

T.C.

**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**AVANGARD MANİFESTOLARIN SANAT EĞİTİMİ VEREN LİSANS
PROGRAMLARINDAKİ YERİ**

NACİYE BOZDOĞAN

DOKTORA TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Melek GÖKAY

Konya-2019

T. C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Naciye BOZDOĞAN
	Numarası	138309033001
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi
	Bilim Dalı	Resim-İş Eğitimi
	Programı	Doktora
	Tezin Adı	Avangard Manifestoların Sanat Eğitimi Veren Lisans Programlarındaki Yeri

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

06.01.2020
...../...../.....

Naciye BOZDOĞAN

Öğrencinin Adı Soyadı İmzası

T. C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

DOKTORA TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Naciye BOZDOĞAN
	Numarası	138309033001
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi
	Bilim Dalı	Resim-İş Eğitimi
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Melek GÖKAY
	Tezin Adı	Avangard Manifestoların Sanat Eğitimi Veren Lisans Programlarındaki Yeri

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan **Avangard Manifestoların Sanat Eğitimi Veren Lisans Programlarındaki Yeri** başlıklı bu çalışma .../.../... tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği/oy çokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

	Ünvanı Adı Soyadı	İmza
Danışman	Prof. Dr. Melek GÖKAY	
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Ömer BEYHAN	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Ayşe OKUR	
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Hüseyin ELMAS	
Jüri Üyesi	Doç.Dr.Neslihan KIYAR	

TEŞEKKÜR

Avangard manifestoların sanat eğitimi programına yansımalarının incelenmesini konu alan bu çalışmada; tecrübe, düşünce ve önerileriyle bana yardımcı olan tez danışmanım, sevgili hocam Prof. Dr. Melek GÖKAY'a, tez inceleme komitesinde yer alan ve araştırma süresince değerli görüşleriyle teze önemli katkıda bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Ömer BEYHAN ve Dr. Öğr. Üyesi Ayşe OKUR'a şükranlarımı sunarım.

Tez çalışması esnasında aramızda mesafeler olsa da her zaman yanımda olan, bilgisine, görüşlerine başvurduğum, bıkmadan destek olan arkadaşım ve değerli meslektaşım Ali Ertuğrul KÜPELİ'ye sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunuyorum. Tezin oluşmasında katkıları bulunan ve konu çerçevesinde gönüllü olarak görüşlerini paylaşan kıymetli katılımcılara tek tek teşekkür ederim.

Her zaman bana yol gösteren, destek olan, öngörüsüyle attığım hiçbir adımdan pişman olmadığım kıymetli abim Halil BOZDOĞAN'a, yıllarca sabırla ve özveriyle yanımda olup beni bu güne getiren aileme ne kadar teşekkür etsem azdır.

Naciye BOZDOĞAN

T. C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin	Adı Soyadı	Naciye BOZDOĞAN
	Numarası	138309033001
	Anabilim/Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-İş Eğitimi
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Melek GÖKAY
	Tezin Adı	Avangard Manifestoların Sanat Eğitimi Veren Lisans Programlarındaki Yeri

ÖZET

Tarihsel süreçte ortaya çıkan sanatsal ve kültürel hareketler, oluşumlar, akımlar meydana geldikleri ve şekillendikleri dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel verilerinden etkilenmişlerdir. Tarihin her döneminde değişen dünya şartlarına bağlı olarak farklılaşan ve gelişen sanat kendinden önceki dönemlerden etkilendiği kadar kendinden sonraki süreçleri de etkilemiştir. Bu bağlamda özellikle 20. yüzyılın ilk yarısı, birbiri ardına ortaya çıkan büyük savaşlar, devrimler, ekonomik krizler, hızla gelişen teknoloji, bilimsel gelişmeler ve bunların insanda yarattığı ruhsal travmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. İşte tam da bu dönemde, özellikle buhran dönemlerinden beslenen siyasal bir söylem aracı olan manifesto 20. yüzyılın ilk yarısında sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Toplumsal bir hareketin siyasal inanç ve amaçlarının duyurulması ve yazılı metin anlamına gelen manifesto, Fransız Devrimi'yle şekillenmiş ve 20. yüzyılda sanat akımları ve sanatçılar tarafından kullanılmaya başlandığında da biçimini hiç değiştirmemiştir. İnsanlığın maddi ve manevi anlamda çöküşte olduğu bu dönemde sanatçılar yayımladıkları manifestolar aracılığı ile özgürleşmeye, yeni bir dünya kurmaya, halkı bilinçlendirmeye, sanatlarını anlatmaya çalışmış ve sanat inanılmaz derecede bir yükselişe geçmiştir. Sanatın disiplinlerini kapsayan avangard manifestolar bu dönemde

tüm geleneksel sanat anlayışına meydan okumuş ve sanat alanında modern atılımlar gerçekleştirmiştir.

Sanatı ve hayatı özgürleştirme ve yeni bir dünya vaat eden 20. yüzyılın ilk yarısında yayımlanan avangard sanat manifestoları ile bu hareketlere dâhil olmak isteyen pek çok farklı disiplinden sanatçı bir araya gelmiş, sanatı ve dünyayı yeniden inşa etmeye başlamışlardır.

Bu bağlamda bir inceleme ve değerlendirmenin amaçlandığı bu araştırmada, 20. yüzyılın ilk yarısında yayımlanan avangard manifestoların günümüz eğitim programındaki yeri üzerine durulmuştur. “Eğitim, eğitim programı, sanat eğitimi nedir? Manifesto nedir? Manifestonun ve avangard manifestoların tarihsel süreci ve avangard manifestoların eğitim programındaki yeri nedir?” gibi vb. sorular aydınlatılmaya çalışılmıştır. Araştırma bu düşüncelerden hareketle sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında sanat eğitimi alan lisans öğrencilerinin, kuramsal ve uygulama derslerinde avangard manifestoları anlama, manifestolar bağlamında dönemi, akımları, sanatçıları ve eserlerini kavrama, sanatsal yaratım süreçlerinde özgün eserler ortaya çıkarabilme, görsel okuryazarlıklarını geliştirebilme, manifesto yazma kabiliyetlerinin gelişmesi, yazmanın yaratıcılığa, eleştirel düşünceye etkisi ve programa yönelik tutumlarını ortaya çıkarma amacı ile oluşturulmuştur.

Bu kapsamda Türkiye’de Güzel Sanatlar Fakültelerinde ve Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı’nda görev yapan toplam 18 akademisyenin görüşüne başvurulmuştur. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla uzmanların görüşlerinden elde edilen veriler kullanılmıştır. Veriler, nitel verilerin analizinde kullanılan NVivo 10 programında içerik analizi tekniği kullanılarak çözümlenmiştir. İçerik analizinde, elde edilen veriyi açıklayacak kavramlara ve ilişkilere ulaşmak amaçlanmıştır. Elde edilen tüm bulgular araştırmanın alt amaçları çerçevesinde yorumlanmış ve yine aynı amaçlar doğrultusunda bulgulardan sonuçlara ulaşılmıştır. Elde edilen verilere göre, avangard manifestoların sanat eğitimi alan lisans öğrencilerinin kuramsal ve uygulama derslerine, çağdaş sanatın anlaşılmasına, sanatın teorik ve pratik yönleri arasındaki bağların anlaşılmasına, eleştirel düşünme becerisinin gelişimine, yaratıcılığa etkisine, farklı üretim şekilleri ortaya koyma, öğrencilerin kendi sanatını ifade etme gibi pek çok olumlu etkileri

olduğu görülmüştür. Bu bağlamda avangard manifestoların ders planlarında olması gerektiği önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Eğitim Programı, Sanat Eğitimi, Manifesto



T. C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin	Adı Soyadı	Naciye BOZDOĞAN
	Numarası	138309033001
	Anabilim/Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Resim-İş Eğitimi
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Melek GÖKAY
	Tezin İngilizce Adı	The Place of Avantgarde Manifestos in Undergraduate Art Education Programs

SUMMARY

Artistic and historical acts, formations and trends appeared during historical process interacted and reflected economic, political and cultural codes in the period when they were introduced and shaped. Every period in the history, art always changed and developed based on variable world conditions, and it will be influenced by the future time as much as it was influenced by its past time. 20th century was a period when there was successive mass wars, revaluations, economic crises, rapid technological developments, and individuals' psychic trauma caused by these. In such period, manifesto which was sourced as a political discourse tool especially in the time of depression era, was used by artists in the first half of the 20th century. Manifesto meant as an announcement of social movements' political believes and wills and it was a written text shaped by French revaluation and used with its meaning of its early time by artistic flows and artists in 20th century. This period was the time of human being's material and nonmaterial collapse, and artists worked for liberation, to construct a new world, to inform people, to explain their own art through publishing manifests and then art started to rise suddenly. Avantgarde manifests in this period covered all sorts of art disciplines, challenged all of the traditional art perception and made a modern breakthrough in art.

Artists from many different disciplines who wanted to join movements with their avantgarde manifests published in 20th century to liberate art and life, and to promise new world, came together to start reconstructing life and art. Avantgarde manifests which were alone a text as well as an event, assisted people to resolve the code of the time when they were published and to understand modern time.

This regard, this study aims to examine and to evaluate what the avantgarde manifests published in 20th century, and their place in modern day education programmes. This study aims to reveal the questions of; what is manifest, education, education programme, and art education? What is the historical process of manifests and avantgarde manifests place in education programme? This research is conducted for art students of art cantered higher education with the objective to comprehends manifests in theory and practical courses, and to understand manifests related time, trends, artists, and their works, to produce original work in the artistic creativity process, to improve their visual literacy and writing manifest skills, to reveal the effects of writing to creativity and critical thinking and their attitudes to courses.

In this regard, 18 academic staff from Faculty of Fine Arts, and Education Faculty, Department of Fine Arts of Art and Crafts Teacher Education were interweaved through semi-structured interview form. In this research, qualitative research method was used and data was collected from experts by using semi-structured interview form. Data was analysed with the content analysis techniques under the programme of NVivo 10. Content analysis was used for the purpose to reveal the relationship and notions analyzing data. All the findings were analyzed with consideration of sub-purposes and these findings led the conclusions in accordance with these purposes. In the light of the findings figured out, undergraduate students who are thought art manifests in their theoretical and practical courses in undergraduate art education, gained many advantageous to acknowledge modern art, to comprehend ties between theoretical and practical aspects of arts, to improve critical thinking skills, creativity and expressing their own artistic work. In this regard, art manifests should be thought in undergraduate education programme as a course.

Key Words: Education Programme, Art Education, Manifestos

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
DOKTORA TEZİ KABUL FORMU	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
TABLolar LİSTESİ	xv
BÖLÜM I - GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Problem Cümlesi	5
1.3. Araştırmanın Amaç ve Önemi	6
1.4. Sınırlılıklar	7
BÖLÜM II - KAVRAMSAL ÇERÇEVE	8
2.1. Eğitim Programı	8
2.2. Sanat Eğitimi.....	10
2.3. Manifesto Nedir?	14
2.4. Manifestonun Tarihçesi	23
2.5. Avangard Manifestolar	29
2.5.1. Fütürist Manifesto	45
2.5.2. Süprematizm Manifestosu.....	58
2.5.3. Dada Manifestosu.....	74
2.5.4. Bauhaus Manifestosu	98
2.5.5. Realist Manifesto	115
2.5.6. De Stijl Manifestosu.....	133
2.5.7. Sürrealist Manifesto	145
BÖLÜM III - YÖNTEM	167
3.1. Araştırmanın Modeli	167
3.2. Çalışma Grubu/ Katılımcılar	167

3.3. Verilerin Toplanması.....	169
3.4. Verilerin Analizi.....	170
BÖLÜM IV - BULGULAR.....	173
4.1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular	173
4.2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular	188
4.3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular	210
4.4. Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular.....	227
BÖLÜM V - TARTIŞMA	241
BÖLÜM VI- SONUÇ	252
6.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	247
6.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	248
6.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	249
6.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	250
BÖLÜM VII - ÖNERİLER.....	252
KAYNAKÇA.....	254
EKLER	279
EK 1) Uzman Görüşme Formu	279

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil- 1:Oleg Kulik, “Performans Gösterisi”, 1994	19
Şekil- 2:Hundertwasser, “Mimarlığı Boykot”, 1968	19
Şekil- 3:Martin Luther, 95 Tez, 1517	25
Şekil- 4:Levellers Manifestosu, 1649	25
Şekil- 5:Karl Marx ve Friedrich Engels, Komünist Manifesto, 1848.....	26
Şekil- 6:Ziya Azazi, “Sen De Gel”, 2013	37
Şekil- 7: Le Figaro Gazetesinde Yayımlanan Fütürist Manifesto	47
Şekil- 8: Gino Severini, “Savaş”, 1914	48
Şekil- 9: Gino Severini, “Zırhlı Tren”, 1915.....	48
Şekil- 10: Giacomo Balla, “Güneşin Önünden Geçen Merkür”, 1914.....	51
Şekil- 11: Luigi Russolo, “Arabanın Dinamizmi”, 1913.....	51
Şekil- 12: Fütürist Resim: Teknik Bildirgesi.....	52
Şekil- 13: Giacomo Balla, “Bir Otomobilin Hızı+ Işıklar”, 1913	53
Şekil- 14: Giacomo Balla, “Balla Keman Yayının Ritimleri”, 1912.....	54
Şekil- 15: Giacomo Balla, “Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin Dinamizmi”, 1912 .	54
Şekil- 16: Umberto Boccioni, “Ruh Durumları: Uğurlama”,	55
Şekil- 17: Umbert Boccioni, “Ruh Durumları: Gidenler”,	55
Şekil- 18: Umberto Boccioni, “Ruh Durumları: Kalanlar”,	55
Şekil- 19: Carlo Carra, “Manifestazione İnterventista”, 1914	56
Şekil- 20: Luigi Russolo, “Ugo Piatti and the Intonarumori”, 1917	57
Şekil- 21: Fütürist Suarelerinden Görüntü, 1924.....	58
Şekil- 22: Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme Manifestosu Kitap Kapağı	61
Şekil- 23: Son Fütürist Sergi 0.10'nun Afişi	61
Şekil- 24: Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915	71
Şekil- 25: Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1919	74
Şekil- 26: Hugo Ball, “Karavan Şiirini Okurken Giydiği Kübik Kostümü”, 1916 ...	76
Şekil- 27: Marcel Yanko, “Kabare Voltaire”, 1916.....	76
Şekil- 28: Tristian Tzara, “Dada Manifestosu”, 1918	77
Şekil- 29: Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q”, 1919	79
Şekil- 30: Jean Arp, “Rastlantısal Kanunlarına Göre Yerleştirilmiş Nesnelere”, 1926	81
Şekil- 31: Jean Arp, “Varyasyon III”, 1932.....	81
Şekil- 32: Hans Arp, “Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler”, 1917	83
Şekil- 33: Marcel Duchamp, “Pisuar”, 1917	88
Şekil- 34: Francis Picabia, “Love Parade”, 1917.....	90
Şekil- 35: Francis Picabia, “ Machine Turn Quickly”, 1917	90

Şekil- 36: John Heartfield, “Goebbels’in Almanya’daki Yiyecek Kıtlığına Karşı Reçetesi; Ne, Sofranızda Domuz Yağı Ve Tereyağı Mı Eksik Yahudilerinizi Yesenize!”, 1935.....	94
Şekil- 37: John Heartfield, “Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda”, 1932	94
Şekil- 38: Hannah Höch, “Yemek Bıçağı Dada Almanya’nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor”, 1920.....	95
Şekil- 39: Hannah Höch “Dada-Ciddiyet”, 1920.....	95
Şekil- 40: John Heartfield ve George Grosz’un “Sanat Öldü Yaşasın Tatlin’in Yeni Makine Sanatı” Sloganının Bulunduğu Pankart, 1920	97
Şekil- 41: Walter Gropius, Bauhaus Manifesto ve Program 1919 Tasarım: Lyonel Feininger.....	99
Şekil- 42: Bauhaus Cam Atölyesi,.....	105
Şekil- 43: Bauhaus Metal Atölyesi, 1923	105
Şekil- 44: Walter Gropius, “Weimar Bauhaus Direktör Ofisi”, 1923	106
Şekil- 45: Bauhaus Okulu Tasarımları.....	107
Şekil- 46: Bauhaus Okulu Tasarımları.....	107
Şekil- 47: Bauhaus Okulu Tasarımları.....	108
Şekil- 48: Bauhaus Atölyelerinden Görüntüler	109
Şekil- 49: Bauhaus Kursu Çalışma Planının Diyagramı.....	110
Şekil- 50: Bauhaus Okulu Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi	111
Şekil- 51: Vorkurs Öğrenci Çalışmaları	112
Şekil- 52: Johannes Itten, “Nefes Egzersizi Eğitimi”	112
Şekil- 53: Bauhaus Baskı Atölyesi	112
Şekil- 54: Oskar Schlemmer, “Logo Bauhaus”, 1922	112
Şekil- 55: Marangozluk Atölyesi	113
Şekil- 56: Marcel Breuer, “Wassily Sandelyesi”	113
Şekil- 57: Bauhaus Fotoğraf Atölyesi.....	113
Şekil- 58: Lazslo Moholy-Nagy, “Kendi Portresi” Fotogram	113
Şekil- 59: Paul Klee, “Bauhaus Sınıf Çalışmaları, 1923	114
Şekil- 60: Realist Manifesto, 1920	117
Şekil- 61: Alexander Rodchenko, “Geleceğin Kenti”, 1921	121
Şekil- 62: Vladimir Tatlin, “III. Enternasyonel Anıtı”, 1919 - 1920.....	123
Şekil- 63: Bir Gösteri Geçidi Sırasında Sergilenen Tatlin Kulesi Maketi,.....	124
Şekil- 64: Vladimir Tatlin, “Letatlin 1”, 1929-1931	124
Şekil- 65: Vladimir Tatlin, “Kontr- Rölyef”, 1915.....	124
Şekil- 66: Naum Gabo, “Sütun”, 1921	125
Şekil- 67: Antoine Pevsner, “Algılanan Zemin”, 1938	125
Şekil- 68: Naum Gabo, “Doğrusal Konstrüksiyon No: 2”.....	127
Şekil- 69: Naum Gabo, “Sarmal Konu”.....	127
Şekil- 70: El Lissitzky, “Wendingen”, 1921.....	129
Şekil- 71: OBMOKhU Sergisi, 1921.....	130

Şekil- 72: Aleksandr Rodçenko, “Siyah Üstüne Siyah”, 1918	131
Şekil- 73: Aleksandr Rodçenko, “Saf Kırmızı Saf Mavi Saf Sarı”, 1921	131
Şekil- 74: Rodchenko, “Leningrad Devlet Yayınevi”, 1925	132
Şekil- 75: Alexander Rodchenko, “Bunun Hakkında” Fotomontaj, 1923.....	132
Şekil-76: Alexander Rodchenko, “Mayakovski’nin Şiiri Pro Eto İçin Hazırlanan Fotomontaj Çalışması”, 1923	132
Şekil- 77: El Lissitzky, “Proun Odası”, 1923	133
Şekil- 78: De Stijl Dergisi, 1917.....	135
Şekil- 79: De Stijl Manifestosu, 1918.....	135
Şekil- 80: Piet Mondrian, “Composition C”, 1935.....	137
Şekil- 81: Gerrit Rietveld, “Kırmızı Mavi Sandalye”, 1917.....	139
Şekil- 82: Piet Mondrian, “Sarı, Kırmızı ve Mavi Kompozisyon II”, 1930	139
Şekil- 83: Piet Mondrian, “Açık Renkli Dama Tahtasındaki Kompozisyon”	141
Şekil- 84: Piet Mondrian, “Artı ve Eksi Kompozisyon”, 1917	142
Şekil- 85: Van Doesburg, “Kompozisyon 10”, 1918.....	142
Şekil- 86: Van Doesburg, “Kağıt Oynayanlar”, 1917	143
Şekil- 87: Van Doesburg, “Kompozisyon 9: Kağıt Oynayanlar”, 1917	143
Şekil- 88: Van Doesburg, “İnek”, 1917	143
Şekil- 89: Van Doesburg, “İnek”, 1918	143
Şekil- 90: Piet Mondrian, “Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon”, 1921	144
Şekil- 91: Sürrealist Manifesto, 1924	148
Şekil- 92: Andre Masson, “Balıklar Savaşı”, 1926	155
Şekil- 93: Andre Masson, “Dünya”, 1939	155
Şekil- 94: Andre Masson “Otomatik Çizim”, 1924.....	156
Şekil- 95: Andre Masson “Otomatik Çizim”, 1924.....	156
Şekil- 96: Andre Masson, “Kuşların Doğumu”, 1925	157
Şekil- 97: Andre Masson, “Otomatik Çizim”, 1924.....	157
Şekil- 98: Max Ernst, “Doğal Tarih” Frotoj, 1926	157
Şekil- 99: Meret Oppenheim, “My Nurse”, 1936.....	159
Şekil- 100: Meret Oppenheim, “Kürk Kaplı Çay Fincanı”, 1936.....	159
Şekil- 101: Sürrealist Rüya Seansı.....	162
Şekil- 102: Robert Desnos Rüya Seansında, Nadja.....	162
Şekil- 103: Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği”, 1931.....	163
Şekil- 104: İkinci Sürrealist Manifesto, 1929	164
Şekil- 105: Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi, 1925.....	165
Şekil- 106: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Avangard Manifestoların Önemi ve Yerine İlişkin Model	189
Şekil- 107: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Avangard Manifestoların Eğitim Programlarındaki Yerine İlişkin Model	196
Şekil- 108: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Sanat Akımlarına Ait Manifestolara İlişkin Model	200

Şekil- 109: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Eğitim Programında Manifesto Yazma veya Eleştiri Yazısı Yazma Gibi Bir Konunun Olmasına İlişkin Model	205
Şekil- 110: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Resimlerini Açıklayan Metinlerin veya Eleştiri Yazılarının Manifesto Niteliği Taşımaya İlişkin Model.....	211
Şekil- 111: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Uygulama Derslerinde Avangard Manifestoların Tartışılmasına İlişkin Model.....	216
Şekil- 112: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Yapmış Oldukları Eserleri İfade Etmesine İlişkin Model	220
Şekil- 113: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Yazdıkları Yazıları Çalışmalarına Yansıtmasına İlişkin Model.....	224
Şekil- 114: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Politik, Ekonomik, Sosyal ve Güncel Olayları Tartışmasına İlişkin Model	228
Şekil- 115: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Politik, Ekonomik, Sosyal ve Güncel Konularla İlgili Öğrencilere Özgürlük Tanımlarına İlişkin Model	233
Şekil- 116: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Çağdaş Sanatın Farklı Disiplinlerinde Farklı Yöntem ve Teknikleri Kullanmaları Konusundaki Yönlendirmelerine İlişkin Model.....	236

TABLolar LİSTESİ

Tablo - 1: Uzmanların Üniversitelere Göre Dağılım Frekansları	168
Tablo - 2: Türkiye’deki Ders İçerikleri İncelenen Lisans Eğitim Programları.....	173
Tablo - 3: Yurt Dışındaki Ders İçerikleri İncelenen Lisans Eğitim Programları.....	182
Tablo - 4: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Avangard Manifestoların Önemi ve Yerine İlişkin Temalar	190
Tablo - 5: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Avangard Manifestoların Eğitim Programlarındaki Yerine İlişkin Temalar	197
Tablo - 6: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Sanat Akımlarına Ait Manifestolara İlişkin Temalar.....	201
Tablo - 7: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Eğitim Programında Manifesto Yazma Veya Eleştiri Yazısı Yazma Gibi Bir Konunun Olmasına İlişkin Temalar.	206
Tablo -8: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Resimlerini Açıklayan Metinler Veya Eleştiri Yazılarının Manifesto Niteliği Taşımaya İlişkin Temalar	212
Tablo - 9: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Uygulama Derslerinde Avangard Manifestoların Tartışılmasına İlişkin Temalar	216
Tablo - 10: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Yapmış Oldukları Eserleri İfade Etmesine İlişkin Temalar	221
Tablo - 11: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Yazdıkları Yazıları Çalışmalarına Yansıtmasına İlişkin Temalar	224
Tablo - 12: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Politik, Ekonomik, Sosyal ve Güncel Olayları Tartışmasına İlişkin Temalar	229
Tablo - 13: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Politik, Ekonomik, Sosyal ve Güncel Konularla İlgili Öğrencilere Özgürlük Tanımlarına İlişkin Temalar	234
Tablo - 14: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Çağdaş Sanatın Farklı Disiplinlerinde Farklı Yöntem ve Teknikleri Kullanmaları Konusundaki Yönlendirmelerine İlişkin Temalar.....	237

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problem durumu, problem cümlesi, araştırmanın amaç ve önemi, sayılılar, sınırlılıklar, tanımlar ve kısaltmalar yer almaktadır.

1.1. Problem Durumu

Fransız Devrimi sonucunda Batı kültüründe yaşanan köklü değişimlerle gelenekler sarsılmış, kalıplar çatlamış, sanat da bundan kendine düşen payı almıştır. Bu dönemde sanatçının kazandığı hak ve özgürlükler sanatın değişimini ve gelişimini etkilemiş ve özellikle 20. yüzyıldan itibaren sanat ekonomik, teknolojik, sosyal, tarihi, politik vb. pek çok etkenlerle değişim geçirerek günümüze kadar gelmiştir. Artık sanatçı eleştiren, karşı çıkan, özgürlükçü, deneyci ve araştırmacı özellikleri ile geleneksel sanat algısını, sanatın küçük bir kesime lüks için üretimini, güzellik anlayışını, klasik yöntem ve teknikleri yıkarak geçmişe bir başkaldırı sergilemiş, yeni sanatın ve yeni bir dünyanın kuruluşu için her türlü yolu sanatını ifade etmek için kullanmışlardır.

20. yüzyılın ilk yarısında sanatçılar sanayileşme, teknolojik devrim ve savaşın yarattığı kaosla çevrelenmiş dünyada düzen ve anlam aramışlardır. Özellikle bu dönemde arka arkaya birçok sanat ekolü ortaya çıkmıştır. Bu ekoller geleneğin yıkılıp yeninin kurulması adına ilkelerini halka duyurmak ve halka mal etmek için dönemin en etkili ifade araçlarından olan manifestoları ilan etmişlerdir. Yeni, çarpıcı bir görsel dağarcıkla afişler, kitaplar, dergiler ve harf karakterleri meydana getirip şövaleleri terk etmiş, kitlesel iletişimi benimsemişlerdir. Simetri ve süsleme gibi estetik gelenekleri, dünya üzerinden kazanması gereken bayat artıklar olarak görmüşler, modern dünyaya uygun, kirlenmemiş görsel biçimler keşfetmeye yönelmişlerdir. Böyle deneyler yoluyla, asimetrik mizanpaj, etkin beyaz alan, hazır nesne, performans, seri tasarım, geometrik harf karakterleri, minimalizm, hiyerarşi, işlevsellik ve evrensellik gibi öğeleri keşfetmişlerdir (Amstrong, 2012: 9).

Böylece 20. yüzyılda estetik değerlerin değişmesiyle, sanatçıların misyonlarında da değişimler yaşanmış, sanatçı, artık fildişi kulesinden çıkmış, toplumsal olguların içinde, toplumsal gerçeklerle yüzleşmeye başlamıştır. Çünkü kendilerini bundan sorumlu tutmuşlardır. Geçmişle hesaplaşma dönemi olarak değerlendirilen 20. yüzyılda ardı ardına, biri sonlanmadan bir başkasının ortaya çıktığı her yeni doğanın kendisinden önceyi yıkıp yok saydığı avangart sanat hareketleri, sanatta temsil sorunu ve sanatın ne olduğu sorusu üzerine pek çok tartışma başlatmıştır (İpşiroğlu, 201: 16). Farklılıklarını daha çok estetik kategori belirlemek için yapan bu hareketler, hem modernizm yaratıcı bireyselliği kutsandığı hem de bir araya gelerek beraber ideoloji oluşturdukları bir anlayış doğurmuştur. Bu sanatçının kendi varoluş kaygılarını da içeren her türlü ölçüte karşı bir tepkiyi göstermiştir. Bu tepkiler estetik, ahlaki ve toplumsal sorunlara karşı bireyin, sanatçının isyankâr, uyumsuz, başkaldıran ve geçmişin genel beğenisini yıkması üzerine olmuştur (Ötgün, 2012: 82). İlk başta Dada bunu yapmış, geçmişi ve hatta sanatı yıkmak için sanata soyunmuştur. Ancak, yıktığı sanattan ziyade sanatın sınırları olmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısında yıkılan sınırlar, 1970-80'lerde postmodern kuramların yaygınlık kazanmasıyla, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, toplumsal bir takım kodları irdeleyen, yeni kavramsal sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir (Antmen, 2012: 278-279).

İşte 20. yüzyılda sanatçılar birçok hareketin ve okulun, sanat tarihini yeniden yazmak üzere, kendi rakiplerinin ve öncüllerinin geçersizlikleri ilan etmek için manifestolar yazıp ilan etmiştir. Her ne kadar manifestolarda belirttikleri projelerin birçoğunu gerçekleştirememiş olsalar da, bir izm'in diğerinin karşısında konumlandığını ve kendi geçmişi pahasına geleceği için yeni iddialarda bulunan yeni bir çıkış noktası oluşturma eylemlerini açıklamışlardır (Puchner, 2012: 141).

Toplumsal bir hareketin amacını, yapmak istediklerinin düşünsel temelini, çerçevesini, ilkelerini, söylem ve eylemlerinin duyurulması anlamına gelen manifesto, toplumsal dokuda yaygınlaşma ve kabul görme isteğinin aracı olarak, ideolojik, kültürel ve mevcut hakim anlamların sınırlılığını aşma doğrultusunda

değişimi amaçlayan özlemleri içerir. Bir metin olarak ilan edildiği çağın şifrelerini çözmemizi ve bugünü anlamamızı da kolaylaştıran manifesto, ilan edildiği esnada birçok şiddet içerikli, halkı galeyana getiren performanslar gerçekleşmiştir. Bu yönüyle manifestolar her ne kadar birer yazılı belgeler olsa da, halka okunarak ilan edildiği için eylem içerikli birer olay olarak da karşımıza çıkmaktadır (Ötgün, 2012: 79).

1789 Fransız Devrimi sonrasında yayımlanan ve özgürlüğü, eşitliği, kardeşliği savunan ilk bildirge olan İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi her bireyin özgür ve eşit doğduğunu, zulme karşı direnmenin bir sorumluluk olduğunu, mutlak egemenliğin bir kişi veya bir grubun inisiyatifinde bulunamayacağını, devleti yönetenlerin halka karşı sorumlu olduklarını ve kimsenin inançları yüzünden kınanmayacağını vurgulamıştır. Bu manifestodan sonra insanlık tarihinin en etkili, özgün ve kuşatıcı manifestosu olan Max ve Engels'in toplumsal ve siyasal amaçlar doğrultusunda yayımladıkları Komünist Manifesto ortaya çıkmıştır. Max ve Engels, bu manifestoyu bütün tarihin aslında bir sınıf mücadelesinin tarihi olduğu ve güçlü olmanın tek yolu olarak emekçi sınıfı birlik olup ortak hareket etmeye davet ettiği "bütün dünyanın emekçileri, birleşin" sloganıyla bitirmiştir. Manifestoda sınıf kavgasına dayanan bir toplumda tarafsız olunamayacağı, kapitalizme, emeğin sömürülmesine ve haksızlıklara direnmenin yolunun örgütlü olmaktan geçtiğinin vurgusu yapılmıştır. (Ötgün, 2012: 80).

Fransız Devrimi'nde olduğu gibi her manifesto hayal edilen ve sürdürülebilir hale getirilmiş yeni dünyayı ilan etmek için tasarlanmıştır. Özellikle 19. yüzyıl ve sonrasında merkezi otorite, soyluluk ve kırsal kesimin sömürülme düzeni üzerinden yükselen ütopyalar süresince, komünistler dışında anarşistler, feministler, cumhuriyetçiler gibi modern siyasal hareketler, kendi hayal ettikleri sistemleri manifestolarla yayarak çoğalmayı istemişlerdir (Artun, 2010: 18).

Fransız İhtilali'yle ortaya çıkan kardeşlik, eşitlik ve özgürleşme ideali yeni bir dünya, yeni bir yaşam kurmayı amaçlar. Bu bağlamda sanatçılar kendilerine yeni bir yaşam alanı yaratmak amacıyla manifestolar yazmışlardır. Manifestolarıyla ortaya çıkan sanat akımları sayesinde farklı disiplinlerde pek çok sanatçı bir araya gelerek

yeniyi, yeni sanatı ve yeni dünyayı inşa etmeye başlamışlardır. Her ne kadar bu disiplinlerarası sanat hareketleri 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmış olsada etkisini günümüze kadar devam ettirdiği için devrim niteliğinde olmuştur. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan birçok sanat ekolünün temeli bu dönemde yazılan manifestolarla atılmıştır.

Bu bağlamda araştırma, sanat ortamında Fransız Devrimi sonrasında şekillenen toplumsal ve siyasal hareketlerin sanatsal bir tavrı olan “manifesto” kavramına, çağdaş sanatı en çok etkileyen avangard manifestoların sanat, sanatçı ve eğitim ortamı için önemi üzerine yoğunlaşacaktır. Avangard manifestoların, disiplinler arası özelliği ve günümüz post-modern sanat eğitimi disiplinler arası bir eğitim anlayışını benimsediği için sanat eğitiminde önemli olduğu düşünülmektedir. Böylece “Avangard manifestoların ülkemizde sanat eğitimi veren Yüksek Öğretim Kurumlarının Lisans Öğretim Programlarındaki yeri ve önemi nedir?” sorusu araştırmanın temel problemini oluşturmuştur.

Belirlenen ana problem doğrultusunda, çalışma boyunca 20. yüzyılın ilk yarısındaki avangard manifestoların dönemin sanat ortamında üstlendiği rol ve günümüz sanat eğitimi veren kurumların eğitim programlarına yansımaları incelenmeye çalışılacaktır. Yaratıcı bir yöntem olarak manifestonun tanımı, ortaya çıkışı ve sanat ortamında nasıl şekillendiği ele alınacaktır. Bu bağlamda araştırmada, siyasetten sanata geçmeden önce bir metin olan manifestonun, 20. yüzyılda kolaja, fotomontaja, hazır nesneye, enstalasyona, oyuna, şiire, performansa, filme, bilinçaltına, rüyaya vs. odaklanarak nasıl disiplinlerarası sanat eserine dönüştüğü, ayrıca tek başına bir sanat eserinin nasıl manifesto olabildiği irdelenecektir. Bu noktada 20. yüzyıl sanat hareketlerinden ilk olarak geleneği ve eskiyi yıkıp, savaşı yeniyi kurmada temzileyici olarak kutsayan Fütürizm Manifestosu ele alınacak, ardından Süprematizm, Dada, Realist, De stijl ve Sürrealizm Manifestoları ele alınıp, yer yer çözümlenmeler yapıp sanatçı eserleriyle desteklenerek irdelenmeye çalışılacaktır.

Kavramsal çerçeveden sonra sanat eğitimi veren Yüksek Öğretim Kurumlarının lisans eğitim programları incelenerek ve bu programlarda avangard

manifestoların bir ders veya konu başlığı olarak okutulup okutulmadığı araştırılmıştır. Eğitim programları incelenip elde edilen bulgular yorumlandıktan sonra 20. yüzyıl avangard manifestoların öğretim programlarındaki yeri ve önemi üzerine yapılan uzman görüşlerinden elde edilen bulgular yorumlanacaktır.

1.2. Problem Cümlesi

Çalışmanın problem cümlesi “Avangard manifestoların, ülkemizde sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumlarının lisans eğitim programlarındaki yeri ve önemi nedir?” olarak belirlenmiştir.

Bu problem cümlesi doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere cevaplar aranmıştır.

Araştırmanın Alt Problemleri:

1. Türkiye, Amerika ve İngiltere’deki güzel sanatlar eğitimi veren kurumların lisans eğitim programlarının ders içeriklerinde “Avangard Manifestolar” konusunun yeri nedir?
2. Avangard manifestoların güzel sanatlar eğitimi veren Yüksek Öğretim Kurumlarındaki lisans öğretim programları ve içeriklerindeki yeri ve önemi hakkındaki uzman görüşleri nelerdir?
3. Avangard manifestoların, sanat eğitimi alan öğrencilerin sanatsal gelişim düzeylerine etkisine ilişkin uzman görüşleri nelerdir?
 - a. Uygulamalı derslerde öğrenciye yönelik etkisi nedir?
 - b. Yaratıcılık ve eleştirel düşünme kabiliyetine yönelik etkisi nedir?
4. Avangard manifestoların günümüz sanatı ve sanat eğitimindeki yeri ve önemi hakkında uzman görüşleri nelerdir?
 - a. Öğrencilerin güncel olayları sanatsal çalışma ortamına taşıyıp taşımadığı hakkındaki uzman görüşleri nelerdir?
 - b. Avangard manifestoların disiplinlerarası sanat anlayışına katkısının olup olmadığı hakkındaki uzman görüşleri nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amaç ve Önemi

Bu araştırma avangard manifestoların Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı ile Güzel Sanatlar Fakülteleri Resim Bölümü Lisans Eğitim Programlarındaki yeri üzerine gerçekleştirilmiştir.

Araştırma; henüz bilimsel bir araştırmanın ışığında açıklığa kavuşmamış 20. yüzyıl avangard manifestolarından yola çıkarak günümüz çağdaş sanat ortamı ve sanat eğitimiye yönelik yeri ve önemi üzerine yoğunlaşmıştır. Çalışmada, 20. yüzyıl sanat ortamında manifestoların ve manifesto yazan sanatçıların kendi anlatımları ya da kuramları içinden ortaya koydukları edimler irdelenmiştir. Böylece avangard manifestolarının günümüz sanat ortamının temelini oluşturan sanat eğitimi alan öğrencilerin manifesto yazma becerilerine etkisi, sanatsal üretim süreçlerinde özgün eser çıkarabilme ve kendilerini ifade edebilmeleri üzerinde önem teşkil etmiştir. Ayrıca avangard manifestoların disiplinlerarası sanat anlayışına olan katkısı ve yöntem ve tekniklerin çok yönlülüğünü ortaya çıkarması bakımından sanat eğitiminde önemli olduğu görülmüştür.

Yine bu çalışmanın bir başka önemine baktığımızda YÖK Kütüphanesi Tez Merkezinde yapılan araştırmada, avangard manifestolarına ilişkin yüksek lisans ve doktora düzeyinde hazırlanan tezler incelendiğinde, Orta Doğu Teknik Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü / Mimarlık Anabilim Dalında 2013 tarihli “Gösteri Toplumunda Mimarlık Manifestoları” başlığındaki doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü / Mimarlık Anabilim Dalı / Mimari Tasarım Bilim Dalında 2016 tarihli “Yapım ve Yıkım Eylemi Olarak Mimari Manifestolar” başlığında yüksek lisans tezine rastlanmıştır. Avangard manifestoların ülkemizde sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumlarındaki lisansüstü programlarında bugüne kadar ayrı bir inceleme konusu olarak ele alınmadığı görülmüştür. Bu çalışma avangard manifestoların sanat eğitimi kurumlarında ilk defa ele alınıp incelenmesi bakımından bu anlamda önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma:

- 1- Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı ile Güzel Sanatlar Fakülteleri Resim Bölümlerinde görev yapan alan uzmanlarının görüşleri,
- 2- Yükseköğretim Kurumunda yer alan Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı ile Güzel Sanatlar Fakülteleri Resim Bölümü lisans eğitim programlarında manifestoya ilişkin veriler,
- 3- Çalışmada temel veri toplama tekniklerinden biri olan doküman incelemesi,
- 4- Avangard manifestolar daha çok 20. yüzyılın ilk yarısında varlık gösterdiği için ve örneklem büyüklüğünden dolayı 20. yüzyılın ilk yarısındaki manifestosu olan avangard sanat akımları ile sınırlıdır.

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümün kuramsal açıklamalar kısmında: Eğitim programı, sanat eğitimi, manifestonun tanımı, tarihçesi ve avangard manifestolar yer almaktadır.

2.1. Eğitim Programı

İnsanlık tarihiyle başlayan eğitim, her şeyden önce insanoğlunun bugünkü ve yarınki yaşamına dair bir müdahaledir. Eğitimin insan yaşantısına bir müdahale olmasından dolayı birçok eğitim anlayışı ortaya çıkmış ve bu eğitim anlayışları, zaman ve ülkelere göre farklılık göstermiştir. Eğitim, çoğu zaman kelime anlamı ile bireyin sosyalleştirilmesi, hemcinslerine benzer ve topluma faydalı bir bireyin yetişmesi anlamına gelir. Eğitim, kişinin toplumsal yeteneklerinin ve kişisel gelişiminin sağlanması amacıyla seçkin ve kontrollü bir çevreyi, okul etkinliklerini içine alan sosyal bir süreçtir (Hesapçioğlu, 1998: 33).

En genel manada “insanın kişiliğini besleme süreci” ve “insan sermayesine yapılan yatırım” olarak kabul edilen eğitim, “istendik davranış oluşturma ya da istendik davranış değiştirme süreci” olarak tanımlanmıştır. Eğitim, toplumun süzgeçten geçirilmiş değerlerinin, ahlak standartlarının bilgi ve beceri birikimlerinin yeni nesillere aktarılması ile ilgilidir. Bu anlamda eğitim, “bireyi, istendik nitelikte kültürleme süreci”dir. İstendik kültürleme süreci olan eğitim, evde, sokakta, okulda her an her yerde herhangi bir plana bağlı olmaksızın yapılabilir. Eğitimin bu türüne informal eğitim adı verilmektedir. Ancak insanın tüm istendik davranışları tesadüfen, gelişigüzel yani informal eğitim yoluyla kazanmasını beklemek, gerek birey gerekse toplum için oldukça zor bir yoldur. Bu durumda, bazı istendik davranışların planlı bir şekilde bireye kazandırılması gerekmektedir. Bünyesinde plan unsuru taşıyan eğitim ise formal eğitim olarak isimlendirilmektedir. Yani formal eğitim, istendik öğrenmeleri kasıtlı olarak oluşturma sürecidir (Senemoğlu, 2002: 7).

Bir okulda yapılacak eğitim ve öğretim etkinliklerini düzenleyen belgeye eğitim programı denir (Büyükkaragöz, 1997: 1). Eğitim programı, okuldaki etkinliklerin uygulanmasında öğretmenlere yol göstermektedir. Bir başka ifadeyle bir eğitim kurumunun veya sosyal çevrenin bireylerin yaşantılarını düzenlemek ve zenginleştirmek için yürüttüğü etkinliklerdir (Varış, 1991: 5). Eğitim programı, ders dışı etkinlikleri de içine almaktadır. Bir diğer tanım ise: Eğitim programı; konular listesi, ders içeriği, derslerin sıralanması, okul içinde ve dışında öğretilen her şeydir (Demirel, 2002: 10). Değişen ve gelişen dünyada bireylerin davranışlarında yapılması düşünülen değişiklikleri ifade eden ve bunları sistemli bir biçimde bir araya toplayan araçlardır (Arslan, 2000: 42). Eğitim programı diğer programlara göre daha geniş kapsamlıdır. Eğitim programı uygulamaya geçmeden önce tasarlanır, tasarlama işleminden sonra ise geriye o programın uygulanması kalır. Elbette her zaman tasarlanan ve gerçekleşen program arasında paralel bir çizgi olmayabilir. Bazen az çok iki program arasında fark olabilir. Önemli olan bu farkı en aza indirmektedir (Büyükkaragöz, 1997: 16).

Eğitim sistemlerinin işlevini yerine getirme amacıyla kullandığı temel araç eğitim programlarıdır. Daha açık bir ifadeyle eğitimde yeniden düzenleme söz konusu olduğunda başlangıç noktasını; eğitim programlarını yeniden ele almak, programları değişen koşullara uyumlu hale getirmek, kısacası program geliştirme oluşturmaktadır (Arslan, 2006: 183). Avrupa'da bazı ülkeler program geliştirmeyi eğitim sürecinin normal bir aşaması olarak ele alırken, bazı ülkeler bu süreci eğitim reformu sloganı altında yürütmektedirler. Zira eğitimin nihai ürününün niteliklerini belirleyen öge, eğitim programının başlangıç ögesi olan hedefleridir. Eğitimin genel hedefleri yetiştirilmek istenen ideal insan tipini tanımlamaktadır (Varış, 1998: 16).

Eğitimde hedefler üç düzeyde belirtilmektedir. Ülkenin politik felsefesini yansıtan ve oldukça genel olarak belirtilen uzak hedef, uzak hedefin yorumunu aynı zamanda da okulun işgörüsünü yansıtan genel hedef, öğrenciye kazandırılması uygun görülen özellikler ve bir disiplin ya da bir çalışma alanı için hazırlanmış olan hedefler de özel hedefler olarak tanımlanmaktadır (Demirel, 2008: 106).

2.2. Sanat Eğitimi

Toplumların tarihi, geçmişten günümüze değin incelendiğinde toplum ile sanatın sürekli olarak karşılıklı bir etkileşim içerisinde olduğu görülmektedir. Sanata ve sanatçıya farklı niteliklerde yansıyan bu etkileşim; düşünce sistemlerinde, insanın toplumsallaşmasında, estetik beğenilerin gelişmesinde, sanatsal kültürün oluşmasında ve insanoğlunun duygusal dengesini bulmasında kendini göstermektedir (Yılmaz, 2011: 39). Toplumsal yaşamın en önemli boyut ve unsurlarından biri olarak karşımıza çıkan sanat, insanın yapısı gereğidir ve yaşamın vazgeçilmez unsurlarından biridir. İnsan olmanın gereği, insan varlığının bir anlatımıdır. Dolayısıyla, insan yaşamında formal bir sanat eğitimi olmadığı düşünülse bile, sanatsal belirtiler, amatörce veya içgüdüsel bir şekilde, insanın doğasından kaynaklanan bir içtepi olarak kendini çeşitli alanlarda göstermektedir (Artut, 2009: 103- 104).

