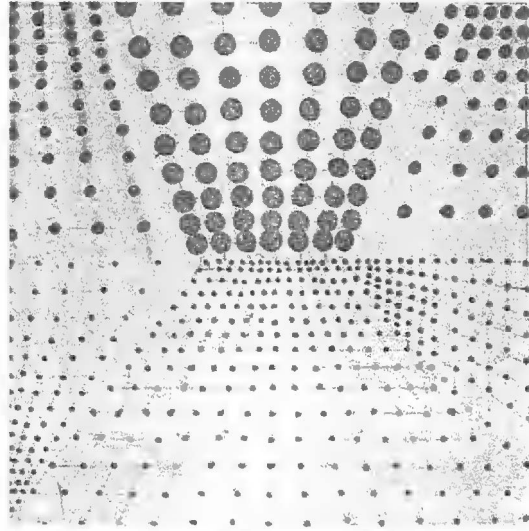
- Yüzey Üzerindeki Noktaların;
- Sıklığı-gevşekliği (Yoğunluk şiddeti)
- Yönelişleri (Toplanma-dağılma hızı)
- Girişimleri (üstüste binme, kesişme yeğnliği)
- Noktanın tipi (Biçimsel karakteri), yüzeyi salt yüzey olmaktan çıkarıp zengin biçimsel ifadelerle, anlamlı mesaj strüktüre dönüştürür” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.145).

Aşağıdaki örneklerde noktaların farklı boyut ve aralıklarla sistemli ve sistemsiz düzenlenmesiyle oluşturulmuş kompozisyon örnekleri görülmektedir.



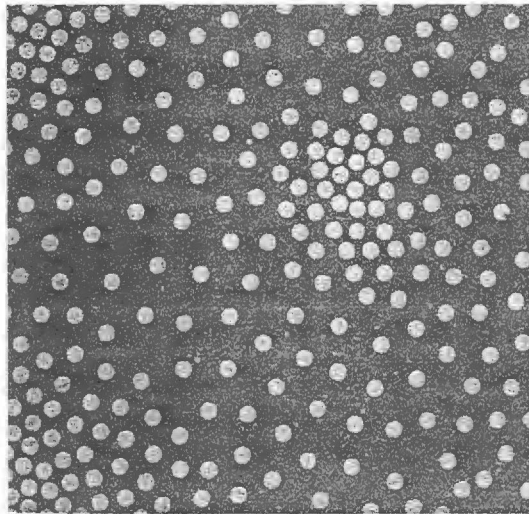
Resim 48. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.3)

Eşit büyüklükteki noktaların eşit aralıklarla düzenlenmesiyle oluşan kompozisyon.



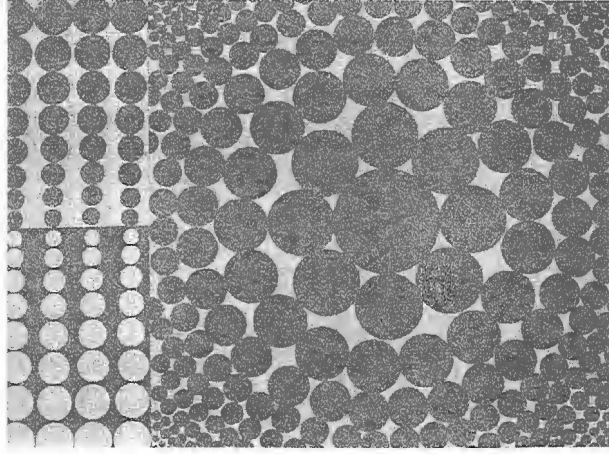
Resim 49. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.3)

Eşit büyüklükteki noktaların giderek sıklaşıp-seyrekleşerek oluşturduğu kompozisyon. Noktaların merkeze doğru sıklaşmasından dolayı bir derinlik etkisi oluşmaktadır.



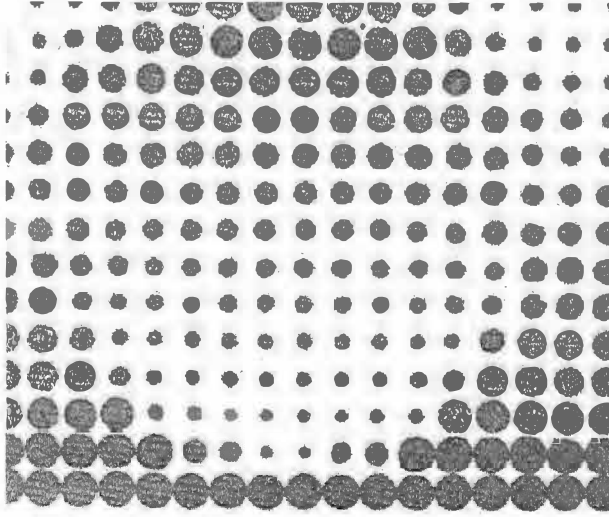
Resim 50. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.3)

Eşit büyüklükteki noktaların gruplaşıp dağılmasıyla oluşan serbest kompozisyon.



Resim 51. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.4)

Sistemli olarak büyüyüp küçülen noktaların oluşturduğu kompozisyon.



Resim 52. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.4)

Noktaların hem boyut hemde sıcaklık farkından oluşan serbest ritmik kompozisyon.

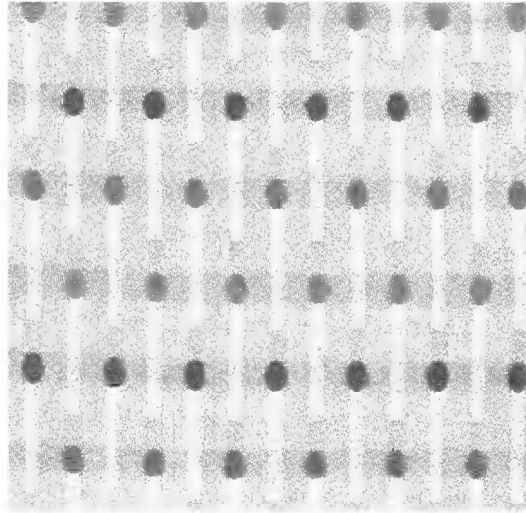
Bu örnekleri noktaları farklı ışık değerleri, farklı büyüklükler, farklı renklerde kullanarak oluşturulacak düzenlemelerle çoğaltmak mümkündür.

Aşağıdaki örnekler Bauhaus hazırlık kursunda yapılmış nokta çalışmalarıdır.



Resim 53. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1987, s.10)

Farklı ton değerine sahip farklı büyüklükte ki noktaların oluşturduğu serbest kompozisyon çalışması.