Sanat bir ifade aracıdır. Bütün sanatsal faaliyetlerin hepsi bize bir şeyler anlatma çabası gösterir. Evrensel olan şeyler, insan veya sanatın kendisi hakkında başka şeyler anlatır. Sanat aynı zamanda, bir bilgi tarzıdır ve sanat dünyası, bilim ya da felsefe dünyasındaki bilgiler kadar değerli, insana faydalı bilgilerdir. Bütün sanatları ve bu sanatların birbiriyle ilişkisini düşünsel boyutta; sanatçı, izleyici, toplum, kültür ve eğitim bağlamında inceleyen kuramsal çalışmalara “Güzel Sanatlar Eğitimi” denir. Okul öncesinden yükseköğrenime kadar bütün aşamadaki sanat eğitimi ve öğretimiyle ilgili kuramsal ve uygulamalı çalışmalara “Görsel Sanatlar Eğitimi” veya “Sanat Eğitimi” denir (Buyurgan ve Buyurgan, 2012: 2).

Sanat eğitimi; bireyin zihinsel, duygusal, bedensel bütünlüğü içinde, estetik duygularının geliştirilmesi, yeteneğinin olgunlaştırılması ve yaratıcılığının artırılması amacıyla yapılan eğitim çabasıdır (Keser, 2009:296). Sanat eğitimi; bireye kendi yaşantısı yoluyla, amaçlı olarak belirli istendik sanatsal davranışlar kazandırma ya da bireyin sanatsal davranışında olumlu değişiklikler oluşturma sürecidir. Sanat eğitimi; çalışma biçimleri, süreçleri ve karakterleri bakımından bilimsel araştırmaların paralelindedir (Şen, 2005: 344). 20. yüzyılın başından beri sanat eğitimi kavramı, kapsamsal ve geniş anlamda, sanatların tüm alanlarını ve

biçimlerini içine alan, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi tanımlamaktadır. Dar manada ise okullarda sınıflardaki ve ilgili bölümlerdeki alana ilişkin dersleri tanımlar (San, 2003: 17). Tanımdan da anlaşıldığı üzere, sanat eğitiminin önemi yapısındaki yaratıcılık ögesinde görülmektedir. Yaratıcılık, insanın yaşam savaşında sürekli geliştirdiği bir yetisidir ve yaşamda yaratıcı davranışlar toplumun gelişmesi ve çağdaşlaşması ile doğrudan orantılı olduğu için en çok aranan ve gitgide daha çok değer verilen yetenek olarak kabul edilmektedir (Eti, 2001: 25- 26).

Sosyo-kültürel yaşamın, kişisel deneyimlerinin subjektif ve ayrıntılı bir alanı olan sanat eğitimi, bireylere özgür anlatım olanakları sunar. Sanat eğitiminin amaç ve gerekliliğinin temelinde yatan ana amaç insan ruhunun yüceltilmesi, insanın özgürleşmesi, bireylerin ruhsal gereksinimlerinin doyurulması, dengeli, çağdaş, duyarlı bir toplum yaratılması çabası vardır (Artut, 2009: 119). Sanat, bireyin sosyal ilişkilerini ayarlamasını, çevresine saygıyı, sorumluluğu, güvenilirliği, işbirliği ve yardımlaşmayı, doğruyu seçme ve ifade edebilmeyi, bir işe başlayıp bitirme sevincini tatmayı, üretken olmayı sağlar. Ayrıca gözlem yapmayı, özgünlüğü, buluşu ve kişisel yaklaşımları destekler. Pratik düşünceyi geliştiren sanat eğitimi, olayları, olmadan da beyinde gerçekleştirebilme gücünü artırır. Bireyin el becerisini geliştirir ve sentez yapmasına yardımcı olur (Yolcu, 2004: 91).

İster dinleyerek, okuyarak, isterse bir ürün ortaya koyarak, izleyerek olsun, sanatla ilgili olmak sadece duyguları ve duyarlılığı harekete geçirmiş olmaz, bilişsel ve duyuşsal yönleriyle bütün zihinsel süreçler canlı tutulmaktadır. İşte bu nedenle, hayal gücünü çalıştırmak, dramatize edip canlandırmak ve yaratıcı çabayı yönlendirmek için sanat eğitimi gereklidir. Sanat eğitimi becerileri ya da yetenekleri ortaya çıkarsa da salt amacı sadece bu değil, hayatı değerli kılmak ve ondan zevk almayı sağlamaktır. Yani sanat eğitimi; insanı hedef alan ve onun mutluluğu için, insan anlayışına uygun nesiller yetiştirmeyi amaçlar. Sanat eğitimi, her bir sanat eserinin hedeflediği seyircide, dinleyicide, okuyucuda estetik kaygı meydana getirmeyi; zihnin bir boyutu olan sanatsal zekânın beslenmesi ve geliştirilmesini, bununla birlikte ona, insan ve insana bağlı değerleri vermeyi hedefler (Yolcu, 2004: 92).

Sanat eğitiminin amaç ve gerekliliğinin temelinde; insan ruhunun yüceltilmesi, insanın özgürleşmesi, bireylerin ruhsal gereksinimlerinin doyurulması, dengeli, çağdaş, duyarlı bir toplum yaratılması çabası vardır. Çağdaş sanat eğitimi bağlamında çağdaş insan; bugünü anlayan, geleceğe bakabilen, sanat tarihi, estetik ve günümüzün sanatı hakkında yorum yapabilecek düzeyde bilgi sahibi insandır. Bu özellikler düşünüldüğünde çağdaş insanın yetişmesinde, sanat eğitiminin hayati bir rolü olduğu artık kabul edilmelidir (Artut, 2009: 119-121). Bu bağlamda sanat eğitimi bugün bir zevk ve duygu eğitimi olmanın ve güzel biçimler yaratmayı amaçlamanın yanı sıra; yeni, özgür, atak, çağdaş düşünceler öğretmeyi öngören bir yaratıcı zihinsel etkinlikler sürecidir. Amaç; kendine güvenli, bağımsız ve yeteneklerini sonuna kadar kullanabilen, kendini yalnız bugüne değil yarına da coşkuyla hazırlayacak, alternatif fikirler üretebilen, kendisiyle birlikte çevresini de yönlendirebilen, çevreye, topluma, saygı ve sorumluluk duyan, akıllı, dengeli ve duyarlı insanlar kazandırmaktır (San, 1984: 49).

Bütün dünyada yaşanan siyasal, sosyal, ekonomik değişimler, teknolojik, bilimsel gelişmeler sonucunda ortaya çıkan yeni değerler ve düşünceler sonucunda sanat eğitimi ve çağdaş sanat bu değişikliklerden çeşitli aşamalardan geçerek etkilenmiştir. 17. ve 19. yüzyıllar arasında sanat eğitimi doğanın direkt olarak taklidi ya da usta sanatçıların eserlerinin kopyalanması süreçlerini içermekte ve sanatçılar antik çağda keşfedilen Michelangelo ve Rafael ile mükemmelliğe ulaşıldığı düşünülen sanatın yüksek standartlarına bağımlı kalmışlardır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise modern sanatın doğuşuyla birlikte sanatta formalist düşünce yaygınlık kazanmış, sanat ilke ve elemanları sanatın temel prensipleri haline gelmiştir. Sistemik egzersizlerle sanat ilke ve elemanlarının öğretimi sanat eğitimi sürecinin temeli olmuştur. Sanat eserinin estetik değeri ise sosyal ya da ahlaki değerlerden arınmış, kaynağını doğadan alan biçimsel düzenlemenin niteliklerine dayanmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında sanat eğitiminde yaratıcı bireysel ifade önem kazanmaya başlamıştır. Sanat eserini değerli kılan şey, sanatçının özgün ve biricik kişisel ifadesi olmuştur (Efland, Freedman ve Stuhr, 1996: 57-58-60).

1930'lar ve 1960'lar arasında sanat eğitiminde iki önemli görüş öne çıkmıştır. Bauhaus ile ileriye taşınan tasarım eleman ve ilkeleriyle ulaşılan saf biçim, diğeri ise bireyselliğin ve öznelliğin yaygınlaşmasıyla öne çıkan bireysel ifadedir. Sanatın sadece bir tasarım işi olmadığı aynı zamanda hayatla ilgili olduğu, bu dönemde sanat eğitimi programları, sanatın evdeki günlük yaşamın ve toplumun yaşantısının kalitesini nasıl arttırabileceği üzerinde durmuştur. Bu durum, 1930'larla 1960'lar arasındaki dönemde etkili olan Bauhaus düşüncesi ve modernist anlayışla paralellik göstermektedir. 1950'lerde fen ve matematik alanında disipline dayalı müfredat yapılandırılması fikirleri ortaya çıkmış, 1960'larda ise bu durum sanat eğitimcileri tarafından da gündeme getirilmeye başlanmıştır (Efland, Freedman ve Stuhr, 1996: 62-63). 1980'lerde ise Disipline Dayalı Sanat Eğitimi olarak bilinmeye başlayan sanat eğitimi yaklaşımı benimsenmeye ve temelde program geliştirme çabası gösterilmeye başlanmıştır. Bu yaklaşım öğrencilere yalnızca sanatı, uygulama, anlama ve yorumlama fırsatı sunmayı değil, aynı zamanda da eleştirel düşünme becerisi geliştirme ve insanlığın geniş bir alana yayılmış olan deneyimlerini anlamalarını sağlamıştır (Özsoy, 2003: 167). Bu bağlamda sanat eğitimi, analiz-sentez, sebep-sonuç, eleştirel-yargısal, ifadesel-düşünsel süreçleri gerektirdiği için bunlar hedeflere ulaşmada, öğrenci ve nitelikleri konusunda büyük önem arz etmektedir (Aykut, 2012: 93-106). Öte yandan 21. yüzyılda, özgüven ve özsaygı, bireysel ifade, takım çalışması, kültürler arası anlayış ve kültürel katılım gibi kişisel ve toplumsal hedefler de birçok ülkede sanat eğitiminin amaçları arasına girmiştir. 21. yüzyılda teknolojik gelişmeler ve hızlı iletişimle birlikte eğitim sistemi kendini yenilemek zorunda kalmış, sanat eğitimi de geçmişte olduğu gibi salt uygulamaya yönelik eğilimlerden uzaklaşarak sanat tarihi, sanat eleştirisi, estetik gibi disiplinleri uygulama boyutuyla birleştirmenin yanı sıra; inceleme, anlama, anlatma, yazma, görme, dinleme, tartışma gibi öğrenme biçimlerini de kapsamına almıştır (Mamur, 2004: 1).

Günümüzde meslek olarak sanat eğitimi yükseköğretim kurumlarında Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Eğitim Fakültelerinde verilmektedir. Güzel Sanatlar Fakülteleri, Eğitim Fakültelerinden farklı olarak öncelikle sanatçı (ressam) yetiştirme amacındadır ve programlarında öğretmenlik meslek derslerine yer verilmemektedir.

Sanat eğitimcisi yetiştirme amacı olan Eğitim Fakültelerinin programlarında öğretmenlik meslek derslerine yer verilmektedir (Deliduman, 1999: 61). Sanat eğitimi programı; sanat disiplinlerinin kuram, yorum ve uygulamalarını (atölye) dengeli bir şekilde bir araya getirir. Nitelikli bir sanat eğitimi programı kuramsal temellerini oluştururken ilgili disiplinlerin yapı, özellik ve niteliklerini belirler; doğabilecek ilişkileri inceler ve bunu, kendi öz disiplin alanlarının yöntem ve kuramlarıyla harmanlayarak yeniden düzenler. Uygulama ise sanatın eleman ve ilkerleriyle bireylerin yaratıcılık potansiyellerini arttırarak öğrencilerin yaratıcı ifade biçimleri oluşturmalarına, özgün bir biçimde kullanmalarına fırsat sunar ve sanatsal deneyim değerinin keşfedilmesini hedefler (Aykut, 2012: 103).

2.3. Manifesto Nedir?

Literatürde bildiri, beyanname, açıklama metni gibi anlamlara karşılık gelen ve daha çok modernizm ile özdeşleşen manifesto, genel olarak bir topluluk veya bir kişiden gelen emir, görüş vb. fikirleri halka ilan eden metinler olarak tanımlanır. Manifesto her dönemde dönemin koşullarına göre farklı anlamlarda kullanılmış ve birçok tanımı yapılmıştır.

“Manifesto” kelimesi etimolojik olarak Latince “el basılmış, aşikâr, bariz, açığa çıkarılmış” manalarına gelen “manifestus” kelimesinden ortaya çıkmıştır. “Manifestus” sözcüğü ise “el” anlamına gelen “manus” ve “basmak, vurmak” anlamına gelen “festus” sözcüklerinin bileşiminden türemiştir. “Düşmanca davranmak, gözü pek olmak, saldırmak, sayıca galebe çalmak, zararlı ya da rahatsız edici olmak, akın etmek, asalak gibi yapışmak” anlamlarına gelen “infestus” sözcüğüyle yakın bağı olan “festus” sözcüğünün kökeninde ise “saldırmak” ya da “bela olmak, sorun çıkarmak” anlamına gelen “infestare” kelimesi bulunmaktadır. Aynı zamanda Latince “festum” sözcüğü “festival, şölen, kutlama” manasına da gelmektedir. Bu özelliği ile manifesto bir taraftan sorun çıkarıp öte yandan bu sorunun kutlamasını yapar (Vidler, 2011). Sözlükte manifesto; “kamuoyu açıklaması ya da beyanname, devlet ya da politik parti başkanı, aday ya da diğer okul veya sanat akımları gibi umumi kuruluşlar tarafından düzenlenen özellikle yazılı beyan, açıklama, doğrulama” olarak tanımlanırken bir diğer tanımı “belli bir

nedeni destekleyen, bir teori ya da argüman ileri süren veya bir yaşam stilini destekleyen bireyler tarafından üretilen bir kitap ya da eser” şeklinde yapılır (akt. Bora, 2016:7).

Kelime anlamı “bildiri” olan, Latince “manifestus” kelimesinden gelen manifesto (Büyük Larousse 1986, 7758; Türkçe Sözlük 1998, 1501), Türkçeye İtalya’dan ticaret terimi olarak girmiştir. Terim Türk Dil Kurumu’nda, “*1. Ticaret: Bir gemideki malları göstermek için kaptan tarafından boşaltma işlemlerinin yapılacağı gümrük idaresine verilen liste, 2. Bildiri, 3. Toplumsal bir hareketin siyasal inanç ve amaçlarının açık ifadesi.*” olmak üzere üç anlamda kullanılmıştır (TDK, 2018). Büyük İngilizce-Türkçe-Türkçe Sözlük’te (1993: 899) manifesto kelimesi; “*1. Gösterme, belirtmek, açık ve yalın şekilde ortaya koymak, 2. Belirti kanıt, bir duygu, inancı, gerçeği vb. açıkça sergilemek üzere söylenen ya da yapılan veya bunlara kanıt olacak bir şey, 3. Görüntü, belirme, tezahür, bir ruhun görünmesi veya bir ruhun ortada bulunduğunu hissettirecek işaret*” anlamlarında kullanılmıştır. Terimi, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, (1977, 412) “*herhangi bir konu üzerinde kamuoyuna yazılı olarak açıklanan, çok defa fiile dönük bir hava taşıyan, bazen sistemli, görüş ve düşünceler*” şeklinde tanımlamıştır.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi’nde (1977: 412), beyanname, bildirge, bildiri kelimeleri de manifesto kelimesine karşılık gelmektedir. Ayverdi, (2011: 1958) manifesto kelimesini, bir konu hakkındaki fikir ve görüşlerin açıklandığı beyanname olarak tanımlarken, Çağbayır, (2007:3051) ise bir edebi hareketi veya sanatsal görüşü ortaya koyan yazar ve sanatçıların bu işe başlarken kaleme aldıkları kuramsal yazı, bildirge şeklinde tanımlamıştır, Arasında küçük farklılıklar olsa da genellikle bu kelimeler birbirinin yerine kullanılmaktadır. Beyanname ve bildirge deklarasyon/ manifesto dışında bir anlam taşımazken bildiri; resmî duyuru, ortak yazılı açıklama, ilmî yazı (tebliğ), eserlerde ana fikir gibi anlamlar da taşımaktadır (Büyük Larousse, 1986: 1630). Türk Dil Kurumu’nda ise bildiri; “*1. Resmî bir makam, kurum veya resmî olmayan bir örgüt, topluluk tarafından herhangi bir durumu ilgililere duyurmak için yazılan yazı, 2. Bilimsel bir konuyu ele alan ve bilimsel bir toplantıda okunup tartışılan yazı, tebliğ, 3. Bir eserin bazı özelliklerini*

bildirmek için çoğu yayımcı tarafından yazılan kısa ön söz” şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 2018). Bu tanımlara bakıldığında bildiri oldukça esnek bir anlam taşımakta ve bu kelimenin ilmi yazı anlamı daha ön plana çıkmaktadır. Bildirgeye yazılı açıklama kaydının konulmasına karşılık, bildirinin sözlü de yapılabilmesi, bildiri ve bildirgenin bir diğer farkını ortaya koymaktadır (Göğüş ve diğ. 1998: 25).

Manifestonun sanat ortamında kullanılıp bir sanat terimi haline gelmesi ise Modernizm ile gerçekleşmiştir. Modern sanatın tarihi içinde sık rastlanan bir kavram olan manifesto, ortak eğilime sahip bir sanatçı grubunun düşünce ve yönelimlerini kamuya duyurmak amacıyla yayınladığı bildiri anlamına gelir (Sözen ve Tanyeli, 2015: 198). Manifesto terimi, *“sanat bildirgesi, beyanname. Yeni bir sanat edebiyat anlayışını getirmek ve o yolda eserler verip bir akım oluşturmak, çığır açmak iddiasında olan edebî toplulukların/hareketlerin ilkelerinin yer aldığı ve kamuoyuna duyurulan bildirge”* anlamında kullanılmaktadır (akt. Gür ve Küçük, 2010: 94-96).

Sözlükte beyanname, bildiri, bildirge, birer açıklama metni gibi anlamlara karşılık gelen manifesto kelimesini Keser, (2009: 206) ortak amaç ve ideolojiye sahip kişilerden oluşan bir grubun yönelimlerini topluma duyurmak amacıyla hazırladıkları bildiri olarak tanımlamıştır. Bir sanat akımını oluşturma içerisinde bulunan sanatçılar genellikle akımlarını manifestolarla duyurmuşlardır. Hazırlanan manifesto genellikle grubun sanata ve sanatçıya biçtikleri rolleri belirlemiştir. Manifestolar onların sanata yüklediği anlamı göstermektedir. Selamet, (2007: 9-11) ise manifestonun işlevini; bir başlangıç ifade etmesi ve ortaya konan amacın gerçekleşmesine dönük bir program öngörmesi, hareketin duyurulması, yayılması yönünde bir çağrıda bulunma şeklinde açıklamıştır.

Manifestolar söylem ve içerik bakımından kendine has ayırıcı özelliklere sahiptir. Özellikle eleştirel bir yaklaşım sergileyen manifestoların temel felsefesi, yeniliğe işaret etmesi, geleneksel ve geçerli sanat anlayışlarına karşı tepki ortaya koymasıdır. Eskiye yönelik bu eleştiriler yıkıcı boyutta olabileceği gibi, kısmi bir özellik de gösterebilir (Gür ve Küçük, 2010: 95). Siyasal, toplumsal ve felsefi zeminde şekillenen fikirlerin sanat ortamına yansması olarak karşımıza çıkan avangard sanat manifestolarının asıl amacı geçmişle hesaplaşma, geçmişi yıkmaya ve

yok etme olduğu kadar yerine yeniyi kurmaktır. Bu bağlamda sorunu iyi tespit edip ve çözüm yollarını bulup ilan etmesi bir manifestonun başarılı olmasında önemlidir.

Manifesto ilk zamanlarda devlet, ordu, kilise, kısacası hakim otorite tarafından iradesinin açıklanması, yasaların ve yapılacak niyetlerin belirlenmesini sağlamak amacıyla oluşturulan bir iletişim olarak kullanılmıştır. Bu anlamdaki kullanım, Birinci Dünya Savaşı'nın İmparator Franz Joseph tarafından bir “manifest” (ortaya çıkartma) olarak ilan edildiği 20.yüzyıla kadar devam etmiştir. Ancak kolektif, devrimci ve yıkıcı bir ses olarak kullanılan manifesto, mevcut otorite karşı çıkmış, daha önceki manifestonun üzerine dayandığı otoritenin, sözün ve eylemin birlikteliğini kırmış ve bunun yerine kelimeleri eyleme ve talepleri gerçeğe dönüştürme çabasında saldırgan bir tutum sergilemiştir (Puchner, 2012: 52). Artun (2013:16), bu yönüyle hem bir metin, hem de bir olay olan manifestoyu, sanat dininin hem duası, hem de bedduası olduğunu ifade etmiştir.

Manifestonun devrimci bir söylem, duyuru, eleştiri, bildiri ve emir metni gibi anlamlarının dışında, onu bir eyleme dönüştüren aktivist tanımları da yapılmıştır. “Gösteri Toplumunda Mimarlık Manifestoları” başlıklı doktora tezinde Turan, (2013: 12) manifestoyu beş farklı kategoride ele alıp şöyle incelemiştir:

Manifesto teriminin birinci kategorisinde başlık, şekil, yayın yeri ve teorik içeriği ile ilgili olarak kurallar kümesi vardır. Kitapçık, gazete ya da dergilerde yayımlanan politik, felsefi, edebi, sanatsal bir hareket adına yazılmış ve basılmış metinler olarak ele alınmıştır. Bu kategoride terim; politik, felsefi, edebi, sanatsal bir hareketi, Komünist Manifesto, Sembolist Manifesto, Fütürist Manifestosu gibi hareketleri temsil eder ve kitapçık halinde, gazete veya dergi gibi kitle iletişim araçlarında basılmış metinlere değinir. Bu kategori, şekli ve bağlamı göz önüne alındığında, tam anlamıyla “manifesto” dur. Bu kategorideki manifestonun etkililiği manifestonun içeriğine bağlı olduğu kadar, mümkün olduğu kadar kısa ve öz olması, üslubu, radikalliği ve teatralliği de oldukça önem arz eder. Farklı disiplinlerin manifestoları arasında da yakın ve bir yatay ilişki olduğu sonucu görülmektedir. Farklı disiplinlerde meydana gelen “manifestolar” özünde politik içerik barındırması bakımından şekli, retorici ve fonksiyonu ile ortak noktalara sahiptir. Aslına bakılırsa

politik manifestolar içsel olarak diğer manifestoların oluşmasına yol açmıştır. İkinci kategoride, metnin yazarı ile dinleyen arasında bir konuma sahip olan şiddetli, gerilimli, ancak manifesto başlığını taşımayan manifestoların metinler olarak ele alınmıştır. Yazar bilinçli olarak böyle bir ifadeyi kullanmaktan kaçınabilir çünkü üretildikleri tarihten sonra yeniden yorumlanıp ele alınabilir. Bu kategoride, bir metnin manifesto olup olmadığına karar vermek için gerekli zımni ölçütler vardır; çünkü metin başlık ile herhangi bir referans göstermez. Gönderen ile onun muhatapları arasında konumlanan beyan, ifade ve söylemler de tarihlerine ve bağlamına göre manifesto olarak kabul edilebilir. Ortaya çıktıkları tarihten ziyade zamanla ele alınıp yorumlandıkları tarihsel süreçte manifesto olarak kabul görülebilir (Turan, 2013: 14).

Üçüncü kategoride, kıyasla anakronistik (içinde bulunduğu zaman dilimi ile kronolojik açıdan uyumsuz olan) olarak adlandırılan metinler bulunur. Bu metinler manifesto olarak isimlendirilmemesi de içinde buldukları zamanın değer yargısından ve öngörüsünden çok ileride olan, oldukça radikal değişimlere yol açan ve ses getiren yazınlar oldukları için manifestolar olarak değerlendirilir. İşte bu nedenle tarihte meydana gelen pek çok devrim sayılabilecek olay ve bildirimler bu kategoride ele alınmıştır. Örneğin “Magna Carta” o dönemde tam anlamıyla bir manifesto olarak sayılmamasına rağmen, zamanının çok ötesinde ilerici tavrı, formu ve bildirim tarzı ile manifestoların bir özellik taşımaktadır. Dördüncü kategoride temelinde manifesto olma niyeti bulunmayan, halka açık bildirimler bulunur. Bu metinler manifesto niyetiyle kaleme alınmamıştır. Bu kategoride önemli olan geniş halk kitleleridir. Geniş halk kitleleri bu metinleri manifestoya çevirir. Bu metinler, geniş kitleler tarafından kabul görülüp sonradan manifesto olarak görülmeye başlar. Geniş kitleleri etkilemeyen manifesto olarak yazılan her metin manifesto sayılmaz. Bu kategorideki manifestolara örnek olarak özellikle büyük dinlerin kitapları ve içerisindeki emir ve buyruklar verilebilir (Turan, 2013: 14- 15).

Son kategorideki manifesto, grupların ve bireylerin kendilerini bir ses olarak ilan etmek amacıyla ortaya çıkardıkları genellikle şiddet içeren bazı eylem ve metinlerdir. Bu bakımdan tarihte gerçekleşen pek çok devrim de metinlerden

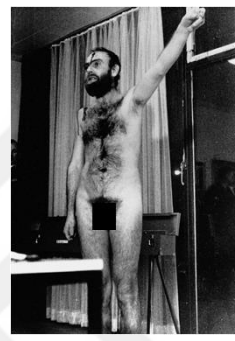
bağımsız olarak bir manifesto niteliği taşıyabilir. Tarihte ve günümüzde gerçekleşen pek çok şiddet içerikli devrimci eylemler ve gösteriler de bu kategoride manifesto olarak değerlendirilir (Turan, 2013: 115). Özellikle Avangard sanatçılar tarafından devralınan 20. yüzyıl avangard sanat manifestolarının taşkınlık ve aşırılığa kaçan mübalağaları, ateşli söylemleri, propagandist üslubu kendi başına bu metinleri manifesto niteliğinde bir sanat eserine dönüştürmüştür.

**Şekil- 1:Oleg Kulik,
“Performans Gösterisi”, 1994**



(Sanal 1, 2018)

**Şekil- 2:Hundertwasser, “Mimarlığı
Boykot”, 1968**



(Sanal 2, 2018)

Tüm bu tanımlarda görüldüğü gibi manifestonun tek bir tanımı yapılmamıştır. Her dönemde farklı anlamlarda kullanılmış, zamana göre şekil değiştirmiştir. Tarihsel süreçte manifesto olmayan metinler zamanla manifestoya dönüşmüştür. Ama hepsinde bir ortak nokta vardır, emir ve bildirimle değişimi istemeleri ve ilan etmeleridir.

Toplumsal bir hareketin amacı, yapmak istediklerinin düşünsel temelini, çerçevesini, ilkelerini belirten söylem ve eylemler manifestolarla kalıcı bir duruma gelmiştir. Manifestolar, toplumsal dokuda yaygınlaşma ve kabul görme arzusunun araçları olarak ideolojik, kültürel ve mevcut hakim olan anlamların sınırlılığını aşma yönünde değişimi amaçlar (Ötgün, 2012: 79). İşte böyle bir değişimi amaçlayan, kaygı, şüphe ve buhran dönemlerinde ortaya çıkan manifestoların bir tarih yaratmak ve müdahale etmek için farklı bir sese sahip olması gerekmektedir. Bu yeni ses kısa, dolaysız olmasıyla beraber etkili, ateşli, acı ve şiddet içeren, aşırılık ve kırılma oluşturacak, sabırsız ve aciliyet gerektiren eyleme dönük siyasi bir ses olmalıdır. Örneğin bu siyasi ses “Dünyanın bütün işçileri birleşin!” sloganıyla özetlenebilir.

Tarih boyunca manifesto, konuşma ve eylem, kelime ve devrim arasındaki ayrımı ortadan kaldırma çabasına dair böyle bir sabırsızlık ile tanımlanmıştır. Bu çaba, manifestonun tonunu ve söylemini, yazının, konuşmanın ve tarihin felsefesini ve tarih yazıcılığının rolünü anlama yöntemi için gerekli olsa da manifesto yazımı ve manifestonun ayrı sesinin oluşumunda belirleyici olmuştur. Manifestonun tonu ve sesi yalnızca resmi bir özellik değil, aynı zamanda yeniden kurmaya veya etkisiz hale getirmeye çalıştığı dünya için bir tavır ve ifade olarak manifestoyu tanımlamaktadır (Puchner, 2012: 68-70).

Tek bir tanımlanmayan manifesto terimi, kitlelerden yani bağlamından ve tarihsel dokusundan bağımsız olmayan, kapsamlı, esnek, yoruma açık özellikler göstermektedir. Metnin manifesto olarak nitelenmesi için başlığında manifesto yazması şart olmayan manifestoların en dikkat çeken özelliği ise eylem içerikli manifestoların pasif metne dayalı manifestolara göre daha evrensel ve etkileyici olmasıdır. Bu bakımdan manifesto, söylem ve içerik bakımından diğer yazın türlerinden farklı özelliklere sahiptir. Manifestoların bir yeniliğe işaret etmesi, eskiyi yıkıp yeniyi kurma fikri temel amacı olmuştur. Manifestoların etkili olabilmesi için yenilik getirmesi, planlı, programlı ve gerçekçi öneriler sunması, söylemlerindeki üslubunun etkileyici, ideolojik, kışkırtıcı, meydan okuyucu ve eleştirel olup farkındalık oluşturması gerekmektedir.

Yirminci yüzyılın en radikal söylem aracı olan manifesto, kendi tarihi göz önüne alındığında her döneminde farklılaşarak yeniden ortaya çıkmıştır. Otorite ve yazarlık, teatrallik ve sahnelenebilirlik manifestonun poesisini tanımlayan kategoriler arasında yer almıştır. Manifesto, diğer yazın türleri gibi bir metin değildir; bir taraf tutan ve tarafı olduğu dünyada yer sahibi olan, siyasi ve ideolojik yazın dünyasına ait bir metindir. Gerçekte var olan durumlara kısmi bir meydan okuma olan manifesto siyasi söylemin yeni bir şekli olarak görülür. Özellikle de müjdelediği siyasi çözüm için heyecanlı bir cazibeye sahip metindir. Bir manifesto yeni yazınsal şekiller içinde enerjik, ateşli, eylemci, müdahaleci, heyecanlandırıcı, meydan okuyucu, galeyana getirici vb. özelliklere sahip bir tarzda ve formatta yazılmayı talep eder (Puchner, 2012: 80-85).

Manifesto temelde bildirim (üslup, temsil, ilan) ve eylem (yıkma, yeniden yapma) bakımından diğer yazın türlerinden farklıdır. Manifestonun bildirimi, onun yazımı ve duyuruluşu ile ilgili özellikleri içerir. Ancak bir metnin manifesto olması için yalnızca yazarın niyetini değil, nasıl basıldığı, dağıtıldığı ve okuyucuya nasıl ulaştığı gibi özellikleri de önemlidir (Buckley, 2011).

Manifestonun diğer yazımlardan ayrılan özelliklerinden bir tanesi “üslubudur”. Manifestonun yazımı ve söyleyişini yani üslubunun da savunduğu fikirler kadar radikal olması gerekir. Manifestonun amacı düşünce ve tasarımları sakın, ılımlı ve tarafsız bir şekilde okuyucuya aktarmaktan ziyade, tam tersi okuyucunun sakinliğini kaybedip taraflaştırmayı, huzursuzluk oluşturmayı, galeyana getirmeyi amaçlar. Harekete geçirilecek topluluklara, metnin kendisinin de bir eylemin başlangıcı olduğu hissini uyandırması gerekir. Toplulukları bir araya getirmeye çalışan manifestolar aciliyet ve kesinlik üzerine vurgu yapar. Emir kiplerinin hakim olduğu manifestonun üslubunda yeri ve zamanı, kaygıyı belirleyen zamirler oldukça çok görülür. Manifestonun dili radikal, güçlü, net, coşkulu, kutuplaşmalar oluşturacak, kışkırtıcı, ürpertici ve dikkat çekicidir. Bununla beraber bildirim yapan kendini çoğaltarak “Biz-Siz-Onlar” kutuplaşması meydana getirir ve buradaki “Biz” bir bireye veya bir gruba karşılık gelebilir. Anlatıcının amacı sanal bir kolektif oluşturarak okuyucuyu kendi safına çekerek karşı kutba koyduğu farklı bir grupla savaşır, kişisel bir hesaplaşmaya girişir ve geleceğe direktifler verir (Bora, 2016: 22).

Manifestonun diğer bir özelliği “temsil”dir. Manifestonun eylem ayağını temsil oluşturur. Manifestolar fikirlerini sadece metin ile iletmez çünkü bu tek başına bazen yeterli olmaz, metni eyleme döken temsili kullanır. Kimi zaman metin kendisini bir resim, bir el ilanı, bir grafik, bir fotomontaj, bir kolaj tasarlayarak ortaya koyar. Özellikle sanat manifestoları söylemlerini genellikle görselliğe döker. Manifestonun etkili olup ses getirmesi, söylemi kadar formunun tasarlanması ve basım şekliyle de ilişkilidir. Dadaist manifestolarda bunun en güzel örnekleri görülür. Sözcükler, biçimler ve görseller katmanlaştırılır ve sözcükler kimi zaman sıralı, kimi zaman da kâğıt yüzeyine rastgele yerleştirilmiş ve grafiklerle iç içe geçmiştir. Burada okuyucuyu geleneksel okuma düzeninden çıkarıp şaşırtarak metnin mesajını deşifre

etmesi amaçlanmıştır. Bundan sonra manifestoda neyin söylendiği kadar, söylenenin de nasıl temsil edildiği önem kazanır (Bora, 2016: 22-23).

Manifestonun “eylem” kimliğinin olması da onu diğer yazılardan ayırmaktadır. Burada sanatçının kendisi, çağrısını yaptığı manifestonun bir parçası olarak eylemde bulunur. Bazen de sanatçının etkisi altına almak istediği halk, hitap ettiği izleyicisi, alımlayıcısı bu eylemin parçası olarak karşımıza çıkar. Burada yalnızca yazı yazmak değil eylemde bulunmak, bir tepki vermek de amaca ulaşmaktır. Fütürist ve Dada manifestolarında bunun en net örnekleri görülmektedir. Fütürist suarelerinde ve Dada gösterilerinde manifestolar okunurken izleyiciyi de gösterinin içine çekerek büyük tepkisel performanslar gerçekleştirilmiş ve eyleme dönüşmüştür.

Manifestonun diğer yazın türlerinden ayrılan en önemli farkı işte bu çağrısını yaptıkları eylemin bir parçası olmasıdır. Puchner (2012: 79), manifestonun sadece teoriyi değil dünyayı değiştirecek olan eylem için hazırlanan uygulamayı etkinleştirmek olduğunu söylemiştir. Yani manifestoların asıl amacı sadece söz söylemek değil, devrimi bire bir gerçekleştirmektir. Burada edilgen bir metin olan manifesto, eylemi ilan etmekle kalmaz eyleme dönüşür. Devrimden beklentiler ve vaat edilenler provakatif bir şekilde yüksek sesle haykırılır. Manifesto kendini bir “an” olarak işaretler, olayın bizzat kendisi aslında tam tamına manifestonun bildirim anı olarak ortaya çıkar (Caws, 2001). Edilgen bir metnin eylemi, aksiyonu olarak ortaya çıkan manifesto, bir değişim çağrısı olarak kabul edilir ve eylemin kendisi bazen manifestodan önce, bazen manifesto sırasında, bazen de manifestodan sonra ortaya çıkabilir. 20. yüzyılda kaleme alınan avangard sanat manifestolarının hemen hemen hepsinin ilan sırasında veya ilan edildikten sonra eyleme dönüştüğü görülür.

Manifestonun bir başka ayırdedici özelliği olan “ilan” şekli ise son aşamada manifestonun geniş kitlelere ulaşip ses getirmesinde kilit nokta olmuştur. Manifestonun ilan yöntemleri manifestoları görselleştirme, yapılan şiir geceleri, sergiler, düzenlenen gösteriler, basıldığı dergiler, el ilanları şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Manifesto özellikle 20. yüzyılda yükselişe geçtiği dönemde bütün kitle iletişim araçlarını kullanmıştır. Etkisini gösterebilmek için bu dönemde yapılan sergi ve toplu bildirimleri de gelecekte performans sanatının temeli olacak olan performanslara dönüştürmüştür. Okuyucuyu şok etme amacı olan manifestoların yazarları, metinlerin görselleştirilmesiyle birlikte sergilenmesi ve duyurulması aşamasında da oldukça radikal yöntemler kullanmışlardır. Sanatçılar bildirimlerini daha provakatif hale getirmek için manifesto ve performansı bir arada kullanmayı tercih etmişlerdir (Bora, 2016: 23-24). Bu bağlamda bir manifestonun sahnelenebilirlik ve teatrallik yönü en önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Hem sahnelenebilir hem de teatrallik, hem sanat hem de siyasi bütün manifestoların içerisinde belli bir oranda muhakkak bulunmaktadır. Dünyayı değiştirmek adına oluşturdukları kelimelerle iş görmek için oluşturulmuş metinler olan siyasi manifestolar, siyasi konularının gerçek güçsüzlüklerini sıklıkla ve teatral abartılarla vurgulamışlardır. Avangard manifestolar da performatif özellikler göstermiş ve bilinçli hesapladıkları teatrallikle tarihte iz bırakmışlardır (Puchner, 2012: 44).

2.4. Manifestonun Tarihçesi

Tanımında olduğu gibi tarihçesinde de tam bir netlik olmayan manifestonun, Fransız Devrimi ile doğan özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ortamında ortaya çıktığı kabul edilir.

Fransız Devrimi, rönesans ve reform hareketleri sonucunda meydana gelen, düşünsel, bilimsel, estetik, toplumsal gelişmelerin en önemli ve en etkili sonucudur. Ayrıca burjuvanın ihtilalci yöntemlerle toplumlara egemen oluşunun da başlangıcını oluşturmuştur. Düşünsel, estetik, bilimsel bir arka plan, evrensellik ideali, kitleleri ortak bir dünya görüşü etrafında örgütlenme iddiası, devrimci ve yöntemli bir toplumsal tutum, özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi temel insani ideallerin amaçlanması, düşüncenin eyleme dökülmesi arzusu gibi sistemli toplumsal hareket tarzı, ilk defa Fransız Devrimi'yle gerçekleşmeye başlamıştır (Aktaş, 2011: 200).

Artun, (2013, 16-17) Fransız Devrimi ile doğan manifestonun, toplumların özgürlük mücadelesinde önemli bir mihenk taşı olduğunu söyler. Fransa'da 19.

yüzyılda burjuvaziye karşı siyasal avangardın öncülük ettiği başkaldırıların çığlığı olarak kullanılan manifesto, 20. yüzyılda avangard sanatçılar tarafından kullanılır ve 20.yüzyılda artık umudun sözcülüğünü sanat üstlenir.

Böylece 20. yüzyılda avangard sanat, manifestolarındaki vaatlerini gerçekleştirerek dünyayı değiştirmek ve dönüştürmek ister. Bu dönemde kaleme alınan manifestolar Endüstri Devrimi'nin ortaya çıkardığı olumsuzlukların, tedirginliklerin vb. durumların çözümünü ortaya koymaya çalışır. Yaşanılabilir daha iyi bir dünya kurmak idelainde olan yazarlar, düşünürler, sanatçılar var olan kurulu düzene, geleneksel tüm anlayışlara başkaldırır. Sanatçılar ise bu başkaldırıları sanat aracılığı ile somutlaştırır.

Manifesto, tarihsel izlekte öncelikle devrimci amaçlardan ziyade belli beyanları halka dikte etmek maksatlı kullanılmıştır. Özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda ortaya çıktığında manifesto; askeri bir eylem çağrısı, bir emir, dini bir vahiy, yöneticiler tarafından verilen savaş vb. pek çok benzer kararları meşrulaştıran, geçmiş eylemleri, eylemlerin nedenlerini ve sonuçlarını açıklığa kavuştıran yazılı metinler olarak ele alınmıştır (Caws, 2001). Bu bağlamda edebi bir tür ve geleneksel olarak manifesto diye tabir edilen terim hükümdarın, devletin, ordunun, kilisenin kısacası otorite sahiplerinin iradesini ilan eden bir emir metni olarak kullanılmıştır. Bu kullanımda manifesto, provakatif ve devrimci hiçbir özellik göstermez. Fakat devrimci manifesto, daha önceki manifestonun üzerine dayandığı otoritenin, sözün ve eylemin birlikteliğini kırarak bunun yerine henüz sahip olamadığı otoriteyi gasp etmiş, kelimeleri eyleme ve talepleri gerçeğe dönüştürme çabasında daha provakatif bir özellik göstermeye başlamıştır (Puchner, 2012: 52-53). Bir zamanlar kralların ve burjuvanın yetkisindeyken, 20. yüzyılda manifesto, devrimci bir özellik almış; siyasal zeminde provakatif bir söylem aracına dönüşmüştür.

Öte yandan bu yazın biçimi; potansiyel olarak daha bozguncu bir edimle, dinî vahiyle, Aziz Yuhanna'dan beri süregelen apokaliptik vahiy geleneğiyle bağlantılı olmuş ve bu bağlantıyı Marx manifestosunda ustaca ele almıştır. Dolayısıyla burada manifesto, hem bir eylem çağrısı hem de bir vahiy görevi üstlenmiştir. Bu melez türü ilk kullanan, 95 Tez'yle Luther olmuştur. Daha sonra aynı tür, köylü

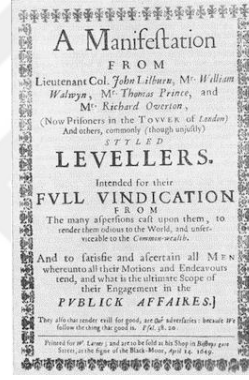
ayaklanmalarını savunan Thomas Müntzer tarafından Luther'e karşı kullanılmıştır. İngiltere'deki Püriten Devrimi'ne karşı ayaklanan Diggers (Kazıcılar) ve liderleri Gerrard Winstanley de bu türü kullanmıştır. Her defasında, devrimcilerin içindeki daha şiddet yanlısı ve uzlaşmasız taraflar, gayelerini apokaliptik formüllerle ifade etmişlerdir. Bildirgelerine “manifesto” adını veren ve böylece Marx'ın izini sürdüğü radikal devrimler tarihinde yer alan ilk radikal grup Püriten Levellers (Düzleyiciler) olmuştur. “Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi” ve Fransız Devrimi sırasında yayınlanan “İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi” daha sonra bu listeye eklenmiştir (Puchner, 2012: 53-54).

Şekil- 3: Martin Luther, 95 Tez, 1517



(Sanal 3: 2018)

Şekil- 4: Levellers Manifestosu, 1649



(Sanal 4: 2018)

16. yüzyıl sonlarında Fransızca konuşulan coğrafyada ortaya çıkan siyasi manifestolar, yöneticilerin kendi görüşlerini açıklamak ya da kararlarını bildirmek için kullandığı umumi yazılar olarak kullanılmıştır. Manifesto 17. yüzyılda diğer Avrupa dillerinin de lügatlarına girmiş, savaş ilanları ve diğer politik kararları beyan etmek amacıyla kullanılmıştır. Fakat manifestolar bildiğimiz manadaki radikal eylem çağrısına eşitlik, özgürlük, kardeşlik gibi kavramların sloganlaştığı Fransız Devrimi'nden sonra dönmüştür. Bu dönemde manifestolar toplumsal hiyerarşide üst tabakadan emir ve buyrukları taşıyan araçlar olmaktan çıkmış; tam tersine, alt tabakaların sesini duyurmak için kullanılan söylem aracına dönüşmüştür (Bora, 2016: 10).

Manifesto her ne kadar vahiy, kehanet ve bilginlik gibi geleceğe dönük türlerle ilişkili olsa da göz önüne bulundurduğu bir geleceği ortaya koymayı amaçladığı için

kendine özgü bir özellik göstermektedir. Diğer türler geleceği ortaya çıkartmaya çabalasalar da manifesto, geleceğin kurulmasında katkıda bulunan aktif bir türdür. Manifestonun gelecekle olan ilişkisini ortaya koymak adına Marx ve Engels'in kaleme aldığı 1848 tarihli Komünist Manifestonun geleceği belgelemesi önemli bir örnek olarak değerlendirilir (Puchner, 2012: 25).

Hem bir siyasal retorik hem de edebi bir tür olarak manifestonun en temsili örneği Marx ve Engels'in kaleme aldığı 1948 tarihli Komünist Manifesto olarak kabul edilir (Artun, 2013: 16-17).

Şekil- 5: Karl Marx ve Friedrich Engels, Komünist Manifesto, 1848



(Sanal 5: 2018)

Komünist Manifesto, herkesin özgürce gelişeceği, sınıfların ve iş bölümünün yani bir çeşit sınıf mücadelesi olan siyasetin ve iş bölümüne maruz kalarak uzmanlaşan sanatın sonlanacağını sözünü verir. Yani bir anlamda herkesin siyasetçi ve sanatçı olacağı bir ütopya vaat eder. Ütopya ise burada manifestonun bir ilkesi olarak ortaya çıkar.

Marx ve Engels'ten önce yazılan bütün manifestolarda, tarihin bir süreklilik oluşturduğu ve reform ya da devrimin de bu sürekliliğin içinden doğacağı anlayışı görülmüştür. Fakat Marx ve Engels'in gayesi tarihi tekrar yazmak, onu, yeni ve gerçekleşmesi an meselesi bir devrime doğru ilerleyen kesintisiz bir tedricî devrim süreci olarak tekrar baştan yapmaktır. Kelimeleri eyleme dönüştürmeyi amaçlayan

Marx ve Engels'in Komünist Manifesto'sunun edimsel içeriği üç özelliğten oluşmuştur: "Tarihten devşirdikleri bir mutlak otorite duygusu ve ona devrimci bir şekilde karşı çıkış, sahnelenebilir ve teatral konuşma eylemleri ve bu tarihi aktaran yazarlar olarak konuştukları açık seçik bir bağlam ve pozisyon." (Vidler, 2011).

Karl Max ve Friedrich Engels'in Komünist Manifesto'su modern dönemin esas manifestosunu, yüzyılın modernist manifestolarının ve arkasından gelecek hareketlerin temelini oluşturmuştur. Komünist Manifesto devrimin hizmetinde ve savaş nidasında olan politik bir manifestodur (Danchev, 2011: 14).

"Komünistler görüşlerini ve hedeflerini gizlemeyi nefretle reddederler. Amaçlarına ancak şimdiye kadarki bütün toplumsal düzenin zorla yok edilmesiyle ulaşabileceğini açıkça ilan ederler. Hakim sınıflar bir komünist devrim korkusuyla tir tir titresin. Proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecekleri bir şeyleri yoktur. Kazanacakları bir dünya vardır. Bütün ülkelerin işçileri, birleşin!" (Marx ve Engels, 2013: 92).

Marx ve Engels için manifesto, ne belli olan doğruları beyan etmek ne de görüntüye bürünen bir vahiydir. Manifesto, daha önceki devrimci olayları bir araya getiren ve onları yakın gelecekte olması muhtemel olan bir devrime yönlendirmesidir. Manifesto yalnızca önceki devrimlerin tarihini değil, tarihin kendisini, sonucunu ve diğerlerinin hepsini kapsayan büyük bir devrimci ayaklanmalar dizgesiyle örülü bir tarihi devrim olarak sunmuştur. Bu devrimin aracı figür olarak da proletaryayı seçmiş ve devrim için onları eyleme davet etmiştir. Manifestodaki "Dünyanın bütün işçileri birleşin!" toplanma çağlığı olan bu ifade eyleme katkıda bulunmuştur. Çünkü dünyanın bütün işçileri ancak birleştikten sonra kendilerinin proletarya olduklarının bilincine varmış olacaktır. Devrimin aracı bu ifadede de görüldüğü üzere teorik olarak oluşmuş ve uygulamada eyleme davet ederek eylem ve teorinin birleşmesi amaçlanmıştır (Puchner, 2012: 68-82). Bu bağlamda manifesto sadece mutlak otoriteye, devrimci konuşma eylemiyle karşı çıkmayı değil; bu konuşmayı değişimin etkin bir aracı haline getirmeyi istemektedir. Burada metnin içeriği ve formu kadar edebi niteliklerinin de eylemi teşvik etmesi önem taşımaktadır. Komünist Manifesto'nun retorik stratejisi en az siyasi analizi kadar etkilidir. Marshall Berman'ın da ifade ettiği üzere: "Manifesto hayal gücü, ifade biçimi ve modern yaşama yayılan, gerek aydınlatıcı gerekse dehşet verici

imkânları kavrayışı noktasında olağanüstü özelliktedir. Her şeyden evvel, gerçek anlamdaki ilk büyük modernist sanat eseri olarak kabul edilir.” (Danchev, 2017: 14).

1948 tarihli Komünist Manifesto'nun dokusunu oluşturan temel düşünceyi Marx ve Engels şöyle açıklamıştır:

“Her tarihi dönemde, hakim ekonomik üretim ve değişim biçimi ve bunun kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal yapı, o dönemin siyasal ve düşünsel tarihinin üzerinde yükseldiği temeli oluşturur ve o dönemin siyasal ve düşünsel tarihi, ancak bu temele dayanarak açıklanabilir. Dolayısıyla bütün insanlık tarihi, bir sınıf mücadeleleri tarihi; sömüren ve sömürülen sınıflar, ezen ve ezilen sınıflar arasındaki çatışmaların tarihi olagelmıştır... Bu sınıf mücadeleleri bugün, sömürülen ve ezilen sınıf- proleterya- aynı zamanda bütün toplumu, her türlü sömürü ve baskıdan kurtarmadıkça kendisi de sömüren ve ezen sınıfın- burjuvazinin- boyunduruğundan kurtulamaz.” (Marx ve Engels, 2013: 23).

Manifestonun temelinde aslında bir sınıf mücadeleleri tarihi, toplumsal gelişmenin farklı aşamalarındaki sömürülen ve sömüren sınıflar arasındaki mücadelelerin tarihi olduğu düşüncesi vardır. “Şimdiye kadar var olan bütün toplumların tarihi, sınıf çatışmasının tarihidir.” cümlesiyle başlayan manifesto, her bir çatışmanın bütün toplumun devrimci bir şekilde dönüşüme uğramasıyla yeniden oluşturulduğundan bahsederek manifest çatışma devrime dönüşür (Puchner, 2012: 67-8). Komünist Manifesto'nun tarihte bir dönüm noktası olmasının en önemli nedeni de işte bu toplumsal tarih ile sınıf mücadelesi arasındaki ilişki ve devrimci yaklaşımıdır (Marx ve Engels, 2013: 23). Komünist Manifesto, proletaryanın burjuva düzenini, özel mülkiyeti, dönemin hakim ekonomik üretimini ve sınıf mücadelesini bir devrimle ortadan kaldırarak sınıfsız bir toplum düzenini gerçekleştirmeyi amaçlar.

Manifesto devrimci bir türdür ve sadece devrimci bir ufuk üzerinde işlev görür. Komünist Manifesto, 19. yüzyıldan beri sanat manifestoları da dâhil olmak üzere genel olarak siyasi manifestoları tanımlayan bir tür olarak nitelendirilmiştir. Dada manifestolardan, farklı komünist enternasyonalizmlerden, 1960'lı yılların manifestolarına kadar bütün manifestolar Komünist Manifesto'dan ve onun kendine

has devrim anlayışından etkilenererek kendi manifestolarını oluşturmuşlardır. İlk manifestodan günümüze kadar manifestoların almış olduğu şekillere bakıldığında devrim kavramının değişen anlamları görülmektedir (Puchner, 2012: 26).

Marx ve Engels'in Komünist Manifesto'nun zamanla pek çok ülkeye dağıtılmış ve çevirileri yapılmıştır. Çevirileri yapıldıkça yerel geleneklerle birleşmiş ve dünya edebiyatının yeni sürümlerini oluşturmuş; manifestonun kendi içeriği, şekli ve sesi de değişerek çeşitli uyarlamalardan ve dönüşümlerden geçmiştir. Manifesto 20. yüzyılda ise avangard sanat manifestoları için bir çıkış noktası oluşturmuştur.

Komünist Manifesto, 20. yüzyılda Fütürist, Dada ve Sürrealistler gibi avangard sanatçıların devraldığı bir bildiri mirasının başlangıcını oluşturmuştur. Taşkın söz oyunları ve mübalağaları bu ateşli bildirileri başlı başına birer sanat eserine dönüştürmüştür. Manifesto türü; teori ile retoriğin, olgu ile kurgunun, program ile performansın karışımını temsil etmiştir (Eagleton, 2014). Artık 20. yüzyılda her sanat akımı manifestosu ile tarihteki yerini almıştır.

2.5. Avangard Manifestolar

Yirminci yüzyılda artık manifesto siyasetin bir kolu olmaktan çıkmış, sanat dünyasında etkili olmaya başlamıştır. Bu manifestoların yüzlercesi genellikle günlük gazetelerin ilk sayfalarında yayınlanarak panolarda, el ilanlarında, tiyatrolarda, sokak gösterilerinde ve radyolarda çığlık çığlığa tekrarlanmıştır (Puchner, 2012: 139).

Manifestolar, ütopyaları olan birer romantik metinler olarak karşımıza çıkmış ve yerleşik kurulu düzene, değerlere meydan okuyan, başkaldıran özellikleriyle yeni bir dünya önermiştir. Düşüncelerin topluma duyurulmasında ve eyleme dönüşmesinde manifestoların her geçen gün etkisinin artmasında Aydınlanma, Romantizm, Fransız Devrimi, endüstriyel ve teknolojik gelişmeler etkili olmuştur (Ötgün, 2012: 80).

Birçok ütopya incelendiğinde yabancılaşmanın, zorunlu çalışmanın, emek sömürsünün, mülkiyetin sona erdiği ideal toplumun sanatla özdeşleştirildiği görülmektedir. Yani bir bakıma komünizm, sanatı toplumda eşitleyerek

yayılmaktadır. Bu bağlamda herkesin şiir yazması, resim, heykel yapması yani sanatın alternatifi veya elit olanı temsil etmemesi en önemli ideal olmuştur. Ayrıca, toplumsal sınıfların ortadan kalkmasıyla sınıflar arası toplumsal mücadelelerin evrimi olarak görülen tarihin de sona ermesi ve dönüşmesi düşüncesi birçok ütopyanın temeline yerleşmiştir (İnal, 2015: 50). Bu bağlamda siyasi manifestolar tarihinin en önemli, en etkili bildirgesi olarak kabul edilen Karl Marx ve Friedrich Engels'in manifestosu, toplumsal politikaların dışında sanatsal üretimlerin de alt yapısını oluşturması açısından önem teşkil etmiştir. Yoksulluğun mağduriyeti ile tuallere yerleşen figürler, Komünist Manifesto sonrasında bilinçlenerek örgütlenen vatandaş kimliği ile eserlerde görülmeye başlamıştır.

Manifestolarla ulaşılan kitlelerin desteğiyle 1871 Devrimi ertesinde iki ay kadar iktidarda kalacak olan komünist ve anarşistler Paris Komünü'nü ilan etmiş ve böylece Paris Komünü Dönemi'nde manifestoyu siyasetçilerin dışında sanatçılar da kullanmaya başlamıştır. Paris Komünü Dönemi'nde hapisteki Blanqui, başkan seçilmiş ve Courbet ise kültür ve sanatın başına getirilmiştir. İlk işi ise, Napoleon'un heykelinin yer aldığı imparatorluk simgesi Vendome Sütunu'nun yıkılması için yapılan eylemi örgütlemek olmuştur. Bu olay, sanat ve siyaset arasındaki sembolik bağın ve sanatın gücüne artık duyulan güvenin bir göstergesini temsil etmiştir. Aslında bütün toplumsal hareketlerin ve onların edebi metinleri olan manifestoların umudu sanattır. Çünkü insanları ancak sanatın devrimlere inandırabileceği kabul edilir. Yani artık siyaset sanatın önemini keşfeder ve sanat, siyaset, toplum ilişkisi ayrılmaz öğeler haline gelir (Artun, 2013: 18).

Dünyayı değiştirmeyi hedefleyen siyasi manifestolarla avangard sanat manifestolarının en yoğun olarak ortaya çıktığı 20. yüzyılda hiç bir sanat manifestosu, siyasi manifesto ile ilişki kurmadan meydana gelmemiş; aynı şekilde hiçbir siyasi manifesto da sanat, edebiyat ve devrim ile ilişki kurmadan güçlenememiştir (Punhner, 2012: 27). Manifestonun hem sanat hem siyaset içinde çift yönlü bulunması, bu iki alan arasındaki yakın ilişkiden kaynaklanmış; bir tanesinin tarihinin diğeri olmadan yazılamayacağını göstermiştir (Puchner, 2012: 156). Breton, Riviera ve Trostky'in ortak yazdıkları 1938 tarihli "Manifesto: Özgür Devrimci Bir

Sanata Doğru” isimli manifestosu, sanat manifestosunu ve siyasi manifestoyu bir araya getirme çabalarından biri olarak görülmüştür. Manifestonun bu çift yönü seyirci, toplum ve siyasetle olan ilişkisi aslında bir sanat eserinin ne olması gerektiğini ortaya koymuştur. Yirminci yüzyıl sanatı sadece bir izm’ler yüzyılı değil aynı zamanda da manifestonun gölgesi altında olan bir sanat olarak kabul edilmiştir (Puchner, 2012: 143).

Hjartarson, (2007:176) 20. yüzyılda manifestonun sanatçılar tarafından devralınmasının ana sebebinin, kendi modern estetik kuramlarını halka ilan edip meşrulaştırmak istemeleri olduğunu ifade etmiştir. Estetik manifestoların kısmen 19. yüzyılda ortaya çıkışı edebiyat ve sanat dünyasının ve pazarının değişimi, dönüşümü ve sanatçıların yeni bir kamu kitlesiyle karşı karşıya gelişiyle ilişkili olmuştur. Hjartarson, manifestoların ortaya çıkışının da sanatçı ve kamu dünyası arasındaki iletişim kopukluğundan meydana geldiğini belirtmiştir. Sanat eseri mesajını doğrudan alıcıya iletemediği için aracı olacak bir meta-estetik bağlama ihtiyaç duyduğunu ifade etmiştir. Böylece siyasetin bir enstrümanı olan manifesto, sanat dünyasına kaymış ve sanatçıların eleştirdikleri, savundukları fikirleri, amaçları ve vaatlerini temsil etmiştir.

“Komünist partinin elindeyken manifesto, onların manifestoyu kontrol etme çabaları onları, tekrarın ve farkın üstesinden gelemedikleri için çelişkiden kurtaramamıştır. Manifesto daha öngörülebilir, tekrarlanan ve etkisiz bir alıştırma şekline dönüştürmüştür. Manifestonun etkili olabilmesi için gücüyle saplantısı az olan ve teatrallığı fazla olan bir duruma gelmesi gerekmiştir. Bu durum Dada’nın kendi manifestoları ve manifesto sanatının sonucunda meydana gelmiştir. Manifesto sanatı, ikincisine ait olan kapasiteyi, sürpriz ve beklenmedik şok vasıtasıyla yenileyerek ve birincisini, devrimci bir müdahale ile bir araya getirmiş ve böylece bir taraftan geleneksel sanatlar, bir taraftan da geleneksel manifestodan pek çok şey ödünç almıştır. Manifesto sanatının, başarısız bir devrim ya da başarısız bir sanat olarak değil de devrimci türleri arasındaki çelişkilere karşı verilecek bir cevap olarak kabul edilmiştir.” (Puchner, 2012: 293-294).

Artık 20. yüzyılda sosyalist enternasyonallerle avangart sanat hareketleri iç içe geçmiş ve avangard manifestoları birer performans olarak sergilenip sanatla birleşmiştir. Manifestoyla sanatı kaynaştıran eserlerin çoğu politik içerikli, dışa

dönük, atılgan, çığırtkan ve kolektif özellikler göstermiştir. Devrimci hareketi ezen Weimar Cumhuriyeti'ne karşı tavır alan, hatta onu devirmeye kalkışan Berlin Dadacıları, bir manifestoyla kendi cumhuriyetlerini kurmaya kalkışmışlardır. 20. yüzyılda sanatçılar manifestolara, kabare usulü performanslara ve kışkırtıcı sanat eserlerine ek olarak ateşli konuşmalar, agresif şiirler, karikatürler, afişler, el ilanları, geleneksel medyaya sızdırdıkları kandırmaca haberler, kamusal alanda düzenledikleri ortalığı ayağı kaldıran eylemler düzenlemişlerdir. Biri yasaklanınca hemen bir diğeri devreye sokulmuş, dergilerle isyankâr Dadacılar geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. İzleyenleri sarsmayı, irkiltmeyi, gündelik hayattaki davranışlarını ve aidiyetlerini sorgulamayı sağlamışlardır. Siyaset ile iç içe geçen Dadacılar kendilerini, burjuva karşıtı bir hayat biçiminin rol modelleri olarak kabul etmişlerdir (Skopbülten, 2016).

Manifestonun 20. yüzyılda artık sanatçılar tarafından kullanılmasıyla birlikte sanatçılar kendi modern estetik kuramlarını, amaç ve fikirlerini, vaatlerini halka açıklayarak onları meşrulaştırmış ve öteki hareketlerden kendilerini ayırıcı söylemlerde bulunmuşlardır. Bu dönemde sanatçılar bazen bireysel bazen akımları adına grup manifestosu yazmışlardır. Danchev, (2017: 20-23). 20. yüzyıl sanatçı manifestolarının özelliklerini şöyle açıklamıştır:

“... Kutuplaştırıcı ya da biraz daha nazik bir dille, kendini ayrıştırıcıdır. Sanatçıların hareketleri ve manifestoları genelde kendilerini karşı oldukları şeylerle tanımlarlar. Entellektüel anlamda bu bir sorun yaratmaz, zira kime veya neye karşı olduklarını belirlemek pek de güç değildir- bunlar genelde hasımları veya öncülleridir. Öte yandan neyden yana olduklarını belirlemek ise çok daha güçtür. Çoğu manifesto bu güçlüğü aşmak için kaba ayrımlara ya da seçilmiş kimi adaylara sözlü saldırılar veya övgüler dizilen eylemlere girer.”

Sanatçı manifestoları kuvvetli protestolar ile doludur. “Yaşasın!”, “Kahrolsun!” en çok karşılaşılan ifadelerdir. Bu yolla aynı anda hem dinç hem de indirgemeci olurlar. Ancak manifestonun diğer nitelikleri gerçekten sofistikedir. Fütürist ayaklanmaetkin biçimde bastırılrsa da, bir hamlesi ileriye taşınır: Marinetti'nin tabiriyle “hür sözcükler” ve “tipografik devrim”, “ sayfanın ahengini imha etmeyi amaçlar. Fütüristler, dik açılara oldukları kadar sıfatlara da muhaliftir.

... Kelime oyunları mevcut olan yegâne oyunlar değildir. Kimi sanatçı manifestoları son derece ciddi iken, kimileri ise değildir. Kimileri ateşli olmakla ahmaklık arasında gidip gelir. Kimileri tuhaf, kimileri ise saçmadır. Bir yazar olarak sanatçı sürprizlerle doludur. Manifestolar yazmak, düşünür- uygulamacıyı harekete geçirir ve bu bağlamda düşünür- sanatçı ise bir kavram kargaşası değildir. Sanat ve düşünce birbirinden ayrık değildir.

Düşüncenin düz halar ekseninde olmadığını kabul etmek gerekir. Sanatçı manifestoları tuhaflık ve kusurlarla doludur. Soytarlıklara rağmen, çoğu manifesto son derece angajedir... Manifesto da bir taleptir. Bizden bir şey talep eder ve bunu hemen ister. Bu şey bazen sadece dikkatimiz- tüm dikkatimiz- iken, kimi zaman bir dünya görüşüne veya bir tür programa riayet etmemizdir. Bu dünya görüşleri ve programlar çoğu zaman yoğun biçimde politiktir... Sanatçı manifestolarının en çarpıcı niteliği, yaşamı kucaklamak içinsıklıkla sanatın ötesine geçmeleridir.

Devrim, kimi zaman alt metin, kimi zaman ise bir bahane olarak yirminci yüzyılın ilk yarısındaki manifestoların kaçınılmaz meşgalesi olmuştur. Fütürist manifestolar 'devrimin çok sesli ve çok renkli dalgalarından' bahseder... Devrim olsun olmasın, sanatçılar manifesto yazmayı sürdürmüştür. Manifesto yazarı bir nevi iflah olmaz iyimserdir. Bir manifesto kaleme almak, nerede olursa olsun, Vaadedilmiş Toprakları tasavvur etmektir. Bu kendi başına ütöpik bir projedir ve kesinlikle yüreği hassas kişilerin harcı değildir. Belki bu açıdan sanatçılar için biçilmiş kaftan niteliğinde bir uğraştır. Manifesto yazarı sanatçının tavrı, genel bir akış ve esnekliğin içerisinde manevi bir direnç ve dik duruştur. Sanatçı dirençli bir mecra (veya duruma göre düşmanca bir çevre içerisinde) yol kat etmeye çabalar. Günümüzde Fütüristler ve harfleri her anlamda ilerici akımlardır. Onlar, ilerlemeyi gördükleri ölçütte ele alırlar. Onların savaş narası ileriye yöneliktir. Bu sanatçılar için modernizmin Musa Peygamberi büyük ölçüde manifesto vücuda gelmeden önce vefat eden Paul Cezanne'dir. Cezanne'nin da bildiği üzere, sanatçının işi asla bitmez. Manifesto içinde aynı durum geçerlidir.

Münakaşaların ötesinde, sanatçı manifestoları varlıklarını hissettiren akımların birçoğunun paylaştığı daha geniş bir vizyona temas etmektedir... Sanatçı manifestosu modernitenin, o lanet olası modernitenin ve ardından da postmodernitenin, o zavallı, zorlama post- modernitenin pasaportudur. Ve ötesinin."

Her sanatçı manifestosu, toplumsal bir izleğin peşinde olduğunu vurgulamış ve bu manifestolar eserler kadar önem taşımıştır. 19. yüzyılda siyasetin enstrümanı olan manifesto, 20. yüzyılda sanatçılar tarafından savundukları hareketin sanatsal

ilkelerini, niyetlerini, inançlarını ve toplumsal, siyasal konulardaki tavırlarını halka anlatmak için kullanılmıştır.

Her ne kadar Komünist Manifesto'dan önce sanatsal anlamda manifestolar olsa da bunlar genellikle yeni olan estetik bir fikri eleştiren veya benimseyen otoriter akademik bildirimleri açıklamak için kullanılmıştır. Auger'in 1824 tarihli ve "Romantizme Karşı Manifesto" başlıklı manifestosu buna örnek olarak gösterilebilir (Hjartarson, 2007:170). İlk sanat manifestolarından biri olarak Jean Moreas'ın 1886 tarihli "Sembolcü Manifestosu" kabul edilir. Bu metinde pek çok sanat manifestosundaki ortak özellikler görülür. Sanatın kolektif bir şekilde üretildiği ve kolektif açıklamaların, natüralizm, sembolcülük, bozunum, doğalcılık ve daha az bilinen birçok yeni kavramlaştırmalara ve başlığa yeni enerjiler yüklemiştir. Sembolcü Manifestosu kendisini, sembolcülük denilen "yeni sanata" neden olmak üzere iki -izm arasında konumlanmıştır. Marx ve Engels'in kendilerini ütopyik sosyalizmden uzaklaştırdığı gibi, Jean Moreas da kendisini, rakip okullar ve -izm'lerden uzaklaştırmaya çalışmıştır (Puchner, 2012: 141).

Jean Moreas'ın kaleme aldığı 1886 tarihli "Symbolist Manifesto" ile Sembolizm'in imgeselliği, gerçeklikle meselesi ve sözcükleri anlamlarından kurtarıp özgürleştirilmesi manifesto formunun şekillenmesinde etkili olmuştur. Öte yandan Sembolizm; sanatın doğayla ve gerçeklikle, onların temsili ve taklidiyle ilişkisini koparmasıyla beraber, modernist özerkliğin ilk ve en eleştirel, en etkili hareketini kurmuş ve böylece manifestolar çağını açmıştır. 1886 tarihli Symbolist Manifesto'dan başka bir diğer manifesto ise, Mallarme etkisindeki Oscar Wilde'ın Dorian Gray'in Portresi isimli romanına yazdığı sunuş yazısı kabul edilir (Artun, 2013: 27).

Manifestolar çağında sözü edilen avangard sanat manifestolarının her biri sanatın yeni bir felsefi tanımını bulmaya çalışmış ve bu tanımlar sanatın ruhunu yakalayacak şekilde tasarlanmıştır. Manifestolar çağında akımlar, sanata ilişkin bir felsefi hakikat algısıyla güdülenmekte ve sanat özünde A'dır ve A dışındaki hiçbir şey özünde sanat değildir anlayışı sergilemiştir. Dolayısıyla bu akımların her biri kendi sanatını yitirilmiş ya da belli belirsiz kabul edilmiş bir hakikatin canlanması, ifşası olarak kabul etmiştir (Danto, 2014: 52-53).

Belirli bir akımı ve bir üslubu tanımlayan manifesto, bunların tek önemli sanat türü olduğunu ilan eder. Bu nedenle 20. yüzyılın büyük sanat akımlarının hemen hemen birçoğunun manifestosu vardır. 20. yüzyılın manifestosu olan bütün ana felsefe akımları bizzat felsefenin ne olduğu sorusunu ele almışlardır. Manifesto, dile getirdiği akım sanki sanatın özde ne olduğuna ilişkin felsefi keşfi başarmış gibi gerekçelendirdiği akımı hakiki ve tek sanat olarak gösterir. 1824'ten 1964'e uzanan zaman aralığını modernizmin manifestolar çağı olarak nitelendiren Danto, bu dönemde sanatsal farklılıklardaki çoğalmanın arttığını belirtmiştir. 20. yüzyılın özeleştirici ve ayaklanma çağı olması, modernizmin tarihi arındırma, soyun temizlenmesinin, sanatın özünde bulunmayan her şeyden ayrılmasının tarihi olmasından dolayı da bu dönemde manifestoların yoğun bir şekilde karşımıza çıktığını belirtmiştir (Danto, 2014: 55-94). Bu bağlamda 20. yüzyıl manifesto çağında sanatın, içe dönük olmaktan ziyade saldırgan, suskun olmaktan öte çılgılık atan, bireysellikten ziyade kolektifliğin mevcut olduğu görülmüştür. Manifesto sanatı, modernizmin temel niteliklerine dayanmaktadır. Modernizmin önemli gerginlikleri, manifestonun kolektif saldırıları göğüsleme eğilimi gösterdiği kişisel olmayan bir ayrımı yüceleştirmiştir. Manifestolar modernizmin umutlarını yerine getirecek bir sihirli değnek olarak görülmüştür (Puchner, 2012: 46).

Avangard manifestoların yoğun olarak görüldüğü 20. yüzyılın ilk yarısında sanat manifestosu çığırını açan metin, 20 Şubat 1909'da Paris'te Le Figaro gazetesinde yayımlanan "Fütürist Manifesto" olmuştur (Artun, 2013: 27). İlk estetik manifesto olan Fütürist Manifesto 1909'dan 1968'lere kadar ardından gelen bütün avangart hareketler tarafından farklı versiyonlarda yeniden formüle edilmiştir (Vidler, 2011). Avangard manifestolarının, Fütürist Manifesto'dan başka önemli örneği, manifestolar çağı olarak adlandırılan 20. yüzyılın ilk manifestolu sanat akımı olan Die Brücke (Köprü) Grubu'na ait olan "Die Brücke Manifestosu"dur. Bu grup, 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde dört mimarlık öğrencisi bir araya gelerek kurulmuştur. Bir manifestoyla başlangıç yapmış olmalarına rağmen biçimsel anlamda belirli ilkeleri bulunmayan Köprü Grubu'nun en önemli özelliği, "yeni bir sanat" arayışını bir tür misyona dönüştürmesidir. Nietzsche'nin "Hedef değil, köprü olmak gerek." sözü, grubun adının oluşmasına ilham olmuş ve eski sanat ile yeni sanat arasında "köprü" olmak çabasını

yansıtmıştır (Antmen, 2012: 37). Ancak grup ortak ilkelerde hareket edememiş ve bir üslup birliğine varamamıştır.

Sanat manifestolarının ikinci dalgası olarak kabul edilen 1960'lı yıllarda ise devrimin ufkunun kültürü, siyaseti ve ifade şekillerini tanımlıyor olduğu görülmüş ve tekrar devrimci sanat ve devrimci siyaset dikkat çekmek için rekabet içerisine girmiştir. Sanatsal ve siyasal avangardın tekrar pazarlanması, manifesto yazımının ortaya çıkmasını sağlamıştır. 60'lı yıllarda başlayan kişisel özgürlük söylemleri, uyuşturucu kültürü, protestolar yeni avangard sanatı eleştirirler de yeni manifestolar ve eski manifestoların yeni sürümlerinin yeniden yazılması girişiminde bulunulmuştur. Sanat manifestoları, siyasi manifestolar ve her ikisinin bileşeni olan muhalefet yeniden her yerde duyulmaya başlanmıştır. Küçük, yerel gruplar (feministler, homoseksüeller, göçmenler vb.) ortaya çıkmış ve bu gruplar kısa bir zaman sonra çeşitli birlikler ve ağlar oluşturmuşlardır. 60'lı yılların avangardı için ortak terim olarak Neo-Avangard terimi kullanılmıştır. 60'lı yıllarda sadece niceliksel değil niteliksel anlamda da değişiklikler olmuştur. Birçok yazar erken 20. yüzyıl avangard sanatçıları ve 19. yüzyılın siyasi manifestolarını rehber olarak alsa da devrimin şiirinin sadece geçmişe dayanarak yazılmayacağını, kendi dönemlerine de meydan okumak için yeni şekillerinin de olması gerektiğini ileri sürmüşlerdir (Puchner, 2012: 369-370).

Sanatın felsefi tanımının üslup bakımından herhangi bir zorunluluk gerektirmediği, dolayısıyla her şeyin sanat olabileceği bu çağda “Sanat nedir?” sorusunun ortaya çıkmasıyla beraber felsefe üsluptan ayrıldığında 1964 civarında Manifestolar Çağı da sona ermiştir (Danto, 2014: 72).

21. yüzyılda ise sanat ve kültür endüstrisi için manifesto, bir miras olarak görülmenin dışında geleceğin tasarlanması için kırılarak çeşitli şekillerde kolajlanabilen görsel efektler olarak sunulmaya başlanmıştır (İnal, 2015: 59). Bunun en güzel örneği ise İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen, 1 Kasım-14 Aralık 2014 tarihleri arasında “Gelecek Artık Eskisi Gibi Değil” başlığıyla, Zoe Ryan küratörlüğünde gerçekleştirilen 2. İstanbul Tasarım Bienali'dir. Bienal, tasarımcıları manifesto üzerine tekrar düşünmeye, bu güçlü ve verimli janrı nereden geldiğimiz, nerede bulunduğumuz ve nereye gittiğimiz konusunu yeniden ele almak için davet etmiştir (Ryan, 2014).

Romantiklerden bu yana politik muhalefeti besleyen ütopya ve manifesto, geleceğin daha özgür, eşit ve adaletli olarak yaşanması için, miras olarak değil, gelecekte daha konforlu hayat için üretilen tasarımlarda kullanılacak bir ara yüz olarak ortaya konmuştur. Her türlü doküman ve süreç tasarımcının malzemesi olmuştur (Artun, 2008: 3-21).

Çoğunlukla bu tarihi manifestolar yeni tasarım nesnelерinin varlığını sürdürdürebilecekleri nostaljik metinler olarak değerlendirilse de ütopyalarının peşinden giden bir çok sanatçı ve sanatçı grubu aktivistlerle çeşitli estetik eylemler gerçekleştirmektedirler. Bu eylemlerin her biri de bir manifestodur. Günümüzde ütopyaların oluşturduğu miras sanatçıların şekillendirdiği protesto ve boykot eylemleriyle sürekliliği devam etmektedir. Romantiklerin mirasından beslenen situasyonistleri arkasına alan bağımsız sanat kolektifleri, siyasi propagandalarını estetik söylem biçimleriyle, kitleleri bilgilendirerek örgütlemektedir. Günümüzde sanatın politik içeriği, sanatçıların toplumsal ütopya odaklı muhalefetleriyle gerçekleştirdikleri projeleri gündemi sarsarak sanat tarihine girmektedir. Sanat bir politik araç olarak sanatçının yaratıcı sürecini günlük yaşamla ilişkilendirmektedir. Sergilerden toplu çekilmeler, müze işgalleri, sahte eser üretmeler, korsan gösteriler, sokak performansları, kamusal alan müdahaleleri sanatçıların boykot ve protestolarında çok önemli yer almaktadır. Tüm bu boykotlar karşı durulan tarafla uzlaşmaktan ziyade, onu hesap vermeye çağırır. Günümüz hız çağında teknolojinin önü alınamaz hızıyla artık manifesto metinleri veya manifesto niteliğindeki eylem görüntüleri artık sosyal medyada bir günde tüm dünyanın her yerine yayılmaktadır (İnal, 2015: 61).

Şekil- 6:Ziya Azazi, “Sen De Gel”, 2013



(Sanal 6, 2018)

Sanatçılar amaçlarını ve ilkelerini, önerilerini ve karşı çıktıklarını bazen manifesto metinleri ile ilan ederken bazen de metin eylemle yansıtmışlardır. Koşullar değiştiğinde manifestolar da değişmiştir.

Her ne kadar kolektif eylemden yana olan 20. yüzyıl başında ortaya çıkan avangard manifestolarının temelinde estetik ölçüt olsa da hızlı sanayileşme ve bunun kaçınılmaz sonucu olan savaşa karşı da bir isyan vardır. Yeni bir başlangıcın mümkün olması için şiddeti, yıkımı ve toplumsal kopuşu savunmuştur. Fütürizm, Dada ve Sürrealist manifestoların söylemlerinde buna dikkat çekilmiştir, özellikle Dada'nın öncü sanatçıları etkinliklerinde sanat ve kültür üzerine bildirgeler yazıp dergiler çıkarmışlardır. Savaş boyunca siyasi etkinlikleri ile sanatı yeniden tanımlamaya çalışan Dada'nın tersine Fütüristler, savaşı ve teknolojik hızın savunucusu olmuşlardır (Ötgün, 2012: 80).

Manifesto tarihinin yazılması, manifestolarla ortaya konan ayrımlar ve başarıların tarihini tekrarlayan pek çok avangard çalışmaya imza atmıştır. Sembolcülük, doğalcılıkla ilişkisini kesmiş; gelecekçilik sembolcülükle, Vortisizm gelecekçilik ile Dadaizm gelecekçilik ile gerçeküstücülük Dadaizm ile sitüasyonizm gerçeküstücülük ile ilişkisini kesmiştir. Avangardın en etkili ve karmaşık teorisi olan manifesto seyirciyle, toplumla, siyasetle olan ilişkisi ve sanat eserinin aslında ne olması gerektiğine dair öğretisel ve semptomatik şekliyle, yirminci yüzyıl sanatının karşılaştığı en baskıcı sorunların ve problemlerin ana kaynağı haline gelmesiyle şiirsel ve siyasi olarak oldukça yüklü bir türü teşkil etmiştir (Puchner, 2012: 141-143).

Yirminci yüzyıl avangardın en karmaşık teorisi olarak manifestolar, bir hareketin inançlarını ve niyetlerini anlamak için ilk başvuru kaynakları olarak kabul görülmüştür. İşte tam burada manifestonun sanat içinde olduğu bağlam olan "avangard" terimi önem taşımaktadır.

Avangard terimi, özünde, bir ordunun ileri birliklerini tanımlamak amacıyla (Fransızca' da avant- garde) 19. yüzyılda Marx'ın ütöpik sosyalistler olarak isimlendirdiği Saint Simonistler tarafından kullanılmıştır. Fransızca bir kökene sahip olan "Avangard", öncü birlikler için kullanılan askeri kökeniyle uyum içinde olsa da

aynı zamanda da kolektif bir birlik duygusu, herkesten daha ileride olan bir grubun üyesi olmaya dair üstünlüğü nitelenmektedir. Avangard teriminin buradaki anlamı, gerçekleşmesi sürekli inşa halinde olan fakat gelecekte var olabilmesi muhtemel olan bir ütopyaya yaklaşım kendilerini çağdaşlarından daha gelişmiş olarak tanımlayan bir grubu temsil etmiştir (Puchner, 2012: 152). Cahilliğe karşı verilen bir savaşta askeri manada bir üslup sembolü olarak kullanılan terim, bu türden başka retorik araçlarla birlikte edebiyattaki değişim ve evrim duygusunu yansıtmış ve sözcük asıl kariyerine Fransız Devrimi sonrasında çok daha devrimci politik kimliği ile başlamıştır (Calinescu, 2013: 114).

Terim, 1825 yılında Saint-Simon'un müritlerinden Olinde Rodrigues'in yazdığı bir diyalogda ilk kez edebi, sanatsal bir bağlamda kullanılmıştır (Calinescu, 2013: 128). 1830-1840'ların ütopya döneminde, köklü dönüşümlerin bayraktarlığını yapan hareketleri belirtmek için siyaset dilinde kullanılan terim, daha sonraları bu büyük ütopyaların gerçekleştirilmesinde sanata verilen "öncü" rolünü vurgulamak amacıyla sanatla ilgili olarak kullanılmaya başlanmıştır. İlk kez ütopya sosyalist St. Simon'un etrafında kullanılmaya başlanan sözcük, toplumu dönüştürmek için en etkili yolun sanat olduğu inancını ve bu anlamda sanata verilen görevi ifade eden bir nitelik kazanmıştır. St. Simon, "En etkili ve hızlı sanatın gücüdür. İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz. Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek. İşte sanatın muhteşem kaderi!" sözleriyle sanatın öncülük misyonunu ifade etmiştir (Bürger, 2014: 10-11) .

1870'lerde "avangard" terimi bir yandan politik bir anlamını korurken diğer yandan mevcut sanatsal konvansiyonlara eleştirel bakış açısı getiren sanatçılar için kullanılmaya başlanmıştır. 20. yüzyılda ise "avangard" terimi, Apollinaire'in 5 Şubat 1912 tarihli ilk İtalyan Fütürizm sergisi ile ilgili bir makalesinde, aşırılıkçı anlamına gelen, "esprit nouveau" (yeni ruh) anlamında kullanılan bir sözcük olarak karşımıza çıkmıştır (Calinescu, 2013: 128-129).

Avangard sözcüğü giderek bütün Batı dillerine, sanat ve kültür dünyasına yeni bir düşün, yeni bir yaşam tarzı olarak girmiş, belli bir hedef doğrultusunda yayılmış ve bu

hedef çerçevesinde etkisini göstermiştir. Bu hedef, mantık dışılığı, saçmalığı, paradoxu, tuhaflığı, çelişkiyi, alışılmışın ötesinde, ahlak ve töre dışı olmayı fakat esasta yeniliği bir temel kültür ve sanat kategorisi yaparak geleneksel duygu ve düşünce formlarına karşı durmak ve başkaldırmaktır. Bu özelliği ile de kültür yaşamında, plastik sanatlarda, müzikte ve edebiyatta yenilikçi ve bir bakıma da devrimci eylem olarak ortaya çıkar. Yenilikçi ve devrimci bir düşünüş olarak avangard eylem öncelikle sosyo- politik alanda etkisini göstermiştir (Tunalı, 2013: 199).

“Yeni” olan ve 20. yüzyılda mevcut estetik programları reddeden her türlü karşı hareketi içine alacak bir terim olarak avangard kavramının siyasetten sanata uzaması, manifestoların hem siyaset hem de sanatsal alanını düzenlemiştir. Aslında manifesto, avangard hareketlerin disiplini ve kollektif kimliğini güvence altına almak ve yaratmak için ideal bir seçenek haline gelmiştir. Avangard terimi, sanat alanına manifestodan önce girmiş olsa bile, şu anda avangard olarak isimlendirilen şey, manifestonun hedefine varışını hızlandırmıştır. Avangard terimi sanat dünyasına sızdığında, sanat okullarının ve sanat hareketlerinin, yeni olanı sanatın içine yerleştirerek kendilerini gelişmiş bir grup olarak tanımlamaya başlamışlardır. Yeni bir hareketin üne kavuşabilmesi ihtimali, kendi içsel niteliklerinde değil sadece yeni ve yakın bir zaman dilimi içerisinde kendisine yetişecek olan çoğunluğun ilerisinde olmasıyla gerçekleşebilecek bir durumdur (Puchner, 2012: 152-154).

Artun, (2013: 27-28) avangart sanat manifestolarını retorik, tematik ve şiirsel kalıplarına göre analiz ederek avangart sanat manifestoların bazı genel ortak özelliklerini ortaya koymuştur. Bunları, ütopya / devrim, şiddet, intihar, nihilizm, tutku / erotizm, kamu muhalefeti olarak ele almıştır. Artun, tüm bu özelliklerin bütün manifesto metinlerinde tekrar etmediğini ancak bir manifestonun genel durumu topluca incelendiğinde bu özelliklerden birini mutlaka yansıttığını belirtmiştir. Manifestoların alt yapısındaki zihinsel ve ruhsal kurgunun bu temalarda yansıdığını ifade eden Artun, ayrıca bu ortak temalar sayesinde manifestolar, hem 19. yüzyılın siyasal bildirelerini hem de bütün bir direniş tarihini arkalarına aldığını söylemiştir. Artun, (2013: 28-43) avangard manifestoların ortak temalarını şöyle açıklamıştır:

“Ütopya: Manifestolar devrimci bir gelenekten beslenir. Her manifesto, insanlığın kurtuluşu için gösterilen kahramanlıkların tarihine eklenir. Bu bakımdan ütopya kaderleridir. “Umut İlkesi”ne bağlıdır. İnsanların bir ‘olay’, bir mucize, bir altüst oluş sayesinde özgürlüklerine kavuşacağı umudunu yayarlar. Böylece nihayetinde hayat sanata dönüşecektir.

Şiddet: “Eski yıkılmalıdır, gelenek yerle bir olmalıdır, iyi, güzel ve doğru imha edilmelidir, dil bozulmalıdır, aklın dehşet verici kabuğu kırılmalıdır, gerçek parçalanmalıdır, üniversitelere son verilmelidir, bütün müzeler, kütüphaneler ve akademiler tahrip edilmelidir, kiliseler, en güzellerinden başlayarak taş taş üstünde kalmayana dek yıkılmalıdır, bir gösteriden (spectacle) ibaret olan meta toplumu alaşağı edilmelidir, dadalar her şeyin ve her yerin üstüne rengârenk pisleyerek, elçilikleri ve otoritenin barındığı yerleri kirletmelidir, patronlar ortadan kaldırılmalıdır...” Avangart Manifestolarda beyan edilen bu çağrılar, önemli ölçüde manifesto retorığının bir bileşeni olarak kalsa da, sanatın yıkıcı gücüne ve şiddetine duyulan inancı ifade eder. Yıkım ve şiddet, estetikdir. Birçok manifestonun yayınlanarak değil de okunarak kamuya sunulduğunu ve dolayısıyla eylem içerdiğini hatırlamak gerekir. Dada hareketi Berlin, Zürih, Paris, Prag, New York kafelerinde ve diğer değişik toplantı salonlarında düzenlenen performanslardan doğar. Bu performanslar sahnede okunan manifestoları, şiirleri, şarkıları ve oynanan oyunları içerir. İzleyenlere ve tabulara karşı kullanılan hakaret dolu dille, katlanılmaz gürültülerle (müzik) ve masturbasyon, intihar, kusma, yaralama gibi sapkınlık gösterileriyle izleyicinin öfkesi kışkırtılarak şiddet uygulamaya zorlanır. Sonuçta her manifesto okuma seansı, bir şiddet ve anarşi sahnesine dönüşür.

İntihar: Şiddet estetikleştirilince, sanatçının onu kendi varlığına da yöneltmesi hâliyle avangardın bir sorunsalı olur. Sonuçta, baştan beri edebiyatı ve felsefeyi meşgul eden ölüme ve intihara ilişkin tahayyüllerin modern türevleri, sanatın, hayatın ve manifestoların açık veya gizli bir teması haline gelir. İntihar, avangardın soluduğu havayı üreten metropolün, onun cehenneminin bir sonucudur. İntihar, modernliğin ürettiği ama onunla karşıtlaşan her hadise gibi, modernist sanat için çekicidir. Dada ve sürrealizm nezdinde intihar, açık ya da gizli, onların birçok manifestosuna sinmiş olan nihilizmin bir tezahürüdür.

Nihilizm: “Dada hiçbir anlam taşımaz.” veya “Dada hiçlik anlamına gelir.” Tristan Tzara’nın 1918 Dada Manifestosu bu hiçliği vurgular. “Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum. Üstelik ilke olarak manifestolara karşıyım, ilkelere karşı olduğum gibi.” Kendi dada manifestosunu “hiç, hiç, hiçbir şey bilmeyen Francis Picabia” diye imzalayan Picabia da Dadaistlerin “bire bir hiç, hiç, hiç” olduklarını ve “kuşkusuz hiç, hiç, hiç olarak kalacaklarını” ilan eder. Ne var ki, Dada bu hiçliği sayesinde dehşet bir yıkımı hedefler: “hiçlik”, var olan her şeyin yokluğunu gösterir.

Arzu/erotizm: Manifestoların kilit kavramlarından biri de 'arzu'dur: arzuların özgürlüğü, arzuların iktidarı, sıkıntının yerini arzulara bırakması, arzu ürbaniizmi. Arzular, ihtiyaçlara indirgenmiş anlamından sökülmesi, düşünce ve eylemle özdeşleşmelidir. Sürrealist metinlerde de arzu, tutku ve aşkla kaynaşır. Sanat, aşka çevrildiğinde hayatla birleşir. Çünkü aşk, her insanı hayatla kaynaştıran yegâne düşüncedir.

Kamu karşıtlığı: 17. yüzyılda yayımlanmaya başlayan siyasal manifestolar, kamu bilincinin uyanmasıyla eşzamanlı. Ayrıca manifestolar, kamu tepkisinin örgütlenmesinde de önemli bir araç. Gelgelelim, 20. yüzyıl sanat manifestoları kamuya, kamuoyuna, kamu vicdanına fena halde düşman: Örneğin Breton, "İkinci Sürrealizm Manifestosu"nda, "Kamunun onayından veba gibi kaçınılmasını" öngörür. Avangard kamuyla uzlaşamaz çünkü kamu da modernlik icadı bir mittir. Bütün burjuva değerleri, kamusal mekanizmalarla örgütlenir. Kamu, Tzara'nın 1918 Manifestosunda "nefret" ettiğini söylediği "sağduyu"nun ve avangardın boğuştuğu gerçekliğin temsilidir."

Yirminci yüzyıl sanatsal alanlarda oldukça hareketli, birbirinin önüne geçen kimi zaman birbirini tamamlayan çeşitli akımların, hareketlerin kaynaştığı bir zaman dilimidir. O günlerde yazdıkları manifestolar, gösteriler, eylemler, eleştiriler, tepkiler ile dönemine damga vuran büyük sanatsal hareket, olay olarak değerlendirilen akımlar, yenilik getiren, çığır açan, devrim yaratan ve günümüze kadar devam eden bir gelişimin öncüleri olmuşlardır. Avangard sanatçıların manifestolarında yaptıkları vurgularla, 20. yüzyılın ilk yarısında avangard sanat eseri farklı özellikler göstermiştir. Bürger, bu farklılıkları yeni, rastlantı, alegori, montaj (kolaj) ve şok şeklinde irdelemiştir.