Resim 54. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1987, s.82)

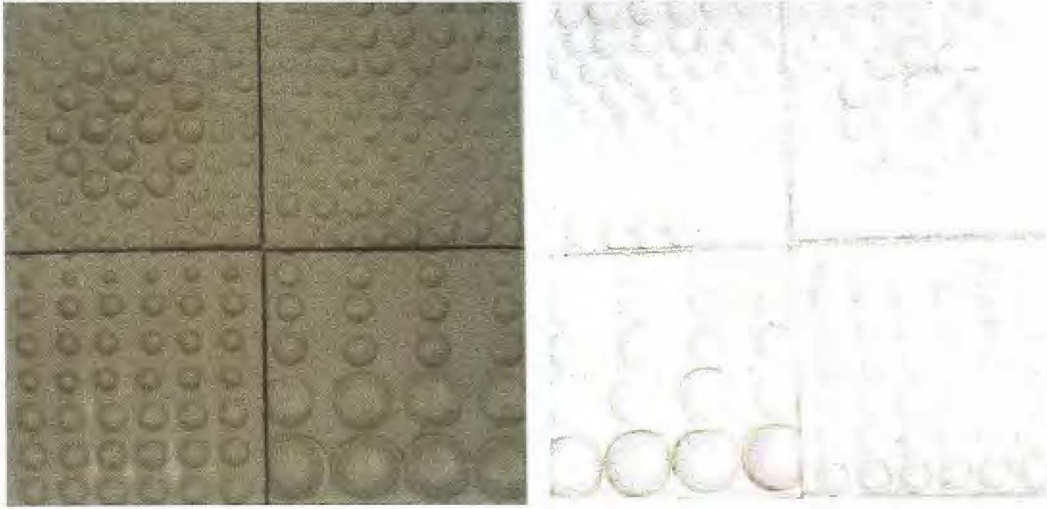
Farklı renklerdeki eşit boyutlu noktaların eşit aralıklarda düzenlenmesiyle oluşturulmuş tekstil deseni çalışması.

Temel Seramik eğitiminde kullanılan şekillendirme yöntemlerinden bazılarıyla direkt olarak Temel Sanat eğitiminde kullanılan nokta ögesi oluşturulabilir. Çamurdan oluşturulmuş yüzeyler üzerine her türlü nokta izi bırakabilecek araçların bastırılmasıyla farklı nokta elemanları elde edilebilir. Bu noktaların büyük-küçük, yakın-uzak ve düzenli-düzensiz kullanımıyla iki boyutlu yüzeyler ve üç boyutlu çamur formlar üzerinde istenen kompozisyon oluşturulabilir.

Bu yöntemle noktalardan oluşturduğumuz bir yüzey üzerine alçı dökerek yüzeydeki negatif nokta düzenini pozitif olarak sabitlemek mümkündür. Böylece noktaları oluşturmak için kullandığımız farklı malzemelerin akışları ve ışık gölgesi kompozisyonumuzla zenginleştirir.

Çamur yüzey üzerinde; bir başka yerde şekillendirilecek nokta elemanlarının, farklı malzemeleri batırarak oluşturacağımız nokta elemanlarıyla beraber düzenlenmesiyle daha zengin kompozisyonlarda elde edilebilir.

Aşağıdaki uygulamalarda yukarıda bahsettiğimiz teknikler kullanılarak nokta ögesi'nin çamur yüzeydeki farklı düzenlemeleri denenmiştir.



Resim 57.

Resim 57’de farklı boyutlardaki nokta elemanlarının sistemli olarak küçülmeleri sonucu oluşan görsel düzen görülmektedir. Bu uygulama farklı boyutlarda nokta elemanları elde etme imkanı veren, çeşitli objelerin, çamur yüzeyine sistemli olarak bastırılmaları ile oluşturulmuştur. Çamurun sahip olduğu plastiklik özelliği, bastırma şiddetinin sistemli olarak azaltılıp noktaların farklı derinlik değerlerine sahip olmasını sağlamıştır. Büyük olan noktalar daha derin, küçük olan noktalar ise yüzeye daha yakın ele alınmıştır. Böylece düzenlemelerde derinlik etkisi elde edilmiştir. Uygulamanın ikinci aşamasında noktaların 10 cm’ye 10 cm. kare alanlar içindeki dört farklı düzenlemesi yan yana getirilerek üzerine alçı dökülmüştür. Çamur yüzeyinde negatif oluşturulan düzenlemeler alçıda pozitif olarak elde edilmiştir.

Uygulamanın sol üst düzenlemesinde benzer boyuttaki noktaların gruplaşıp dışarıya doğru küçülen boyutlardaki noktalarla daire hareketi oluşturduğu görülmektedir. Sistemli olarak küçülmenin verdiği derinlik algısı yüzeyin boyutlanmasını sağlamaktadır.

Sol alttaki düzenlemede benzer boyuttaki noktalar yatay çizgiler olarak gruplaşmaktadır.

Sağ üstte farklı boyutlardaki noktaların oluşturduğu serbest düzenleme görülmektedir. Büyük noktalar ve küçük noktalar yüzeyde beraber hareket etmektedir.

Sağ altta alt ve üst boşluklarının daha az olmasından dolayı dikey hareketle gittikçe küçülen noktaların oluşturduğu düzenleme görülmektedir.



Resim 58.

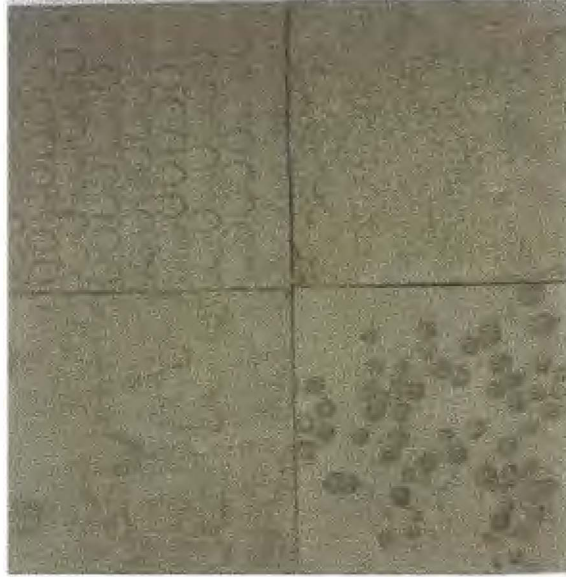
Resim 58’de eşit büyüklükteki noktaların, eşit aralıklarla ve sıklıkla seyrekleşerek bir araya gelmesiyle oluşan sistemli kompozisyon noktalarının gruplaşmış, dağınık bir şekilde dağılmasıyla oluşan serbest kompozisyonla bir arada görülmektedir.

Sol üstteki kompozisyonda farklı boyutlardaki noktaların uzayı çağrıştıran serbest hareketleri görülmektedir. Küçük noktalar bu etkiyi arttırmaktadır.

Sağ üstteki uygulamada eşit aralıkta eşit boyuttaki noktalar gruplaşarak yüzeyde farklı boyutlarda noktalardan oluşmuş geometrik alanlar meydana getirmektedir.

Sol alttaki uygulamada sistemli olarak sıklıkla seyrekleşen farklı boyutlardaki noktaların gruplaşarak perspektif etkisi oluşturduğu görülmektedir. Benzer aralıkta benzer boyuttaki noktalar beraber hareket etmektedir.

Sağ altta, aynı boyuttaki nokta elemanlarının, gruplaşmış ve dağınık olarak oluşturdukları serbest düzenleme görülmektedir. Benzer boyutta, birbirine yakın olan noktalar beraber hareket etmektedir.



Resim 59.

Resim 59'da uygulamada farklı objelerin çamur yüzeyine bastırılmasıyla elde edilmiş nokta etkileri görülmektedir.