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren de "yeni" kavramı sanatın bir kategorisi haline gelmiştir. Daha önceki dönemlerde de estetik bir kategori olarak yenilik olsa da 20. yüzyıldaki "yeni"de önemli olan gelişim değil, radikal bir kopuştur. Burada sadece, geçerli olmuş sanatsal teknikler ya da stil ilkeleri değil, bütün bir sanatsal geleneği olumsuz hale gelmiştir. Gelenekten kopuşla beraber, sanat kurumunun tamamen ortadan kaldırılması da amaçlanmıştır. Dolayısıyla burada da kuşkusuz bir "yeni" söz konusudur ve bu yenilik sanat teknikleri ve temsil sistemindeki bir değişimden nitel olarak farklılık göstermektedir. Avangard ile beraber teknik ve stillerin birbiri ardına ortaya çıktığı tarihsel akış, farklı öğelerin bir arada olduğu eşzamanlılığa dönüşmüştür (Bürger, 2014: 119-127).

Avangard sanatın bir başka özelliği “rastlantı” ögesidir. Rastlantı, malzemeye boyun eğme yönündeki kararlılıktır. Toplumda sadece rastlantıyla gözler önüne serilen şey, yanlış bilinçten ve ideolojiden bağımsızdır, yalnız o, hayat şartlarındaki şeyleşmenin damgasını taşımaz, sistemin zorunluluklarından bir kopuştur. Özellikle Sürrealistlerin “nesnel rastlantı” örneğinde olduğu gibi, rastlantıyla ilgili umutları hem de bu umutlar çerçevesinde bu kategoriyi tabi kıldıkları ideolojik inşa gösterilmiştir. Andre Breton, Nadja’nın başında nesnel rastlantıyı, temel bir örüntüyü izleyen bir ya da daha fazla ortak anlamsal özelliğe sahip olduklarından, birbiri ile ilgisiz iki olayın birbiriyle uyuşan anlamsal öğelerin ilişkilendirilmesi olarak açıklar. Sürrealistler gündelik hayattaki öngörülmez unsurları keşfetmeye çalışır bu yüzden araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir dünyada yeri olmayan fenomenlere yönelir. Fakat sürrealistlerin rastlantı kategorisine yükledikleri ideolojik unsur, sıradışı olana hükmetme çabasından ziyade, rastlantıda nesnel anlamı bulma eğilimi göstermişlerdir. Sürrealistler için anlam; olayların, nesnelerin rastlantısal bir aradalığındadır. Rastlantı, sürrealistler için özgürlüğün simgesi olarak görülür (Bürger, 2014: 128- 130).

Avangard sanat eserinin üçüncü özelliği ise “alegorik” oluşudur. Benjamin’e göre alegorik bir unsuru hayat bağlamından koparır, onu yalıtır, işlevinden mahrum bırakır. Bu yüzden alegori fragman haline gelir, organik simgenin karşıtıdır ve bütünlük görüntüsü ortadan kalkar. Alegorik yalıtılmış gerçeklik fragmanlarını bir araya getirir ve bir anlam çıkartır. Bu ortaya atılan anlamdır, fragmanların temeldeki bağlamlarından bu anlam çıkarılamaz. Nesnenin içindeki hayatı alıp onu ölü bırakırsa nesne alegoriste koşulsuz teslim olur. Artık kendine ait hiçbir anlamı olmayacaktır. Anlam adına tek sahip olduğu anlam, alegoristin ona yüklediği anlamdır. Fragman olan alegori, tarihi gerileme şeklinde temsil eder (Bürger, 2014: 135). 20. yüzyılın ilk yarısında avangard sanat hareketlerinden özellikle Dada’da ve Sürrealizm’de alegorik eserler çok fazla görülür.

Avangard sanatta önemli olan diğer kavram “montaj”dır. Organik eserde sanatçı, malzemesine canlı muamelesi gösterir, anlama saygı duyar ve anlamın taşıyıcısı olan malzemeyi bir bütün olarak ele alır. Avangard sanat eserinde ise malzeme yalnızca bir malzemedir. Malzemeyi ona anlam veren işlevsel bağlamından koparır. Hayatın

bütünlüğünden çıkarır, yalıtır ve anlam yüklemek amacıyla bir fragmana dönüştürür. Bu bakımdan montaj, avangardist sanatın temel prensibi sayılmıştır. Monte edilmiş eser, gerçekçilik fragmanlarından oluştuğunun işaretidir, bütünlük görüntüsünü kırar. Sanat kurumunu ortadan kaldırma amacıyla gerçekleştirildiği avangardist tavır, paradoksal bir biçimde, sanat eserinde gerçekleştirilir. Sanatın hayat pratiğine dâhil edilmesiyle hayatta gerçekleştirilmek istenen devrim, sanatta bir devrime dönüşür (Bürger, 2014: 135-140).

Avangard sanatın bir diğer önemli kavramı ise “şok” tur. Avangard sanat eserinin geleneksel estetik değerlerden uzaklaşan kuruluş mantığı, seyirciyi sanat eserinin etkin bir parçası haline getirerek, şaşırtarak ve soru sordurarak tedirgin ettiği bireyi, toplumsal yapıyı ve yaşam algısını değiştirmek üzere izleyicinin düşünce alanını harekete geçirmeyi arzulamıştır. Burada, “Avangard sanatın baş ilkesi izleyiciyi şok etmektir.” (Sarup, 1995: 205). Avangard sanat eserini alımlayan izleyici, avangard eserin anlamının yorumlanmasına izin verecek bütünsel bir izlenimden özellikle uzak durulduğu için alımlayıcıda bu anlam verememe “şok” etkisi uyandırır. Avangard sanatçının amacı, anlamı reddetmek ve izleyicinin dikkatini yaşama tarzının sorgulanabilirliğine ve onu değiştirme gereğine dikkat çekmektir. Sanatçı, izleyicinin hayat pratiğinde bir değişim başlatma aracılığını üstlenmiştir. Estetik içkinlik kırılıp bir başarıya ulaşırsa da şok alımlayıcının yaşamında bir değişime yol açmaz. Mesela, Dada gösterileri ve provakasyonlarına karşı izleyici kör bir öfkeyle karşılık verir. Bu provakosyan, alımlayıcıların hayat pratiğinde bir değişiklik yapmasa da o tavırlarla kendilerini gösterme fırsatı verdikleri için mevcut tavırları daha da güçlendirebilir. Hiçbir şey etkisini şok kadar kısa sürede kaybedemez. Şok, doğası gereği bir kerelik bir deneyimdir. Halkın, Dadaistlerin ortaya çıkmasına gösterdikleri aşırı tepkileri buna örnektir (Burger, 2014: 152-155).

Yaşamda ve sanatta devrim yapma gayeleri olan 20. yüzyıl avangard sanatçıları manifestolarındaki radikal ve şiddetli söylemlerle var olma gayreti göstermişler, içinde buldukları tüm geleneksel normları sarsıp değiştirmeye ve yeni ufuklar keşfetmeye başlamışlardır. 20. yüzyıl başında ortaya çıkan manifestoların birçoğu kolektif eylemleri benimsemiş ve yeniyi var etmek için şiddeti, yıkımı talep etmiştir. Artık avangard sanatçı manifestolarında savunduklarını uygulayıp somutlaştırma çabasına girmiştir.

Manifestolar, çoğunlukla 20. yüzyılın ilk yarısında görülürken, İkinci Dünya Savaşı döneminde manifesto yazımında bir duraklama görülmüştür. 1789 Fransız İhtilali'nin etkisi ile doğan eşitlik, özgürlük ve adalet ortamından etkilenen sanatçılar eylemlerini, söylemlerini, gösterilerini ve yaptıkları eserleri özgürlük amacıyla yapmışlardır. Manifestoların temelinde yatan niyet ise aslında özgürlükten ziyade mevcut özgürlüğün sınırlarını zorlamak olmuştur. İşte böyle bir ortamda sanatçılar kimi zaman manifestolarındaki provakatif söylemlerde, kimi zaman eylemlerde, kimi zaman eserleriyle öncü rol almış ve bazı zaman toplumla, kimi zaman da kanunlarla karşı karşıya kalmıştır. O günlerde yazdıkları manifestolar, gösteriler, eylemler, eleştiriler, tepkileri ile dönemine damga vuran büyük sanatsal hareketler; yenilik getiren, çığır açan, devrim yaratan ve o günümüze kadar devam eden bir gelişimin öncüleri olmuşlardır. Yeni bir yönelimin ortaya çıkışını belirten manifesto ile başlayan süreçte, ileri sürülen ortak fikirler doğrultusunda eserler üretilmiştir.

Bu bölümde 20. yüzyılın ilk yarısındaki Fütürist Manifesto, Dada Manifestosu, De Stijl Manifestosu, Bauhaus Manifestosu, Gerçekçi Manifesto, Süprematizm Manifestosu ve Sürrealist Manifestoları ele alınıp incelenecektir.

2.5.1. Fütürist Manifesto

Yirminci yüzyılın başında hızla gelişen sanayi, meydana gelen askeri ve siyasi olaylar toplumsal değişim sürecinde önemli boyutta çok yönlü etkileri olmuştur. Gelişen sanayi ile makine ekonomik yaşama hızla girmiş, insan hayatında rahatlama sağlanmış ve ortaya yep yeni bir dünya çıkmıştır. Makineler hızlı ve yığın halinde ürünler üretmiş ve böylece hem daha çok para kazanılmış hem de bu ürünleri kullanan insanların hayatı kolaylaşmıştır. Ortaya çıkan ve gelişen bu modern teknoloji toplumsal yapıyı ve değerleri değiştirme sürecini başlatmıştır. Bu kadar hızlı gelişme ve ilerlemeyle beraber insanlar daha mücadeleci, daha aktif, daha hareketli, daha doyumsuz bir kişiliğe dönüşmeye başlamıştır.

Tam da böyle bir ortamda “Şu müzelere bir bakın: mezarlıklardan ne farkları var!..” diye bağırıp bağırırken etrafına saçtığı tükürükler ve öfke arasında müzeleri yıkmaktan, kütüphaneleri yakmaktan söz eden İtalyan şair Filippo Tommaso

Marinetti, 20 Şubat 1909 tarihinde Fransa'nın en çok satan gazetelerinden Le Figaro'nun baş sayfasında yayımlanan "Fütürizm Manifestosu"yla 20. yüzyılın en önemli sanat akımlarından biri olan Fütürizmin resmen hayata geçirilmesine öncülük etmiştir. Bir tür çağrı olan Marinetti'nin manifestosu, İtalya'yı geçmişin tüm kangrenli hücrelerinden kurtarmaktan söz etmiş, vatanseverlikten ve militarizmden dem vurarak, genç İtalyan sanatçıları iş birliğine çağırmıştır: "Hadi, kalkın ayağa!.." sloganıyla İtalya'nın 19. yüzyıl boyunca Avrupa'nın diğer ülkelerindeki gelişmeleri yakalayamamış olmasına duyduğu tepkiden kaynaklanan bir saldırganlık ve sabırsızlık içinde olan Marinetti'nin ateşli söylemlerinden de anlaşılabileceği gibi, Fütürizm o güne kadarki en radikal akımlardan biri olarak tarihteki yerini almıştır (Antmen, 2012: 65-66).

Sosyal ve ekonomik anlamda Avrupa ülkelerden geri kalan İtalya'nın tekrar canlandırılması ve geliştirilmesi için militarist ve vatansever bir söylem geliştiren, yükselen milliyetçilik duygusunu yüceltmek için kitlelere hitap edebilecek her türlü propaganda imkânlarını kullanmışlardır. Ayrıca Fütüristler İtalya'nın geri kalmış bu durumdan ancak sanayileşme ve savaşla tekrar güçlü bir şekilde ayağa kalkabileceği ve yeni bir başlangıç yapabileceğini öne sürmüş ve savaşı kutsamışlardır.

Bu bağlamda Avrupa'daki ilk avangart sanat akımı olarak ortaya çıkan Fütürizm, manifestosu ile çağdaş uygarlığın getirdiği tüm yenilikleri, teknik ve bilim alanında çığır açan bulguları kabul etmiştir. Bu manifestoda, modern makine dünyası, evrensel bir dinamizm olarak tanımlanmış, etkinlik, devinim ve hız bu dünyanın amblemi olarak gösterilmiştir. Manifestoda natüralist sanatın olanaklarıyla doğmakta olan yenedünyanın verilemeyeceğine vurgu yapılmış ve bu yenedünyanın yaşantılarını sanata eş zamanlı yansıtabilecek yeni bir biçim dilinin uygulanması istenmiştir (İpşiroğlu, 2011: 33). Endüstrinin bir getirisi olarak hız ve dinamizm Fütürizm'in baş tacı olmuştur.

Şekil- 7: Le Figaro Gazetesinde Yayınlanan Fütürist Manifesto



(Sanal 7, 2017)

Yalnızca Fütürizm’in değil, sanatçı manifestosu fikrinin de temeli sayılan Fütürist Manifesto, modern çağ manifestolarının atası olarak kabul edilen Komünist Manifesto’nun hem tekrar icadı hem de başlı başına yepyeni bir tür olmuştur. Fütürizm akımı manifesto yazımına ciddi anlamda önem vermiş, “sanatçı manifestosu” geleneğinin oluşmasında etkili olmuştur. Bu manifesto, sanatın farklı yollardan devam ettirilmesi olarak da kabul edilmiştir (Danchev, 2017: 29; Antmen, 2012: 66).

Marinetti’nin “Fütürizmin Kurucu Manifestosu” sadece Fütürist hareketin değil, bütün avangard sanat manifestolarının önünü açan bir adım olarak görülür. Manifestonun bu önemi içeriğinden ziyade edebi formundan, kıskırtıcı üslubundan ileri gelmiştir. Modernliği ve onun türevi olan hızı, endüstriyel üretimi, makineleri, reklamları, savaşı yüceltmiş, kadını ise yermiş (Artun, 2013: 102). Marinetti’nin en çok sevdiği yani manifestolarını etkilediği kadar sanatını da etkileyen savaş konusunu 1909 tarihinde manifestosunda, “Her zamankinden daha fazla, bugün, savaşta yapmayacağınız hiçbir şeyi sanatta da yapmayız.” şeklinde ifade etmiştir. Marinetti, savaş söylemlerine şiirlerinde de devam etmiş ve şiirlerinde savaş seslerini, söylentilerini, gümbürtülerini ve patırtılarını referans olarak kullanmıştır (Puchner, 2012: 174-175).

Şekil- 8: Gino Severini, “Savaş”, 1914



(Sanal 8,2017)

Şekil- 9: Gino Severini, “Zırhlı Tren”, 1915



(Sanal 9,2017)

Fütürist sanat akımının önemli temsilcilerinden olan ve Gelecekçi Ressamlar Bildirgesi'nde imzası bulunan Gino Severini'nin Fütürist Manifestosu'ndaki “*Dünyanın tek temizlik olanağı olan savaşı, militarizmi, vatanseverliği, özgürlük savaşçılarının yıkıcı eylemlerini ve ölmeye değer güzel idealleri yücelten bizler, kadınları hor görürüz.*” (Antmen, 2012: 71) söyleminden hareketle pek çok savaş konulu, savaşı kutsayan resimler yapmıştır. Fütürist ilkelerden vazgeçmeden fakat savaşı bir savaş görüntüsüyle değil de savaşı temsil edebilecek simgelerle ele almıştır. Severini, savaştaki parçalanmaları Kübist parçalanmayla göstermiştir. Bu konudaki Severini'nin en güzel örneği “Zırhlı Tren” isimli eseridir.

Filippo Tommaso Marinetti yayımlanan manifesto ile arkeologların, profesörlerin, eski sanat meraklılarının yüceltip göklere çıkardıkları Eski Grek ve Roma sanatını da eleştirip protesto etmiştir. Bu anlayış bir bakıma modern yaşamı, modern yaşamın süratliliğini, makinenin modern hayata getirdiği hareketi kutsayıp yüceltmiş ve süratin güzelliğini methetmiştir (Turani, 2012: 606). Marinetti yıkıcı ve şiddetli başkaldırıyı dile getiren manifestosu ile İtalya'yı, “profesörlerin, arkeologların ve antika uzmanlarının kokuşmuş kangreninden” kurtarmak istediklerini şöyle haykırmıştır:

“İtalya artık elden düşmeleri pazarlamaktan kurtulmalı. İtalya'yı onu mezarlıklar gibi kaplayan sayısız müzeden... Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle zenginleştiğini ilan ederiz; bu, hızın güzelliğidir. Kaportası şiddetle soluyan yılanlara benzer büyük

borularla süslenmiş, kükreyerek giden bir yarış arabası, Kanatlı Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir.” (Antmen, 2012: 72).

“Güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği” ifadesi, manifestodaki en dikkat çeken söylem olmuştur. Marinetti burada daha önce düşünülmemiş bir beceri ve çalışmayla ortaya konmuş bir sanayi ürünü ile yerleşmiş bir güzellik seviyesine ulaşma çabasıyla meydana getirilmiş bir sanat eserini, Hellenistik Dönem’in Louvre Müzesi’ni gezenleri büyüleyen ünlü bir heykeli karşı karşıya getirmiştir. Bir otomobilin, bir makinenin, bir Helen heykelinden daha güzel olduğunu savunmuş, hızı mutlak güzellik olarak kabul etmiştir. Birçok sanatçının benimsediği bu fikirlerle kentsel yaşam, endüstriyel dünya, parçalanmış hayat, iç içe geçmiş nesnelere yığılı, saldırgan ve hızlı ritimlerle eserlerinde ele alınmaya çalışılmıştır (Harrison ve Wood, 2011: 173; Lynton, 2015: 87).

Fütürizm’in geçmişle koparmak istediği bağ, tamamen geçmişi yıkıp yerine yeniyi en baştan kurmak fikridir. Böylece Fütüristler yeniyi kurmak adına geçmişi hatırlatacak her türlü argümanı kökünde yıkıp kazımak istemişlerdir. Bu bağlamda geçmişe dair tüm yapılar, özellikle de müze ve akademilerin yıkılmasını savunmuşlardır. Marinetti manifestoda geçmişin ve müzelerin yok olacağını şu sözlerle haykırmıştır:

“Müzeleri, kütüphaneleri ve her türlü akademiyi yıkarak, ahlakçılık, feminizm ve her türlü oportünist ve işlevselci aptallıkla mücadele edeceğiz. İtalya’yı onu mezarlıklar gibi kaplayan sayısız müzeden kurtarmak istiyoruz. Müzeler: mezarlıklar!...” (Antmen, 2012: 71).

“Ölüleri ziyaret eder gibi, her yıl bir kez gidilir müzelere. Bunu kabul edebiliriz!.. Hatta bir kez Mona Lisa’nın altına çiçek demetleri bile konuluyor, bunu da anlıyoruz!.. Ama acılarımızı, kırılğan cesaretimizi ve marazi huzursuzluğumuzu yükleyip, her gün müzelerde dolaşmaya gidelim, olacak iş değil bu... Yani durup dururken zehirlenmek mi istiyorsunuz?.. Çürüyüp gitmek mi istiyorsunuz?... Eski tablolarla ne bulunabilir ki-rüyasını bütünüyle ifade etme arzusunun önündeki aşılmaz engelleri yıkmaya çabalayan sanatçının gösterdiği zahmetli uğraştan başka?” (Artun, 2013: 102).

Fütürist Manifestosu ile Gelecekçiler, o güne dek geçerli olan bütün kuralların yıkıldığını, bundan sonra yeni ve devrimci bir yaşam biçiminin geçerli olduğunu ilan etmişlerdir. Pasif gördükleri aydınları eleştirerek, alışılmış yaşam şekillerinin yerine, tutkuyla çağdaş olanın yanında yer almaları gerektiğinin çağrısını yapmışlardır. Çağdaşa duydukları bu inanç, Fütüristlerin hız, teknolojiye ve makinelere karşı aşırı tutku göstermelerini sağlamıştır (Tuncay, 1994). Böylece, hayatın durağan değil de sürekli bir değişim süreci içerisinde olduğunu açıklayan manifesto ile Fütüristler, yaşamdaki bu hızlı değişimle uyum içerisinde olacak yeni biçim ve yeni ifade yolları bulmak için çabalamışlardır. Fütürist Manifesto hızı, makineyi, üretimi yücelterek o güne kadar bütünlüğü sorgulanmamış olan insan bedeni, mekân, zaman ve bilinci parçalamıştır. İşte bu yüzden Fütürist Manifesto, parçalanmayla yeni gerçeklikler oluşturmuş ve yaratan yıkımı söylemlerinde sıklıkla kullanmıştır. Fütüristlerin hız ve değişime yönelik bu arzularının altında aslında bir tür korkuyla hesaplaşma vardır. Fütüristler bu korkunun üzerine giderek onu hız ve tempoyla insan bilincinin ve fiziksel var oluşunun parçalandığı bir duruma itmiştir. Teknolojinin etkisiyle ulaşım ve iletişim araçlarındaki gelişmeler, Marinetti'nin aynı anda birden fazla mekânda olan insan hayali gerçekleştirmiştir. İnsan bedeni, imgeler, nesnelere ve hareket parçalanır. Böylece eşzamanlı, üst üste çakışan farklı gerçeklikler ortaya çıkmış olur (Bora, 2016: 80).

Fütürist Manifesto yeniyi kurmak adına eskiden kurtulmak için yıkmakla yok etmenin şart olduğunu sert ve radikal bir biçimde savunmuştur. Bu noktada insanlığı eskinin zincirlerinden kurtaracak olanın makine olduğunu iddia eder. Fütürist Manifesto'da makine çeşitli açılardan ele alınmıştır. Makine, bazen geçmişten kurtarıcı, bazen gelecekte de yok olmaktan koruyan, bazen yeniliğin dinine teslimiyet gösteren çağın bir ilahı gibi, bazen de estetik bir ikon olarak ele alınmıştır. Sant Elia'nın fütürist çizimlerinde araç, demir yolları, yaya yolları ve bütün ulaşım sistemlerine ait tasarımlar şehrin kalbi olarak tasarlanmıştır. Rasyonalist avangardın gözünde ideal formların en kusursuz bileşimi makine olarak görülmüştür. Makinenin tasarımı tamamıyla mantıklıdır, gerçektir, işlevseldir, süssüzdür yani saftır, dinamiktir, üreticidir. Dolayısıyla bu gibi güzellikleri nedeniyle makine Fütüristler için bir estetik ikon hâline gelmiştir. Sanatın ideali artık makine olmuştur. Makine

kültü, estetik bir ilke oluşturduktan sonra, bütün hayatın ve toplumun estetize edilebileceği, armonik bir düzene sokulabileceğine ilişkin hayalleri beslemiştir (Artun, 2013: 47). Fütürist Manifesto'da makine hem özgürleştirici, hem estetik bir araç olarak yenedünyayı makine estetiği ile kurgulamıştır. Fütürizm bu özelliği ile makine estetiğini gündeme getirmiştir. Makine eskiye alternatif, özgür bir dünyanın kuruluşu için seçilmiş bir nesnedir.

Manifestoda modern makine dünyası, evrensel bir dinamizm olarak tanımlanmıştır. Etkinlik, devinim ve hız teknik dünyada doğadaki ölçülerin sınırlarını aşmış, devasa bir boyut kazanmıştır. Manifestoda natüralist sanatın olanaklarıyla, doğmakta olan yenedünyanın verilemeyeceği işaret edilmiş ve bu yenedünyanın yaşantılarını sanata eşzamanlı yansıtabilecek yeni bir biçim dilinin uygulanması istenmiştir. Böylece manifestoda makine, tren istasyonları, cephanelikler, fabrikalar, tersaneler, köprüler, vapurlar, raylar, lokomotifler, uçaklar hem çok güzeldir hem de estetik bir obje olarak sanat eserlerinde betimlenir (İpşiroğlu, 2011: 33-37; Antmen, 2015: 66).

Şekil- 10: Giacomo Balla, “Güneşin Önünden Geçen Merkür”, 1914



(Sanal 10, 2018)

Şekil- 11: Luigi Russolo, “Arabanın Dinamizmi”, 1913



(Sanal 11, 2018)

Marinetti tarafından bir edebi reform hareketi olarak başlayan Fütürizm, zaman içinde başka disiplinleri de içine alarak, kısa zaman içinde Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla ve Gino Severini gibi genç İtalyan sanatçıların katılımıyla sanatsal zemini daha da güçlenmiştir. Daha sonra bu sanatçıların imzalayacağı Fütürist Resim ve Heykel Manifestosu'yla Fütürizm, biçimsel bir ifadeye kavuşmuştur (Antmen, 2012: 65-66).

Marinetti'nin manifesto örneğini görsel sanatlara uygulayan ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla ve Gino Severini fütürist resim sanatının ilk manifestosu olan “Fütürist Resim: Teknik Manifestosu”nu 1910’da Torino Da Chiarella tiyatrosunda ilan etmiştir. Manifesto, tiyatronun sahne ışıkları altında, sanatçılar, edebiyat insanları, öğrenciler ve pek çok farklı insanlardan oluşan üç bin kişilik bir topluluğa okunan ilk manifestodur. Manifesto, isyan duyguları, tiksintileri, akademik ve dar görüşlü vasatlık karşısında, eskimiş ve kurtların yediği her şeye duyulan radikal tapınma karşısında duyulan şiddetli ve sinik bir çığlık olarak görülmüştür (Harrison ve Wood:175; Turani, 2012: 606).

Şekil- 12: Fütürist Resim: Teknik Bildirgesi



(Sanal 12, 2017)

Fütürist ressam Umberto Boccioni'nin yayımladığı teknik manifesto ile sanatçılar, Marinetti'nin fikirlerini görsel alanda uygulamışlardır. Manifestoda özellikle genç Fütüristlere çağrıda bulunulmuş, taklidin her türlüünden uzak durulması gerektiği savunulmuştur.

Fütürizmin temel fikri olan hız, dinamizm, devingenlik, eskiyi yıkma, eskiye dair ne varsa bütün geleneklere kaşı çıkma burada da görülmüştür. Manifestonun “*Resimde yapmak istediğimiz şey, kâinattaki dinamizmin bir anını tespit etmek değil, dinamizmin kendisini duyurmaktır.*” maddesinde Fütüristlerin sanat görüşü çok açık bir şekilde ifade edilmiştir.

Bu bağlamda Fütürist sanatçılar hızın estetiğine, dinamizme ve harekete görsellik kazandırabilmek için, renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla

bazen daha yumuşak noktacı bir teknikle ayrıştırılmasına dayanan bir tür yeni-izlenimci divizyonizm yöntemine başvurmuşlardır. Bu noktada Eadweard Muybridge ve Etienne Jules Marey'in ardışık fotoğrafları ile Louis Bergson'un gerçeklik ve zaman konusundaki fikirlerinin kendileri için işe yarayacak bir sonuç oluşturacağını düşünmüşlerdir. Bir eylemin belli bir anına ilişkin görüntüleri üst üste bindirmeyi denemiş ve bu şekilde geleneksel betimlemelerden kurtulmuşlardır. Kübizm'de olduğu gibi, birden çok açıyı ve anı aynı yüzey üzerinde göstermelerinden kaynaklanan yeni zaman ve mekân algısı Fütüristlerin de dikkatini çekmiştir (Antmen, 2012: 65-68; Yılmaz, 2013: 126).

Boccioni'nin Teknik Manifestosu'nda bu durum şöyle ifade edilmiştir:

“Her şey hareket ediyor. Her şey koşuyor. Her şey hızla dönüyor. Önümüzdeki hiçbir şey asla durmuyor, aralıksız bir görünüp bir kayboluyor. Retinada görüntülerin sürekliliği yoluyla hareket halindeki nesnelere çoğalıyorlar ve biçimleri bozuluyor. İçinden geçtikleri boşlukta titreşimler halinde birbirlerini izliyorlar, böylece dörtnala koşan bir atın dört ayağı yerine hareketleri üçgen biçiminde yirmi ayağı olduğunu izliyoruz.” (Antmen, 2012: 73).

Şekil- 13: Giacomo Balla, “Bir Otomobilin Hızı+ Işıklar”, 1913



(Sanal 13, 2017)

Fütürist sanatçı Giacomo Balla, “Bir Otomobilin Hızı + Işıklar”, “Keman Yayının Ritimleri” ve “Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin Dinamizmi” isimli eserinde bir objenin devinimini yansıtmaya çalışmıştır. Balla eserlerinde, ardışık fotoğraf (kronofotoğraf) tekniğiyle bir devinimin farklı evrelerinin aynı karede birleştirmesiyle elde etmiştir. Balla, bu yöntemle “Keman Yayının Ritimleri” isimli eserinde müzikten çok hızı ve devinimi resmetmeyi amaçlamıştır. Keman, yay ve el

birden çok ve üst üste fakat arkadaki sütun kaidesi tek bir görüntü şeklinde biçimlendirilmiştir. Böylece sütun kaidesi sabit, diğer elemanlar ise devinimsel bir görüntüye sahip olmuştur (Yılmaz, 2013: 128; Özdemir, 2013: 67).

Şekil- 14: Giacomo Balla, “Balla Keman Yayının Ritimleri”, 1912



(Sanal 14 2017)

Şekil- 15: Giacomo Balla, “Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin Dinamizmi”, 1912



(Sanal 15, 2017)

Fütürist sanatçıların kullandığı kronofotograf yani ardışık fotoğraf yöntemiyle, hareket, birbiri ardına sıralı bir şekilde tek düzlem içerisinde verilmiştir. Bu Fütüristlerin üretimlerinde kullandıkları en önemli yöntemleridir. Fütüristler parçalamayı ve çoğaltmayı üretimlerinde yaratıcı bir yöntem olarak tercih ettikleri için bütünden ziyade parçaların olabildiğince çokluğu, kesiştiği, üst üste bindiği ve hareketin eş zamanlı dinamik süreçlerini yansıtmışlardır.

Boccioni, manifestoda yazdıklarını resimlerine taşımak yönündeki çabasını, ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzeye üst üste, yan yana, iç içe, geçen renk ve biçim alanları halinde parçalara ayırarak oluşturmuştur. Bergson’un düşüncelerinin yankısı sayılan Teknik Manifesto’da işaret edildiği gibi Boccioni, resimlerde kendi “farklı ruh hallerini eş zamanlı olarak sanat yapıtına yansıtabilmek” çabasını eserlerine “ritim”, “dinamiz”, “eş zamanlı hareket” gibi isimler vererek göstermeye çalışmıştır. Eserlerin hemen her biri bir yandan Kübizm’in yoğun etkisini hissettiren, bir yandan da dışavurumcu bir soyutlama dinamizmini yakalamaya çalışmıştır (Antmen, 2012: 67-68).

Şekil- 16: Umberto Boccioni, “Ruh Durumları: Uğurlama”,



(Sanal 16, 2017)

Şekil- 17: Umberto Boccioni, “Ruh Durumları: Gidenler”,



(Sanal 17, 2017)

Şekil- 18: Umberto Boccioni, “Ruh Durumları: Kalanlar”,



(Sanal 18, 2017)

“Bir oda içinden bakarak balkondaki bir kişiyi resmederken, ancak pencere çerçevesinin bize izin verdiği kadarı ile görüş alanımızı sınırlamıyoruz. Caddenin gürültüsü, sağda ve solda derinliğine giden evlerin sırası...” ifadelerinde görüldüğü gibi Fütürizm, kendine amaç olarak objeyi değil, insanı iç ve dış tüm yaşantısıyla ele alır (Turani, 2012: 601). Boccioni'nin “Ruh Durumları” (Uğurlamalar, Gidenler, Kalanlar) üçlü tablosu bu amacın sonucu ortaya çıkmıştır.

Önceleri birlikte manifesto yayımlayan Fütüristler daha sonra bireysel manifestolar yazmış ve imzalamışlardır. Fütürizm akımının öncü sanatçılarından ve Metafizik Resim akımının kurucularından olan Carlo Carra, 11 Ağustos 1913'te resim üzerine “Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi Manifestosu”nu yayımlamıştır. Carra, bu manifesto ile Boccioni'nin “Fütürist Heykelcilik Manifestosu”nda ileri sürdüğü plastik görüşleri, Marinetti'nin “Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler” ve Russolo'nun “Gürültüler Sanatı” isimli manifestolarında ileri sürülmüş plastik görüşleri bütünsel bir sanat yaratmak adına daha da yüceltmek istemiştir. Carra, Fütürist ilkeleri aşmaya yönelik bu arzusuyla, İtalyan Fütürizmi'nin yerini alacak olan en devrimci iki hareketin yani Dada ile Gerçeküstücülük'ün öncülerini içinde taşıyan “fütürist–üstü” diyebileceğimiz bir estetiğe ulaşmıştır (Blumenkranz, 2009: 95).

Şekil- 19: Carlo Carra, “Manifestazione İnterventista”, 1914



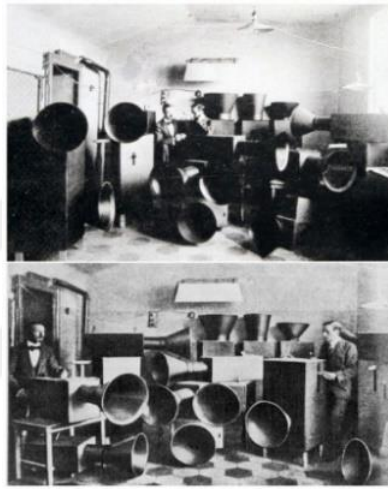
(Sanal 19, 2017)

Carlo Carra'nın 1914 tarihli “Manifestazione İnterventista” isimli kolajı sanatını en özlü bir şekilde özetleyen eseri olarak karşımıza çıkar. İtalya'nın Birinci Dünya Savaşı'na girmesini destekleyen Lacerba isimli gelecekçi bir dergide yayınlanan bu sözcük-resim kolaj, kendi hunisi, kelimeleri ve harfleri toparlayan ve bunları büyük bir çılgılık altında bir araya getiren bir megafon şeklindeki girdabın çevresinde örgütlenmiştir. Bu kelimeler ve harfler, gazetelerden ve manifestolardan olduğu kadar özgürlük içindeki kelimelerden de toparlanarak bir araya getirilmiştir. Bunların bir araya getirilmeleri, Carlo Carra'nın “Müdahaleci Ortaya Çıkarış” olarak isimlendirdiği manifesto ile bir yakınlık göstermiştir. Bu manifesto en çok kendi karakteristik özelliğiyle, yani siyasi bir müdahaleyle (bu durumda, İtalya'nın Birinci Dünya Savaşı'na müdahalesiyle) kendini özdeşleştirmiştir. Birçok sanatsal ve siyasi manifestolarla çevrelenen Carra'nın metni, manifestoya benzeyen, tekil bir merkez ve tekil bir konu etrafında kolaja dönüşmüştür. Manifestazione, manifestolar tarafından hakim olunan bir dönemde sanata ne olduğunu anlatan önemli bir çalışma olarak değerlendirilmiştir (Puchner, 2012: 178).

Fütüristler resimde, ses, gürültü ve koku öğelerini ele alarak sanat ortamında yeni yollar açmış, konu sınırlarını ve bakış açılarını genişletmişlerdir. Fütüristler için sessizlik statiktir ve sesler, gürültüler, kokular dinamiktir. İşte tüm bunlar Fütüristler için tartışılmaz gerçeklerdir. Sesler, gürültüler ve kokular, titreşimin formları ve farklı şiddetleridir; seslerin gürültülerin ve kokuların art arda gelişi, insan zihnine bir formlar ve renkler arabeski aktarır (Russolo, 2009: 98).

Bu bağlamda 1913 yılında “Seslerin Sanatı” isimli bir manifesto yayımlayan Fütürist sanatçı Luigi Russolo, tramvayların, motor patlamalarının, trenlerin ve kalabalık sokakların seslerine benzer rastlantısal gürültüleri içeren besteler yapmış, günlük kent hayatının seslerinden senfoniler bestelemiştir. Luigi Russolo’nun “gürültü müziği” olarak isimlendirilen ses performansları dönemin önemli etkinlikleri arasında yerini almış ve gürültü müziğinin fon olarak kullanıldığı mekanik hareketli yeni koreografiler de bu dönemde ortaya çıkmıştır (Antmen, 2012: 221).

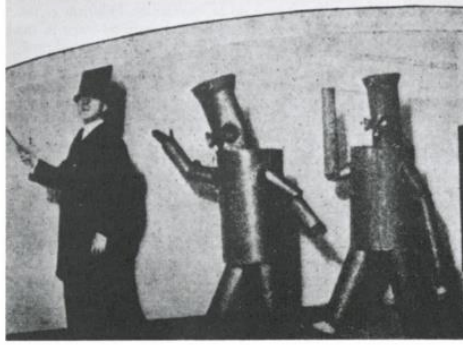
Şekil- 20: Luigi Russolo, “Ugo Piatti and the Intonarumori”, 1917



(Sanal 20, 2018)

Marinetti, manifestoyu devrimin teorik sosyalist geleneğinden koparmış ve savaş konulu bir eylem konuşmasının anti-teorik bir organına çevirmiştir. Savaşı vaat eden pek çok Fütürist Manifesto, savaşın birçok özelliğini saldırganlık, tahrik, parçalanma, şiddet ile bütünleşmiştir. Marinetti’nin manifestoya uyguladığı eylem ile onun tarihsel ve teorik sesini temizlemeyi ve sabırsız, canlı, tahrik edici konuşma eylemine dönüştürmeyi amaçlamıştır. Fütürist Manifesto, faşizmin teoriyi reddetmesi ve eylemi benimsemesinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Puchner, 2012: 168-172). Bu bağlamda Fütüristler, manifestonun ses getirmesi ve etkili olması için çağın iletişim araçlarını, kalabalık akşam toplantıları (Fütürist Suareleri) gibi topluluğa hitap edebilecek her türlü propaganda malzemesini kullanmışlardır.

Şekil- 21: Fütürist Suarelerinden Görüntü, 1924



(Sanal 21, 2018)

Her ne kadar Fütürist Manifesto'su dünyada tek mikrop kırıcı olarak savaş çığırkanlığı yapmış olsa da İtalya'nın 1. Dünya Savaşı'na girmesiyle Fütüristler, çığırkanlığını yaptıkları savaştan beklediklerini bulamadıkları gibi yücelttikleri teknolojik ve sanayi ürünü makineli tüfeğin yıkıcı gücü ile de sarsılmışlardır. Sanayileşme ve seri üretim, savaşa katılan orduların ihtiyaçlarının kısa sürede karşılamış ve bu durum savaşın uzun sürmesine ve milyonlarca insanın hayatını kaybetmesine neden olmuştur. Fütürist Manifesto'sundaki söylemlerde olduğu gibi savaş bir canlılık, hız, korkusuzluk meydana getirmemiş bilakis savaş, hareketsizlik, ahmaklık ve onur kırıcı bir yaşam biçimi oluşturmuştur (Lynton, 2015: 98).

2.5.2. Süprematizm Manifestosu

Yirminci yüzyılın ilk çeyreği Avrupa'da olduğu gibi Bolşevik Devrimi öncesi ve devrim sonrası Rusya'da da sanat alanında büyük değişiklikler ve yoğun hareketlilikler yaşanmıştır.

Rus sanatı karakteristik özelliğini gerek estetik anlamda gerek toplumsal ve siyasal anlamda özerkliğini kazanmasıyla elde etmiştir. Rus avangardının doğuşu Batı ile paralel bir çizgide gitmiş ve estetik yönelimleri benzer özellikler gösterse de örgütlenme biçimleri batıdan farklı olmuştur. Rusya'da avangart, bir takım koloniler, kolektifler, sürekli üreyen ve devinen hücreler içerisinde örgütlenmiştir. Düşünsel ve siyasal birlikler olan bu örgütlerin oluşmasında ve varlık göstermesinde genellikle ya

malikânesiyle ya koleksiyonuyla ya da finansmanıya birileri destek olmuştur. Ütopist olan Rus avangardı, devrimci bir dönüşüm sayesinde insanların ideal bir özgürlük çağını başlatacağını ümit etmişlerdir. Gesamtkunstwerk (bütünlüklü sanat) idealine bağlılıkları onları hem sanatları arasındaki hem de sanat ve hayat arasındaki sınırları kaldırmayı tetiklemiştir (Artun, 2015: 39-40).

1917 Rus Devrimi ile Sovyet hükümeti, başta müzeler olmak üzere, bütün sanat kurumlarının yönetimini avangard sanatçılara teslim etmiştir. Böylece tarihte ilk defa sanatın iktidarı sanatçıların eline geçmiştir (Artun, 2015: 11-12). Rus Devrimi'nin sanata ve sanatçıya böyle bir görev vermesi, Rusya'daki sanat hareketlerini hızlandırmış, solcu sanatçılar eski düzene ve tutucu görsel sanatlara karşı çıkmış, 1917'de Bolşevikleri desteklemiş ve dünyayı değiştirmek amacıyla kendilerini propagandalarına adanmışlardır (Bektaş, 1992: 57).

Rus avangardının, 20. yüzyıl sanatını en derinden etkileyen iki akımı Süprematizm ve Konstrüktivizm olarak kabul edilir. Bu akımlar 1915 yılının sonunda Petrograd'da düzenlenen "0.10. Son Fütürist Pentür Sergisi" ile ortaya çıkmıştır. Bu sergi aynı zamanda, sanat tarihinde soyut sanat sisteminin sunulduğu ilk etkinlik olarak kabul edilir (Artun, 2015: 15-51). Devrimi izleyen dönemin estetik politikasını belirleyen bu iki hareketin lideri Malevich ve Tatlin'dir.

Rus avangardı tiyatro sahnesinde keşfedilmiş ve Süprematizmde tam anlamıyla tiyatrodaki ifadesini bulmuştur. 1913 yılında sahne dekorunu ve kostümlerini tasarladığı "Güneşe Karşı Zafer" operası Malevich için Kübo- Fütürizmden Süprematizme geçiş döneminin en önemli yapıtaşlarından biri olmuştur. Bu eser için yaptığı tasarımlar, birçok Süprematist resmi için temel oluşturmuştur (Artun, 2015: 48-51; Milner, 1996: 89).

"Arka perde de bir siyah kare vardır. O, bütün saklı olanakların embriyosudur ve gelişimi esnasında korkutucu bir güç kazanır. O küpün ve kürenin atasıdır ve onun parçalanıp dağılması resimde ve operada insanın aklını başından alan bir kültürel yaşamın ana hatlarını gösterir. O zaferin başlangıcını göstermiştir." (Milner, 1996:128).

“Güneşe Karşı Zafer” operasının ilk bölümünde insanoğlunun doğa üzerindeki zaferi ve güneşin insanlar tarafından nasıl tutsak edildiği anlatılır (Artun, 2015: 51). Oyununun sonunda bir dizi gerçeküstücü imgenin sunulmasının ardından, geleceğin temsilcisi olan sporcular sahneye girip şarkı söylemeye başlar ve arkasından Fütürizmin savunduğu hızın simgesi, bir başka Fütürist öge olan bir uçak sahneye girer ve düşer. Fakat pilot zarar görmez. Oyun, Fütüristlerin “dünya yok olacak ama biz sonsuzuz” sloganlarıyla sona erer (Douglas, 1994: 17-20). “Güneşe Karşı Kazanılan Zafer” operasında güneşin ölümü, geçmişe bir başkaldırı, geçmişin terki ve geleceği kurmak adına hâlihazırdaki dünyanın yıkılmasını savunan bir çağrı anlamı taşımıştır. Aynı zamanda da bu, Fütüristlerin güneşin ölümüyle simgelenen sıfır noktasından başlayıp yeniden kuracakları yepyeni bir geleceğin göstergesi olmuştur.

Malevich’in Latince ‘en üst, en yüce’ anlamına gelen ‘supreme’ sözcüğünden ortaya çıkardığı Süprematizm, ‘hiçbir şeyin’ ve ‘her şeyin’ iç içe geçtiği bir sanat yani temelde uzaysal gerçekliği yansıtan bir saf sanat, dördüncü boyutun hatta beşinci boyutun içinde temsil edildiği bir sanat olarak kabul edilmiştir. Bu sanatta, sanatın içeriği sanatın kendisidir (Yılmaz, 2009: 270). Malevich, kurduğu harekete “Süprematizm” adını aslında soyut sanatın yeni felsefesinin üstünlüğünü, büyüklüğünü, tanrısallığını imlemek istediği için vermiştir (Artun, 2015: 56).

Artun, (2015: 54-55) Süprematizmin amacının, bireysel anlamda değil de evrensel anlamda bilincin özgürleştirilmesi olduğunu belirtmiştir. Malevich için soyut, ruhun bireysel bir düşünümü değil, bireysel psikolojiden ve sanatçının duygularından bağımsız, evrensel bir ideadır. Ayrıca Artun, Malevich’in Platon’dan başka Nietzsche’nin akla ve Tanrı’ya inancın kaybolduğu ve her şeyin anlamını yitirdiği nihilizm ile de ilişkili olduğunu ve “sıfır”ın hiçliğe karşılık geldiğini, Malevich’in en önemli eseri “Siyah Kare” nin “sıfır form” olduğunu söylemiştir.

Malevich’in felsefesini ve resimlerin anlaşılmasında en önemli temel kaynakları kaleme aldığı yazıları ve manifestoları olmuştur. Süprematizm’in ilanından ölümüne kadar ki süre zarfında Malevich, Süprematizm’i anlatmak ve propagandasını yapmak amacıyla pek çok manifesto ve metin kaleme almıştır.

Şekil- 22: Kùbizm ve Fütürizmden Süprematizme Manifestosu Kitap Kapağı



(Sanal 22, 2018)

Şekil- 23: Son Fütürist Sergi 0.10'nun Afişı



(Sanal 23, 2018)

Kazimir Malevich, Aralık 1915'te Petrograd'da gerçekleştirilen “0.10 Son Fütürist Sergisi”nde hem manifesto niteliğindeki “Siyah Kare” eserini, hem de “Kùbizm ve Fütürizmden Süprematizme: Yeni Resimsel Gerçekçilik” isimli Süprematist Manifesto’yu ilan etmiştir. Pek çok kez tekrara uğramış olan bu manifesto ilk defa 1915 yılının Aralık ayında, Petrograd’daki Sanat Bürosu’nda düzenlenen “0.10” sergisinde yayınlanmıştır. İkinci olarak 1916’nın Ocak ayında yine Petrograd’da; üçüncü olarak ise köklü bir biçimde tekrar yazılmış ve “Kùbizimden Fütürizmden Süprematizme: Resimde Yeni Realizm” başlığı ile 1916 yılının Kasım ayında Moskova’da yayınlanmıştır (Danchev, 2017: 123). 20. yüzyıl sanatını derinden etkileyen Süprematizm ve 1915 sonunda Petrograd’da düzenlenen “0.10. Son Fütürist Pentür Sergisi” sanat tarihinde soyut sanatın icadı olarak da kabul edilmiştir. Süprematizm Avrupa sanatının kadim geleneğinin artık sona erdiğini haber vermiş, bu gelenek, birtakım görsel teknikler ve temsile ilişkin nominal kodlar aracılığıyla dünyayı asimile ederek, sembolik bir düzene uyarlamıştır (Artun, 2015: 5).

Kazimir Malevich’in manifestosu ile ortaya çıkan Süprematizm akımı, o döneme damgasını vuran birçok Rus sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Kazimir Malevich, I. Puni, M. Menkov, I. Kliyun, K. Boguslavskaya ve Rozanova gibi sanatçıların aralarında bulunduğu, daha sonra nesnesiz bir dünya ve hiçlik kavramını manifesto niteliğindeki sarsıcı ve şaşırtıcı eserlerle sanat tarihine damga vuran El Lissitsky, L. Moholy-Nagy ve A.Rodchenko gibi sanatçıları da etkilemiştir. (Sözen

ve Tanyeli, 2015: 286). Süprematizm akımının etkileri modern sanata ve günümüzde de pek çok esere sadelik ve yalınlığın temel alındığı çizgi ve şekillerle yansımıştır.

“Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Yeni Resimsel Gerçekçilik” isimli manifestosunda Malevich, daha öncesinde kendisinin de üretmiş olduğu sanat eserleriyle beraber bütün sanat tarihini eleştirmiştir. Malevich, sanat eserlerini doğal biçimlerin kölesi olmaktan kurtardığını ve sanat eserlerinin özgür olmaları için onları nasıl serbest bıraktığını ilan etmiştir. Ayrıca Realizm’den başlayarak Kübizm, Fütürizm gibi sanat akımlarını niçin terk ettiğini, sanatının Süprematizm’e nasıl ulaştığını ve tüm sanat geçmişini açıklamaya çalışmıştır. Bu bildiri ile ürettiği sanat eserlerine bir açıklama getiren Malevich, resme renk dışında hiçbir şeyin girmemesi gerektiğini savunmuştur. Süprematizm’i ilan ettiği 0.10. Sergisi, Malevich için gerçekten de bir dönemin sonu yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur.

Manifestosunda Malevich, Süprematizm’i gelenekselin baskıcı kurallarından bunalmış ve kendini bu geleneksel toplum kurallarından kurtarabilmiş bireylerin zihinsel özgürlüklerine kavuşmaları amacıyla bir araç olarak görmüştür. Süprematizm ile birlikte gelenek ve doğayla bütün ilişkisini koparan Malevich, yeni sanatının tamamen düşünsel ve bilimsel yasaları temel alacağını belirtmiştir. Ayrıca yenedünyanın tam demokratik bir oluşum gösteren zeki, becerikli, özgürlükçü ve tam bağımsız bireylerden meydana geleceğini umut etmiştir. Bireyin özgürlüğü ise ortak özgürlükle uyum içerisinde olursa tam manasına kavuşacağını söylemiştir. Bu birlikteliği oluşturacak bireylerin, taklitten uzak, eskinin katı kurallarından kendini kurtarabilen bilinçli fertlerin olacağını belirtmiştir.

Malevich, manifestosunda geçmiş yaşamın güzelliklerine bağlı kalarak, vahşilerin çağının sanatının en parlak çağı olduğuna inandırmaya çalışmanın ve genç kuşakların ne olursa olsun bu ideale ulaşmaya çabalaması gerektiği anlayışına sahip olmanın çok büyük bir hata olduğunu söylemiştir. Böyle bir kavrayışın gençleri çağdaş yaşamın yenilik ve güzelliklerinden soğutup uzaklaştıracağını iddia etmiştir.

“Gençlerin bedenleri teyarelerde uçuyor, ama sanatta ve yaşamda Neron’larla Titian’ların eski harmaniyelerini giyiyorlar. Bu yüzden modern yaşamımızın yeni güzelliğini göremiyorlar. Çünkü geçmiş çağların güzelliği ile yaşıyorlar. Yeni

gerçekçiler, Emprstyonistler, Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm anlaşılmalı... Akademilerin işkence odaları zamanın akışına karşı koyamaz. Biçimler hareket eder ve yanar ve bizler yeni, daha yeni keşifler yaparız. Benim size açıkladığım şeyi gizlemeyin. Bizim çağımıza geçmiş zamanların eski biçimlerini dayatmak saçmadır.”” (Harrison ve Wood, 2011: 201).

Manifestodaki söylemde görüldüğü gibi Malevich, gençlerin geçmiş çağların güzelliği ile yaşadıkları için, modern yaşantımızın güzelliğini fark edemediklerini anlatmaya çalışmıştır. Ayrıca Malevich, zamanın akışına, yeniliklere, gelişmelere vahşinin ilkel sanatının karşı koymayacağını söylemiştir. Bu yüzden yeni bir sanata ihtiyaç duyulduğu için ilkel sanatın geleneklerinden vazgeçip modern zamanın ruhunu taşıyabilecek sanat eserleri üretmek gerektiğini belirtmiştir. Yeni nesil yeni keşiflerle biçimlerin hareket ettiğini bulmuş, bu buluşların yeni keşiflerin yollarını açtığını söylemiştir. Böyle bir ortamda sanata geçmiş zamanların eski biçimlerini dayatmanın bir saçmalaktan ibaret olduğunu açıklamıştır.

Malevich, manifestosunda eskiden vazgeçmeyi bir devrim olarak nitelendirmiş, sanat olarak, felsefi kavrayış olarak ve psikolojik bir fenomen olarak akademizmin, taklitçi sanatın çerçevesindeki ufuk çemberini kapatmış bir biçim olduğunu ifade etmiştir. Yeni sanatın bundan böyle bu ufuk içerisinde kalamayacağını, tıpkı dünyadaki ekonomik, politik, sivil hak ve özgürlük yaşamı gibi gelişmeler ve değişmelerde olduğu gibi kendini geliştirip değiştirmesinin kaçınılmaz olduğunu savunmuştur. Malevich, eski biçimi bırakmanın, karşı devrimci kusursuzluğa hizmet edeceğini söylemiş; her gün, ekonomik ve politik yaşamda, eski olan şeyden arınmanın meydana geldiğini ve kusursuzluğun da burada yattığını iddia etmiştir (Harrison ve Wood, 2011: 330).

Malevich manifestosunda, akademik sanat ve Fütürist sanat akımını etin ve makine dünyasının bir çarpışması olarak ele almıştır. Fakat ikisinin de içinde yaşamın hareket ettiği beden olduğunu iddia etmiştir. Malevich manifestosunda Fütüristlerin, akademik sanatın her şeyi doğalcı bir biçimde gören nasırlaşmış alışkanlığından sıyrılmak için çok çabaladıklarını iddia etmiştir. Malevich, bu süreci manifestosunda şöyle dile getirmiştir:

“Akademili realist, yabanılın son akrabasıdır. Mazinin cübbelerine sarılıp, ortalıkta dolaşan onlardır. Ve yine eskiden de olduğu gibi aralarında kimileri bu peçmürde cübbeleri fırlatıp atmıştır. Fütürizm ilanlarıyla bu okullu antikacıların suratına şamarı toka etmişlerdir. Bu heybetli akımlarıyla, bilinçlere adeta taş bir duvara çivi çakarcasına saldırmaktadırlar. Sizleri mezarlardan çıkarıp, çağdaşlığın süratine savurmak için. Sizleri temin ederim ki, her kim modern yaşamın bir ögesi olarak Fütürizm yolundan gitmiyorsa, antik mezarlıklarda sürünerek, mazide kalmış çağların artıklarıyla beslenmeye mahkûmdur.” (Danchev, 2017:130).

Süprematizm’e ulaşmak için Malevich, Fütürizm’den nasıl faydalandığını ve Süprematizm’e giden yolu manifestosunda şöyle açıklamıştır:

“Modern yaşamın yorumcusu olan Fütürizm yolundan geçmemiş kimsenin, eski mezarların üzerinde sürünüp geçmişin kabuklarından beslenmeye mahkûm olduğunu kabul ediyorum. Fütürizm modern yaşamda “yeni” yi açtı: hızın güzelliği. Ve hız aracılığıyla daha çevik hareket ederiz. Ve daha dün Fütürist olan bizler, hız aracılığıyla yeni biçimlere, doğa ve şeylerle yeni ilişkilere vardık. Süprematizme vardık, Fütürizmi geride kalanların geçebileceği bir ilmek gibi bıraktık. Fütürizmi terk ettik; ve biz, cesur kişiler, onun sanatının sunağına tükürdük. Ama korkaklar putlarına tükürebilir mi. Bizim dün yaptığımız gibi!!! Size söylüyorum, yeni güzelliği ve doğruyu tükürmeye karar verinceye kadar göremeyeceksiniz... Fütürizmi bozulduğu ve sonu yaklaştığı için reddetmedik. Hayır. Onun keşfettiği hızın güzelliği ebedidir ve daha birçok kişiye yeni görünecek. Hedefimize doğru Fütürizmin hızı aracılığıyla koşarken, düşünce daha çevik hareket eder ve kendisini kim Fütürizmde bulursa bu hedefe daha yakın ve geçmişten daha uzak olur. Ve sizin anlayamadığınız oldukça doğal. Her zaman tek atlı bir arabaya binen biri bir ekspresle yol alan ya da havada uçan birinin deneyim ve izlenimlerini nasıl anlayabilir?” (Harrison ve Wood, 2011: 202).

Amacı görünen dünyayı betimlemek olan sanatla hiçbir ilgisinin olmadığını söyleyen Malevich, sanat eserinde, görünen dünyayı ifade eden objektif biçimlerin kullanılmasının, yüksek sanatsal bir değere sahip olma olasılığını ortadan kaldırmayacağını söylemiştir. Bu açıdan bakıldığında Süprematist sanatçı için en uygun temsil biçimi, duygunun ifade edilmesine en kapsamlı biçimde imkân sunan ve objelerin bilindik görüntüsünü dışlayan bir temsil biçimi olmuştur. Malevich, tek başına görünen dünyanın objektif temsilinin, bilinçli aklın bir değerinin olmadığını tek belirleyici etkenin duygu olduğunu ve sanatın böylece non-objektif temsile, yani

Süprematizm'e ulaştığını belirtmiştir. Malevich, "Duygudan başka hiçbir şeyin algılanamayacağı bir 'çöl'e varır." söylemiyle yaşamın ve sanatın objektif-ideal yapısını belirleyen her şeyi yani düşünceleri, kavramları ve imgeleri, saf duyguya ulaşabilmek ümidiyle terk etmiştir (Antmen, 2012: 90).

"Artık "görünene benzemek." yoktur, idealize edilmiş imgeler yoktur -çölden başka bir şey yoktur! Ama bu çöl her yeri kaplayan non-objektif duygunun ruhuyla doludur. Müthiş bir özgürleştirici non-objektiflik duygusu beni duygudan başka hiçbir eyin gerçek olmadığı "çöl"e çekti... Böylece duygu, yaşamımın özünü oluşturmaya başlar. Benim sergilediğim "boş bir kare" değil, non-objektiflik duygusudur. "Nesne" ve "kavram"ın yerini dygunun aldığı görünce irade ve düşünce dünyasının sahteliğini fark ettim." (Antmen, 2012: 91).

Malevich'in söylemiyle sanatçının yansıtmacılıktan uzaklaşmanın en büyük sorumluluğu olduğunu söylemiş çünkü artık bu devirde nesnelere olduğu gibi tuvale yansıtmanın bir işlevi kalmamıştır. Bu nedenle Malevich'in arzuladığı konudan uzaklaşmış ve resmin ana unsurlarının, rengin özgürlüğüne bırakıldığı sanat anlayışı olan Süprematizm'in saf renk anlayışı, resmin en önemli unsuru ve resmi belirleyen ana öge olarak ortaya çıkmıştır.

"Doğanın biçimlerini kopyalar ya da izlerken bilincimize yanlış bir sanat anlayışı soktuk. Primitiflerin çabası yaratım sayıldı. Klasiklerinki de yine yaratım... Gerçek nesnelere tuvale aktarılması ustalıklı reproduksiyon sanatıdır ve sadece budur. Ve yaratma sanatıyla kopya sanatı arasında büyük fark vardır... Sanatçı ancak resmindeki biçimler doğayla ortak bir yan taşıyorsa yaratıcı olabilir. Çünkü sanat, biçim ve rengin iç ilişkilerine değil, kompozisyon içindeki güzelliğin estetik bir temeline değil, hareketin ağırlığı, hızı ve yönü temeline dayanarak inşa etme becerisidir." (Harrison ve Wood, 2011: 201).

Süprematist Manifesto'da Malevich, gerçek nesnelere tuvale aktarımını ve doğaya bağımlı sanatı ustalıklı, becerikli bir röproduksiyon sanatı olarak değerlendirmiştir. İşte bunu Malevich kopya sanatına benzetmiştir. Kopya sanatını sanatsal bir yaratım olarak görmeyen sanatçı, onu sadece kompozisyon oluşturması bakımından birer düzenleme olarak kabul etmiştir. Yeniyi meydana getirmek için gerçek nesnelere olduğu gibi kopyalanıp tuvale aktarılması ile yaratma sanatını

karşılaştırmış ve “Sanatçı ancak resmindeki biçimler doğayla ortak bir yan taşıyorsa yaratıcı olabilir.” sonucuna varmıştır.

Sanatçının doğaya bağlı kalmasına karşı olan ve sanatçının doğaya karşı bakış açısında özgür olması gerektiğini savunan Malevich, nesnelere ve doğanın ayrıntılarının tekrar üretilmesini sadece prangaya vurulmuş, akli başından gitmiş bir hırsızın durumuna benzetmiştir. Dolayısıyla Malevich, doğayı kopyalamayı sanat olarak kabul etmemiş, bu kopyalamanın bir hırsızlık olduğunu belirtmiştir (Harrison ve Wood, 2011: 199-200).

“Ancak bir sanatçıdaki korkakça bir bilinç ve ortalama yaratıcılık gücü bu üçkâğıda aldanır ve sanatlarını doğanın biçimlerine yaslarlar, vahşilerin ve akademinin sanatlarını dayandırdıkları temeli kaybetmekten korkarlar. Sevilen nesnelere ve doğanın küçük köşelerini çoğaltmak, prangaya vurulmuş bacakları yüzünden akli başından gitmiş bir hırsız gibidir. Her şey duman gibi kayboluyor ortadan; yeni sanatsal kültürü elde etmek üzere, sanat yaratıma kendi içinde bir amaç gibi ve doğanın biçimleri üzerindeki hâkimiyet gibi yaklaşıyor.” (Harrison ve Wood, 2011: 199-200).

Manifestosunda, yeni sanatta taklitlerden ziyade yaratıcı biçimler yaratılması gerektiğini öne süren Malevich, bunun için resmin yüzeyinin tamamen ayklanması gerektiğini, renklerin ve yenin hâkim olduğu, hiçlikten gelen biçimlerin konması gerektiğini söylemiştir. Süprematizm’in, resimdeki yeni gerçekçiliğin biçimleri, sezgisel aklın keşfettiği, hiçlikten gelen biçimlerin yapılandırılmasının kanıt olduğunu belirtmiştir.

“Biçimlere bireysel varoluş yaşamı ve hakkı verilmeli. Bir sanatçı özgür bir yaratıcı olma yükümlülüğü taşır, yağmacı değil. Sanatçıya yetenek, yaşama yaratma payını katabilsin ve yaşam akışını arttırabilsin diye verilmiştir... Resimde renk ve doku kendi içinde amaçtır. Resmin özüdürler ama bu öz konu tarafından yok edilmiştir. Saf ressam olmak istiyorlarsa ressamların konuyu ve nesnelere bırakmaları gerekiyor. Plastik resmin dinamiğine yönelik bu talep, resimde kütlenin nesneden çıkması, içerik ve şeylere karşı kendi içinde bir amaç olarak biçimin egemenliğine, nesnel olmayan Süprematizme, sanattaki yeni gerçekçiliğe, mutlak yaratıma varması gerektiğini belirtir.” (Harrison ve Wood, 2011: 202-206).

Malevich manifestoda evrenselliğe ulaşabilmek için doğaya bağlı olan dünya görüşlerinden uzak durulması gerektiğini savunmuştur. Manifestosunda, sanat ve sanatçının üzerine düşen sorumluluklarının olduğunu belirten Malevich, sanatta biçimlere bireysel varoluş ve yaşama hakkı verilmesi ve sanatçının da bu noktada özgür olması gerektiğini söylemiştir. Bu dünya görüşlerinde maddenin, maddesel çıkarın, bencilliğin, edilgenliğin ağır bastığını ve bu dar dünyaların yıkılmadıkça, insanların yaratma özgürlüğüne kavuşamayacaklarını ve evrene açılmayacaklarını iddia etmiştir. Bu nedenle Malevich, arzuladığı dünyaya ulaşmak için soyutlamaya başvurmuştur. Böylece yeni sanat, konudan kurtulmuş ve rengin mutlak hâkimiyetine yani sanatın temel unsurlarına bırakılmıştır. (İpşiroğlu, 2011: 54-59; Yılmaz, 2013: 112).

Sezgisel duygu artık bilinçaltı olmaktan çıkmış, bilinç haline gelmiştir. Resmin en temel elemanı olan rengin bağımsız ve özerk varlığına iade edilmesiyle resimdeki yeni gerçekçilik ve saf sanat meydana gelmiştir. Böylece Malevich, hiçlikten gelen biçimlerin yapılandırılmasının kanıtı olarak gördüğü, sanatta saf yaratı ve sanatın en üst noktası olarak tanımladığı Süprematist eserler üretmeye başlamıştır. Bütün bunlar Malevich için sezgisel akılla mümkün olmuştur. Malevich, hiçlikten türeyen biçimleri resimdeki yeni gerçekçiliğin kanıtı olarak belirtmiş ve Süprematist biçimlerin sezgisel akılla ortaya çıktığını söylemiştir (Harison ve Wood, 2011: 206).

“Sanatçı resimlerinde nelerin, neden olduğunu bilmelidir. Daha önceden bir ruh haliyle yaşardı. Ayın yükselmesini, alacakaranlığı beklerdi, lambasının üzerine yeşil gölgelikler koyardı ve bütün bunlar onun ruh halini bir keman gibi akort ederdi. Neden şu yüzün çarpık, ya da yeşil olduğu sorulduğunda, kesin bir yanıt veremezdi. “Öyle istedim, öyle hoşuma gitti.”...Sonuçta bu arzu sezgisel iradeye bağlıydı. Buna bağlı olarak, resimlerde insanların yüzlerinin neden yeşil kırmızı olduğunu söyleyebilmeliyim. Resim-boya, renk-bizim organizmamızın içinde yatar. Onun patlamaları büyük ve talepkardır. Benim sinir sistemim onlarla renkleniyor. Beynim onların renkleriyle yanıyor. Âma renk sağduyu tarafından bastırıldı, köleleştirildi. Ve rengin ruhu zayıfladı ve tükendi. Ama sağduyuyu yendiği zaman, renkler gerçek şeylerin hoşlanılmayan biçimine aktı. Renkler olgunlaştı, ama biçimleri bilinçte olgunlaşmadı. Bu yüzden yüzler ve bedenler kırmızı, yeşil ve maviydi. Âma bu, resimde kendi içinde amaç olan biçimlerin yaratılmasına yol açan kötü bir belirtiydi. Şimdi bedene şekil vermek ve ona geçek yaşamda canlı bir biçim katmak zorunlu. Ve bu, biçimler resmin kütlesinden kalktığı zaman olacak; yani

ıpkı yarararcı biçimlerin kalktığı gibi kalkacaklar... Resmedilen yüzey gerçek, canlı bir biçimdir. Sezgisel duygu artık bilinçli hale geliyor, artık bilinçaltı değil. Ya da, daha doğrusu, tersine- hep bilinçliydi, ama sanatçı onun taleplerini yorumlayamıyordu.”
(Harrison ve Wood, 2011: 205).

Malevich, sanatın oluşturulmasında sezginin nedensellik karşısında çok daha önemli bir yöntem olduğunu söylemiştir. Bunu da Malevich, eserlerinde çok önemli bir yere sahip olan renk kavramıyla anlatmaya çalışmıştır. Renklerin önemini ve rengin resimdeki en temel öge olduğunu ortaya koyan Malevich, eserlerinde renk dışında her şeyi resim yüzeyinden ayıklamış ve tek unsur olarak renk kalmıştır. Manifestosunda Malevich, doğanın çeşitli elemanlarının sanat eserinde gerçek renkleri dışında boyanmasını sanatçının ruh haline bağlamıştır. Malevich, sanatçıların “Neden böyle boyadın?” sorusu karşısında herhangi bir cevap veremediğini, bunun da sanatçının rengin özerkliğini tam anlamıyla benimseyememiş olmasıyla ilişkili olduğunu söylemiştir. Malevich, kendisinin olduğu gibi sanatçılardan da bunu yaparlarken bilinçli olmaları ve neden soruları karşısında açıklama yapabilmeleri gerektiğini söylemiştir.

Bu noktada Malevich, resmin en etkili ve önemli unsuru olarak kabul ettiği rengi en saf haliyle kullanarak, saf resim sanatı olarak kabul ettiği Süprematist eserler oluşturmuştur. Malevich, saf renk ve biçim elemanlarına indirgediği bu eserlerle, sanatın yeni bir başlangıç noktasını oluşturmayı amaçlamış, en basit geometrik biçimlerin ve tek tona indirgediği rengin dışında her şeyi (konu, nesnellik vs.) resim yüzeyinden ayıklamıştır. Ressam gerçekten sadece ressam olmak istiyorsa, özne ve nesneden, konu ya da içerikten vazgeçmesi gerektiğini söyleyen Malevich, işte o zaman yaratıcılığın gerçekleşebileceğini belirtmiştir (İpşiroğlu, 2011: 54-59; Yılmaz, 2013: 112). Böylece “*İçimde sadece geceyi hissettim ve işte o zaman Süprematizm adını verdiğim yeni sanatı tasarladım.*” söylemiyle Malevich, yeni bir dünyanın, saf duygu dünyasının inşasını ifade eden Süprematizm ile resim sanatını tümüyle beyaz tuval üzerine siyah bir kareye sığdırdığını söylemiştir (Malevich, 2013: 9).

Yılmaz, (2001: 267) Malevich'in, saf rengin ve eserlerindeki renksizliğin gücünün, evrenin ve tüm yaşamın temel taşı olan atom enerjisi kavramından yani hareketin temel dayanağından kaynaklandığını ileri sürmüştür. Bu bağlamda siyah kare ve diğer tek renkli Süprematist eserlerinin, içinde yaşadığımız uzayın bir sembolü olduğunu, nesnesizliğin ve sadeliğin altında yatan ana nedenin bu olduğunu iddia etmiştir. Nesnel dünya kavrayışından bütünüyle ayrılan bu yeni sanat anlayışı, Siyah Kare'nin simgeselliğinde içeriksizliğin, nesnesizliğin, hiçliğin sunumunu gerçekleştirerek, izleyiciyi nesnel dünyaya bağlı sanat anlayışı ve konu anlayışından tamamen kurtarmayı amaçlamıştır.

Mutlak gerçeklik olarak ortaya çıkan Süprematizm, geometrik konstrüksiyonlardan meydana gelmiş ve her türlü nesnellığe karşı bir tutum sergilemiştir. Süprematizm içeriksizlik olarak organize edici, idealize edici tüm nesnellığe karşı bir savaş açmıştır. İçeriksizlik öğretisi, beyaz bir düzlem üzerine siyah kare, sıfır noktası, bütün bunlar yeni sanatın nitelikleri olarak kabul edilmiştir. (Tunalı, 2013: 187). Aynı zamanda bu sıfır noktası, yeni boyutu, yeni gerçekliği kavramak için eskinin yıkıldığı yeninin ortaya çıktığı noktadır. Manifestodaki söyleminde olduğu gibi bu, resim için sıfır noktasıdır. Resimdeki sıfır noktasını ise Malevich manifestoda şu cümlelerle açıklar:

“Bu sıfır noktası tümüyle yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. İfadeci ve tasvirici soyut ekspresyonizm kaybolur, konstrüktif olan egemenlik kazanır, temel ve mutlak biçimleriyle resim şimdi mimari ve salt harmoni olarak ortaya çıkar. Düzlem üzerinde kare yalnız ‘içeriksizliğin’ spontan simgesi değildir. O, aynı zamanda mutlak bir resmin de ilk yapı taşı olarak kendini gösterir. Sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda yapmış olduğum umutsuz çabada “kare” biçimine sığındım. Süprematistik kareyi yarattığımda tepki çok büyük oldu. Beni ‘resim alanının dışında’ olmakla suçladılar. Ama sorunun çekirdeği, birinin herhangi bir şeyin dışında ya da içinde olup olmaması ya da bir şeyin neden meydana geldiği değildir, önemli olan kanıttır.” (Tunalı, 2013: 187).

Malevich'in bu yeni sanat anlayışı ile yaptığı 1915 yılında Petrograd'da düzenlenen Son Fütürist Pentür Sergisi “0.10.”da, beyaz zemin üzerine boyanmış siyah kareden oluşan “Beyaz Üzerine Siyah Kare” eserine ilk önce “Sıfır Biçim”

ismini vermiştir. Eserine bu ismi vermesiyle, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiştir (Bektaş, 1992: 157). Malevich, Siyah Kare eseri ile arzuladığı yenedünya için geleneksel sanat anlayışını yıkmış ve yok etmiştir. Doğaya bağımlı geleneksel resim anlayışına karşı bir devrim olarak yaptığı bu manifesto resim, sezgisel aklın yaratısı, saf sanatın ilk adımı olarak değerlendirilebilir. Bu kare, doğanın ve nesnelliğin terkinin simgesidir.

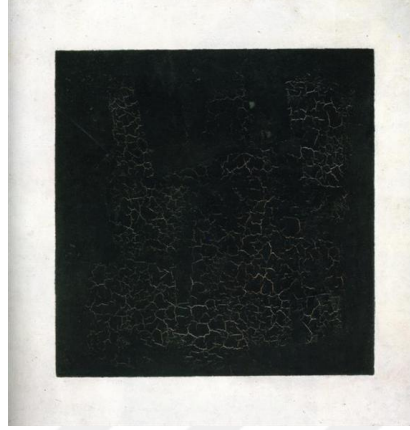
“Sıfır Biçim” isimli eseri, doğanın tamamen terk edildiği nesnesiz resmin simgesi olmuştur. Manifestosunda, nesnenin resim yüzeyinden çıkarılmasını ve yalnızca temel elemanların kullanımıyla eser üretmeyi amaçlayan Malevich, resimde akademik resmin kurallarından uzak durulması gerektiğini savunmuş ve şöyle devam etmiştir:

“Kendimi biçimin sıfırına dönüştürdüm ve akademik sanatın çöp dolu havuzundan çıkardım. Ufuk çemberini kırdım ve şeylerin çemberinden kaçtım, sanatçıyı ve doğanın biçimlerini sınırlayan ufuk yüzüğünden kaçtım.” (Harrison ve Wood, 2011: 199-200).

Nesneler dünyasından kurtuluşun sembolünü “Sıfır Biçim” eserinde gören Malevich, sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmek için çaresizce kareye sığındığını söylemiştir. Ancak Malevich, Sıfır Biçim’i sadece sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun bir sembolü olarak nitelendirmiş, Sıfır Biçim’in insanlık tarihinde nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek bir dönemin habercisi olacağını iddia etmiştir. İşte bu çağa Malevich, “Süprematizm- Nesnesiz Dünya” çağı demiştir. Süprematizm çağında insanların yaşam kaygısı ile boğuşmayacağını, yüksek değerlerin gerçekleşeceğini iddia eden Malevich, insanların, eşitlik kardeşlik ve barış içerisinde mutluluğa kavuşacaklarını ileri sürmüştür. Malevich’e göre Süprematizm- Nesnesiz Dünya çağı yaratıcılık çağı olacak, nesnelere dünyasından uzaklaşan insan, “hiçlik” içine atılıp onun içinde eriyecekti. Ama hiçlik içinde erimeyi bir yok oluş olarak değerlendirmeyen Malevich, hiçliği nesnelere boyunduruğundan kurtulmak, irade ve isteklerin sustuğu, evrene ve evrensel oluşuma

açılma özgürlüğü olarak değerlendirmiştir. Malevich'e göre hiçlik içinde ne bireye ne de onun ruhsal yaşantılarına yer yoktur (İpşiroğlu, 2011: 57).

Şekil- 24: Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915



(Sanal 24, 2017)

Gereksiz yere nesnelere tekrarlamayarak bize nesnesiz dünyayı göstermeye çalışan Malevich, akademinin ve sanat otoritelerinin sanatta ne olursa olsun doğadan alıp tuvallerinde yaşattıklarını dayatmak istemesindeki gülünç hedeflerinden kendini biçimin sıfır şekline yani kareye dönüştürerek kurtardığını belirtmiştir.

“Kare, bilinçaltı bir biçim değil. Sezgisel aklın yaratımı. O, yeni sanatın yüzü. Kare, canlı bir kraliyet çocuğu. Sanatta saf yaratımın ilk adımı. Ondan önce, doğanın naif çarpıtmaları ve kopyaları vardı.” (Harrison ve Wood, 2011: 207).

Manifestodaki bu söylemlerde de olduğu gibi doğanın doğrudan yansıtılması kurallarından kurtulduğu noktada saf yaratımın, özgürlüğün ve yeniliğin başladığını söylemiştir. Malevich, “Siyah Kare” isimli eseri ile nesnenin geleneksel algısından kurtulup gerçek algıya ulaşmayı amaçlamış ve “Kare”yi manifestosunda şu sözlerle açıklamıştır:

“1913 yılında sanatı nesneciliğin kararlılığından kurtarmaya yönelik umutsuz girişimim dâhilinde, kare biçimine sığındım ve sadece beyaz bir zeminde siyah bir kareden oluşan bir resim sergiledim. Sergilemiş olduğum boş bir kare değil, nesnesizliğin hissiyatıydı. Nesnelerin ve kavramların hislerin yerine geçtiğini fark ettim, istenç ve idea dünyasının sahteliğini kavradım. Süprematizm zamanın akışı içinde nesnelerin birikimiyle karartılmış arı sanatın yeniden keşfidir. Beyaz zemin üzerine siyah kare, nesnesiz

hissiyatın ifadeye gelişinin ilk biçimiydi. Kare= hissiyat, beyaz zemin = bu hissiyatın ötesindeki boşluk.” (Malevich, 2013: 78-82).

Malevich’in, bir ikon gibi 0.10. Sergisi’nin başköşesine yerleştirip sergilediği siyah bir karenin, sanat tarihinin en radikal olaylarından biri olduğunu iddia eden Artun, (2015: 52-53) Malevich’in Siyah Kare eserinin tek başına bir manifesto niteliği taşıdığını söylemiştir.

Süprematizm’in bir akım değil, bir ‘ruh hali’ olduğunu öne süren Malevich, algılanan dünyadaki nesnelere gerçek nesnelere olmadığını bu yüzden bunu yansıtmamanın da anlamsız olduğunu söylemiştir. Sergilediği soyut şekillerin herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu olduğunu, dolayısıyla boş geometrik şeyler olmadığını, her bir biçimin anlama gebe olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir (Malevich, 2013: 79-80; Antmen, 2012: 82). Bu bağlamda manifestosunda “Siyah Kare” eserinin, non-objektif duygunun ifade edildiği ilk biçim olduğunu belirten Malevich, “Kare=duygu, beyaz zemin=bu duygunun ötesindeki boşluk” olduğunu söylemiştir. Süprematist kare ve o kareden meydana gelen biçimlerin, ilkelerin süs değil bir tür ritim duygusunu temsil eden simgelere benzediğini, Süprematizm dünyaya yeni bir duygu dünyası değil, duygu dünyasının yepyeni ve doğrudan temsil biçimini ortaya çıkardığını belirtmiştir (Antmen, 2012: 90-92).

Malevich için geometrik soyut bir varlığı ifade eden bu eser, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Beyaz düzlem üzerindeki Siyah Kare, geleneksel anlayışta bir resim olmasa da, ontolojik metafizik açıdan doğanın insansal-tinsel bir karşılığıdır. Şimdiye kadar doğadan hareket eden doğal biçimlerin bir yorumu olan sanat, şimdi doğanın karşıtı olan bir varlığa yönelerek nesnelere dünyasının üzerine yani ‘süprema’ yeni bir gerçeklik meydana getirmiştir (Tunalı, 2013: 187).

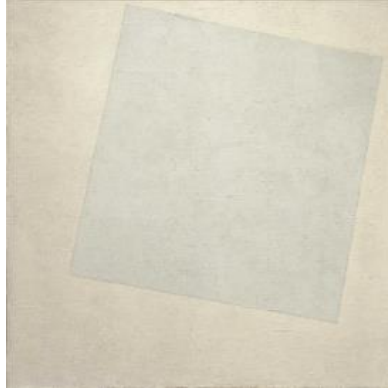
1919’a geldiğinde Malevich, renkten vazgeçip beyaza, sonsuzluğun rengine ulaşmıştır. Malevich 1919 yılında “Beyaz Üzerine Beyaz” eserlerini sergilediği Moskova 10. Devlet Sergisi’nin kataloğu için “Nesnel Olmayan Sanat ve Süprematizm” isimli bir manifesto kaleme almıştır (Harrison ve Wood, 2011: 325).

Malevich, manifestosunda da sanatın sadece yararlı bir arada düşünülmesine değil doğanın bütün taklitlerine karşı olduğunu dile getirmiştir. Hedefi saf sanat olan Malevich, nesnesiz sanatı bunu en radikal örneği olarak göz önüne sermiştir. Sanatın ve sanatı meydana getiren duyguların, dini inanç ve politik görüşlere nispeten daha anlamlı olduğunu ısrarla savunan Malevich, geçmişte din ve devlet, sanatı amaçları uğruna bir propaganda aracı olarak kullandığını belirtmiştir (Malevich, 2013: 8).

Malevich'in, o dönemin Rus kültüründen esinlendiği yıkıcı olmayı sanatına (hatta 1917 Ekim Devrimi'nden iki yıl önce) uygulamış olması, farklı bir biçimde de olsa içinde yaşadığı toplumsal ve dolayısı ile de zihinsel ortamı oldukça net bir şekilde yansıtmıştır. Burada Malevich'in nesnelere dünyasını hiçlik içinde yok etme isteğinin altını çizmekte fayda vardır. Sanatın yıkım olarak gerçekleştirdiği şey, yok olan nesnelere ile birlikte onların duygu dünyasında uyandırdığı intiba ve değerlerin de ortadan kalkışını hazırlamıştır. Malevich, sanatında ifade etmeye çalıştığı şeyi "susan hiçliğin sembolü" olarak açıklar. Aslında görünmez olarak kalmayı seçen hiçlik, zannedildiği gibi statik bir konumda değildir. Tam tersine, içinde dev bir potansiyel taşıyan devingen bir güçtür. Nesne ile bağını kesen insanlık, artık hiçliğin içinde olağanüstülükler ile donanmış bir "varoluş"u yaşamaya başlamıştır (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008: 3-10).

Malevich için Süprematizm sanatın sonudur. "Atölyelerimizde artık resim çizilmiyor, hayatın formları inşa ediliyor." söylemi ile sanatın yerini artık hayat inşa etmenin alacağını belirtmiştir. Malevich'in okunması ve seçilmesi mümkün olmayan en radikal eserlerinden olan "Beyaz Üzerine Beyaz" eseri gerçekten de, görselliğin sonunu simgelemektedir (Artun, 2015: 57).

Şekil- 25: Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1919



(Sanal 25, 2017)

“Beyaz Üstüne Beyaz Kare” isimli eserinde evrendeki bütün renklerin karışımı ve bütünleyicisi olan beyaz rengi Malevich, özgürlüğün, sonsuzluğun, gelecekteki tam bağımsız ve güçlü toplumun bir sembolü olacağını altını çizmiştir. Yılmaz, (2009: 276) Malevich’in “Beyaz Üzerine Beyaz” resmini, uzaysal gerçeklik içinde var olma ve uzaysal gerçeklikteki varlığı algılama ve uzayda uçma düşlerinin bir temsili olarak gördüğünü ve Malevich’in beyazı, gökyüzünün ve sonsuz uzayın rengi olarak kabul ettiğini belirtmiştir. Farago,(2017: 187) ise, Malevich’in bu eserinin, saf ve üstün varlık, bütün biçimsel görünümün temelini oluşturan aşkın gerçeklik yani “hiçbir zaman ölmeyen Tanrı”yı simgelediğini ifade etmiştir. Bu eser imge yaratımına yönelik yasağı ihlal ederek biçimi ve imgeyi yeniden gündeme getiren Hristiyan sanatının geleneksel anlayışına karşı bir başkaldırı niteliğindedir.

2.5.3. Dada Manifestosu

Birinci Dünya Savaşı öncesinde İtalya ve Alman hükümetinin, savaşın ulusal yaşantıyı güçlendirip pekiştireceğine olan inançları ve propagandaları yalnızca halktan değil, birçok sanatçı tarafından da desteklemiştir. Hatta bazı İtalyan gelecekçileri, dünyayı temizlemenin yegâne yolu olarak açık açık savaşı desteklemiş, savaş propagandası yapmıştır (Yılmaz, 2013: 144). Fakat Avrupa’da savaşın kapitalist düzenin ve ona bağlı yöntemlerle toplumsal yapıların başarısızlığının kanıtı olarak gören birçok ülkeden aralarında sanatçıları bulduğu bir grup insan savaşın kaçınılmaz felaketler doğuracağını, savaşa karşı bir tavır almanın ya da bulaşmanın doğru olacağını düşünmüşlerdir. Bu çeşitli ülkelerden aynı fikri

paylaşan muhalif grup İsviçre'nin Zürih kentinde bir araya gelmiştir (Lynton, 2015: 110). Böylece Zürih, savaştan kaçanların, mültecilerin, göçmenlerin, barışseverler ve askerden muaf olmak isteyenlerin sığındığı bir yer olması ile birlikte uzun vadede iyi finanse edilen bir propagandanın ve kışkırtmanın sahneleneceği bir yer haline gelmiştir. Zürih, enternasyonalizm ve ulusalcılığın birbiri içerisine geçtiği bir mekâna dönüşmüştür (Puhner, 2012: 261-262).

Dadaistler, burjuvaya ve bu sınıfı besleyen, destekleyen ve ayakta tutan bütün ideolojilere, ahlaki, sanatsal ve felsefi üstyapı kurumlarına yönelik sürekli ve açık bir ayaklanmayı, toplumsal muhalefeti gerçekleştirmek amacıyla tiyatro sahnesini kullanarak manifestolarını hem bildirmiş, hem de eylem biçimi olarak göstermiştir.. Hiç bir programa, estetiğe, başlığa sahip olmayan Voltaire Kabare sahneleri oyunların, bestelerin, şiirlerin, manifestoların, resim sergilerinin, dansların, performansların gerçekleştirildiği mekana dönüşmüştür. Dadacı Hugo Ball'ın 1916 Mart ayında günlüğünde yazdığı; "Dün akşam, son yirmi yılın bütün tarzlarının randevuları vardı." sözü ile tiyatroyu bütün sanat türlerinin ve sanat formlarının bir araya getirilebileceği bir mekân olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda Kabare, Dadaistler için yenileştikleri, gençleştikleri, canlılık kazandıkları ve yeniden doğdukları bir yer olarak bütün sanatları kendi ağı içine alan, disiplinler arası bir ağ olmuştur (Puchner, 2012: 267- 269). Böyle bir disiplinler arası özelliğe sahip kabarede Dadacılar, sanat ve siyaset, sanat ve hayat arasındaki ayrımı yok edip, her türlü gösteriyi manifestoya dönüştürmeyi amaçlamışlardır. Burada tek başına amaç sanat olmamış çağın hakikatlerinin farkına varılması ve eleştirilmesi için mücadele edilmiştir.

Şekil- 26: Marcel Yanko, “Kabare Voltaire”, 1916



(Sanal 26, 2017)

Birinci Dünya Savaşı'na karşı çıkan sanatçıların bir araya gelerek dayanışma sağlayabilecek bir mekân olarak açtıkları, manifestoların yayımlanıp okunduğu, eserlerin serglendiği, şiir okuma gecelerinin, alternatif konserlerin, performansların, tiyatroların ve her türlü sanatsal eğlencenin gerçekleştirildiği Voltaire Kabare, kısa sürede bir eyleme dönüşmüştür (Antmen, 2012: 121).

Şekil- 27: Hugo Ball, “Karavan Şiirini Okurken Giydiği Kübik Kostümü”, 1916



(Sanal 27, 2017)

Hugo Ball'ın bir Cabaret Voltaire suaresinde, “Karavan” adlı sesli şiirini okurken giydiği karton kostüm ve konik şapkalı resmi, Dada tarihinin ikonu haline gelmiştir.

Dadaist sanatçı Hugo Ball için seyirciyi dönüştürmede tiyatro, doğru ve iyi bir yol olarak görülse de tiyatro, bir mektup gibi yollanamayacağı veya telgraflaştırılmayacağı, dedikodunun dışındaki bir mesafe üzerinde çok fazla etki meydana getirmeyeceği için, uzun mesafeli propaganda çabaları için yeterli

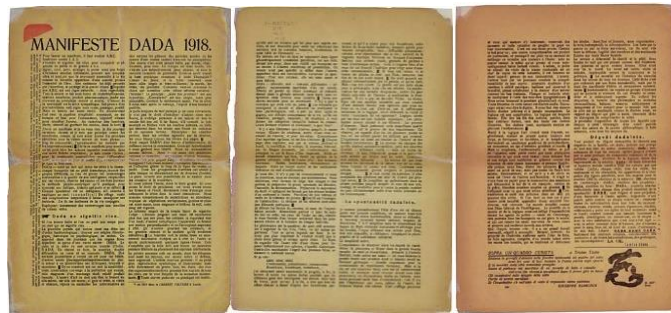
görülmemiştir. Bu eksikliği fark eden ve Dada'yı çok daha uzun mesafelere kadar götüren Tristan Tzara olmuştur. Tzara, bütün dikkati tiyatroya dışına yani manifestoya çevirmiştir (Puchner, 2012: 271-272).

Dada'nın eylemci bir estetikle ortaya çıkmasında öncü role sahip olan Hugo Ball'ın Voltaire Kabare'deki ilk Dada suaresinde okuduğu 14 Temmuz 1916 tarihli "Dada Manifestosu" hareketin ilk bildirisi olmuştur. Bu manifesto ile Dada'nın ve gelecekte yazılacak pek çok Dada Manifestosu'nun temeli atılmıştır.

Hugo Ball'ın 1916'da Kabare Voltaire'de yazdığı ve okuduğu ilk Dada Manifestosu'ndan sonra Tristan Tzara yönetiminde çıkarılan Dada dergisinin üçüncü sayısında 23 Temmuz 1918'de "Manifesto 1918" yayımlanmıştır. 1918 tarihli Dada Manifestosu hareketin kurucu manifestosu olarak kabul edilmiştir. Manifesto ortalığı kızıştıran, kendi etrafında dönüp duran, ışık saçan, yankı uyandıran, dikkat çeken, ana damara, mantığa saldıran bir özellik göstermiştir. Sanatı yeniden tanımlamış, her türlü ortaklığı geçersiz saymış ve yeni bir özgür düşünce yaratmıştır (Artun, 2013: 116; Dachy, 2014, 98).

Voltaire Kabare'nin birçok farklı sanat türünü birbirine karıştırarak sunduğu gibi Dada manifestoları da etkinlikleri için tekrarlar yaratırken ve abartılar yaparken modernist ve avangard manifestoların mekanizmalarını ve stratejilerini de ortaya çıkarmıştır. Tzara'nın manifestosu da statükonun eleştirilmesi, izleyiciyi eyleme geçirmek için ince hesaplanmış etkileşim tekniğini ve Fütürist Marinetti'nin manifesto yapma sanatını yaratırken gösterdiği özgünlük ve açıklık gibi manifestoya has bütün tanımlayıcı nitelikleri titizlikle sergilemiştir (Puchner, 2012: 274).

Şekil- 28: Tristan Tzara, "Dada Manifestosu", 1918



(Sanal 28, 2018)

Tristian Tzara'nın Dada Manifestosu genel olarak zamanın zekâsına, sanat duygusuna seslenmiş, her çeşit sistemi, aklın kıtlığını yermiş, hayatın tüm çelişkilerine, karşıtlıklarına ve olumlamalara övgüler düzmüştür. Manifestoda Tzara, zamanın çılgınlıklarına kapılmış bütün bireyselliklere saygı duymayı, herkesin bağımsızlığını, burjuva olan nefretini sert bir üslupla dile getirmiştir.