Sol üstte havalı naylon bastırılarak alınan etkide nokta formunda eşit boyutta elemanların sistemli bir araya gelmesi sonucu oluşan yüzey düzenlemesi görülmektedir.

Sağ üstteki uygulama nokta benzeri doku taşıyan doğal bir taşın verdiği serbest, dağınık noktalardan oluşan düzenleme.

Sol altta çamur yüzeye strafor bastırılarak elde edilmiş noktaların çok sık bir araya gelmesiyle oluşan düzen görülmektedir.

Sağ altta bitki tohumlarıyla elde edilmiş nokta elemanlarının serbest düzenlenmesini sağladığı etki görülmektedir.

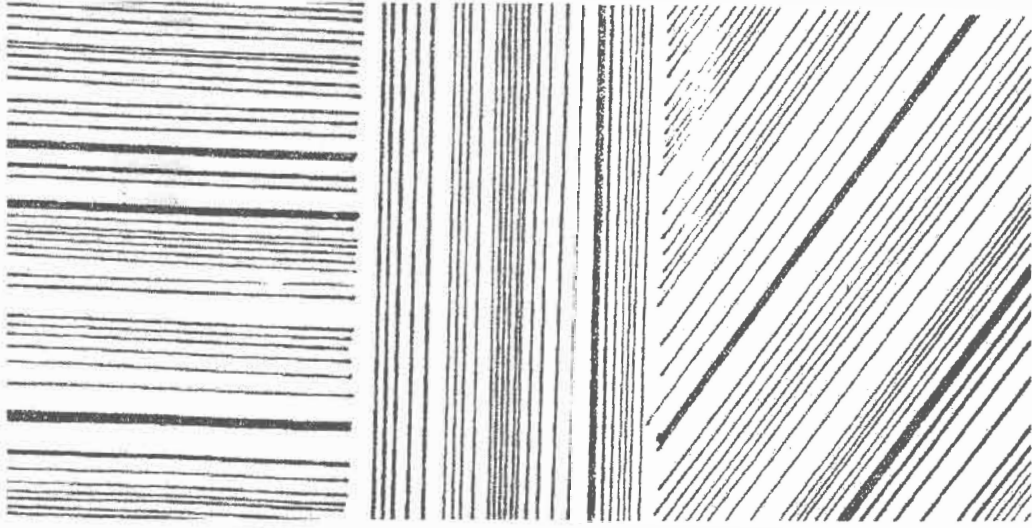
görüntüleyebildiği gerçekler çizgi olarak kavramlaştırılır. Gözün gördüğü tek boyutlu (uzunluk) sembolüne çizgi adı verilir” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.146).

“Sanat dilinde çizgi, bir basitleştirme, yerine, sadeleştirme veya bir somutlaştırma sonucudur. Yüzeylerin bittiği yerler veya yüzeylerin birbiri ile ilişkili olduğu kenarlar çizgi etkisi yaparlar” (Temel Sanat Eğitimi, 1986, s.12). Doğada çizgi bulunmamaktadır. Diğer öğeler gibi çizgi de insan tarafından üretilmiştir. “Çizgi şekillendirmenin, hacimlendirmenin, görsel yaratışın boyutsal bir öğesi olduğu işleve, anlama, üzerinde taşıdığı (becerikliliğe) göre değer içeren görsel somutlaştırmanın teknik anlatımıdır (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.148).

“Çizgisel elemanlarının tümü dinamik bir ifade olarak algılanır. Yatay, düz bir çizgi kuvvet, stabilite yani sükunet ve düzlük, düşey çizgiler (düşey düz), bir katiyeti kesinlik ifade eder” (Temel Tasarım, 1990, s.25). Düz, ince naif çizgiler; “Sadelik, rahatlık, sükunet” etkisi yaratırlar. Yuvarlak, eğri çizgiler “Yumuşaklık, hoş ve ritmik bir hareketi, okşamayı” ifade eder. Kırık, kalın kesin kararlı çizgiler; “Sertliği, dinamizmi, güveni” ifade eder” (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.149).

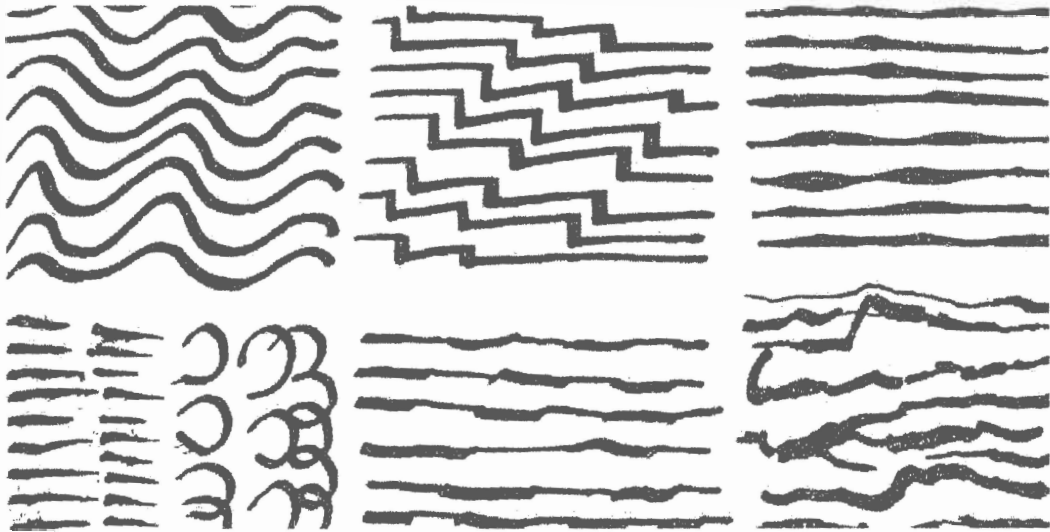
“Çizgilerin gösterdikleri biçim farkları dolayısıyla etkileri birbirinden farklıdır. Çizginin düz bir doğru parçası biçimindeki hali ile tamamen eğri hali iki uç olarak kabul edilirse, bunlar arasında birinden diğerine geçiş mahiyetinde pek çok ara kademede çizgi birimi kabul etmek mümkündür” (Temel Tasarı, 1983, s.5).

“Çizgi hareket ve biçimden başka gerektiği kadar düzenli kullanıldığında doğal olarak ritmi de sağlar. En önemli özelliği kütle veya somut biçimi gösterebilmesidir” (Temel Tasarım, 1990, s.26).



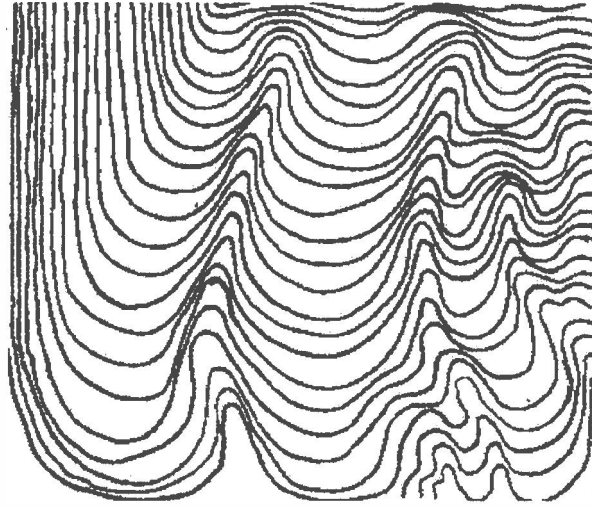
Resim 61. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.12)

Düz çizgiler: Herhangi bir kalınlık ve ton farklılığı taşımayan çizgilerdir.



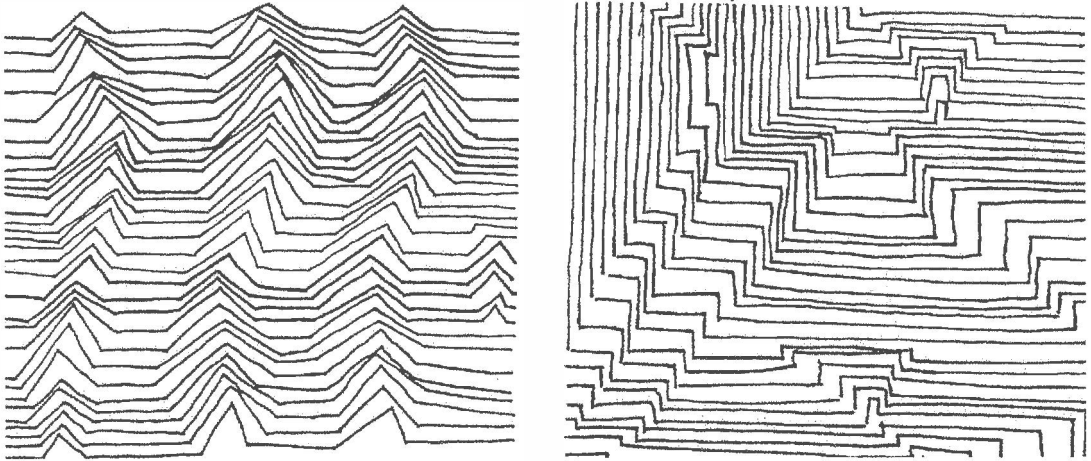
Resim 62. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.13)

Hareketli Çizgiler (incelen-kalınlaşan çizgiler): Düz çizgi gibi tek bir kalınlık ve ton değeri taşımayıp bunun aksine farklı kalınlık, ton değerleri taşıyan çizgilerdir.



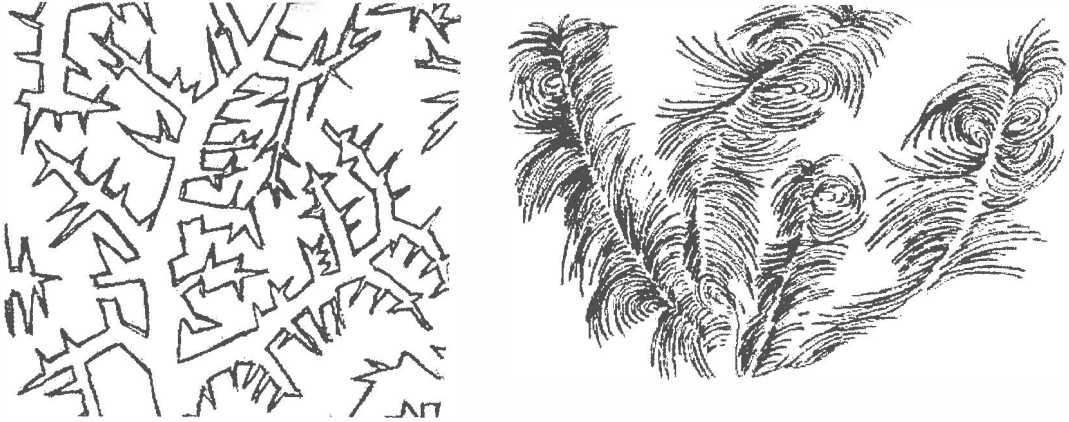
Resim 63. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.13)

Eğri Çizgiler: Düz çizgilerin yuvarlak, keskin olmayan hareketler ile yön değiştirmesiyle oluşan çizgilerdir.



Resim 64. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.13)

Kırık Çizgiler: Eğri çizginin tersine, köşeli, keskin hatlar yaparak yön değiştiren çizgilerdir.



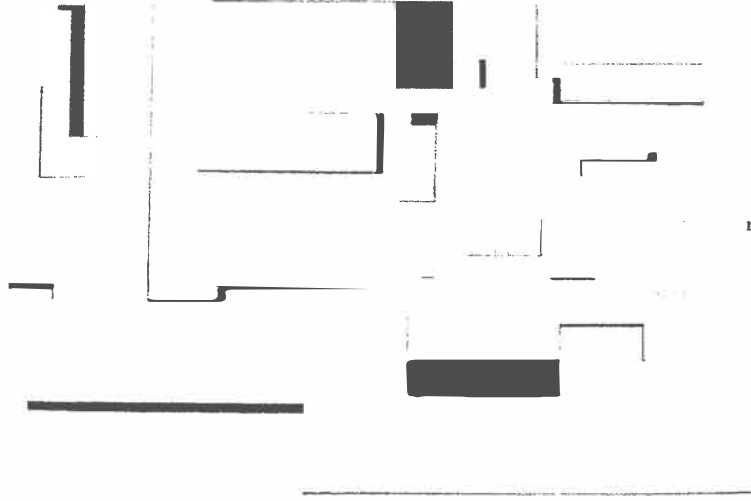
Resim 65. (Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, 1993, s.16-17)

Bağımlı Çizgiler: Ele alınan formun yapısına bağlı olarak şekillenen çizgilerdir. Formu kuşatırlar ve iç yapılarını belirlerler.

Çizgiler arasında ki uzun-ince, açık-koyu, kırık-düz, hareketli-düz gibi boyut, ton ve yapı farklılıklarının bir arada kullanılmasıyla çeşitli kontrast etkiler elde edilebilir.

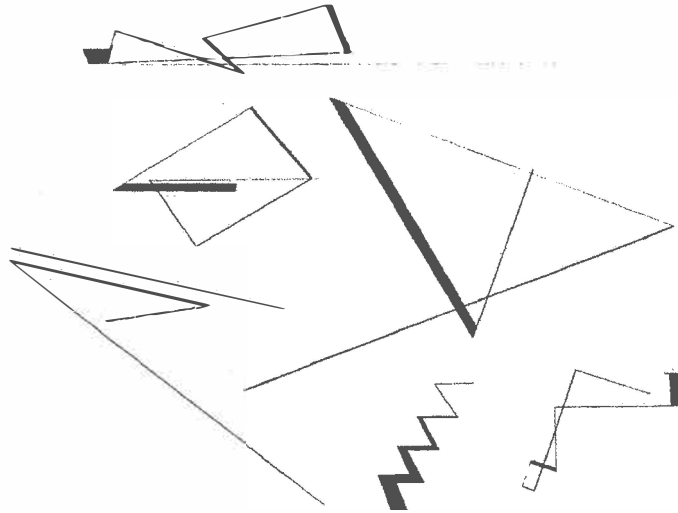
Temel Seramik Eğitimi'nde kullanılan sucuk tekniği, resim, grafik, baskı gibi görsel sanat disiplinlerinde kağıt ve benzeri yüzeylerde kullanılan çizgi öğesinin seramik sanatında ki karşılığıdır. Çamur malzemenin şekil alma kabiliyeti ve esnekliği sayesinde tüm çizgi karakterlerini kolaylıkla elde etmek mümkündür.