“Dadanın hiçbir anlamı yoktur. Hiçbir anlam taşımayan bir sözcük için zaman harcamak boş geliyorsa, nafîle ise... Kafalarda dolaşan ilk düşünce, bakteriyolojik düzeydedir: O sözcüğün etimolojik, tarihsel ya da en azından psikolojik kaynağına inmek. Gazetelerden öğrendiğimize göre, Kru zencileri, kutsal bir ineğin kuyruğuna dada diyorlarmış. İtalya'nın bir yöresinde, küp ve anne, aynı sözcükle karşılanıyor: dada. Tahta at ve dadı, Rusçada ve Rumencede çifte olumlama: dada. Bilgili gazeteciler bu sözcükte, bebeklere özgü bir sanat görüyorlardı, günümüzün öteki küçük çocukları çağıran isa ermişleri ise, kuru ve gürültücü, gürültücü ve tekdüze bir ilkelciliğe dönüş görüyorlar bu sözcükte.” (Artun, 2013: 118).

Dada kelimesinin ne anlama geldiğini manifestosunda ele alan Tzara, Dada'nın hiçbir anlamının olmadığını, Dada'nın ne anlama geldiğinin değil Dada kelimesinin kullanılmaya başladığından itibaren ona yüklenen anlamın önemli olduğunu söylemiştir (Yılmaz, 2013: 147).

“Amaç, mantıksalı mantıksızlığa, anlamı anlamsızlığa, ezeli düzeni geçici düzensizliğe dönüştürerek sağlam bir mantığı ortadan kaldırmaktır, Dada, sanatta da böyle bir eylemi uygulamak ister. Bu etkinlik, kabare tekniğine ve yöntemine dayalı yola çıkar.” (Tunalı, 2013: 207).

Dada sanatçıları harekete Dada ismini verirken, Fransızca-Almanca sözlüğünün sayfaları arasına zarf açma bıçağının sivri ucunu rast gele saplar ve bıçağın ucu tesadüfen dada kelimesinin üzerine gelmiş ve Dada ismini böyle vermişlerdir (Tunalı, 2013: 206-207). Bu aslında Dada hareketinin anlamsızlık, absürt, saçma, tesadüfi durumuna uygun bir özellik göstermiş ve sanatçılar tarafından da benimsenmiştir.

“Bütün olanaklarıyla, zorlu bir savaşı bildiriyorum. Ailenin yadsınmasına yol açabilecek tiksintinin her ürünü dada'dır; yıkıcı eylem halindeki bütün varlığının yumruklarını havaya kaldırarak protesto: DADA; uzlaşmanın ve inceliğin edepli

cinselliğiyle şimdiye kadar kolayca reddedilmiş bütün olanakları tanıma: DADA; mantığı ve yaratıcılık yoksunlarının dansını ortadan kaldırma: DADA; uşaklarımızın değer diye yerleştiği her hiyerarşi ve sosyal denklemi ortadan kaldırma: DADA; her nesne, bütün nesnelere, duygular ve karanlıklar, görünüşler ve paralel çizgilerin açık çarpışması, birer yoludur savaşmanın: DADA'nın; belleği yok etmek: DADA; arkeolojiyi yok etmek: DADA; peygamberleri yok etmek: DADA; geleceği yok etmek: DADA; kendiliğindenliğin dolaysız ürünü olan her tanrıya tartışmasız, mutlak inanç: DADA, Özgürlük: DADA DADA DADA, kasılmış acıların uluması, karşıtların ve bütün karşıtlıkların birbirine dolaşması, grotesklerin, sonuçsuzlukların: HAYATIN.”
(Tzara, 2013: 128).

Tzara, Dada Manifestosu'nda sanatın teklik ve özgünlük gibi niteliklerini anlamsızlaştırarak tüm nesne, işaret, davranış ve kavramı sanat olarak kabul ettiklerini belirtmiştir. Bunun temelinde yatan neden ise, sanatı parçalamak yani sanat yapıtının oluşum sürecinde bilincin, ortaya koyduğu yaratıcılığı ve mantığı kaldırmak istemeleri olmuştur. Öte yandan Dada Manifestosu'ndan hareketle sanatın gönderici öznesini yani sanatçıyı da yok etmeye çalışmışlardır, çünkü Dada'ya göre herkes sanatçıdır. İşlerinin anlık, doğaçlama, absürt, hazır nesne olması ve doğal olarak müzelere uygun olmaması manifestolarındaki tüm sanat kurumlarını reddedişleriyle paralellik göstermiştir. Ortaya koydukları eserlerinin geçici özelliği yani cisimleşmemesi, süregelen olan estetik hiyerarşiyi de yok saymış çünkü onlar güzelliğe ilişkin tüm estetik ölçütleri yıkmışlardır. İşte bütün bu reddiyeler söyleminden oluşan avangart refleksler, karşıt sanat (anti-art) bir estetiğin ya da estetik olmayan sanat duyarlılığın manifestoları şeklinde okunmuştur (Artun, 2006).

Şekil- 29: Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q”, 1919



(Sanal 29: 2017)

Duchamp “soylu resim”, “yüce sanatçı” ve “estetik model” kavramlarını geçersiz kılmak için elinden geleni yapmış, Leonardo’nun fetiş haline gelen Mona Lisa’ya bıyık çizip, birde “L.H.O.O.Q” diye isimlendirmiştir (Yılmaz, 2013: 180). Duchamp’ın Mona Lisa’ya bıyık eklemesi kamuoyunda bir şok etkisi yaratmış, sanatçının bu davranışı Mona Lisa’yı yermek değil aslında geleneğin zorbalığına ve Rönesans’ın hümanist ruhunu kaybetmiş halka yapılmış zekice bir saldırı olarak görülmüştür (Bektaş, 1992: 47). Burada aslında Duchamp, Dada Manifestosu’nda herkesin sanatçı olabileceği söyleminden hareketle ehli olmadan da sanat yapılabileceğini göstermeye çalışmıştır.

Yerleşik bütün değerler sisteminden kurtulmak temel amaçlardan biri olan Dada Manifestosu, toplumsal düzende bütün kuralları reddetmiş ve her türlü ahlaki yapının geçerliliğini yadsımıştır. Bu temel amaçlarını sanat alanında ise, sanatçı niteliğini reddetmiş, sanatçının etkinliğiyle ortaya çıkan ürünlere sanat eseri statüsünün verilmesine karşı olmuş ve yaratmak yerine yok etmeyi benimsemiştir. Hoşnutsuzluk ve başkaldırı bildiren hareketlerin devamı olan, çağdaş sanat devrimi içerisinde yaşanan temel ve kurucu dönemlerden biri olarak ortaya çıkan bir yapı bozum öğretisi olan Dada, eski sanatsal düzen yerine, paradoksal bir biçimde yeni bir sanatsal düzen meydana getirmeye çalışmıştır (Farago, 2017: 223). Tzara manifestosunda ortaya koyduğu yeni sanatsal bilinci şöyle açıklamıştır:

“Yeni sanatçı yeni bir dünya yaratmış ve bu dünyanın unsurları aynı zamanda sanatçının eser oluştururken kullandığı araç gereçleri, malzemeleri olmuştur. Herhangi bir kanıtı gerek duymaksızın, yalın ve kesin bir yapıttır onun çizdiği. Yeni sanatçı karşı çıkar: Artık resim (simgesel ve yanılsama ürünü bir çoğaltım) yapmaz o, doğrudan doğruya taş, ahşap, demir ve kalaydan kayalar, anlık duygulanımın duru rüzgârıyla her yöne döndürülebilen öncü organizmalar yaratır. Resimsel ya da plastik her yapıt, sonuçta gereksizdir... Yeni durumların ve olanakların birbirini izlediği ve birbiriyle yer değiştirdiği bir dünyanın gerçekliği içinde, gözlerimizin önünde, bir tuval üzerinde, geometrik olarak saptanmış iki paralel çizginin bakımını sağlama sanatıdır tablo. Yaratıcısı için, herhangi bir nedene ve kurama dayanmaz. Düzen = düzensizlik; ben = ben-olmayan; olumlama = yadsıma, mutlak bir sanatın yüce ışıkları.” (Tzara, 2013: 121-122).

Dada, sürekli insanlara sataşan, sanatın yok edilmesini öneren, kışkırtıcılık yaparak çekinmeden burjuva toplumunun üstüne giden bir tutum sergilemiştir. Dadacılar bir taraftan alışılmış sanatsal değerlere ısrarla ve kinle saldırırken, diğer taraftan ise sanatta şansın varlığını arayan ve bulan, skandallar peşinde koşan ve sürekli yayınlar çıkaran, kendi aralarında bile tartışmayı ilkelerine ters görmeyen bir topluluk özelliği göstermişlerdir. Manifestodaki “Düzen=düzensizlik; ben=ben-olmayan; olumlama=yâdsıma, mutlak bir sanatın yüce ışıkları.” savundukaları sanatsal ilkedden hareketle Dadacılar düzenli bir yapıtlar birliği oluşmamıştır. Dada, bir karşı tavır alışla, bir başkaldırıyla parlayan ve sanata benzeyen ile benzemeyen, önemli olan ile olmayan, bir yığın kâğıt, malzeme ve afişi ortaya döken sanat hareketi olmuştur. Dadaist sanatçı Hans Arp, “Dada: Art and Anti-Art” isimli eserinde, “Aynen bakterilerle antibiyotikler arasındaki ilişkide olduğu gibi toplum verdiğimiz bir mesaja ya da yaptığımız bir provokasyona alıştığında, onu hemen anında bırakıp yenisini arıyorduk.” ifadelerinde bulunmuştur. Dolayısıyla Dada'nın kendi manifestolarına ve ilkelerine karşı çıkması en üstün Dadacılık olarak kabul edilmiştir (Bozkurt, 2014: 63).

Şekil- 30: Jean Arp, “Rastlantısal Kanunlarına Göre Yerleştirilmiş Nesnelere”, 1926



(Sanal 30, 2018)

Şekil- 31: Jean Arp, “Varyasyon III”, 1932



(Sanal 31, 2018)

I. Dünya Savaşı'nın katliamlarına duyulan nefretle ortaya çıkan Dada, şok etkisi yaratan teknikleriyle, savaşı, toplumunun yozlaşmasını, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri alay ederek protesto etmeyi amaçlamıştır (Bektaş, 1992: 45). Böyle bir buhran ve ayaklanma psikolojisi ile Dadacılar, Sartre'nin varoluşçuluk felsefesini benimsemiş, evsiz barksız, yersiz, yurtsuz, köksüz kalmış, gelecek umudunu yitirmiş, yıkıcı ve duygusuz bir tavra bürünmüşlerdir. Radikal bir akım olan Dada her şeye, hatta kendisine bile karşı olmuştur. Kurum olarak sanata ve

özerkliğine, biçimselliğine, burjuvaya, sanatın tecimsel ilişkisine yani kendi kendisine karşı olmuştur. “Sanat öldü; yaşasın sanat” sloganı manifestoların özünü temsil etmiştir (Ötgün, 2012: 83).

“Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum, ama gene de bir şeyler söylemekten geri kalmıyorum, üstelik ilke olarak manifestolara karşıyım, ilkelere karşı olduğum gibi... Karşıt eylemlerin bir arada, tek bir solukta gerçekleştirilebileceğini göstermek için kaleme almaktayım bu manifestoyu; eyleme karşıyım ben; sürekli karşı çıkma için olduğu kadar, olumlama için de; ne karşı çıkarım ne de onaylarım, açıklama da yapmam, sağduyudan nefret ederim çünkü.” (Tzara,2013:117).

Dada'nın manifestosundaki ilkelerinde olduğu gibi hemen her şeyi inkâr ve reddeden bir tavra sahip olması, kendine yeni bir anlatım yolu bulmaya sevk etmiştir. Dadacılar böylece alışılmış, düzenli ve güzelden kaçınmak için her türlü anlamsızlık, gülünçlük, saçma, absürt, saçma, kabalık ve bayağılığa karşı aşırı bir eğilim göstermişlerdir. Bu yeni anlatım dili şiirde yeni biçimlerin kullanılmasına, görsel alanda ise ironi yüklü kolaj ve fotomontaj tekniklerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tekniklerde, pullar, eski mektuplardan, resimli dergilerden, gazete ilanlarından, çeşitli basılı materyallerden kesilmiş olan fotoğraflar yeni bir düzenleme anlayışı içerisinde yapııştırılmış ve birbirleriyle hiç alakası olmayan, birbirinden farklı bu görsel malzemelerden yeni anlamların ortaya çıktığı kışkırtıcı özellikte tasarımlar yapılmıştır. Bu yüzden sanatın her ortamını bozmak isteyen Dadaistler, geleneksel resim yapma yerine kolajı, şiirlerdeki sözcükleri rastlantısal ve özgürce seçerek; günlük hayattaki sıradan hazır nesnelere; performansı, dansı, kabareyi ve müziği; sokak afişlerini, ilanları, bildirileri, karikatürü, fotomontajı, güldürü dergilerini; yürüyüşleri, manifestoları yani tüm bunları Dadacıların geleneksele karşı tercih ettiği yöntem ve teknik olarak kullanmışlardır (İpşiroğlu, 2011: 90; Genç, 1983: 89-90).

Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak amacıyla olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere başvurmuşlardır. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan

aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu ortaya koymak ve aklın tükenmişliğini yansıtmak için absürt eylemlerde bulunmuşlardır (Antmen, 2012: 124).

Hans Arp, “Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler” eserinde olduğu gibi genellikle eserlerinde rastgele yere attığı kâğıt parçacıklarından oluşturduğu kolajlar yapmıştır (Antmen, 2012: 124). Turani, (2012: 607) Arp’ın bu rastlantısal düzenlemelerinin, Birinci Dünya Savaşı’nda insanlığı kitle cinayetlerine sürükleyen, dünyanın akılcı ve ülkücü şarlatanlıklarına karşı bir protesto olduğunu ifade etmiştir.

Şekil- 32: Hans Arp, “Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler”, 1917



(Sanal 32: 2017)

Kurt Schwitters “artık sanat” yaparken, Marcel Duchamp, “tozları kaldırmaya” giriştiğini iddia ederken, Hans Arp, parçaladığı renkli kâğıtları olasılık yasalarına göre düştükleri yerlere yapıştırırken, aslında kültürel sistemlere kökten yabancı yeni bir düşünceyi göstermeyi amaçlamıştır. Aslında burada, kültürden kurtulmaya, kendi gölgesinin üstünden atlamaya, zihin yapısını alt üst etmeye ve sonluluğundan ve bu sonluluğun getirdiği aşağılamadan kurtulabilmiş gibi insanların düzenini değiştirmeye yönelik delice bir istek söz konusudur (Farago, 2017: 223).

Savaş Dada’yı yaratmış, Dada da burjuva sınıfına karşı savaş açmıştır. “*Dada yıkıcılıktı! Dada anarşiydi! Dada komünizm kışkırtmacılığıydı!*” (İpşiroğlu, 2011: 90). Dada manifestoları ve sloganları, burjuva sınıfına, yönetime ve geleneklere karşı, anarşist, bir ayaklanmayı, protestoyu amaçlamıştır. Hemen hemen bütün Dada manifestolarının ortak amacı, zamanın kanunlarını sanatsal yollarla baştan düzenlemek ve eserlerini, fikirlerini yeni bir estetik akım oluşturarak değil de var olan sanat

anlayışını protesto ederek ve sanatın kullanım sınırlarını genişleterek sanatı bir protesto aracı yapmak olmuştur. Tristan Tzara'nın kaleme aldığı Dada Manifestosu'nda; *“Dada, bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir...”* ifadeleriyle Dadacılar, manifestoyu ve sanatı bir protesto aracı olarak görüp, tepkilerin dile getirildiği bir özgürlük alanı olarak görmüşlerdir. Bu özgürlük alanını belirleyen şey ise kuraldan çok kuralsızlık olmuştur. 1918 tarihli Dada Manifestosu'nda; *“yeterince Kübist ve Fütürist akademilerimiz var! Zaten bunlar biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değil”* ifadelerinde bulunan Tzara'nın söylemlerinden de anlaşıldığı üzere, Dadacılar daha radikal bir sanatsal tavırdan yana olmuşlardır (Antmen, 2012: 122- 123, Lynton, 1982: 126). Bu tavır Dadacıların anti-art bir tutum sergilemelerine neden olmuştur.

Tüm geleneksel sanata karşı anti-art bir tavır sergileyen Dada Manifestosu'nda bu durum şöyle ifade edilmiştir:

“Hiçbir kuramdan yana değiliz. Kübist ve fütürist akademilerden gına geldi artık: bu akademiler, biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değiller bize göre. Para kazanmak ve burjuva zevklerini okşamak için mi yapılır sanat? Bizimle birlikte çalışanlar, özgürlüklerini korur. Böyle doğdu dada, bağımsız olma ve topluluğun içyüzüne güvensizlik ihtiyacından.” (Tzara,2013:118-122).

Tzara'nın kaleme aldığı Dada Manifestosu'ndaki *“Dada, bağımsız olma ve topluma karşı bir güvensizlik gereksiniminden doğmuştur.”* ifadesi bütün dünyada Dada'nın temel doğuş nedenini ortaya koymuştur. 1963 yılında vefat etmeden birkaç gün önce Tzara bir söyleşide şu ifadeleri kullanmıştır:

“Dada'nın insanca bir amacı, son derece belirgin, etik bir amacı vardı! Dada yalnızca saçma değildi, yalnızca bir şaka değildi, Dada gençlerde 1914 savaşı sırasında ve yaşlı günlerde ortaya çıkan çok güçlü bir mutsuzluğun dışavurumuydu. Bizim istediğimiz şey geçerli değerleri kökünden kazımak, ama bunu daha yüce insanca değerler yararına yapmaktı...” (Dachy, 2014: 34).

Dadacılar bu amaçları doğrultusunda toplumsal dengesizliğe, alışılmış ve yanlış kurulu düzene, haksızlık ve mutsuzluk sebeplerine karşı toplu ayaklanmalar göstermeye başlamıştır. Dadacılar da bir taraftan elde olanı işlerken, diğer taraftan da savaşın arkada bıraktığı ne varsa ona saldırmışlardır. Metafiziksel bir tavra, nihilist bir felsefeye ümit bağlamışlar ve ellerindeki tek tasarımsal malzemeleri bu olduğu için yeni sanatsal düşüncelerini, bu malzemeyi işleyerek geliştirmişlerdir (Genç, 1983: 89-90).

Dada manifestolarında mantık aranmaz çünkü mantığı reddetmişlerdir. Toplumsal normların baskı altında olduğu toplumların sınırlılıklarının gerçek mantık olmadığına iddia eder. Dada'nın dünya görüşü gereği mantıksızlık her zaman ön planda olmuştur. Betimleme biçimlerine bilinçli bir anlam vermeyi reddeden Dadacılar, biçimlere anlaşılabilir bütün boyutların dışında bir anlam vermeye çalışır, geleneksel bütün kültürel sistemlere kökten yabancı bir düşünce anlamı vermeyi istemişlerdir. Marcel Duchamp “tozları kaldırmaya” giriştiğini iddia ederken veya Hans Arp, parçaladığı renkli kâğıtları olasılık yasalarına göre düştükleri yerlere yapıştırırken aslında bu düşünceyi ifade etmeye çalışmışlardır. Burada kültürden kurtulma, zihin yapısını alt üst etme ve insanlığın düzenini değiştirmeye yönelik delice bir arzu söz konusu olmuştur (Farago, 2017: 223). Dadacılara göre bizi meydana getiren şeyler bizden bağımsız, aklın hâkimiyeti dışında oluşmuştur. Her türlü sanatsal eylemlerinde usu olabildiğince minimum seviyeye çeken Dadacılar (Genç, 1983: 111), manifestolarında sanatsal faaliyetlerde akli bir felaket olarak görmüş ve yaratıcılığı körelttiğini belirtmişlerdir:

“Duyular tarafından sıkıştırılmış mantık, organik bir hastalıktır. İçimizde oldum olası var olan sulu gözlülük eğilimini alt üst ettik. Bu türden her sızıntı ishal turşusudur. Bu sanatı desteklemek, onu sindirmek demektir. Bize güçlü, sağlam, özlü ve hiçbir zaman anlaşılmayacak yapıtlar gerek. Mantık kafa karıştırır. Mantık yanıltıcıdır. Kavramların iplerini, yani sözleri, biçimsel kenarlarına, aldatıcı uçlara ve merkezlere doğru çeker. Öldürücüdür onun zincirleri, bağımsızlığı boğan bin kollu bir canavardır o. Sanat mantıkla birleşmiş olsaydı, ensest yapmış olurdu, kuyruğunu kendi bedeni içine çekerek, onu yiyip yutarak, kendi kendisiyle zina yapardı.” (Tzara, 2013: 125-126).

Dada, bireyi, dogmalar ve yasalar ötesinde aklın tutsaklığından kurtarıp, ona gerçek kimliğini kazandırmayı amaçlamıştır. Usa hiç değer vermediği için deha ile aptallığı bir tutmuştur. Bütün alışılmış şeylere, bütün değer hükümlerine, bütün kurulu düzene karşı bir tavır almıştır. Bu nedenle hiç bir sanatsal kaygı taşımamıştır. Onun için 1918 tarihli Dada Manifestosu'nda, “Artık ressam, edebiyatçı, heykeltarihi, müzikçi, din, cumhuriyetçi, kalıcı, sömürgeci, anarşist, sosyalist, Bolşevik, politikacı, proleter, demokrat, burjuva, aristokrat, ordu, polis, vatan istemiyoruz, bütün bu aptallıklar yeter olsun artık, ama hiç, hiç, hiçbir şey istemiyoruz” diyerek haykırışlardır. Zaten bütün değerlerin yıkılmasını ve herhangi bir doğaya bağlı bütün sanatların kökten kazanması gerektiğini savunmuştur (Genç, 1983: 89-90).

Tüm geleneksel yöntemleri ve usu reddeden Dada için, bu geleneksel yaratı ve iletişim aracı olan renklerin ve görsel öğelerin inkâr edilmesi hem resim hem de heykel alanında yeni bir iletişim aracının gerekliliğini doğurmuştur. Bu gerekliliğin farkında olan Marcel Duchamp, geleneksel estetiğe olan tepkisini anti-art bir tutum sergileyerek göstermiştir. Duchamp, renk ve biçim gibi plastik unsurların, yerini alacak yeni sözel alanı, kavramsal iletişimi bulmuştur. Farklı ihtiyaçlar için kullanılan, fabrika yapımı günlük kullanım gereçlerini, ilave gereçlerle harmanlayıp birleştirerek, o gereçlerin işlevsel gerçekliğini parçalamış anlamsızlaştırmış ve onu bir sanat nesnesine dönüştürmüştür (Genç, 1983: 77-78). Bu şekilde Duchamp, resim sehpasında geleneksel teknik ve yöntemlerle yapılan tuval resmine bir dur demek ve bunun “telebentin zehirlenmesi” ismini koyduğu yıkıcı etkilerinden ve tablo tüccarlarının yönettiği ticari yolların zorbalığından kurtulma iradesi taşımıştır. Bu nedenle kuralların belirlemiş olduğu yeni sanatı, rastlantının emrine bırakmıştır (Sanouillet, 2009: 311). Böylece Duchamp kendini, bir yapılandırma ve birleştirme dünyasında, birçok hazır nesne ve artık malzemenin ortasında, günlük hayatın sanatla birleştiği noktada bulmuştur. “Sanatçının zihinsel etkinliği, yani düşünsel anlatım gücü, yaratılan nesneden daha önemlidir. Bilimin belirliliğini, kesinliğini sunmakla ilgilenmiyordum ama bu bilim aşkı için değil tam tersine onu kibarca gözden düşürmek içindi. Yaklaşımım ironikti.” diyen Marcel Duchamp aslında görselliğe bir başkaldırı tutumu sergilemiştir (Bozkurt, 2014: 64). Bürger, (2014:108) Duchamp'ın hazır nesnelere bir sanat eseri değil, provokasyon içerikli gösteri olduğunu söylemiştir.

Savaş öncesi ve savaş sonrası hiçlikçi bir anlatımla her şeyi temelinden sarsıp, yadsıyan yıkıcı bir tutum sergileyen Dada'nın (İnal, 1981: 269), antiestetik, anarşist ve nihilist sanat felsefesini benimseyen Duchamp, imgeyi bilinen resimsel özelliklerinden arındırarak zihni zorlayan tual dışı bir tutumla nesnenin kendisini ilk hazır nesnelere (Ready-Made) sergilemiştir. Duchamp, sanatçıyı toplumda kabul görmüş geleneksel değerlere göre eser üretildiği sürece, bu yozlaşmış ve kokmuş düzene para karşılığında hizmet veren basit bir araç olarak görmüştür (Bozkurt, 2014: 65). "O halde eleştiri gereksizdir, onun varlığından öznel olarak söz edilebilir ancak herkes için en küçük bir genel nitelik göstermez. Herkes şöyle haykırınsın: Yerine getirilmesi gereken büyük bir yıkım ve yadsıma işi var. Süpürmek, temizlemek." (Tzara, 2013: 119-127). Manifestodaki bu söylemde amaç gerçekten de geçmişin silinip yok edilmesidir.

Seri üretimle üretilmiş ve sanatçısı tarafından yapılmamış ancak seçilmiş bir nesne olarak "ready-made" fikrine dayanan, tüm geleneksel yöntem ve usu reddeden Marcel Duchamp'ın "Pisuar" eseri, sanatın provokatif yönünü vurgulayan, anti-art özelliği ile 20. yüzyıla damga vuran önemli bir başkaldırı niteliğindedir. 1917 yılında Marcel Duchamp, "R. Mutt" imzasıyla ters çevrili bir pisuarı New York'taki Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun düzenlediği bir sergiye göndermiştir. O dönemde sıradan bir günlük kullanım eşyasını sergiye göndermesiyle büyük tartışmalar çıkmış ve sanatın ne olduğu sorusu gündeme gelmiştir. 1962'de sanatçı Hans Richter'a yazdığı bir mektupta: "Ready-made'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırılmayı düşünmüştüm... Pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım..." diye yazmıştır (Danto, 2014: 113-114). Foster, (2009: 46) Duchamp'ın "R. Mutt" imzalı bu eserinin bir manifesto, bir edim, eylem olduğunu söylemiştir.

Şekil- 33: Marcel Duchamp, “Pisuar”, 1917



(Sanal 33, 2017)

Duchamp'ın hazır-nesnesi, hayattan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat eseri olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak bu tavır, manifestonun ilkelerinden olan hayat ile sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sergileme ve değerlendirme kriterlerine ilişkin genel tabuları yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, görsel hazı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2012: 124).

“Kendinde güzel olmak gibi bir amaç taşımamalıdır sanat yapıtı, zira ölüdür o. Bağlı olduğu yasa gereği, nesnel olarak, herkes için güzel değildir hiçbir zaman bir sanat yapıtı. O halde, eleştiri gereksizdir.” (Tzara, 2013: 118- 119).

Manifestosdaki söylemden hareketle Duchamp, sıradan bir nesnenin kendi kullanım amacı dışına çıkarak, sergilendiği mekânı değiştirerek ve seçtiği o nesneye yeni bir anlam katarak yaratıcılığın sınırlarını zorlamış; nesneyi ait olduğu bütünden ayırıp başka bir ortama yerleştirerek izleyicide bir şok etkisi yaratmayı amaçlamıştır. Gündelik hayatta kullanılan nesnenin kendisinin, gerçek yaşamındaki kullanım anlamından uzaklaşarak, öncesinden farklı olarak yeniden betimlenmesi, 20. yüzyıl sanatında bir dönüm noktası olmuştur. Duchamp; geleneksel sanat anlayışına, güzellik anlayışına, sergilenme yöntem ve tekniklere, geleneksel kurulu düzene, sanattan para kazanılmasına, beğeni algısına ve güzelliğe bir başkaldırı, bir eleştiri, bir kıskırtma, bir eylem, bir manifesto gösterisi gerçekleştirmiştir. Duchamp, Dada

Manifestosu'nun savunduğu ilkelerden hareketle herkesin sanat yapabileceği ve her şeyin de sanat olabileceği fikrini de desteklemiştir.

Marcel Duchamp'ın hazır nesne kavramı, sanatın sınırlarını, yapıtın anlamını, sanatçının seçim yaparken belirlediği ölçütleri, bir müzenin, bir galerinin, herhangi bir sergi mekânının işlevini sorgulamış ve bir de bu kavrama manifestolarındaki felsefelerinde olduğu gibi kışkırtıcılık da eklenmiştir. Bu kullanılan hazır nesnelerin sanat karşıtı yıkıcı bir nitelik taşıması, geleneksel sanata karşı bir protesto ve eleştiri olmuştur. Sanat eserinin varlığını sorgulayan bu eleştirel tavır sanatçılara ilham kaynağı olmuş, estetiğin sınırlarını alt üst etmiştir.

Duchamp'ın hazır nesnelere 1960'lı yıllardan itibaren yeniden ortaya çıkmıştır. Özellikle kendine has karakterinde değişim olmadan, 1917 tarihli Duchamp'ın "Mutt Çeşmesi", 1961 tarihli Piero Manzoni'nin "Sanatçı Pislikleri", 1964 tarihli Joseph Beuys'un "Yağlı Sandalye"si gibi yirminci yüzyılın ikinci yarısında yaratılan skandallarla kendini göstermiştir (Farago, 2017: 227).

Dada manifestoları ve Dada sanat eylemleri klasik sanat algısını yerle bir etmiştir. Şöyle ki, modern sanat tarihine ait manifesto ve sanat hareketleri bugünkü çağdaş sanatın en geçerli sanat üretim alanlarının özellikle medya sanatlarının bugünkü algısına ulaşmasındaki en temel etken olmuştur. Dada Manifestosunda ifade edildiği gibi Dada hareketi gerçeklikle onların arasında en ilkel ilişkiyi temsil etmektedir. Yine manifesto hayata karşı estetik bir tavır almanın da en ilkel ilişkiyi temsil ettiğini söyler. Bu manifestonun savunucuları; "içselleştirme" ve "kültür" kavramlarını tamamen reddeder. Burada Dada hareketinin estetik, kültür ve duyu iletimlerinden vazgeçmelerinin sebebi, savaştan uzaklaşan bir grup düşünürün militarist biçim verme çabasına karşı çıkmaları olmuştur. Bunu gerçekleştirmeye çalıştıkları yol ise ünik, marjinal bir sanat sistemi kurma arzusudur. Farklı kültürlerle ait bu sanatçı ve düşünürler savaş nedeniyle kültürün hiçbir değerinin kalmadığını iddia eder. Bu bağlamda onlar için bireyin kendi kültür benliğini anlamsızlaştıran bir tavra bürünmesi, militarist biçim mekanizmasının insan duyuları için yaratmış olduğu aşırılıklar olmalıdır. Dadaist olmak onlar için "tesadüfen sanatçı olmak"

demektir. Dada, farklı kültürler, diller, şiirler, gelenekler fakat aynı savaş korkusu ve aynı tepkiselliği barındıran bir deney alanı gibidir (Demirok, 2016: 41-44).

Dada'nın Zürih dışına New York'ta yayılmasındaki en önemli rolü olan Francis Picabia, modernliğin sembolü olan makinelerden etkilenmiş bu doğrultuda eserler üretmiştir. Picabia, Dadacılar arasında en aykırı, nihilist ve en aşırı sanat düşmanı olan sanatçıdır. Ball ve Tzara'dan başka Dada hareketinde manifesto yazan sanatçı Picabia 1920'de kaleme aldığı Dada Manifestosu, nihilizminin ve anti-art hırçınlığının belgesi niteliğindedir (Artun, 2013: 149). Ayrıca Picabia 1920 senesinin Mart ayında Andre Breton tarafından Maison de l'Ouvre'da okunan "Yamyam Manifestosu"nu kaleme almıştır. Bu Manifesto büyük bir skandala yol açmış, alaya alınan izleyici çürük domates, yumurta hatta kokmuş et fırlatarak sahneye saldırmıştır. Bu manifesto ve skandalı gösteriler Dada'nın Paris'te tanınmasında etkili olmuştur (Artun, 2013: 150). Picabia'nın kaleme aldığı Yamyam Manifestosu ve Dada Manifestosu'nda, halka ve kitlelere duyulan düşmanlık açık bir şekilde göz önüne serilmiştir. Picabia, Dada Manifestosu'nda şöyle haykırır:

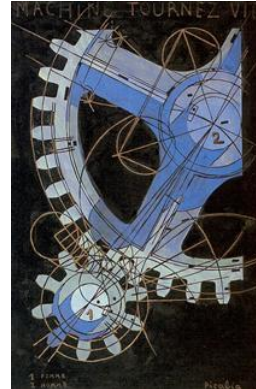
"İlkelerin resimlerini küplere böldüler, zencilerin heykellerini küplere böldüler, kemanları, gitarları, resimli dergileri, boku, genç kızların hatlarını küplere böldüler, paranın da küpünü almazlarsa içlerinde kalır!!! Oysa dada kendi namına hiçbir şey istemez, hiç bir şey, hiçbir şey... Dadaistler birer hiçtir, hiç, hiç- kuşkusuz hiç, hiç, hiç olarak kalacaklardır." (Picabia, 2013: 150).

Şekil- 34: Francis Picabia, "Love Parade", 1917



(Sanal 34, 2017)

Şekil- 35: Francis Picabia, "Machine Turn Quickly", 1917



(Sanal 35, 2017)

Picabia'dan başka Richard Huelsenbeck ile Hugo Ball'ın Münih ve Berlin'de düzenledikleri performanslar ve yayımladıkları manifestolar Dada'nın Zürih sınırları dışına yayılmasında etkili olmuştur. Bu performanslarda şiirler, savaş karşıtı manifestolar okunmuştur. Alman Dada hareketi, ekspresyonistlere karşı bir tepki ile başlamış ve 1918 Devrimi'nde Spartakistlere verdiği destekle birleşmiştir (Artun, 2013: 112). Zürih Dada hareketinde aktif bir şekilde varlık gösteren “estetik isyan”a karşılık Berlin Dada hareketi oluşumundan itibaren siyasi faaliyetle iç içe olmuştur (Richter, 1978: 101-102).

Savaşın meydana getirdiği anarşi ve çatışma ortamında Berlin'de Dada hareketi, anti-politik ve anti-sanat karşıtı pek çok olay çıkarmıştır. Dada, kimi sanatçılar için siyasal fikirlerini açıklamak, sanatı siyasal eyleme bağımlı kılmak adına kullanılan bir ifade aracı olarak görülmüştür. Huelsenbeck'in 1918'de öncü olduğu Dada Berlin grubu aşikâr bir şekilde sol eğilimli ve sanat-karşıtı faaliyetlerini propaganda ile birleştirmiştir. Dada, özellikle Almanya'da, sanat karşıtı faaliyetlerini siyasal propaganda etkinlikleri ile beraber yapmaya başlamıştır. Dadaist manifesto bundan böyle siyasileşmiştir (Lynton, 2015: 134- 138; Puchner, 2012: 282- 283). İlk Alman Dada Manifestosu 1920 yılında Toplu Dada Manifestosu ismiyle Huelsenbeck, Tristan Tzara, George Grosz, Raoul Hausmann, Hugo Ball, Hans Arp, Pierro Albert-Birot, Marcel Jano gibi Dada sanatçılarının imzasıyla yayımlanmıştır (Harrison-Wood, 2011: 288).

Dada sanatçıları 1920 tarihli Dada Manifestosu ile Ekspresyonistleri yerden yere vurmuş, onların burjuvadan takdir görmek için yaptıklarına isyan etmişlerdir. Ayrıca, içe dönme bahanesiyle, edebiyatta ve resimde, tarihe mal olmak için müze ve saraylarda mevcut ideolojiye hizmet etmesi eleştirilmiş ve bu amaçtaki tüm akımların yok olması gerektiğini savunmuştur. Manifestoda imzası olan sanatçılar, savaş sonrası dünya ile hiçbir ilgisi bulunmadığını düşündükleri Ekspresyonizm'i milliyetçi ve romantik bir akım olarak suçlamışlardır. Birlikte yayınladıkları dergiler aracılığıyla; düzenledikleri sergilerde ve etkinliklerde izleyicilerine manifestolarındaki söylemlerle; anlamsız şiirler ve metinlerle, sol kanat ideolojik tavırlarını ve sanat karşıtı etkinliklerini propaganda ile birleştirmişlerdir (Lynton,

2015:136). Richard Huelsenbeck Dada'nın; Kübizm'e, Fütürizm'e ve Ekspresyonizm'e estetik ve etik olarak karşı bir duruş sergilediğini ve bu teorilerin tamamının Dada tarafından reddedildiğini manifestoda şu söylemlerle ifade etmiştir:

“Ekspresyonistler, içe dönme bahanesiyle, edebiyatta ve resimde, hâlâ tarih nezdinde onaylanalım diye yanıp tutuşan ve saygıdeğer burjuvalardan kabul görmek için seferber olan bir nesle dönüştüler. Ruhları geliştirme bahanesiyle, natüralizme karşı çıkılmı derken, içerikten de motivasyondan da yoksun rahat bir hayatı varsayan soyut ve duygusal jestlere döndüler. Sahneler krallardan, şairlerden, envai çeşit Faust tiplemesinden geçilmiyor; melyorist dünya felsefesi kuramı—ki çocuksu ve psikolojik açıdan naif halleri ekspresyonizmin tam bir eleştirelilikle kavranması açısından önemlidir—uyuşuk zihinlere musallat olmakta...” (Huelsenbeck, 2013: 113).

Dada sanatçıları manifestolarında Fütürizm'i, Ekspresyonizm'in yeni bir sürümü olarak değerlendirmişlerdir. Her ne kadar, Dadacılar Fütürizm'i, Ekspresyonizm'in bir uyarlaması olarak kabul etseler de ondan beslenmişlerdir. Ayrıca yaşamdaki bütün çılgınlıkları, acımasız reelliği ile sanatlarına dâhil etmişler ve manifestolarında yaşam karşısında estetikten söz edilemeyeceğini iddia etmişlerdir.

“Dadaizmle birlikte yeni bir gerçeklik doğar. Hayat, seslerin, renklerin, ruhsal ritimlerin birbirine geçtiği bir girdap gibi görünür ve Dada, bütün harikulade çılgınlıkları, taşkın pragmatik tavrının hummaları ve bütün zalim gerçekliğiyle, onu yılmadan sanatına dahil eder. İşte Dadaizmi, bugüne dek izlenen tüm sanatsal hatlardan, bilhassa da FÜTÜRİZM'den ayıran net sınır budur – o Fütürizm ki, daha kısa bir süre önce kimi akılsız kafalarca ekspresyonist kavrayışın yeni bir versiyonu sanılmıştır. Güçsüz adaleleri örten giysilerden ibaret olan her türlü etik, kültür ve iç dünya klişesini darmadağın eden Dadaizm, ilk defa, hayat karşısında estetik bir tavır takınmaktan vazgeçiyor. Bruitist Şiir bir tramvayı olduğu gibi tasvir eder – esneyen emekli Schulze'si ve gıcırdayan frenleriyle tramvayın özünü.” (Huelsenbeck, 2013: 114).

Manifestoda kendi döneminin yaratıcısı olan sanatçının ve sanatın var olduğu zamandan bağımsız olamayacağını, güçlü sanatçıların ne olursa olsun tüm gerçekliği ile dönemlerinin yaratıcısı olduklarını ve yüksek sanatın güncel sorunlara kayıtsız kalmayıp göz önüne seren sanat olacağını söylemişlerdir. Bütün sanatçılardan, zamanın tüm toplumsal sorunlarına eğilmeleri istenmiştir.

“Dada kelimesi, ânında, hareketin enternasyonalizmini belli eder, bu hareket hiçbir sınır, din veya meslek ayrımı tanımaz. Dada, zamanımızın uluslararası ifadesidir, sanatsal hareketlerin büyük başkaldırısıdır, bütün bu saldırıların, barış kongrelerinin, sebze halindeki ayaklanmaların, meydandaki akşam yemeklerinin vs. vs. sanatsal yansımasıdır. Dada, resimde yeni malzemelerin kullanılmasını savunur. Dada, Berlin’de kurulmuş, taahhütte bulunmadan katılabileceğiniz bir KULÜP’tür. Bu kulüpte herkes başkandır ve herkes sanat meseleleri üzerine konuşabilir. Dada, (düşmanlarımızın sizi inandırmak istediği gibi) bir avuç edebiyat adamının hırslarına vesile değildir; Dada, herhangi bir sohbette açığa çıkabilecek bir ruh halidir, ister istemez dersiniz ki: Bu adam DADAİST – beriki değil. Bu nedenle Dada Kulübü’nün tüm dünyada üyeleri bulunur.” (Huelsenbeck, 2013: 115).

Hayat karşısında estetik bir tavır almayı reddeden Berlin Dadaistleri de, manifestolarında ifade edildiği gibi herkesin Dadaist ve herkesin sanatçı olabileceğini savunmuş, sanatta yeni malzemeler, yeni yöntemler kullanmayı savunarak akademik geleneğe bağlı sanat anlayışına başkaldırmıştır.

“Kahrolsun estetik-etik tavırlar! Kahrolsun ekspresyonizmin kanı çekilmiş soyutlaması! Kahrolsun boş kafalı aydınların dünyayı iyileştiren kuramları! Yaşasın sözde ve imgede Dada, yaşasın dünyada olup biten bütün Dada şeyler! Bu manifestoya karşı olmak Dadaist olmak demektir!” (Huelsenbeck, 2013: 116).

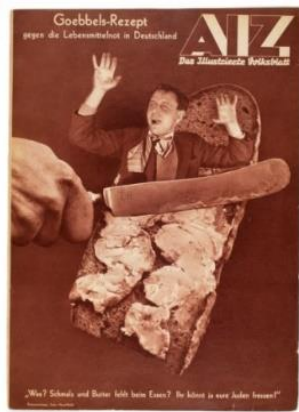
Dada Manifestosu’nun her şeyi, kendini bile inkâr ve reddeden yok saymaca tavrına sahip olması, yeni ve etkili bir iletişim dilini ortaya çıkarmıştır. Bu yeni dil şiirde ve resimde yeni biçimlerin kullanılmasını gerektirmiştir. Dada Manifestosu’nun etkisini güçlendirmede tiyatro, hazır nesne ile birlikte kolaj ve fotomontaj önemli teknikler olarak kullanılmıştır (Antmen, 2012: 124).

Dadacılar için fotomontaj, sanat ve estetik karşıtı propaganda imgelerini var etmek için kullandıkları önemli bir yöntemdir. Clark, (2011: 39) Dadacı sanatçıların fotomontaj tekniğine ilk defa, Alman askerlerinin arkadaşlarını ve kendilerini eğlendirmek için bir hobi olarak, dergilerden aldıkları resimler ile kendi fotoğraflarını birleştirerek yaptıkları kartpostalları evlerine göndermeleriyle keşfettiklerini ifade etmiştir. Böylece birbiriyle ilişkisiz nesnelere rastlantısal olarak yan yana gelmesiyle sürpriz görüntüler oluşturan montaj sanatı ortaya çıkmıştır.

Dada Manifestosu yazarı Tristian Tzara'nın Dadacı bir şiir yazmak için kullandığı rastlantısallık gibi bu teknikte, birbiriyle ilişkisiz fotoğrafların birbiriyle hiç alakası olmayan düzlemde rastlantısal bir şekilde tekrar bir araya getirilmesiyle kışkırtan, sorgulayan ve şaşırtan yeni anlamlar ortaya çıkmıştır. Berlin Dadacılarının montajı kullanmaları, aslında manifestolarındaki söylemlerinde olduğu gibi geleneksel plastik sanatların bünyesinden uzaklaşıp sanat karşıtı olduklarını ve sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok ettiklerini göstermektedir (Turani, 1999: 114).

Böylece Dadaist sanatçı hem sanatsal amaçları için hem de siyasi propaganda yapma amacıyla hicvi, montajı ve cinsel kışkırtmayı birleştiren pek çok fotomontaj yapmıştır (Puchner, 2012: 287-289). Fotomontaj ile iflas etmiş toplumsal değerlerin saçmalığı, şaşırtıcı ve mizahi bir dil ile alaya alınmış, ironi yüklü kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu bağlamda George Grosz, Hannah Höch, Richard Huelsenbeck, John Heartfield gibi Berlin Dada grubunun oluşturan sanatçılar güçlü eleştirel bir tavırla Hitler rejimine karşı, siyasal değişimi amaçlayan propagandist fotomontajlar yapmışlardır. İşte bu nedenle Dadacılar kendilerini sanatçı olarak görmemiş, eleştirel manifestolar yazıp provakatif sergiler düzenleyen radikal bir hareket olarak kabul etmişlerdir.

Şekil- 36: John Heartfield, “Goebbels’in Almanya’daki Yiyecek Kıtlığına Karşı Reçetesi; Ne, Sofranızda Domuz Yağı Ve Tereyağı Mı Eksik Yahudilerinizi Yesenize!”, 1935



(Sanal 36, 2017)

Şekil- 37: John Heartfield, “Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda”, 1932



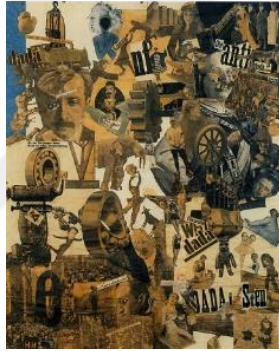
(Sanal 37, 2017)

Hitler'in milyonlar arkamda sözü üzerine yaptığı “Hitler selamının anlamı: Milyonlar Arkamda” fotomontaj eserinde Heartfield, Hitler'in arkasında olanın

Alman sermayesi olduğunun dikkatini çekmiş ve aslında Hitler'in arkasında hangi milyonların olduğunu açıkça ortaya çıkarmıştır.

Fotomontaj tekniğine ağırlık vererek eleştirel birçok eser üreten Dada'nın tek kadın sanatçısı Hannah Höch, Dada'nın en önemli ve etkili iki ifade şekli olan manifesto ve fotomontajı bir arada kullanmış, bu teknikte birçok tepkisel ürün vermiştir. Hannah Höch'ün 1920 tarihli "Yemek Bıçağı Dada Almanya'nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor" fotomontajı Carra'nın Müdahaleci Manifestosu gibi pekçok önemli manifestonun bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur (Puchner, 2012: 290).