Bauhaus hazırlık kursunda da farklı malzeme ve teknikler kullanılarak çizgi araştırmaları yapılmıştır. Bu araştırmalar öğrencilerin farklı malzemeleri tanımaları, buldukları doğal ve yapay malzemelerin kullanılan tekniğine bağlı olarak verebileceği etkileri araştırmaları ve bunları farklı kompozisyonlarda kullanarak becerilerini geliştirmelerine olanak sağlamaktadır. Aşağıda ki örneklerde Bauhaus hazırlık kursunda çeşitli çizgi çalışmaları görülmektedir.



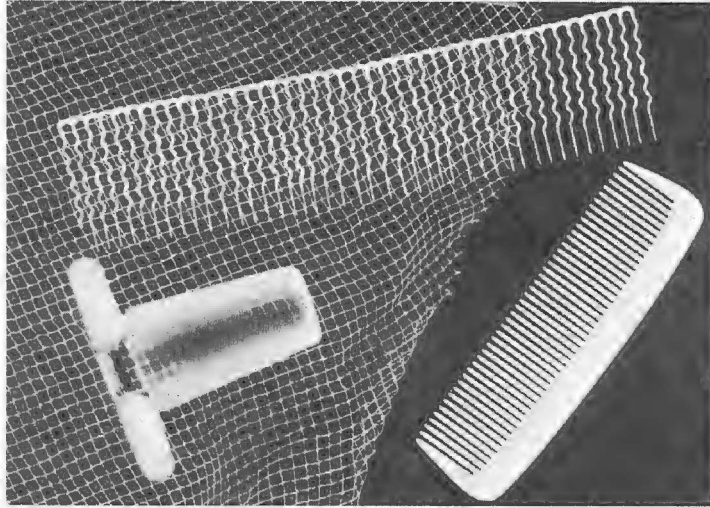
Resim 66. (Design and form, 1987, s.68)

M.Debus tarafından 1928'de Johannes Itten'in dersinde yapılan bu çizgi çalışmasında, yatay-dikey, uzun-kısa ve yakın-uzak kontrastları kare karakteriyle kullanılarak çeşitli çizgi araştırmaları yapılmıştır.



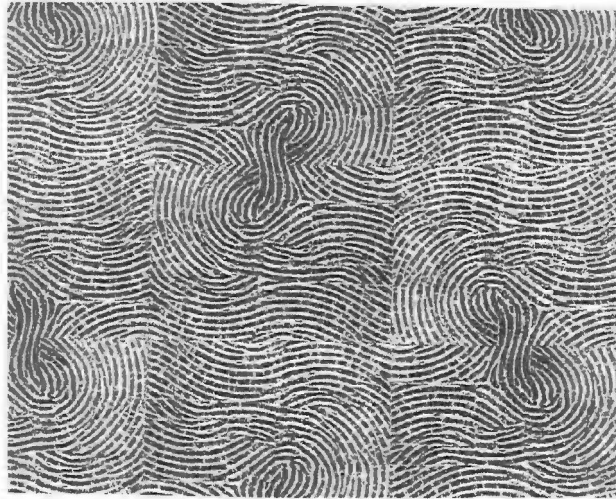
Resim 67. (Design and form, 1987, s.70)

M.Debus tarafından yapılan; üçgen karakteri içinde farklı çizgi kompozisyonları görülüyor.



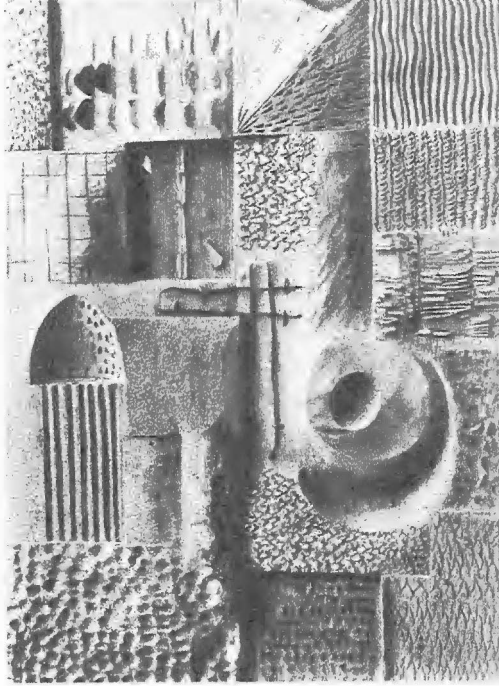
Resim 68. (Design and form, 1987, s.60)

B.Stpoerni tarafından oluşturulmuş fotogram çalışması.



Resim 69. (Design and form, 1987, s.58)

Parmak izlerinin fotomirograf montajı ile oluşturulmuş öğrenci çalışması.



Resim 70. (Design and form, 1987, s.41)

H.Bosse tarafından ahşap üzerine oyma bıçaklarının yapabildiği çizgi ve doku elemanları ile oluşturulmuş kompozisyon.

Çamur sucuklardan elde edilecek farklı çizgi biçimleri ile düz yüzeyler, rölyefli yüzeyler ve üç boyutlu formların yüzey düzenlemeleri oluşturulabileceği gibi üç boyutlu formların ana yapısını oluşturan temel eleman olarak da kullanılabilirler. Çamurdan oluşturulan yüzeylerde farklı araçların kullanımı ile negatif ya da pozitif çizgiler elde etmek mümkündür. Bu yöntemler kullanılarak elde edilen, çamur yüzey üzerindeki, alçak rölyef ya da yüksek rölyef etkisine sahip düzenlenmenin sabitlenmesinde pratik yöntemlerden biri, çamur yüzey üzerine birkaç santim kalınlığında alçı dökmektir. Böylece yüzeydeki tüm çizgi elemanları alçı plaka üzerine transfer edilmiş olacaktır. Çamurun üzerinde çizgiyi oluşturabilecek farklı araçların vereceği ışık, gölge ve doku etkileri çizgi ögesini zenginleştirmemize olanak sağlayacaktır.

Aşağıdaki uygulamalarda çizgi ögesinin çamur yüzeydeki farklı düzenlemeleri görülmektedir.



Resim 72.

Resim 72’de farklı kalınlıklardaki benzer karakterlerde oluşturulmuş hareketli çizgi denemeleri görülmektedir.

Sol üstteki uygulamada kullanılan kırık çizgi karakterleri yüzeye farklı boyut etkileri kazandırmıştır. Aynı etkiler sol ve sağ alttaki uygulamalarda da görmek mümkündür. Çizgilerin arasında kalan yüzeyler daraldıkça derinlik artmaktadır.



Resim 73.

Resim 73'te aynı kalınlıktaki farklı çizgi karakterlerinin sıklaşıp, seyrekleşmesiyle yüzeyde boyut etkisi elde edilmiştir.

Sol üstteki uygulamada merkezden dışa doğru açılan aynı kalınlıktaki düz çizgilerin oluşturduğu boyut etkisi görülüyor.

Sol altta inceliş, kalınlaşan çizgilerle elde edilen boyut etkisi görülmektedir. Hareketli çizgilerin sıklaşıp, seyrekleşerek oluşturduğu boyut etkisi sağ alttaki uygulamada görülmektedir. Çizgiler sıklaştıkça derinlik etkisi artmaktadır.

Kuvvetli bir yön oluşturan çizgi grubu kompozisyonun dengesini etkiliyor. Sağ üstte kırık çizgilerin sıklaşıp, seyrekleşmesiyle oluşan farklı yüzey algıları derinlik etkisi kazanan zemin daha hareketli bir alan olarak algılanıyor.



Resim 74.

Resim 74'te keşişen çizgilerle oluşturulmuş düzenleme görülmektedir. Çamur yüzeyinde birbirini kesen çizgiler derinlik etkisini arttırmaktadır.

Sol üstteki uygulamada birbirini kesen farklı derinliklerde düz çizgiler oluşturulan düzenleme görülmektedir. Daha seyrek olan bu çizgi grubunda kullanılan çapraz çizgi sistemi yüzeye hareket katmaktadır.

Sağ üstte ise diyagonal farklı kalınlıklardaki çizgilerin oluşturduğu sık düzenleme görülmektedir. Kalın çizgiler ince çizgilere göre daha önde görülmektedir.

İki alanda sağdaki eğri çizgilerle, soldaki diyagonal çizgilerle oluşturulmuş daha dinamik bir etkiye sahip yüzeyler görülmektedir.

Çizgilerin incilmesi derinliği arttırmaktadır. Aynı etkiler sol ve sağ alttaki uygulamalarda da görülmektedir.



Resim 75.

Farklı objelerin çamur yüzeyinde bıraktığı çizgi etkileri. Bu uygulamada ip, oluklu mukavva, pipet ve duş hortumunun çamura bastırılmasıyla elde edilen çizgiler görülmektedir.

Sol üstteki uygulamada duş hortumunun dikey bir çizgi oluşturacak şekilde düzenli olarak yan yana bastırılmasıyla oluşturulmuş düzenleme görülmektedir.

Sol altta oluklu mukavvanın yüzeye bastırılmasıyla düz karakterli eşit aralıklı çizgi yüzeyi elde edilmiştir.

Sağ üstte çizgi elde etmek için kullanılan ipin düzensiz olarak yüzeye bastırılması sonucu oluşan etki görülmektedir. Dinamik etkiler vermektedir.

Sağ altta pipetlerin eğri bir hareket oluşturacak şekilde düzenli olarak bastırılmasıyla elde edilen düzenleme görülmektedir.

2.3. Leke

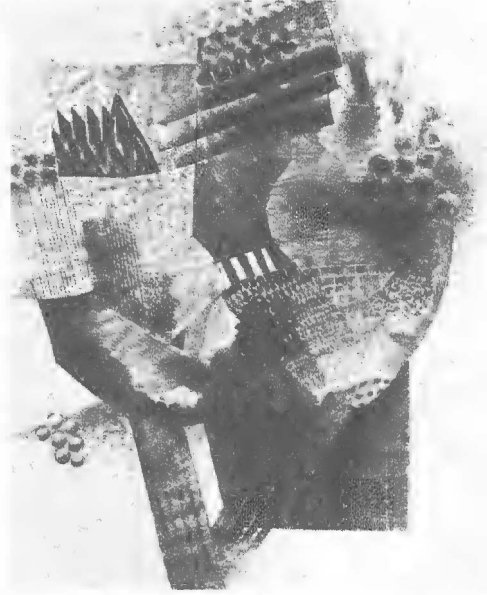
Temel Sanatın anlatım tekniği öğelerinden biri de Leke'dir. "Görsel sanatla da leke biçimlendirmenin, hacimlendirmenin, derinliğin anlatım tekniğidir. Işığa, renge dokuya, derinliğe bağlı ton değerlerinin (yüzeysel olarak), otomazasyonu sağlayan anlatım tekniği ögesi "Leke" dir (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.151).

Nokta ve çizgi öğelerinin sık kullanılmasıyla çizgiler ve noktaların yüzeyde yoğun birikmesi sonucu çizgisel ve noktasal lekeler elde edilir. Nokta ve çizgi kullanılarak oluşturulan leke düzenlemelerinde büyük-küçük, uzun-kısa, kalın-ince, açık-koyu v.b. zıtlıkların kullanılmasıyla zengin yüzeysel görünüme sahip lekeler elde edilebilir. Leke oluşturmanın yollarından biride farklı malzemelerin izlerini kağıt üzerine biriktirmektir. Böylece seçilen malzemeye göre doğal-yapay ya da düzenli-düzensiz leke yüzeyleri elde edilebilir.

"Leke seyrekliği ve inceliği, ışıklılığı (açık tonları), kesafeti (yoğunluğu) koyu tonları, üst üste binmeleri, ton transparantlarını hiçbir iz olmayan lekesel düzgünlükler, uyumlu-armonili geçişler (degrade) kekesel girinti-çıkıntı ve araca bağlı "izler" dokusal "tekstürel" leke yapılanmasını yaratırlar. (Temel Sanat Öğeleri, 1994, s.152).

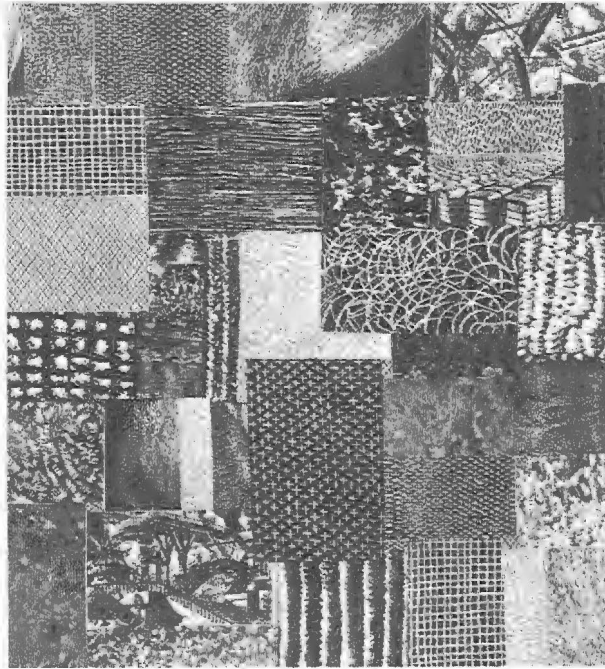
Bauhaus hazırlık kursunda da tarak, fırça, sünger, tutkal gibi farklı malzemelerle elde edilen doku yapısına sahip lekelerden oluşan kompozisyon çalışmaları yapılmıştır.

Aşağıdaki örnekler Bauhaus hazırlık kursunda yapılmış öğrenci çalışmalarıdır.