Şekil- 38: Hannah Höch, "Yemek Bıçağı Dada Almanya'nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor", 1920



(Sanal 38, 2017)

Şekil- 39: Hannah Höch "Dada-Ciddiyet", 1920



(Sanal 39, 2017)

Höch'ün "Yemek Bıçağı Dada Almanya'nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor" isimli manifesto montajı, manifestonun kendi cinsiyetini değiştirmesi için önemli bir çaba olarak görülmüştür. Höch, iş başındaki erkek dehayı anlatırken soyut sanattaki anlam ile ilgili şüphesizliği proto-feminist bir ironiyle kaynaştırmıştır. Bu eser Saint-Point'in manifestosunun alt başlığını oluşturarak, savaşın erkeksi erdemlerini rahatsız eden bir tavırla, F.T. Marinetti'ye bir cevap niteliği de taşımaktadır. Ayrıca Höch'ün bu fotomontajı, günümüzün siyasi manifesto kültürünün bir devamı olarak görüldüğünden, Dada'nın toplumsal devrim için yeniden yönlendirildiğinin bir örneğini teşkil etmiştir (Puchner, 2012: 291-292; Harrison-Wood, 2011: 355).

Çağdaş sanatın alt üst etme mantığının, köklerini, çağdaş avangard akımların bu kadar çok çoğalmasını mümkün kılan kurucu adımların en önemlisini oluşturan zihniyet Dada olmuştur. Dada, birbirinden ayrı, bağımsız olan şeyleri hemen birbirine katmak ve yaratıcı bir çalışmanın ürünüymüş gibi görünen şeyleri ortadan kaldırmayı amaçlar. Dada'nın bütün çabası, sanatsal türleri birbirine karıştırmaktan ve sanatı, edebiyatı ve teknikleri birbirinden ayıran sınırları en asgari düzeye indirmek olmuştur. Bu bağlamda, manifesto-tabloları, manifesto-şiiirleri, ses efektleri ile birlikte verilen simültane şiirleri, kolajları, fotomontajları bir araya getirmiş, sanata yabancı kabul edilen bütün materyalleri (kibritler, demir teller, sıradan şeyler, dildeki klişeler, fotoğraflar, gazete sloganları ve endüstriyel objeler) kullanmıştır (Farago, 2017: 223).

Yirminci yüzyılın başında artan toplumsal hareketler, uluslararası boyutta avangard sanat üzerinde biçimsel etkisi görülmüştür. Sınıf kompozisyonlarıyla, sanat ve kültür biçimiyle fiilen var olan her çeşit toplumsal harekete kucak açan Berlin Dadacılarının, sanatçıların sermayeye bağlı rollerine karşı retorik reddine, toplumsal hareketlerin sanatının tarihsel söz varlığı ile kurulan pek çok ilişki beraber hareket etmiştir. Dada, maddi kültürün seri üretim kurumlarından ziyade, toplumsal hareketlerin üretimine katılmış, bunu yaparken kullandığı yöntem de kurumlar dışı ve izinsiz kollektif bedensel performansları olmuştur. Toplumsal hareketlerin meydana gelmesinde sanatsal açıdan daha özgün katkıları olan Berlin Dadacıları bu nedenle performansa oldukça fazla ilgi duymuşlardır. Tzara, Dadacıların toplumsal hareketlerdeki geleneksel performansların ışığında sanatçının rolünü tekrar düşünmüş; “Tzara itiş kakış bir kalabalığın içerisinde gösteri yapmış, Huelsenbeck gösteri yapmış, Ball gösteri yapmış...” Tzara bu durumu şu şekilde sloganlaştırmıştır: “Yeni sanatçı protesto eder, bundan böyle resim yapmaz.” Giriş ücreti ödeyerek kapalı mekâna giren izleyiciler olsa da Dada artık protesto şekline bürünmüştür (Grindon, 2015: 79).

Şekil- 40: John Heartfield ve George Grosz'un "Sanat Öldü Yaşasın Tatlin'in Yeni Makine Sanatı" Sloganının Bulunduğu Pankart, 1920



(Sanal 40, 2017)

Dadacılar manifestoları ile toplumsal hareketlerin sanatına yenilikler getirmişlerdir. Hem performanslar hem de maddi nesnelere, basitçe muhalif bir kimliğe bürünerek veya iktidar konumundan konuşmamış, ironik kimlikleri sahiplenmekle eylemci ile sanatçının rolünü, makine ile folk kültürünü melezleştirmiştir. Toplumsal hareketlerin galeriye taşındığı ilk Dada etkinliklerinden biri olan 1920 yılında gerçekleştirilen Uluslararası Berlin Dada Fuarı'nda, devlet güçlerini sert şekilde eleştiren, savaştan ve savaş sonrası yoksulluktan birinci derecede devleti sorumlu tutan sanatçıların eleştirel eserleri yer almıştır. Dada'nın uluslararası bir harekete dönüşmesinde etkili olan 1920 Uluslararası Berlin Fuarı'ndaki "Dada politiktir.", "Dada burjuvazinin kavramsal dünyasının bilinçli olarak altüst edilmesidir", "Dada devrimci proleteryanın yanındadır", "Kahrolsun sanat" gibi pankartlar Dada'nın politik iç yüzünü yansıtmıştır. Bu avangart eylemci sanat, yalnızca ideolojik ajitasyon yerine, maddi-duygulanımsal ajitasyona vurgu yapmıştır. Dadacıların yaptığı bu nesnelere ve performanslar, kolektif eylem repertuarı, çerçeveleme mekanizmaları ya da kurucu güç şeklinde tanımlanmış, yaratıcı estetik model oluşturmuştur (Grindon, 2015: 89- 90; Artun, 2013:112). Bu nedenle Dadacılar, sanatçıların toplumsal sorunlara eğilmeleri gerektiğine inanmış, belli bir sınıfa ve dogmaya bağlı bütün akımların yok edilmesini istemişlerdir.

Sonuç olarak Dada hareketi ve manifestosu, modern sanatın yeni işlevler bulmasına ve yeni iletişim yollarını keşfetmesine yardımcı olmuştur. Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta avangardın tanımına yönelik dönüştürücü

gücüyle 20. yüzyılın en etkili akımlarından biri olarak karşımıza çıkmıştır. Dada, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan birçok kavramsal eğilimin, Fluxus, Neo Dada, Sürrealizm, Pop Art, Soyutlama, Kavramsal, Performans sanat ve Happenings olarak isimlendirilen doğaçlama gösterilerin kaynağı olarak da kabul edilmiştir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden disiplinlerarası bir etkinlik gözetken ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı 20. yüzyıl başında deneylemiştir (Antmen, 2012: 126; Genç, 1983: 69).

2.5.4. Bauhaus Manifestosu

Rönesans'ta sanatsal etkinlikler güzel sanatlar ve zanaatlar olarak iki gruba ayrılmış, sonraki zamanlarda güzel sanatlar yüceltilirken, zanaatlar geri plana atılmıştır. Bu durum sanatı, resim, heykel ve mimarlık olarak bir ayrışmaya götürmüştür (Sözen ve Tanyeli, 2015: 48-49). Rönesans'la birlikte baş gösteren zanaatların düşünceye ve uygulamaya dayalı öğeleri arasındaki parçalanma Endüstriyel Devrim'le birlikte tamamlanmıştır. Hem modern endüstrinin ve hem de modern sanatın icat edildiği 18. yüzyıl ve sonrasında tasarım; sanat ve sanayi işbirliğinde kendini göstermiştir. Sanayinin, tasarımla işbirliğine girerek toplumları tasarlamayı amaçlamasıyla, sanat toplumla iç içe girmiştir. Sanat ve hayatın birleşmesiyle 20. yüzyıl avangardı ortaya çıkmıştır.

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında endüstriyel gelişmelerle birlikte sanatsal ve endüstriyel sorunlar gündeme gelmiş ve bu sorunları geleneksel yöntemlerin aşamayacağı anlaşılmıştır. İşte bu nedenle yeni bir sanatçı tipine ve yeni bir öğretim düzenine ihtiyaç duyulmuştur. Böylece sanatçı içinde yaşadığı toplumun sosyal konuları hakkında bilinçlenmiş olacak, halkın sorunlarına çözüm sunmuş olacaktır.

Günün sanatsal ve endüstriyel sorunlarının ancak mimar, ressam ve heykeltıraşların yapacakları işbirlikçi bir tutum çalışmasıyla çözümlenebileceğini savunan Walter Gropius, bütün sanatçıların işbirlikçi bir tutum içinde çalışacakları ve eğitim-öğretim yapacakları bir okulun kurulmasını amaçlamıştır. Bu bağlamda sanat,

zanaat ve teknolojinin birleşimi ilkesi üzerine kurulan Bauhaus Okulu, 19. yüzyılın İngiliz tasarımcısı William Morris'in, toplumun gereksinimlerini karşılamak üzere "sanat ve zanaat" arasında ayırım gözetmeyen, bunların birlikteliğini önemseyen anlayışından etkilenerek ortaya çıkmıştır. Gropius, böyle bir okulun hem endüstrinin sorunlarına çözüm getireceğini hem de ekonomiye büyük bir fayda sağlayacağını belirtmiştir (Bingöl, 1983: 25; Artun ve Aliçavuşoğlu, 2011: 184-188).

Walter Gropius 12 Nisan 1919'da Weimar'daki Bauhaus Okulu'nun kuruluşunda dört sayfalık Bauhaus Manifestosu ve eğitim programını içeren broşür yayınlanmıştır. 1919 yılında yayınlanan manifestoda eğitimin amaçları, prensipleri ve yönergesi sunulmuştur. Modern çağın sanat ve mimarlık açısından en devrimci girişimi olan Bauhaus, o güne kadar alışlagelmiş bütün sanat kavramlarını değiştirip tüm dünyada sanat ve mimarlık eğitimini bu yayınladığı manifesto ve ilkeler doğrultusunda yönlendirmiş ve etkisi günümüze kadar sürmüştür. Bauhaus, Rönesans'tan bu yana yerleşmiş katı geleneksel eğitim anlayışını yıkmayı amaçlamıştır (Sözen ve Tanyeli, 2015: 48- 49).

Şekil- 41: Walter Gropius, Bauhaus Manifesto ve Program 1919 Tasarım: Lyonel Feininger



(Sanal 41, 2018)

Manifestoda Bauhaus'un temelinde yatan ana fikir belirtilmiştir. Manifestoda görsel sanatların en önemli amacı yapının bütünü olduğu, görsel sanatların eskiden mimariyi yücelten bir işlevi varken, şimdi sanatlar birbirinden ayrılmış durumda ve bir araya getirilmeleri ise ancak tüm sanatçıların bilinçli bir şekilde tekrar ortak bir çaba göstermesiyle mümkün olacağı açıklanmıştır (Bektaş, 1992: 69).

“Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! ...Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. O halde, zanaatçı ve sanatçı arasında kibir engelleri yükselten sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kuralım! Mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayarak ve bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım.” (Gropius, 1991: 36).

Bütün sanat disiplinlerinin bir arada olması gerektiğini belirten Gropius, Bauhaus’un açılış manifestosunda, mimari, heykel ve resmin uyumlu bir biçimde birleştirilmesi ve uzak değilse de en son amacını bina içinde yapısal ve dekoratif sanatlar arasında hiçbir farklılığın kalmadığı o bütünlük içindeki sanat eseri “Büyük Yapıt”ın ortaya çıkacağını iddia etmiştir (Gropius, 2011: 345). Artun, (2011: 193-195) manifestodaki sanat, zanaat ve sanayinin, uygulamalı ve güzel sanatların birleştirilmesindeki amacın aslında, toplumsal, ulusal birlik ve kalkınma olduğunu söylemiştir. Manifesto, eskiden binaları süsleme gibi temel bir amacı olan görsel sanatların şimdi yeni kompozisyon biçimini öğrenmesi, yani sanatın (sanat ve zanaat) okullara ve atölyelere tekrar getirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bauhaus, kütleli üretimin estetik, sosyal, kültürel ilkelerini kucaklayan ve öğrencilerine yeni teknoloji ile toplum vizyonunu vermeyi hedefleyen bir fikir olduğu için manifestosunda estetik ve toplumsal arzuların birbirine bağlanması gerektiği savunmuştur. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonraki bütün sanat-mimarlık manifestoları, yeniliğin sınırlarını ifşa ettiği için, Bauhaus’ta kültürel, ekonomik ve toplumsal yenilenme tasarısını ifade etmiştir. Ona göre “yeni” hayatın sınırları, sanatlarda saklıdır. Yeninin tasarlanabileceği inancına sahip olan Bauhaus, toplumun, insanın ve hayatın yeniden inşa edilebileceğini iddia etmiştir.

Çelbiş, (2011: 169-173) ise sanat, zanaat ve sanayinin, uygulamalı ve güzel sanatların birleştirilmesindeki amacın, bir yanda farklı sanatsal disiplinleri ve zanaatları ortak bir çatı altında toplayarak yeni bir estetik sentez oluşturmak, öte yandan bu yeni estetik üretimi geniş halk kitlelerinin ihtiyaçlarına yönlendirerek bir sosyal sentez oluşturmak gibi iki önemli misyonu olduğunu belirtmiştir. Manifestoda belirtildiği gibi endüstrileşmenin ayrıştırdığı sanatsal ve teknik bölümlerin

birlikteliğini yeniden sağlama uğraşı ve yeni yüzyıl insanının ve toplumunun bu değerler sistemiyle yeniden yapılandırılmasını amaç edinmiştir. Modern tekniğe ve onun biçim diline aynı şekilde hâkim yeni bir kişilik ortaya çıkarmak eğitimin başlıca amaçlarından biri olmuştur. Gropius, yeni yüzyıl insanının ve toplumunun bu değerler sistemiyle yeniden yapılandırılmasını amaçlamış işte bu yüzden sanat ve tekniğin kullanılmasını ve el becerilerinin önemli olduğunu vurgulamıştır. Gropius'un, "Sanat, zanaatın yüceltilmesidir." ifadesi bu yaklaşımı net bir şekilde vurgulamıştır. Modern tekniğe ve onun biçim diline hakim yeni bir kişilik ortaya çıkarmak, eğitimin başlıca amacı olmuş, geleneksel uygulamacı sanatçı tipinden günümüzdeki endüstri tasarımcı tipine geçişin ilk örneği olarak kabul edilmiştir.

Gropius, resim, heykel, el işçiliğinin mimarlığa hizmet etmesi, sanatçı ve zanaatkârların bir arada çalışmaları gerektiği inancıyla, 1919'da Weimar'da açıkladığı manifestoda Bauhaus'un amaçlarını da şöyle belirtmiştir:

"Bauhaus, yaratıcı çabaları tek bütün halinde bir araya getirmeye, pratik sanatların bütün disiplinlerini, heykel, resmi el sanatları ve zanaatları, yeni mimarlığın ayrılmaz parçaları olarak yeniden birleştirmeye çaba gösterir. Bauhaus'un uzakta olsa nihai amacı, anıtsal ile bezemeci sanat arasında ayırım olmayan, bütünleşmiş sanat yapısı, o büyük yapıdır. Bauhaus, her düzeyde mimarları, ressamı ve heykeltıraşları yeteneklerine göre eğiterek usta zanaatçı ya da bağımsız yaratıcı olmalarını ve geleceğin önde gelen sanatçı- zanaatçılarından oluşan bir çalışma topluluğu kurmalarını ister" (Gropius, 2002: 22).

Manifestoda görüldüğü gibi, geleneksel kurallara karşı, özgür ve yaratıcı bireylerin yetiştirilmesi ve aynı zamanda da, geleceğin önde gelen sanatçı-zanaatçılarından oluşan ressamı, heykeltıraşları ve mimarları bir araya getirmek amaçlanmıştır. "Geleceği kurmak" ideali ile toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapı olarak kurulan Bauhaus Okulunun, sanat ve zanaatı birleştirmeyi ve dönüştürmeyi amaçlama düşüncesinin özünde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun gereksinimlerine çözüm sağlayacak sanatçıları yetiştirebilmesinin mümkün olmadığı yatmaktadır (Antmen, 2012: 107). Walter Gropius, salon sanatını ve eski sanat okullarının, akademilerin, eğitim anlayışına olan eleştirisini şöyle dile getirmiştir:

“Dünyanın ruhunun aleti “akademi”ydi. Sanatçıyı sanayi ve zanaat dünyasından koparıyor ve böylece onun topluluktan tam olarak yalıtılmasına yol açıyordu... Akademik eğitim toplumsal sefaletle yazgılı büyük bir sanat proletaryasının gelişmesine yol açtı. Çünkü deha hayaline sürüklenen ve sanatsal kibire kapılan sanat proletaryası, gerçek bir eğitim donanımı verilmeden, mimari, resim, heykel ya da grafik sanat “mesleği” için hazırlıyordu. Son çözümlemede, onun yetenekleri, malzeme, teknik ya da ekonomik gerçekleriyle hiçbir ilişkisi olmayan bir tür çizim-resimle sınırlı kaldı. Topluluğun yaşamıyla hayati bir bağlantıdan yoksun olmak kaçınılmaz olarak çıplak estetik spekülasyona sürükledi. Akademik eğitim hatası onun bireysel deha fikriyle uğraşması ve daha coşkusal bir düzeydeki özgüye değer başarısının değerini görmemesidir. Akademi çizim ve resim alanında, bin tanesinden ancak biri gerçek bir mimar ya da ressam olan bir sürü küçük yetenek yetiştirdiğinden, sahte umutlarla beslenen ve tek yönlü akademisyenler olarak yetiştirilen bu büyük birey kitlesi, verimsiz bir sanatsal etkinlik yaşamına mahkûm oldu. Var olma mücadelesinde başarılı olarak işlev görmek için donanımları olmadığından, kendilerini toplumsal ayaklar arasında, ulusal üretim yaşamında, eğitimleri sayesinde işe yaramaz halde buldular. Akademilerin gelişmesiyle gerçek halk sanatı öldü. Geriye kalan şey yaşamdan kopuk bir çizim odası sanatıydı.” (Gropius, 2011: 343-344).

Eski akademik geleneği tarihe gömmek ve yeni sanatçıların eğitiminde modern yöntemler geliştirmek amacıyla yola çıkan, türünün ve döneminin eşsiz bir örneği olan Bauhaus, uluslararası avangardın eğitimcileri ve pratisyenleri için geliştirici bir kurum olmuştur (Danchev, 2017: 172).

Katı bir disiplin ve işlevsellik içinde yalın, basit, süssüz malzemelerle biçim yetkinliği arayan öğretisi ile disiplinler arası “modern yaşam”ın kurulumuna ve dinamiklerine denk düşen bir söylemin yaygınlaşmasına da aracılık eden (Yasa, 2011: 201) bu yeni üslup topluma yeni malzemelerin kullanılmasını öğretmiştir. Disiplinlerarası sanat anlayışı ile resim ve heykel müzelerden dışarı çıkmış, yeni malzemelerle tasarlanmış bir yapının içerisinde yer alarak sanata ve topluma hizmet etmiştir. Böylece bütün görsel sanatların yapının bütünlüğüne katkıda bulunmuş ve yeni bir estetik anlayış geliştirmiştir (Erkmen, 2011: 19).

Bauhaus’un eğitim sistemiyle, dönemin sanat okullarından oldukça farklı bir kimliğe sahip olduğunu yayımlanan manifestonun ekinde okulun ilkeleri şöyle açıklanmıştır:

“Sanat tüm yöntemlerin üstündedir, özünde öğretilemez, oysa zanaatlar kuşkusuz öğretilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar kelimenin tam anlamıyla zanaatçıdır. Bu nedenle öğrencilerin tümünden, her türlü sanatsal üretimin temel koşulu olarak atölyelerde, deney ve uygulama alanlarında elde edilecek kapsamlı bir zanaat eğitimi almaları istenecektir. Kendi atölyelerimiz zamanla geliştirilecek ve dışarıdaki atölyelerle çıraklık anlaşmaları yapılacaktır. Okul, atölyenin hizmetindedir ve bir gün onun içinde eriyecektir. Bu nedenle Bauhaus'ta öğretmenler ya da öğrenciler yerine ustalar, kalfalar ve çıraklar olacaktır.” (Conrads, 1991: 37).

Bauhaus manifestosuna göre sanat, öğretilmez, fakat zanaatlar öğretilir. Ressamlar, mimarlar ve heykeltıraşlar birer zanaatçı olarak görüldüğü için öğrenciler bütün sanatsal üretimler için zorunlu olarak uygulama alanlarında iyi bir zanaat eğitiminden geçmeleri gerekmiştir. Buradaki eğitim öğretmen öğrenci değil de çıraklık, kalfalık ve ustalık üzere üç düzeyde verilmiştir. Bauhaus'un manifestosunda iş eğitimi özellikle vurgulanmış, mimar, ressam ve yontucuların birer işçi olduğunu belirtmiştir. Sanatın inceleme yoluyla elde edilebilecek bir meslek olmadığını ve tek başına okul eğitiminin sanat üretmediğini söyleyen Gropius, bir eserin sanat eseri olması onu oluşturan kişinin yeteneğine bağlı olduğunu söylemiştir. Bu niteliğin öğretilmeyeceğini ve öğrenilemeyeceğini manifesto da belirtmiş, fakat ister işçi ister sanatçı için zorunlu bir temel olan kapsamlı bir bilgi ve el ustalığının öğretilir ve öğrenilebilir olduğunu belirtmiştir (Harrison ve Wood, 2011: 343; Conrads, 1991: 36 - 40).

“Son zamanlarda sanatçı, devletinde desteklediği, ölümcül ve kibirli bir hataya kapıldı, sanatın inceleme yoluyla elde edilebilecek bir meslek olduğu fikrine kapıldı. Sadece okul eğitimi sanat üretmez! Tamamlanan eserin bir deha ürünü ya da bir sanat eseri olması onu yaratan bireyin yeteneğine bağlıdır. Bu nitelik öğretilmez ve öğrenilemez. Diğer yandan, ister işçi olsun, ister sanatçı için, bütün yaratıcı çabalar için zorunlu bir temel olan kapsamlı bilgi ve el ustalığı öğretilir öğrenilebilir.” (Harrison ve Wood,2011:343).

Sanatın meslek olmadığını sanatçı ve zanaatkârın aynı olduğunu söyleyen manifestoda Gropius, okulda zanaatsal çalışmaların önem kazanacağını, ağırlığın atölye eğitimi üzerine oluşturacağını söylemiştir. Uygulama atölyelerinde zanaat eğitimiyle birlikte öğrencilerin yaparak yaşayarak öğrenmesini, atölye ortamında araştırma, tartışma ve geliştirme esasıyla eleştirel düşünme ve yaratıcılığını geliştirip bunu

teknikle birleştirerek modern ürünler ortaya çıkarmayı amaçlayan eğitim anlayışı hakimdir. Ayrıca Bauhaus'un eğitim hedefi, sanatı hayata entegre etmektir.

Walter Gropius, Bauhaus müfredatının amacını da manifesto da şöyle açıklamıştır:

“...Bauhaus eğitiminin doruk noktası bütün yaratma süreçlerinin yeni ve güçlü bir işleyen iş birliğine yönelik taleptir. Yetenekli öğrencinin uygulamalı ve biçimsel çalışmanın iç içe geçmiş katmanlarını hissetmesi gerekir. İnşa etmenin neşesi, “inşa” sözcüğünün en geniş anlamı içinde, tasarımın kâğıt üzerindeki çalışmasının yerini almalı. Mimari, basit ustadan üstün sanatçıya dek bütün yaratıcı işlerin kolektif bir hedefinde birleşir. Bu nedenle, kolektif eğitimin zemini her tür yeteneğin gelişmesine izin verecek kadar geniş olmalıdır. Yeteneğin keşfi için evrensel uygulamaya sahip yöntem bulunmadığından, gelişme süreci içinde birey kendisi için topluluk çevresinde ona en uygun olan etkinlik alanını bulmalıdır. Çoğunluk üretimle ilgilenir; sıra dışı yetenekli insanların çok azı etkinliklerini sınırsızca yapabilir. Uygulama ve biçim eğitimi dönemini tamamladıktan sonra, bağımsız araştırma ve deneye girişirler. Eski alışkanlıkları yıkan modern resim, uygulamaya dönük dünyanın hala kullanmayı beklediği sayısız öneri ortaya ıkardır. Ama gelecekte, yeni yaratıcı değeri duyan sanatçılar sanayi dünyasında uygulamalı eğitim aldıktan sonra, bu değeri hemen gerçekleştirmek için gerekli araçlara kendileri sahip olacaklar. Sanayiye fikirlerine hizmet etmeye zorlayacaklar ve sanayi onların kapsamlı eğitimlerinden yararlanmaya çalışacak.” (Gropius, 2011: 347).

“Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik” sloganıyla hareket eden Bauhaus, estetik ve işlevsel beklentileri dikkate alarak, endüstriyel üretime yönelik yeni model üretmiş, modern endüstriyel ve mimari tasarım alanındaki ilk önemli örnek olarak 20. yüzyıla damgasını vurmuştur (Antmen, 2012: 107). “Yeni Birlik: Sanat ve Teknoloji” sloganıyla Gropius, burada sanatla kültürü, teknolojiyle de uygarlığı bir tuttuğunu belirtmişir (Artun, 2011: 193-195).

**Şekil- 42: Bauhaus Cam Atölyesi,
1923**



(Sanal 42, 2018)

**Şekil- 43: Bauhaus Metal Atölyesi,
1923**



(Sanal 43, 2018)

Walter Gropius, 1919'da Weimar'da kurulan Bauhaus'un 1925'te Dessau'ya taşınmasıyla beraber 1926 yılında manifesto niteliğinde olan Bauhaus'un üretiminin ilkelerini yayımlamıştır.

“Bauhaus, günümüzün konutunun geliştirilmesine- en basit ev aletinden bitmiş konuta- yardımcı olmak istemektedir. Ev aletleri ve eşyaların akılcı biçimde birbiriyle ilişkili olmasını savunan Bauhaus- biçimsel, teknik ve ekonomik, alanlarda sistematik uygulamalı ve kuramsal araştırma yoluyla- bir nesnenin tasarımını, onun doğal işlevleri ve ilişkilerinden türetmek istemektedir... Nesnelerin doğası üzerine bu araştırmadan çıkan sonuca göre, modern üretim yollarının, yapım ve malzemelerinin kararlılıkla düşünülmesiyle ortaya çıkan biçimler çoğu kez değişik ve şaşırtıcı olacaktır, çünkü bunlar alışıla gelenden farklıdır. Genelde, yaşamın gerekleri insanların çoğunluğu için aynıdır. Konut ve donatımları toplu tüketim malları olup, bunların tasarımı tutkudan çok akıl işidir. Standartlaşmış ürünler üretebilen makine- buhar ve elektrik gibi mekanik yardımlarla- bireyi günlük gereksinimlerini karşılamak için bedensel çalışmadan kurtaran etkin bir araçtır ve ona elle üretilenden daha ucuz ve daha iyi, toplu üretilen eşyalar sağlayabilir. Standartlaşmanın kişiyi seçim yapmaya zorlama tehlikesi yoktur çünkü doğal rekabet nedeniyle, her nesnenin her zaman çok sayıda değişik tipi olacaktır, kişi bunların arasından kendine uygun olanı seçecektir.”
(Gropius, 2002: 27- 28).

Walter Gropius'un 1926 yılında Bauhaus'un ilkelerini açıkladığı manifestosuna Bauhaus'un düşünsel alt yapısının altında aslında bireyin gereksinimleri yani genel anlamda bakıldığında toplumun gereksinimleri

yatmaktadır. Walter Gropius, savaştan sonra kitlelerin sorunlarına sanatsal, ucuz, süsten ve gösterişten uzak, fonksiyonel ürünlerle bir çözüm sunmayı ve bu ortamda sanatçıya sorumluluk alması gerektiğini ve sanatsal yaratıcılık ve endüstriyi birleştirerek, sanatın hayata entegre edilmesini amaçlamıştır. Bu yüzden sanatçının içinde yaşadığı toplumun ihtiyaçları üzerine düşünmesi, topluma faydalı ve bu doğrultuda işlevsel ve sade üretim yapması beklenmiştir. Bunu yaparken de sanatçıdan günün teknik gelişmelerini takip edip teknolojiyi iyi kullanması, teknoloji ile kaliteli ve estetik ürünler üretmesi beklenmiştir. Bu fikrin ilk örneklerinden biri olarak Gropius'un 1923 yılındaki çalışma odası karşımıza çıkmaktadır.

Şekil- 44: Walter Gropius, “Weimar Bauhaus Direktör Ofisi”, 1923



(Sanal 44, 2017)

Birlik ve uygulama esasına dayanan eğitim ve öğretimin anlayışı ve kişisel becerileri geliştirecek atölye sistemi üzerine kurulan Bauhaus'da ilk defa endüstrinin gereksinimlerini karşılama amacıyla tasarımlar hazırlanarak tekstil, cam, metal, ahşap, baskı ve seramik atölyelerinde prototipler üretilmiş ve fabrikalarda üretimleri gerçekleştirilmiştir. Toplum, ilk kez sanatçılar tarafından hayata geçirilen bu tasarımları günlük yaşamda kullanma fırsatını bulmuştur (Erkmen, 2011: 17). Bauhaus eğitmenlerinden Paul Klee; sanatın günlük yaşama girmesini, halka açılmasını, işlevsel, kullanmalık eşyanın sanat düzeyine çıkarılmasını, halkın beğeni düzeyinin yükseltilmesi ve sanattaki yeniliklerin halka özümsetilmesinin sanatın yüzyıllardır süren akademizmden kurtulduğunu, özgürlüğe kavuştuğunu halka ilan etmek olduğunu söylemiştir (Klee, 2010: 18). Bu noktada Bauhaus felsefesinin, küçük bir kesim için lüks üretmek yerine geniş bir kesim için kullanışlı tasarımlar üretme üzerine kurulmuş olduğu görülmüştür (Antmen, 2012: 104-105).

Şekil- 45: Bauhaus Okulu Tasarımları



(Sanal 45, 2017)

Şekil- 46: Bauhaus Okulu Tasarımları



(Sanal 46, 2017)

“Makinelerin ve taşıtların oluşturduğu yaşayan çevrenin kararlılıkla onaylanması, nesnelerin, romantik bir cila ve savurgan bir anlamsızlık taşımadan, bugünkü yasalara dayalı olarak organik tasarımı; hereksin kolaylıkla erişebileceği karakteristik ana biçim ve renklerle sınırlı kalınması; çeşitlilikte sadelik; mekân, malzeme, zaman ve paranın ekonomik kullanımı demektir. Her gün kullanılan pratik eşyalar için standart tiplerin yaratılması toplumsal bir ihtiyaçtır.” (Gropius, 2002: 27). Bauhaus üretim ilkelerinden hareketle modern mimarinin, kitlesel üretimin ve teknolojinin egemen olduğu, “makine” olgusunun tasarımın yeni aracı haline dönüştüğü bu dönemde Gropius, makinelerin ve taşıtların oluşturduğu yaşayan çevreyi modern üretim tasarım yolu olarak kabul etmiştir. Bu ilkeyle Gropius, nesnelerin organik tasarımının göz boyayıcı şekilde şaşalı ve savurgan bir anlamsızlık taşımadan tüm sahteliklerden arınmış ve bugünkü yasalara dayalı olacağını belirtmiştir. Gropius, modern tasarımcının, üretim ve tasarımda standartlaşmış ürünler üretebilen makinelerin etkisini daha iyi kavraması için Bauhaus’un eğitim programlarında teorik öğretimle birlikte üretimde etkili bilfiil katıldıkları atölyelerde sağlam bir uygulamalı eğitimden geçmeleri gerektiğini eğitim ilkelerinde savunmuştur. Gropius, insanların kolaylıkla erişebileceği karakteristik ana renkte, biçimlerde ve çeşitlilikte sadeliği, zaman, mekân, malzeme ve paranın hesaplı kullanımını hedeflemiştir (Gropius, 2002: 27-28). Toplum için sanat öğretisi, en ucuz fiyat kuralına dayanan Bauhaus Okulu’nda, topluma giden yol endüstriden geçmekte ve sanatçı toplum için yaratmaktadır (Eti, 1971: 68).

Makinelerin bu dönemde kitlesel kullanımının başlamasıyla birlikte, insan yerine çok sayıda makine kullanması yaratıcılığı olumsuz etkilerken, seri üretim,

zaman ve para tasarrufu söz konusu olduğunda olumlu sonuçlar doğurmuştur. Bu bağlamda manifestostodaki ilkeler doğrultusunda üretilen bütün tasarım ürünlerinde gereksiz süslemelerden uzak durulmuş, bir mimari proje, zanaat, tasarım veya bir sanat eseri olsun mutlaka işlevsel, dayanıklı ve ekonomik olması amaçlanmıştır. Bu durum bir bakıma kontrollü finans yani ekonomik düşüncenin önemini ortaya koymuştur.

Şekil- 47: Bauhaus Okulu Tasarımları



(Sanal 47, 2017)

Bauhaus öğretim sistemi kuramsal anlatımlardan ziyade, yaparak pratik edinmeye dayalı bir sistemdir. Gropius, kökeninde eski lonca türü üretimin değerlerini güncelleştirme savını öne sürmüş, Ortaçağ katedral şantiyelerinde lonca örgütlenmeleri çerçevesinde tarımsal-sanatsal pratikler arasında gerçekleşen işbirliği gibi bir ortak zemini modern dünyada gerçekleştirmeyi amaçlamış. Bu bağlamda Bauhaus atölyelerinin ürünleri yalnızca birer öğrenci çalışması olmaktan öte, disiplinler arası bariyerleri yıkmaya yönelik manifestolar denemeleri teşkil etmiştir (Gropius, 2002: 53).

Şekil- 48: Bauhaus Atölyelerinden Görüntüler

(Sanal 48, 2017)

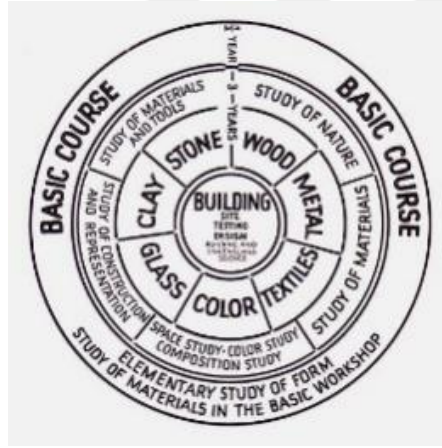
Müfredatı, eğitim ve öğretim ilkeleriyle devlet eliyle kurulan diğer sanat okullarından farklı olan Bauhaus'ta serbest sanat ve uygulamalı sanat ayrımı yapılmamış; eğitim, sanatçı ve zanaatçı işbirliği, sanat, el işçiliği, sezgi ve yöntem bütünlüğü içinde, taşçılıktan tornacılığa kadar el sanatlarının her türünün eğitimi verilmiştir. Bauhaus'ta el sanatları temel unsur olduğu için her öğrencinin mutlaka bir el sanatını öğrenmesi gerekiyordu. Bauhaus, emeğe ve el ustalığına dayanan Rönesans atölyelerini örnek almış, oradaki gibi burada da öğrencilerin çalışmaları tek sanat dalında kalmamış, mezun olanların sahne dekorundan mobilya, tekstil ve sofraya kadar her türlü günlük kullanım eşyasının tasarımının yapılabileceği bir eğitim ortamı sağlamıştır (İpşiroğlu, 2011: 79-80). Böylece Bauhaus okulunda mimarlık, resim ve heykel gibi üç ana sanat dalı altında, metal işçiliği, marangozluk, dokumacılık, çömlekçilik, vitray, duvar resmi, sahne tasarımı ve dekorasyonu, tiyatro ve grafik tasarım atölyeleri kurularak eğitim verilmiştir. Bauhaus'taki eğitim-öğretim: hazırlayıcı öğretim (temel sanat eğitimi), teknik öğretim (mesleki sanat eğitimi) ve strüktüel öğretim (mesleğe yönelik çalışmalar, proje çalışmaları) olmak üzere üç ana gruptan oluşmuştur (Bingöl, 1983: 7).

Bauhaus'a başlayan bütün öğrenciler Vorkurs (Hazırlık) eğitiminden geçmek zorunda ve bu dönemde adaylar daha önce sanatla ilgili ne öğrendilerse hepsini unutmak ve her şeye sıfırdan başlamak zorundadır (Bingöl, 1983: 26). Zorunlu 6 ay sürecek olan Vorkurs eğitimi sonunda kimin okula devam edip kimin etmeyeceğine karar verilir. Altı aylık çıraklık dönemi olan hazırlayıcı eğitim dersini gördükten sonra öğrenci bireysel atölyelere geçer. Üç yıllık kalfalık eğitimi için teknik eğitim

aşamasına geçen öğrenciler, ister zanaatkâr isterse endüstriyel tasarımcı olarak çalışsınlar, hazırlayıcı eğitim döneminde ustalarından öğrendiklerini, nesnelerin üretim aşamasında edindikleri bilgiyle birleştirir.

Burada öğrenci, usta zanaatkâr ile sanatçının bereber yürüttüğü ahşap, metal, dokuma, renk, cam, çamur, taş gibi atölyelerde çalışır. Zanaatın öğretilabilir, sanatın ise öğretilemez olduğu anlayışına dayalı olarak burada sanat eğitimi zanaat eğitimiyle birleştirilmiştir. Bu aşamayı da başarıyla tamamlayan öğrenciler “Yapı Ustası” diplomasını hak etmiş olur.

Şekil- 49: Bauhaus Kursu Çalışma Planının Diyagramı



(Sanal 49, 2017)

“Öğrencilerin yaratıcı güçlerini ve dolayısıyla sanatsal yeteneklerini ortaya çıkarmak. Öğrencilerin kariyer seçimlerini kolaylaştırmak. Öğrencilere gelecekteki kariyerleri için tasarımın temel ilkelerini sunmak.” (Aközer, 2011: 125-126). Johannes Itten tarafından yaratıcılığı ön plana çıkaran, şartlanmışlıkları yıkmayı amaçlayan ve doğal malzemeleri yakından tanımayı arzulayan, görsel sanatların temel prensiplerini öğreten Vorkurs, Gropius’un manifestosunda yer alan mimarlık ve görsel sanatları tek bir yapıda bütünleştirme amacıyla örtüşmektedir. Okulun bütün öğrencilerine ortak olan “Temel Tasarım” dersi ile bireyin konvansiyonel düşünce kalıplarını kırarak, özgür ve eleştirel düşünmesini sağlamayı amaçlanmıştır. Böylece kişisel deneyimler ve keşifler için bireyin önünü açan bir eğitim yaklaşımı ile sanat, tasarım ve mimarlık eğitiminin buluşma noktasını sağlayan yeni bir Gestalt yaklaşımını doğuran tasarım dili oluşmuş olacaktır (Aközer, 2011: 113).

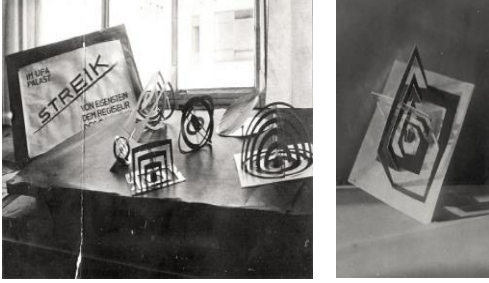
Şekil- 50: Bauhaus Okulu Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi



(Sanal 50, 2017)

Bauhaus'un 20. yüzyıl sanat eğitimine, temel tasarım Vorkurs eğitiminin, soyutlama yoluyla bakılan şeyden bilgi çıkarma alıştırmaları ile bu bilginin yeni süreçler oluşturmasının sağlanması ve tasarım öğrencisine konvansiyonları sorgulayıp eleştirel düşünme yetisinin kazandırılması olmak üzere iki önemli etkisi olmuştur. İlk etki, nesne üretimini bir başlık altına toplamaya çalışan, sanatların ancak mimari bir model içinde canlandırılabilceğine inanan ve üretimi/yapımı kutsayarak zanaata yaklaştırmasıyla beraber zanaatkârdan farklı olarak da tasarımcıyı donanımlı bir figür halinde mitleştiren-çerçevesiyle Bauhaus'u bilimsellik, standardizasyon ve üretim başlıklarında ele almıştır. İkinci etki ise ön bilgilerden, ön yargılardan, o güne kadar oluşmuş konvansiyonel bakıştan arınmanın yolları üzerine olmuştur. Bauhaus'un yaklaşımı bir taraftan nesnenin, formun, tasarımın bilgisinin soyutlamayla üretilmesinin yöntemini geliştirmeye çalışırken diğer taraftan bu soyut bilgiyi üretebilmek için zihni mevcut yapma biçimlerinden arındırarak yeni bir bakış açısı kazandırmaya çalışmıştır (Serim ve diğ, 2016: 46-47).

İtten, Vorkurs eğitimi ile özgür bir eğitim ortamı yaratarak öğrencinin gizli kalmış yaratıcı gücünü ortaya çıkarmak için teoriği uygulama ile birleştirerek geometrik şekillerle soyut tasarımlar yaptırmıştır.

Şekil- 51: Vorkurs Öğrenci Çalışmaları

(Sanal 51, 2017)

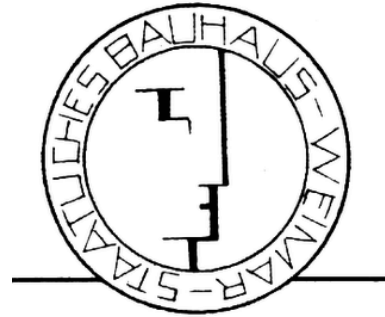
Şekil- 52: Johannes Itten, “Nefes Egzersizi Eğitimi”

(Sanal 52, 2017)

Teknolojinin birebir kullanıldığı Bauhaus'ta işlevselliğin ve tasarımın iç içe geçmesiyle birlikte diğer bilim alanları ve sanat dalları aynı platformda değerlendirilerek disiplinlerarası bir yaklaşım gösterilmiştir. Bu dönemde reklama ağırlık verilerek toplumla ilişkiler artırılmaya çalışılmıştır. Böylece açılan baskı, tipografi ve reklam atölyesinde düz baskı, gravür baskı, oyma gibi yöntemler kullanılarak simetrik ve tekdüze baskı teknikleri geliştirilmiştir.

Şekil- 53: Bauhaus Baskı Atölyesi

(Sanal 53, 2017)

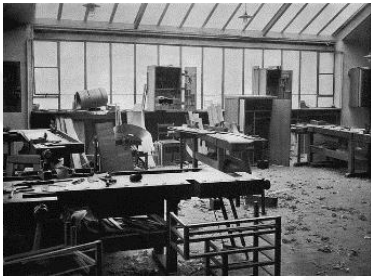
Şekil- 54: Oskar Schlemmer, “Logo Bauhaus”, 1922

(Sanal 54, 2017)

Aynı şekilde marangozluk ve mobilya atölyesi de Bauhaus'un dünya çapındaki ününe etki eden en önemli tasarımları üreten atölye olarak kabul edilmiştir. Mobilya atölyesinde seri üretime geçebilecek prototipler üreten ve mobilyada yaratıcılığı

sağlayan mobilya tasarımcısı Marcel Breuer olmuştur. Breuer, teorik olarak modernizmin o yıllarda şekillenen ideallerinden beslenerek mobilya tasarımlarını Art Nouveau'nun formlarından ve De Stijl'in estetik olarak aşırı konstrüktivistliğinden kurtararak liberal bir tasarım anlayışı ile anatomik uygunluk, seri üretim gibi kavramları mobilya tasarımlarında kullanarak metal mobilyanın ilk ve önemli tasarımcıları arasında yer almıştır (Şahinkaya, 2009: 23).

Şekil- 55: Marangozluk Atölyesi



(Sanal 55, 2017)

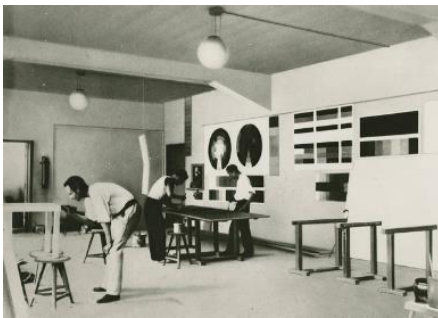
Şekil- 56: Marcel Breuer, “Wassily Sandelyesi”



(Sanal 56, 2017)

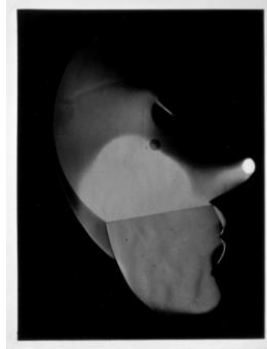
Bauhaus'ta da sanatın yaşamın bir parçası olması gerekliliği ve disiplinler arası eğitim anlayışı üzerinden endüstri alanına ait diğer tasarımlar gibi fotoğraf atölyesinde de deneysel çalışmalar üretilmiştir. Özellikle Lazslo Moholy-Nagy'nin fotokolajları, fotogramları ve fotoplastikleri örnek olarak gösterilebilir.

Şekil- 57: Bauhaus Fotoğraf Atölyesi



(Sanal 57, 2017)

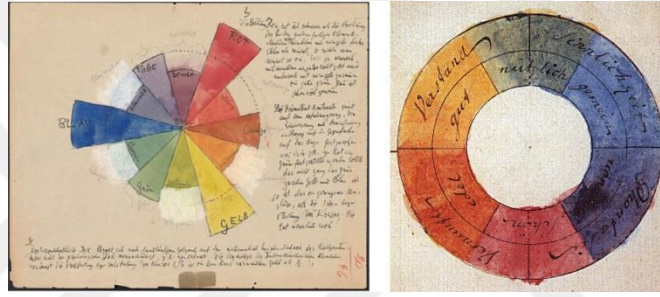
Şekil- 58: Lazslo Moholy-Nagy, “Kendi Portresi” Fotogram



(Sanal 58, 2017)

Bauhaus'ta resim ve heykel, alışılmışın dışında müzelerden dışarı çıkarak, farklı malzemeler kullanmak suretiyle tasarlanmış yapılar içerisinde yerini alarak sanata hizmet etmeye başlamıştır. Resim ve heykel sıradan insan hayatına girmiş, beğeni ve tercihlerini değiştirmiştir. Resimlerde gelişen biçimler ve renk düzenlemeleri, bu gün grafik sanatlarının ürünü haline gelmiştir. Bunları özellikle günümüzde reklam afişlerinde, dergilerde, dokumalarda görülmektedir. Endüstrinin sorunlarına çözüm aradığı bir dönemde ortaya çıkan Bauhaus, her şeyden önce 19. yüzyılda kentlerimizi ve evlerimizi dolduran bir sürü gereksizliklerden ve kötü beğeniden kurtulmamıza da yardım etmiştir (Gombrich, 2002: 560-561).