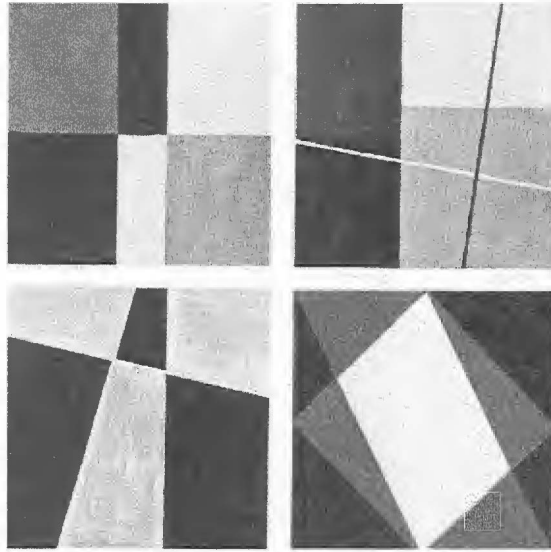
Resim 76. (Design and Form, 1987, s.47)

A.Rense'in farklı doku, leke, nokta izleri bırakabilecek malzemelerle oluşturduğu kompozisyon çalışması.



Resim 77. (Design and Form, 1987, s.54)

Dergilerden dokusal leke etkisi olan yüzeylerin toplanıp bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş öğrenci çalışması.

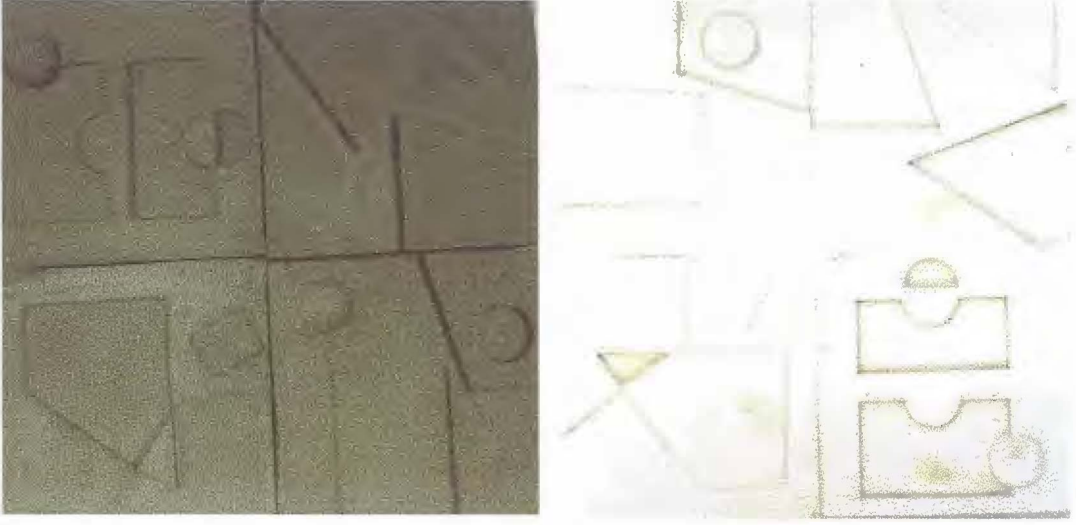


Resim 78. (Design and Form, 1987, s.69)

Karenin yatan dikey ve diagonal bölünmesiyle oluşturulmuş farklı tonlarda düz geometrik leke alanıdır.

Leke ögesinin seramikteki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Plaka tekniğinde çamurun zemine yapışmaması için altına bir bez konularak oluşturmak istediğimiz plaka kalınlığında iki çita arasında çamur merdane yardımıyla ezilerek açılır. Elde edilen plakadan istediğimiz leke elemanlarını keserek oluşturabiliriz. Bu yöntemle her tür lekeyi oluşturmak mümkündür. Doku , çizgi, nokta izi bırakabilecek her tür doğal ya da yapay malzemenin plaka yüzeyine bastırılıp izlerin birikimleriyle çizgisel leke, noktasal leke ve düz leke yüzeylerine sahip leke biçimleri oluşturulabilir.

Aşağıdaki uygulamalarda Plaka tekniğiyle oluşturulan düz leke, çizgisel leke ve noktasal leke birimlerinin geometrik ve organik düzenlemeleri görülmektedir.



Resim 79.

Resim 79'da düz yüzeyle, geometrik leke birimlerinin çamur plakadan kesilip düzenlenmesiyle oluşturulmuş leke uygulamaları görülmektedir. Bu uygulamalarda düz yüzeyle lekeleri şekil, zemin içindeki ilişkisi geometrik birimler halinde düzenlenmiştir.

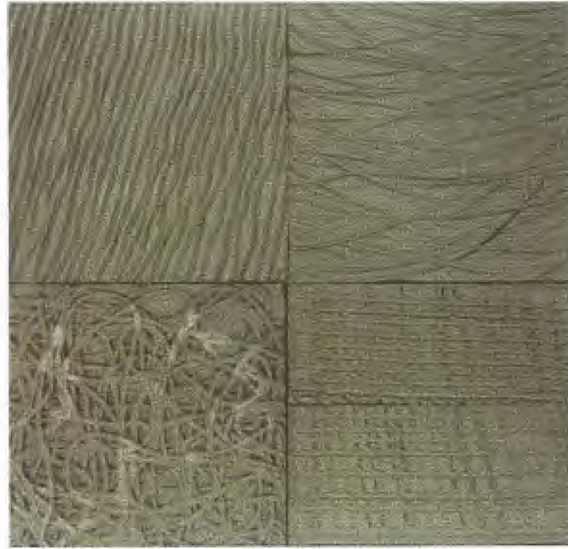
Lekeler farklı yüksekliklerde ele alınmıştır. Çamur uygulamasında negatif olarak görülen lekeler alçıda pozitif olarak elde edilmiştir.



Resim 80.

Resim 80’de düz yüzeyli organik leke birimlerinin çamur yüzeyinde negatif ve pozitif kullanılmasıyla oluşturulmuş düzenlemeler çamur farklı yüksekliklerde istenen leke birimlerini negatif ve pozitif oluşturma imkanı vermektedir. Böylece yüzeyde daha zengin leke düzenlemeleri elde edilebilmektedir.

Sol üstteki uygulamada organik biçimli lekeler kuvvetli yön etkileri oluşturmuştur. Sol alttaki uygulamada gittikçe küçülen yatay hareketli organik lekeler yüzeyde daha durağan bir etki oluşturmuştur. Sağ üstteki uygulamada lekenin derinliğine bağlı olarak daha kuvvetli bir etki görülmektedir.



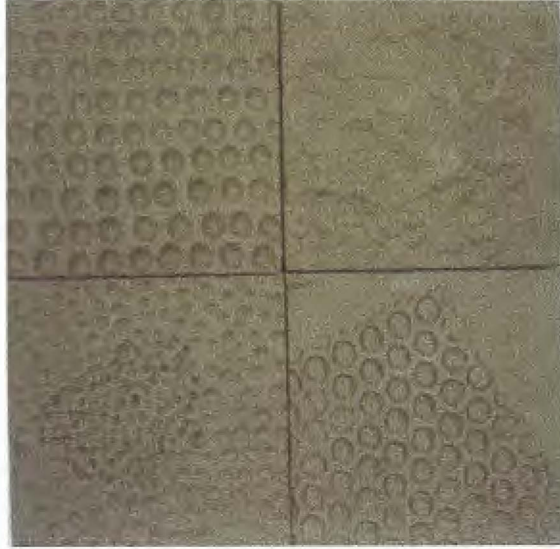
Resim 81.

Resim 81’de çizgilerin çok sık kullanılmaları ve üst üste binneleriyle elde edilen çizgisel leke yüzeyleri görülmektedir.



Resim 82.

Resim 82’de çamur plaka üzerinde çizgisel lekelerin farklı yüksekliklerde kullanılmasıyla oluşturulmuş leke düzenlemeleri görülmektedir. Leke yüzeyleri farklı karakterlerde çizgilerden oluşturulmuştur.



Resim 83.

Resim 83’te farklı objelerin çamur yüzeyine bastırılmasıyla elde edilmiş noktasal leke yüzeyi çalışmaları görülmektedir.



Resim 84.

Resim 84'te çamur plaka üzerinde oluşturulmuş noktasal leke yüzeylerinin farklı biçimlerde kesilerek düzenlenmesiyle oluşturulmuş uygulamalar görülmektedir.

SONUÇ

Araştırması yapılan bu çalışmada temel sanat eğitiminin anlatım tekniği öğeleri nokta, çizgi ve lekenin farklı biçimleri Gestalt algı teorileri içinde yakın-uzak, sık-seyrek, büyük-küçük, yatay-dikey, derin-yüksek, organik-inorganik gibi kontrast etkiler kullanılarak temel seramik teknikleriyle çamur yüzeylerde uygulamaları denenmiştir.

Çamur yüzey üzerine yapılan uygulamalarda kullanılan temel seramik şekillendirme yöntemleri ve kullanılan farklı araçlara bağlı olarak çok zengin bir çizgi, nokta, leke çeşitliliği elde edilebilir. Çamur yüzeyinden negatif olarak oyulup çıkarılan ya da bir malzemenin bastırılmasıyla elde edilen derinlik etkisi sağladığı farklı kademeler ile yüzeyde daha zengin çizgi, nokta ve leke düzenlemeleri oluşturmamıza yardımcı olmuştur. Aynı çeşitlilik yüzey üzerinde farklı kademelerde yüksek birimler kullanılarak da elde edilebilir.

Çamur yüzeylerde oluşturulan düzenlemelerde nokta, çizgi ve lekenin bir araya gelişlerinde sistemli sistemli sistemli öğeler arasındaki tekrar, benzerlik, gruplaşma dağılımları gibi etkileri kullanılarak bütün içindeki düzende ritim ve hareket elde edilmiştir.

Çeşitli karakterde çizgi, nokta ve lekelerde oluşturulan değişik ritim ve hareketteki düzenlemelerde yüzeyde farklı boyut algulamalarıyla beraber görsel ve dokunsal etkiler elde edilmiştir. Çoğunlukla çalışma yüzeyi olarak seçilen kağıt üzerindeki çizgi, leke ve nokta uygulamalarında hacim etkisi yaratmak için bu elemanların farklı hareketlerde sistemli olarak sıklaşıp seyrekleşen, büyüyüp küçülen birimler olarak düzenlenmesi gerekmektedir. Kullanılan çizim aletlerinin özelliğine bağlı olarak farklı yöntemlerle ışık-gölge, açık-koyu etkileri kullanılarak da farklı elde edilebilir.

Çamur yüzeyindeki uygulamalarda kullanılan şekillendirme aletlerinin ve bunların dışında kullanılabilecek sayısız doğal ve yapay objenin, çamurun plastikliği sayesinde istenen derinlik ve yükseklikte kendi ışık-gölgesini barındıran nokta, çizgi ve leke öğesi elde etme imkanı sunmaktadır. Bu öğelerin boyut oluşturacak şekilde düzenlenmeleri ile de çok daha zengin rölyef elde edilebilmektedir.

KAYNAKÇA

Allport, Floyd H. *Theories Of Perception And The Concept Of Structure*. New York John Willey & Sons Inc. 1966

Atkinson,Rita L. **Psikolojiye Giriş**. Ankara. Arkadaş Yayınları, 1999

Ashier, Mustafa. Eti, Erol ve Işingör, Mümtaz. **Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim**. Ankara. Türk tarih Kurumu Basımevi, 1986

Atalayer, Faruk. **Temel Sanat Öğeleri**. Eskişehir. Anadolu Üniversitesi, 1994

Carlson, Neil R.- Buskist, William. **Psychology**. Allyn And Bacon

Demir, Abdullah. **Temel Plastik Sanatlar Eğitimi**. Eskişehir. ETAM A.Ş. 1993

Denel, Bilgi. **Temel Tasarım Ve Yaratıcılık**. Ankara. O.D.T.Ü. 1981

Droste, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Germany. Benedikt Taschen, 1990

Ellis, Willis D. **A Source Book Of Gestalt Psychology**. New York. The Humanities Press, 1950

Fiedler, Jeannine. Feierabend, Peter. **Bauhaus**. Germany. Könemann, 1999

Funk & Wagnalls. **Basic Design**. Canada. Fitzhenry & Whiteside Limited, 1970

Güngör, Hulûsi. **Temel Tasarım 2**. Baskı İstanbul, AFA Matbbacılık. 1983

Gürer, Latife. **Temel Tasarım**. İstanbul. Teknik Üniversite Matbaası, 1990

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi Cilt II. 3**. Basım İstanbul. Remzi Kitabevi, 2000

Itten, Johannes. **Design And Form**. 4. Baskı Germany, Thames and Hudson. 1987

İpşiroğlu, Mazhar. **Sanatta Devrim**. İstanbul. Remzi Kitabevi

Kabaş, Özer. **Tüm-Çevresel Gerçekçilik**. İstanbul. D.G.S.A. Yayınları, 1976

Köhler, Wolfgang. **Gestalt Psychology**. 2. Baskı New York. Liveright. 1992

Lupton, Ellen. Miller, J. Abbott. **The ABC Of The Bauhaus And Design Theory**. Great Britain. Thames And Hudson, 1993

Murch, Gerald M. **Studies In Perception**. Indianapolis. The Bobbs- Merrill Company, Inc. 1976

Tunç, Mustafa Şekip. **Psikolojiye Giriş**. İstanbul. Pulhan matbaası, 1949

Uçar, Fikret (Ünite 1-4). **Halkla İlişkilerde Uygulama Teknikleri**. Eskişehir. Anadolu Üniversitesi, 2002

Bingöl, Yüksel. **Bauhaus Ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitime Etkileri**. Boyut Dergisi, Mayıs 1985

Yüksel, Haluk A. **İletişim Süreci Bağlamında Algılama, Siberetik Ve Gestalt Kuramlarının Karşılaştırılması Ve Tartışmalar**. A.Ü. Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi. Ocak, 1989

<http://caad.arch.ch/teaching/nds/ws96/script/shape/st-shape.html>

<http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919//unterricht/unterricht-itten.html>.

www.noteaccess.com/RELATIONSHIPS/gestalt.htm-10k