Şekil- 59: Paul Klee, “Bauhaus Sınıf Çalışmaları, 1923



(Sanal 59, 2017)

Bauhaus'ta, gelişen teknoloji ile birlikte sanatsal yaratıcılık, disiplinlerarası sanat uygulamalarının oluşmasını etkilemiştir. Teknoloji ile bilim, kültür ve sanatın yapısı değişmiş, özellikle sanat ortamında farklı disiplinleri birbirine bağlamış ve birbirinden farklı özgün ürünler vermesine neden olmuştur.

Bauhaus ayrıca 20. yüzyılda sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi ele alan değerlendirmeler için kilit noktası oluşturur. Walter Gropius, Bauhaus Okulu'nu, Weimar'da ilk Alman Cumhuriyeti'ni kurmak üzere toplanan anayasa kongresinden hemen sonra kurmuştur. Hala Weimar Cumhuriyeti'nin görsel sembolü olmaya devam eden okulun o dönemdeki yöneticisi Ludwig Mies van der Rohe, Hitler iktidar olmadan kısa bir süre önce okulu kapatmak zorunda kalmıştır. Bauhaus'un, Birinci Dünya Savaşı'nı kaybeden Almanya'da monarşiyi yıkıp daha eşitlikçi bir toplum umudunu yeşerten devrimci ruhun muhafaza edildiği bir “sosyalizm katedrali” olup olmadığı hâlâ günümüzde de tartışılmaktadır (Chakraborty, 2019).

2.5.5. Realist Manifesto

1918’de I. Dünya Savaşı bitmiş, Ekim Devrimi ile birlikte Rusya gibi Avrupa da yeni bir konjonktüre dayanmış, çoktandır patlayacak gibi süregiden siyasal gerilim ritim değiştirmeye başlamıştır. Özellikle kültürel düzlemde, sonuçları bugün bile net bir şekilde açıklanamayacak bir patlamalar silsilesi, sanki bir yerden “yola koyul” işareti almış gibi başlamıştır. Bu arada, Mondrian ünlü Stijl dergisini, Max Ernst Ventilator’u, Aragon, Breton, Soupault Littérature dergisini, Tristan Tzara ise Dada’yı aynı yıl yayına sokmuştur. Berlin’de Dada gösterileri yapılırken, Bauhaus kurulmuş, İtalya’da fütürist-kulüpler açılmıştır. İki dünya savaşı arasında, Avrupa’yı bu yenilikçi akımlar kasıp kavurmuştur. Adı geçen hemen hemen tüm isimler ve dahası yenilik adına geçmişle köklü bir hesaplaşmaya girişmiştir. Malevich ve Kandinsky, Mayakovski’nin şiirinde yenilik konusunda ödün vermemenin vurgusunu yaptığı gibi: “Ceketimizi değil, iç organlarımızı değiştirelim.” çağrısına yankı olmuşlardır (Batur, 2009: 104).

Savaşın ve 1917 Devrimi’nin getirdiği sarsıntılara ve oluşturduğu sorunlara iç ve dış çekişmelerin ayrı bir yorgunluk kazandırdığı Rusya’da öncü sanatçılar mesleklerinin yararlılığının bilinmesinin ve gösterilmesinin böyle bir dönemde ne denli önemli olduğunun bilinciyle ülkenin sanat ve tasarım kurumlarında önemli görevler üstlenmiştir. Öncelikle, sanatçının sanatını herkesin her yerde anlayabileceği göstergelerle evrensel gerçekleri betimlemesi gerekmiştir. Ayrıca burjuvaya hizmet eden akademik sanatı yeni düşünceye uyarlamak ve sanatçının sezgilerini ve zekâsını günün gerçekleri doğrultusunda kullanması asli görevi olmuştur. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunma ve yeni bir toplumun yaratma düşüncesine hâkim olan Konstrüktivizm, 1917 Devrimi’nin ilkelerini sanat aracılığıyla daha da geniş kitlelere ulaştırmayı hedeflemiştir (Lynton, 2015: 101). Rus Konstrüktivistleri 1917 Devrimi ile kurulan yeni topluma inananların öncülüğünde, “biçimi belirleyen işlevdir” düşüncesiyle hareket etmiştir. Topluma ve kolektif ruha yönelik anlayış içinde bireysel sanattan yana olanlar “ütopyacı” olarak nitelendirilip dışlanmış, “uygulamalı sanatlar” sanatla ilgili geleneksel hiyerarşileri ortadan kaldırmıştır (Antmen, 2012: 104-105).

Özellikle tümevarımcı yaklaşımı benimseyen Konstrüktivizm, estetik açıdan çağdaş teknolojiyi yani konstrüktif elemanların birer estetik değer olarak gösterimini gündeme getirmiştir. Dönemin devrimci ve atılımcı Rusya'sından güç alan bu sanatsal yaklaşım her türlü süslemeden uzak durmuş, estetiği işlevlerden çıkmış kütleleri oluşturan ve rasyonel bir şekilde tasarlanan strüktürel elemanlara devretmiştir (Arıtan, 1999: 42)

Rus Konstrüktivist grubunun içerisinde Viladimir Tatlin, Aleksandr Rodçenko, El Lissitzky, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Aleksandr Vesnin, Lyubov Popoya gibi önemli sanatçılar yer almıştır. 1917 Devrimi'nden sonra toplumsal gereksinimlere odaklanarak sanattan çok tasarıma yönelen Rus Konstrüktivizmi'nin önemli sanatçıları Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodçenko, El Lissitzky gibi sanatçılar görsel iletişim, endüstriyel tasarım ve uygulamalı sanatlar alanlarında toplumun hizmetine yönelik çalışmalarda bulunmuşlardır. “Sanat için sanat” fikrine karşı çıkan Konstrüktivistler, gerçeğin yorumu ve betimlemesi anlayışına tepki göstererek burjuvazinin her türlü yargılarına karşı çıkmışlardır. Sanat ve toplumu birleştirme çabasıyla “toplum için sanat” fikrini benimseyen bu hareketin savunucuları, yeni bir materyalist tavır geliştirerek yeni bir estetik anlayış oluşturmaya çalışmışlardır (Antmen, 2012: 105).

Bu sanatçıların hepsi sanatın bireysel ve toplumsal gelişmeyi derinden etkileyebileceğine yani sanatın toplumsal bir rolü olduğuna inanmış ve kendilerini kurtarılmış bir geleceğin temsilcileri olarak görmüşlerdir (Berger, 2007: 22-29). Rusya'da 1917 Devrimi ile birlikte yeni bir toplumun ortaya çıktığı bu süreçte sanatçıya düşen vazife, halka devrim ilkelerini sanat aracılığıyla iletmek olmuştur.

Devrim sonrasında 1920'lere gelindiğinde, Sovyetler Birliği'nde Tatlin ve Malevich'i karşı karşıya getiren iki farklı görüş ortaya çıkmıştır. Bir tarafta Tatlin ve yandaşlarının savunduğu “üretim sanatı”, sanatın kitlelere hizmet etmesi, herkesçe anlaşılır olması, endüstriyel malzeme ve tekniklerin kullanılması gerektiğini savunanlar; diğer taraftaysa Kandinsky ve Malevich'in savunduğu “laboratuvar sanatı”, nesnel olmayan sanatı ideolojiden bağımsız olarak algılayanlar yer almıştır. Vladimir Tatlin ve Rodchenko'nun önderliğini yaptığı, Lissitzky'nin de bir süre

sonra savunduğu “üretim sanatı”, sanatçının tasarımcı ve yapımcı olması görüşünü savunarak makine üretimine yönelmesi gerektiğine inanmışlardır. Malevich, Kandinsky, Naum Gabo ve A. Pevsner gibi benzer düşünceye sahip sanatçılar ise sanatı ideolojiden bağımsız bir şekilde ele almış, sanatçının tasarımlarıyla işlevsel ve estetik ürünlerin ortaya çıkmasında örnek teşkil edebileceğini ancak sanatın ve sanatçının bütün bunlardan bağımsız olması gerektiğini savunmuşlardır (Eczacıbaşı, 1997: 855). Gabo ve Pevsner bu görüşlerini “Realist Manifesto” ile ifade etmiştir.

Şekil- 60: Realist Manifesto, 1920



(Sanal 60, 2017)

Naum Gabo ve Antoine Pevsner’in 1920’de ilan ettiği Konstrüktivizm’in temel ilkeleri olarak kabul edilen Realist Manifesto ile hem avangard sanattaki biçimsel konstrüktif amaçların değerini onaylamak hem de Tatlin ile ilişkilendirilmeye başlayan daha fiziksel ve sonuçta yararcı olan eğilimi reddetmek üzere sanatlarında geçerli olan estetik prensipleri ilan etmişlerdir. Manifestoyu ilk defa Moskova’da 5 Ağustos 1920 tarihinde bir duvar afişi olarak Tverskoye Bulvarı’ndaki açık havada düzenlenen bir sergide yayımlamışlardır (Harrison ve Wood, 2011: 321; Conrads, 1991: 43). Manifesto-sergi olan bu açık hava sergisi bir bakıma Naum Gabo ve Antoine Pevsner’in Moskova’da “kinetik heykeller” ini sergiledikleri büyük bir gösteri özelliği taşımıştır. Bu gösteriyle ilan edilen ve Konstrüktivizmin kurucu metinlerinden sayılan “Realist Manifesto” sanatın devrimi ile çağdaş bilimsel teknolojik devrimi bir araya getirilmiştir (Artun, 2015: 137). Bu manifestoda Gabo ve Pevsner, non-objective sanatın imkânlarını tanımlamış ve Konstrüktivist sanatın sınırlarını çizmiştir.

Realist Manifesto'da Konstrüktif sanatın ilkelerini ve sınırlarını belirleyen Naum Gabo; devletlerin, düşüncelerin, ekonomik sistemlerin gelip geçici olduğuna ve zamanın gerçek sürekliliğine değinmiştir. Bu bakımdan dünyayı uzay-zaman olarak ele almak istediklerini vurgulayan Gabo, eserlerini güzellik kıstası ile ölçmediklerini ve duygular ile tartmadıklarını söyleyerek çalışmalarını evrenin kendi biçimini kurmasına, mühendisin köprüleri kurmasına, matematikçilerin çember/yörünge formüllerini kurmasına benzediğini söylerler. Onlara göre uzayda resimsel ve plastik tek biçim, derinliktir (Harrison ve Wood, 2011: 332).

Gerçekçi Manifesto'da Gabo ve Pevsner, bir eser oluştururken sahiplerinin etiketini, eserde yerel ve sabit olmayan her şeyi çıkarıp geriye yalnızca eserin gücünün sabit ritminin bırakılması gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda sanatsal üretim ilkelerini manifestoda şöyle belirtmişlerdir:

“1- Resimde rengi resimsel bir öge olarak görmüyoruz, renk nesnelere ideal optik yüzeydir; nesnelere dışsal ve yüzeysel izlenimdir, renk rastlantısal ve bir nesnenin içsel özülüyle ilgisi yoktur. Bir maddenin tonunun yani onun ışık emen maddi bedeninin sadece onun resimsel gerçekliği olduğunu kabul ediyoruz.

2- Çizginin betimleyici özelliğini reddediyoruz, gerçek hayatta betimleyici çizgiler yoktur; betimleme insanın şeylerle ilgili rastlantısal izidir, belli bir cismin kendi öz varlığıyla ve yapısıyla ilgili değildir. Biz çizgiyi yalnızca statik güçlerin ve nesnelere ritminin yönü olarak kullanıyoruz.

3-Hacmi mekânın resimsel ve plastik biçimi olarak görmüyoruz, sıvıyı yadalarla ölçmeyeceğiniz gibi mekânı da hacimler halinde ölçmek mümkün değildir. Biz derinliği mekânın yegâne resimsel ve plastik biçimi olarak kullanıyoruz.

4-Heykelde heykelsi bir ögenin kütleliğini kabul etmiyoruz. Her mühendis, somut bir cismin statik gücünün ve maddi gücünün kütleli niceliğine bağlı olmadığını bilir. Ama siz bütün eğilimlerin ve meyillerin heykeltıraşları, hacmi kütleli kurtaramayacağını sanarak bin yıllık önyarguları tekrar etmektesiniz. Biz heykelde çizgiyi bir yön olarak görüyor ve derinliği yegâne mekânsal biçim olarak ele alıyoruz.

5-Statik ritimleri plastik ve resimsel sanatların yegâne öğeleri olarak kabul eden bin yıllık sanatsal yanılığı kabul etmiyoruz. Biz sanatımızda yeni bir öge olarak kinetik

ritmi, gerçek zamanın algılanmasındaki en temel öge olarak ele alıyoruz.” (Antmen, 2012: 116).

Gerçekçi Manifesto’da Konstrüktivistler, üretim ilkelerinde rastlantısal ve yüzeysel olarak rengin kullanımından vazgeçildiğini, çizginin betimleyici özelliğinin reddedip statik güçleri yönlendirmesi gerektiğini, resimsel ve plastik bir uzam biçimi olarak hacim yerine derinliği kabul ettiklerini belirtmişlerdir. Heykelde kütle yerine düzlemlerle oluşturulan hacmi kabul ettiklerini, plastik ve resim sanatındaki durağan ritim yerine gerçek zamanı algılayışın temel formları olarak kinetik ritimlerin kabul edildiğini açıklamışlardır (Rickey, 1968: 27; Harrison ve Wood, 2011: 333-334). Burada renk, nesnelerin ideal optik yüzeyi; çizgi, statik güçlerin ve nesnelerin ritminin yönü; hacim, mekânın resimsel ve plastik biçimi olarak kabul edilmiştir (Antmen, 2012: 116).

Konstrüktivistler, yaratma edimi yerine inşa etmeyi benimseyen, sanatsal değil bilimsel ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimi amaçlamışlardır (Antmen, 2012: 107). Bilimsel ve teknolojik devrim çağı olan 20. yüzyılın başında sanatçıların böyle faydacı ve işlevsel bir tasarım mantığına sapmaları, konstrüktivistleri sanatlarını üretim olarak değerlendirmeye, en ideal formu ise makine olarak kabul etmelerine neden olmuştur (Artun, 2015: 61). Bu yüzden Konstrüktif ilkelerin en mükemmel örnekleri makine ve makine parçalarında görülmüştür. Makinenin estetik anlamda fetişleştirilmesi, sanatın bir mühendislik gibi idealleştirilmesine neden olacağı için Gerçekçi Manifesto’daki *“Elimizde iskandil, gözlerimiz bir cetvel kadar keskin, bir pergel kadar gergin bir ruh hali içinde, yapıtlarımızı tıpkı evrenin kendi kendini, mühendisin köprüleri, matematikçinin formüllerini inşa ettiği gibi inşa ediyoruz.”* söylemlerinde mühendislikle sanat özdeşleşmiştir. Gönye ve pergelle yapılan çizimler sanatın normu haline gelmiş, böylece mühendislik aracılığıyla geometri ve aritmetik sanata dâhil olmuştur (Artun, 2015: 81).

“1917’den sonra endüstri ve makine, işçi sınıfının ve yeni komünist rejimin önemli özellikleri olarak görülmüştür. Hükümet, sanat ve endüstri arasında burjuva ayrımının ortadan kalkması gerektiğine inanmıştır. Makine ve konstrüksiyon, yeni kültür için hem

metafor hem de komünizmi oluşturma amacını başarma ve ekonomiyi tekrar yapılandırma adına işlevsel araçlar olmuştur.” (Öztuna, 2007: 93).

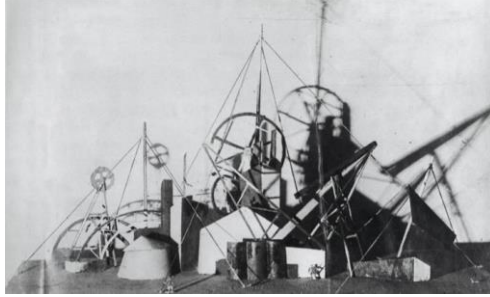
Konstrüktivizm’in sanat, makine, mühendislik ve Komünizm’i nasıl birleştirdiğini, Konstrüktivizm’in kuramcılarında Aleksey Mihailoviç Gan’ın yazmış olduğu Konstrüktivizm isimli metninde bu teorik formülü üçe (teknika+konsruktsiya+faktura) ayırmıştır (Artun, 2015: 81-83). Yani sanata son verecek olan maddi strüktürlerin komünist ifadesi özetle, maddenin toplumsal ve siyasal anlamda ilkeli, bilinçli ve uygun kullanımına bağlıdır. Bu iş ise sanatın yerini alan entelektüel üretim sayesinde başarılıdır. Bu üç yöntem sanatçının malzemeler, maddeler, materyaller üzerinde kuracağı denetim ve egemenlikle ilgilidir.

Manifestodaki; *“Sanatın temelleri hayatın gerçek yasaları üzerine inşa edilmedikçe hiçbir yeni sanatsal sistem yeni doğan kültürün baskısına dayanamayacaktır.”* söylemlerinden hareketle, yaşam ve sanat arasındaki ilişki Avrupa’da olduğu gibi Rus sanatçıların da ana sorunlarından biri olmuştur. Manifestoda belirtildiği gibi sanatın yaşama uzak kalmaması, yaşama girmesi istenmiş ve sanatçıdan taklit değil de gerçeği tasvir etmesi beklenmiştir. Rus sanatçıları, yaşama giren sanatın toplum düzeninde devrimlere neden olacağına inanılmıştır. Böylece Rus Devrimi’nin ilk yıllarında, sanatta devrim yapan Konstrüktivistleri öncü olarak görmüş ve sanatlarını devrimin sanatı olarak kabul etmişlerdir (İpşiroğlu, 2011: 71-73).

“Biçimi belirleyen işlevdir.” düşüncesiyle hareket eden Konstrüktivist sanatçılar, manifestoda da ifade edildiği gibi, yenedünyanın inşası için sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında yani toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gerektiğini düşündükleri için tasarıma yönelerek işlevselliğe önem vermişlerdir. Bu sanatçılar için, sanatsal dışavurumdan ziyade zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden konstrüksiyon önemli olmuştur. “Konstrüksiyon” sözcüğü, Birinci Dünya Savaşı sonrası ve İkinci Dünya Savaşı öncesindeki ara dönemde bir yöntem olmakla beraber, modernlik ve ilerleme olgusunun nasıl algılandığını ortaya koyan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle modernizm sürecinin düzen ve denetim, disiplin ve sistem, seri ve standart gerektiren özelliklerinin sanatsal yansımaları aranmış ve

“konstrüksiyon”, modernin en ideal biçimi olarak kabul edilmiştir (Antmen, 2012: 103-105).

Şekil- 61: Alexander Rodchenko, “Geleceğin Kenti”, 1921



(Sanal 61, 2017)

Toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesi ile hareket eden Konstrüktivistlerin, topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir görünüm kazanmasına çalışmak öncelikli amacı olmuştur. Mühendisliğe ve mimarlığa, kitle iletişimde kullanılan grafik ve fotoğraf gibi alanlara ilgi duymaları, sanatçıyı bir tür yaratıcı tasarımcı ya da toplum mühendisi olarak görmelerinin sebebi de bu olmuştur. Bu anlayış, sanatçıları endüstriyel malzemelere ve yöntemlere yöneltmiş; geleneksel anlamda resim ve heykel üretimini geçersiz kılmıştır. Bu dönemde güzel sanatların yerini uygulamalı sanatlar almış, sanatla ilgili geleneksel hiyerarşiler de ortadan kalkmıştır (Antmen, 2012: 104-105). Rusya’da ortaya çıkan bu hareket, yeni bir dünya anlayışı içinde sanatçının bir bilim adamı ve mühendis gibi olması gerektiğinden yola çıkarak var olan düzenin yeni anlatım biçimlerine ihtiyaç duymuştur.

“Teknolojiyi biz yaratmadık. İnsanoğlunu biz yaratmadık. Fakat bizler, Dünyün sanatçıları, Yarımın İnşacıları. Biz insan varlığını işledik. Teknolojiyi örgütledik. Keşfettik. Yayıdık. Temizledik. Kaynaştırdık. Eskiden mühendisler sanat ile rahatları. Şimdi sanatçılar teknoloji ile rahatlıyor.” (Rodchenko, 2017: 230). Rodchenko’nun, avangard resimdeki yeniliklerin, her nesnenin her unsurunun ayrışması yoluyla sanatçıların sanat nesnesi ve unsurlarına dair kavramlarının genişlemesini ele aldığı 1922 tarihli “Konstrüktif Grup Manifestosu”nda yeni bir toplum inşa etme ideali için toplum yararına, insanlığın ilerlemesini, üretimi, eşitliği

vurgulayan basit, etkili eserler üretilmeye başlanmıştır. Bu dönemde teknolojide önemli bir ifade aracı olmuş, sanatçılar gerçekliğe karşı bir duruş sergilemiş, çalışmalarda geleneksel sanatın yöntem ve tekniklerini reddetmişlerdir. “Kahrolsun Sanat! Yaşasın Teknoloji!” ve “Sanat Hayata!” sloganlarını sanatsal üretimlerinde sıklıkla kullanan sanatçılar, manifestolarındaki ilkeler doğrultusunda, sanatla hayat arasındaki sınırları ortadan kaldırıp sanatın toplumsal bir etki yaratabilmesi için hayatın içine girip müdahale etmesini amaçlamışlardır.

Bu amaçla Konstrüktivizm’in görsel bir ideoloji olarak şekillenmesinde etkili olan sanatçı Vladimir Tatlin, üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel resim ya da heykele ait yöntem ve teknikleri kullanmaktan uzak durmuştur. Gerçekçi Manifesto’da “Heykelde, heykelsi bir ögenin kütesini kabul etmiyoruz.” söyleminden hareketle Tatlin’in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakması olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Minimalistler’in yapıtlarında yansımaları olan bu yaklaşım, resimsel mekânla yetinmek istemeyen bütün sanatçılara yeni bir yol ortaya koymuştur. Tatlin’in kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi “imal edilmişliğini” görünür kılması sanatçının, malzemeye yönelik ilgisini ortaya çıkarmıştır. Bu yaklaşım, Konstrüktivist terminolojide “Faktura” olarak isimlendirilmiştir (Antmen, 2012: 106). Aleksey Gan, Faktura’yı; “Malzemenin bilinçli olarak seçilerek, tektoniği sınırlamadan ve konstrüksiyon sürecini aksatmadan elverişli bir şekilde kullanılması” şeklinde açıklamıştır (Antmen, 2012: 111).

Tatlin, “Sanat sanat içindir.” görüşüne karşı çıkmış, gerek heykel ve tasarımları, gerekse kuramsal çalışmalarıyla gereksinim odaklı, yararlı olabilecek sanat meydana getirmeye çalışmıştır. Uluslararası savaş, devrim ve iç savaşın yarattığı güçlükler, sanatçı olarak yaratıcılıklarının ve yaşantılarının bir parçası olduğundan, dolaysız olarak eserlerine yansımaları gerektiğini düşünmüştür. Tatlin, 1919-20 yılları arasında Neva Nehri üzerine, savaşın açtığı düşmanlıkları kardeşçe

ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçladığı III. Enternasyonel Anıtı'nı sosyalizm birliğine adanmıştır (Lynton, 2015: 104-108).

Şekil- 62: Vladimir Tatlin, “III. Enternasyonel Anıtı”, 1919 - 1920



(Sanal 62, 2017)

Tatlin, kulesini tasarlarken zamanın simgesi olarak kabul ettiği en dinamik form olan vidadan yola çıkarak yaptığını “Anıtım, çağın simgesidir. Onda sanatsal ve yararlı formları birleştirerek, sanat ile yaşam arasında bir tür sentez yaptım.” sözleriyle ifade etmiştir (Artun, 2015: 90-91). Eyfel Kulesi nasıl evrenin merkezini temsil etmişse onunla yarışan Tatlin Kulesi’de aynı amaca hizmet etmiştir. Eyfel modernliğe, Tatlin Kulesi Komünizm’e adanmıştır. Mayakovski’nin dediği gibi Tatlin Kulesi “Ekimin ilk nesnesidir.” Sanatçılar yönüyle devrim yönetiminin üstüne düştüğü “anıtsal propaganda”nın en avangard eseri olmuştur (Artun, 2015: 91-93). Harrison ve Wood, (2011:370-371). Tatlin Kulesi ile ilgili şunları söylemiştir:

“Anıtın temel fikri mimari, heykel ve resim ilkelerinin organik bir sentezine dayanıyordu ve yaracı bir biçimle birlikte saf yaratıcı bir biçimi kendi içinde birleştiren yani bir anıt türü üretmek üzere düşünülmüştü. Sanatsal önem olarak sosyal bir devrim sanatsal biçimleri kendiliğinden değiştirmez ama onların aşamalı dönüşümü için bir zemin sağlar. Anıtsal propaganda fikri heykel sanatını ya da heykeltıraşları değiştirmede ama burjuva dünyasında hakim olan plastik görünüm ilkesini sarstı. Bir anıtın şehrin, sosyal ve politik yaşamını yaşaması gerekir ve şehirde onun içinde yaşmalıdır. Rönesans’ın feodal ve burjuva gelenekleriyle sakatlanmamış olan çağdaş plastik bilincin üç birimi malzeme, konstrüksiyon ve hacim üzerinde bir işçi gibi Tatlin, anıtsal yaratım dünyasında yeni olan bir biçim üretmiştir. Üçüncü Enternasyonel Anıtı öyle bir biçimdir.”

**Şekil- 63: Bir Gösteri Geçidi Sırasında Sergilenen Tatlin Kulesi Maketi,
Leningrad, 1 Mayıs 1925**



(Sanal 63, 2017)

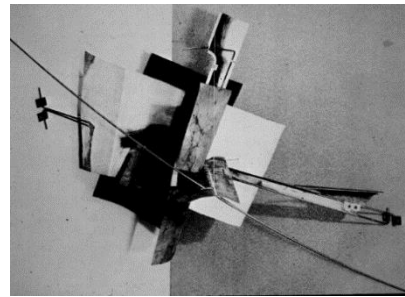
Gerçekçi Manifesto'daki "Gereksinim, bütün ahlakların en yüce ve en adilidir." söyleminde olduğu gibi Vladimir Tatlin'in sanatının temelinde "gereklilik" ilkesi yer almıştır. Ona göre her zaman bireysel olanın değil de kolektif olanın istek ve itkilerinin çözüme ulaşması ön planda olmuştur. 1914-1915 yılları arasında resme yakın alçak ve yüksek kabartmalar yapan, zaman geçtikçe de modernizmin dayattığı biçem kaygısından uzaklaşan Tatlin, pek çok kullanım nesnesi tasarlamaya başlamış, bir sanatçı gibi değil, yol gösteren, üretim yapan ustabaşı gibi davranmıştır (Yılmaz, 2013: 133-134). Bu bağlamda sanatçı, insan gücüyle çalışan ve ilerde bisiklet gibi sahip olabileceklerini hayal ettiği uçan makine geliştirmeye çalışmıştır. Bu şekilde işlevselliğe dayanan aynı zamanda insanın düşlediği uçma olasılığını, hareketi, özgürlüğü ve ruhsal özlemlerini yansıtmayı amaçlamıştır (Lynton, 2015: 104).

**Şekil- 64: Vladimir Tatlin, "Letatlin 1",
1929-1931**



(Sanal 64, 2017)

**Şekil- 65: Vladimir Tatlin, "Kontr-
Rölyef", 1915**



(Sanal 65, 2017)

Bu dönemde heykelde geleneksel anlayış yerle bir edilmiş, klasik ve statik dıştan iç doğru yontarak heykel yapma olgusu yerine soyutlamanın içeriğine uygun bir şekilde içten dışa doğru, kurarak, hafif malzemelerle hareketli görünüm veren heykeller yapılmaya başlanmıştır. İçten dışa gelişim, çizgisellik (vektörellik), gerilim gibi teknikler ve çelik, cam gibi malzemeler kullanma artık soyut heykelin karakteristik özellikleri olmuştur (Arıtan,1999: 43). Heykeller genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş, geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin imkânlarının el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir. Sanatı modernleşme sürecinin endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi çok daha geniş bir zeminin parçası olarak gören sanatçılar, alışılmış malzeme ve yöntemlerle gerçekleştirilen resim ya da heykel, eski düzenin geçkin bir ifadesi gibi algılanmış ve anlamını yitirmeye başlamıştır. Sanatçıları endüstriyel malzemelere ve yöntemlere yönelten bu anlayış, geleneksel anlamda resim ve heykel üretimini reddetmiştir. Sanat yapıtı gibi sergilenen ama sanat gibi algılanmayı amaçlamayan bu tür üç boyutlu yapıtların amacı, işlevsel nesnelere bir tür biçimsel altyapı oluşturmaktır (Antmen, 2012: 103-104). Bu konuda Gabo, manifestosunda kendi dönemi için oldukça radikal bir tutum sergilemiştir. Gerçekçi Manifesto’da sanatsal görüşlerini açıklayan, heykelde heykelsi bir öğenin kütlesini kabul etmeyen heykeltıraş Naum Gabo, şeffaf plastikle çalışarak ilk gölgesiz heykellerini yapmıştır. Bu düzenlemelerin kenarları, biçimi belirleyen bir düzenleme içinde, iç ve dış uzayı da birbirinden ayırmayacak şekilde planlanmıştır (Lynton, 2015: 122).

**Şekil- 66: Naum Gabo, “Sütun”,
1921**



(Sanal 66, 2017)

**Şekil- 67: Antoine Pevsner, “Algılanan Zemin”,
1938**



(Sanal 67, 2017)

Mekân ve zaman kavramlarından üretilmiş bir yaklaşımla ideolojik temelli olan Realist Manifesto, çağı için ilerici ve yenilikçi bir tavidir. Sanatta an içerisinde etkin olmayı güç ve estetikle bağdaştıran manifesto, geçmişin ve geleceğin sorgulanıp eleştirilmesini reddederek bugün etkin olmayı amaçlamıştır. Yani Realist manifesto, ilan edildiği 1920’de bilim ve yaşamın tüm var olan unsurlarının sanata dâhil edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Manifestonun somut halini, Naum Gabo’nun eserlerinde maddeye dönüşen fikirlerin, an içindeki görsel kinetik ritimlere dönüştüğü görülmektedir. Klasik sanat estetiği, Gabo için durağandı ve durağan olan ise Gabo için bugünü temsil etmiyordu. Artık devrimle yüzleşen bir toplumun bireyi eski oluşumları reddederek yenileşmenin savunucu olmuştur (Demirok, 2016: 15).

Sanatçı Naum Gabo, ışıkla ve yansıtmaıyla, fiziksel hafiflik ve zariflikle oluşmuş yeni bir heykel algısı oluşturmaya çalışmıştır. Heykellerinde evren ve sonsuzluğu akla getiren, doğaya bağlı olmayan, içeriği kendine ait nesnelere üretmeyi amaçlayan Gabo, ışığı geleneksel anlamda kaldırmak için cam, plastik gibi saydam malzemeler kullanmıştır. Heykellere bakıldığında saydam özelliği nedeniyle arka plan görülebilir özelliğine sahiptir. Heykeller mekânı daha iyi kapsayacak elemanları belirterek tasvir edilmemiş, bizzat mekânın billurlaşmış şekli olarak algılanmıştır. Bu durumun gösterilmesi için heykelde tel ya da naylon iplikler ile oluşturulan planlar yaparak hacmi ortadan kaldırmış ve heykeli şeffaflaştırmıştır (Lynton, 2015: 121; Lowry, 1972: 194). Böylece Gabo mekân içine heykeli, heykel içine de mekânı sokmuştur. Sanatçının eserleri, yenedünyanın sanatsal atılımlarını belirleyen ilk örnekleridir. Kullandığı yeni malzemelerle yaptığı heykeller yeni süreç ve sınırları bilinmeyen teknoloji dünyasını anıtlaraştırarak çağdaş sanatçı kuşağının yetişmesine katkı sağlayan çalışmalar olarak karşımıza çıkmıştır (Özer, 2009: 73). Ayrıca Gerçekçi Manifesto’da “*Biz sanatımızda yeni bir öge olarak kinetik ritmi, gerçek zamanın algılanmasındaki en temel öge olarak ele alıyoruz.*” (Antmen, 2012: 116). Bu söylemlerden hareketle 1960’larda ortaya çıkan kinetik sanatın temelleri atılmıştır.

Şekil- 68: Naum Gabo, “Doğrusal Konstrüksiyon No: 2”



(Sanal 68, 2017)

Şekil- 69: Naum Gabo, “Sarmal Konu”



(Sanal 69, 2017)

“Resimsel ve plastik sanatımızdaki tek amaç, dünyayı algılayışlarımızın uzam ve zaman formlarında gerçeğe dönüştürülmesidir. Biz eserimizi, evrenin kendisini inşa etmesi gibi, mühendisin köprülerini inşa etmesi gibi inşa ederiz. Bir şeyler yaratarak biz bütün tesadüfi ve yerel olanı çıkarıyoruz, geriye sadece onların içindeki kuvvetlerin kendi sabit ritmi, kendi yörüngeleri kalıyor.” (Harrison ve Wood, 2011: 333). Bu bağlamda konstrüksiyon düşüncesi, teknoloji ve mühendisliğin çağrışımlarına sahip olmuş ve malzemelerin ekonomik kullanışıyla, düzenlemenin berraklığıyla ve süslemenin ya da gereksiz öğelerden arındırılmasıyla tamamlanmıştır. Yapıtlarına “konstrüksiyon” özelliği kazandırmak için sanatçılar, mekanda endüstriyel malzemelerle çalışma lehine soyut resmi reddetmişlerdir (Öztuna, 2007: 93).

Gabo ve Pevsner, Fütüristlerin endüstrileşmenin sonucu olan teknolojik gelişmelerin karşısında duydukları abartılı coşkuyu ve tüm bunları ciddiye alışlarını alaya almış ve şöyle ifade etmiştir: *“Bir güneş ışınına bakın, durağan güçlerin bu en durağan olanı, saniyede 300 km’den fazla hız yapıyor... Yıldızlı gökyüzüne bakın... Evrenin bu depoları yanında bizim depolarımızın sözü mü olur?”* (Lynton, 2015: 123). Geçmişe meydan okuyan bu sert ve yadsıma dolu sözlerin arkasından Gabo ve Pevsner sanatsal görüşlerini manifestoda şöyle açıklamışlardır:

“Biz diyoruz ki... Sanatın temelleri hayatın gerçek yasaları üzerine inşa edilmedikçe hiçbir yeni sanatsal sistem yeni doğan kültürün baskısına dayanamayacaktır. Bütün

sanatçılar bizimle birlikte hareket edene kadar... Her şey kurgudur... Yalnızca hayat ve onun yasaları gerçektir ve sanatta da yalnızca devinim halinde olan güzeldir, erdemlidir, güçlüdür, doğrudur çünkü hayat güzelliği estetik bir ölçüt olarak tanımaz... Etkili varoluş, en yüce güzelliştir. Hayat güzeli ya da kötüyü ya da adaleti ahlak ölçütleri olarak tanımaz... Hayat bilinç ölçütü olarak rasyonel olarak soyutlanmış hakikatleri tanımaz, eylem bütün hakikatlerin en yücesi ve en kesinidir. Hayatın yasaları bunlardır. Sanat soyutlama, hayal ya da kurgu üzerine kurulu olursa bu yasalara dayanabilir mi?

Biz diyoruz ki... Mekân ve zaman bizim için bugün yeniden doğmuştur. Mekân ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegâne biçimlerdir ve dolayısıyla sanat da bunların üzerine inşa edilmelidir. Yılların baskısıyla devletler, politik ve ekonomik sistemler çöker, fikirler yok olur... Ama hayat güçlüdür ve sürekli büyür ve zaman da gerçek bir süreklilik içinde ilerler.

Hayatı mekân ve zaman olarak algılayışın farkına varmak, bizim resimsel ve plastik sanatımızın yegâne hedefidir. Biz yapıtlarımızı güzellik ölçütlerine göre, duyarlılık ve duygu ağırlığına göre ölçmüyoruz. Elimizde iskamdil, gözlerimiz bir cetvel kadar keskin, bir pergel kadar gergin bir ruh hali içinde, yapıtlarımızı tıpkı evrenin kendi kendini, mühendisin köprüleri, matematikçinin formüllerini inşa ettiği gibi inşa ediyoruz. Her şeyin kendi özsel imgesine sahip olduğunu biliyoruz; sandalye, masa, telefon, kitap, ev, insan... Bütün bunlar kendi ritimlerine, kendi yörüngelerine sahip dünyalar." (Antmen, 2012: 115-216).

Gerçekçi Manifesto'da Rus sanatçıların kendilerini öncekilerden ayıran farklılıklarını, amaçlarını ve dönemin soyut sanat algısının şekillenmesini, mühendis-sanatçı kavramını ve sanat ile yaşam arasında bağlantı kurmayı, gerçek sanatın temellerini hayatın gerçek yasaları üzerine kurulmadıkça kalıcı olamayacağını ve gereksinimin her şeyden üstün olduğunu net bir şekilde dile getirmişlerdir. Manifestoda her şeyin kurgu olduğunu, sadece hayatın yasalarının gerçek olduğunu, sanatta ise devinim halinde olanın güzel olduğu ifade etmişlerdir. Hayatın güzelliğini estetik ölçüt olarak görmediklerini söyleyen Gabo ve Pevsner manifestosunda, etkili var oluşun en yüce estetik olduğunu söylemiştir.

Konstrüktifler, eserlerini üç boyutlu biçimde gerçekleştirmek amacıyla tasarladıkları için eserleri daha çok teknik resim biçiminde yapmışlardır. Soyut resim sanat eserini bir resim formu olarak değil, gerçekleştirilecek üç boyutlu bir nesne

olarak ele almışlardır. Daha sonra resme farklı nesnelere girme, kolajın gelişmesi gibi birçok yeni teknikle resmin yaşama bir nesne olarak girme isteğini gösterdiğini belirtmiştir. Resmin, yaşama nesne olarak girme isteği, o zamana kadar iki boyutlu bir yüzeyde çalışan sanatçıların bu durumdan duyduğu rahatsızlığı, bir yetersizlik duygusunu da ortaya çıkarmıştır (Giderer, 2003: 120). Konstrüktivistler konularında eserlerini en temel öğelere indirgemişler; kare, dikdörtgen, üçgen ve daire şekillerini sanat yapıtlarında oldukça çok kullanmışlardır.

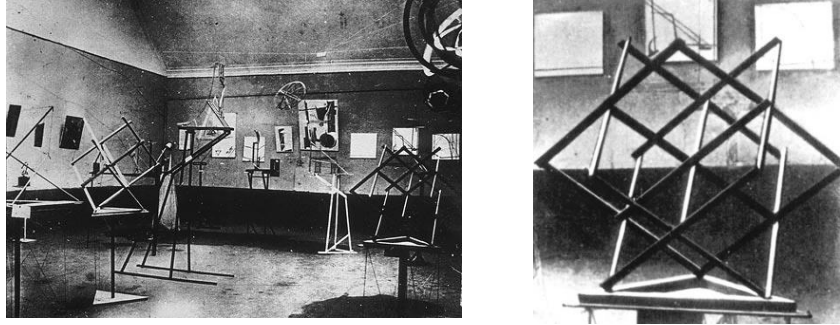
**Şekil- 70: El Lissitzky, “Wendingen”,
1921**



(Sanal 70, 2017)

1917 Ekim Devrimi'yle birlikte geçmişle ve geleneksel değerlerle olan tüm bağlarını koparan Konstrüktivizm bunun yerine endüstriyel malzeme, mühendislik estetiği ve bu teknikleri yücelten bir söylem geliştirmiş ve devrim ilkelerini sanat aracılığı ile halka yaymayı birincil amaç olarak görmüşlerdir. Geleneksel düzenin yıkılıp yok edilip yeni sanatın yalnızca yeni bir toplumda meydana gelebileceğine inanan bu avangard grubun sanatçıları, eski olanı ele alırken yalnızca bozma, yıkma ve yok etme ile uğraşmamışlar; eski olanın yerine yeni bir seçenek getirmeye çalışmışlardır. Konstrüktivizm, yeni bir toplumsal düzen için yeni bir sanat geliştirirken eski sanata ait olan resmi, üç boyutlu yapıtlarını projelendirdikleri çizimlere indirgemıştır (Giderer, 2003: 122).

Şekil- 71: OBMOKhU Sergisi, 1921



(Sanal 71, 2017)

1920’de Naum Gabo ve kardeşi Anton Pevsner’in yayımladıkları Gerçekçi Manifestoda sanatın devrimi ile çağdaş bilimsel teknolojik devrim eklemlenmiştir. Sanatın, son yirmi yıldır içine düştüğü kördüğümü çözmek adına Rus sanatçı Aleksandr Rodçenko, devrimin ilkelerinin sanat ve tasarım alanında yaygınlaşmasında büyük rol oynamıştır. Aleksandr Rodçenko, geleneksel, lüks olarak algılanan, hayatın bir parçası olmayan sanata tepkisini manifesto niteliğinde “Sloganlar (1920-21)” başlıklı metinde şöyle ifade etmiştir:

“Yaşama katılmayan sanatın yeri, arkeoloji müzelerinin antikite bölümleridir. Sanatın yaşama düzenli bir şekilde bütünleşmesinin zamanı gelmiştir. Zenginlerin iğrenç yaşamında güzel bir boya lekesi olan sanat olmaz olsun. Yoksulların zavallı ve pis yaşamından bakınca değerli bir taş gibi görünen sanat olmaz olsun. Yaşamaya değmeyecek bir yaşamdan kaçış olan sanat olmaz olsun. Kendi yaşamını, işini ve üretimini düzenlemiş kişi gerçek bir sanatçıdır. Saraylar, katedraller, mezarlıklar ve müzeler için değil, yaşamın kendisi için üretim yapılmalıdır. Her şeyin ortasında ve herkesle çalışmak gerek; manastırlar, enstitüler, atölyeler ve adalar olmaz olsun.”
(Antmen, 2012: 108-109).

Lüks olarak algılanan sanata olan tepkisini dile getiren, yaşam ile sanatı birleştirmek ve yenilikçi sanatçı ile yeni teknolojinin kaynaşmasını amaçlayan Konstrüktivist sanatçı Rondçenko, o dönem Rusya’da her sene düzenlenen devlet sergisinde, estetiğin geçirdiği dönüşümleri sergilemeye çalışmıştır. Her sergi bir manifesto niteliğindedir. 1910 yılındaki 10. Devlet Sergisi’ndeki “Siyah Üstüne Siyah” resminde mekân konstrüksiyonunu, bir sonraki sene çizginin konstrüksiyonun bir ögesi olduğunu bildirmiştir. 1919 yılında düzenlenen Moskova 10. Devlet

Sergisi'nde Aleksandr Rodchenko "Siyah Üstüne Siyah" eserini sergilemiştir (Artun, 2015: 136).

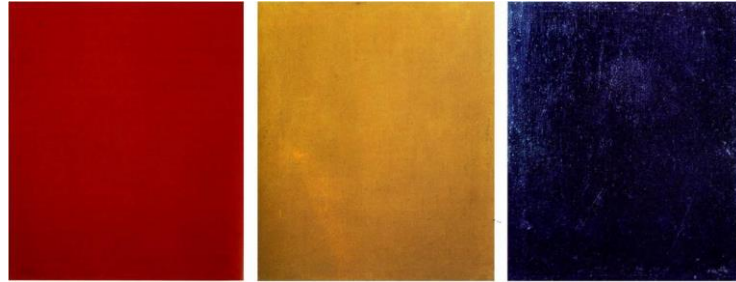
Şekil- 72: Aleksandr Rodçenko, "Siyah Üstüne Siyah", 1918



(Sanal 72, 2017)

Sanat ile yaşamı birleştirmeyi ve yenilikçi sanatçı ile yeni teknolojinin kaynaşmasını amaçlayan Rodchenko, 1921 yılında Moskova'da düzenlenen "5x5=25" sergisinde her birinde tek rengin hakim olduğu "Saf Kırmızı, Saf Mavi ve Saf Sarı" isimli eserini sergilemiştir. Bu eseri, formlara dayalı sanatı terk ettiğini soyut sanatın öldüğünü ilan ettiği bir manifestodur. Rodchenko için artık sanat "üretim sanatı"dır (Artun, 2015: 136).

Şekil- 73: Aleksandr Rodçenko, "Saf Kırmızı Saf Mavi Saf Sarı", 1921



(Sanal 73, 2017)

Toplumsal koşulların yeni sanat biçimleri dayattığına inanan Rodchenko, resim sanatını üç ana renge indirgeyip eski geleneksel biçimlerin sona erdiğini ilan etmiş ve artık resim yapmayı bırakmış, yeni biçim arayışına girmiştir.

1920'lerde kitle iletişim sisteminde resimsel mesajları içeren afişler, önemli bir görsel iletişim aracı olmuş; böylece Konstrüktivist sanatçılar, plastik sanatlarla afiş sanatını kaynaştırıp ortaya yeni bir iletişim dili çıkarmıştır (Öztuna, 2007: 91). Özellikle bu dönemde Sovyet Hükümeti toplumu programlarından haberdar edip

desteğini almak için reklama çok önem vermiştir. Afiş, fotoğraf, fotomontaj sanatı bu dönemde kitlelere ulaşmada ve onlarla en etkili iletişimi sağlamada radikal ve popüleritesi yüksek bir teknik olarak kullanılmıştır.

Şekil- 74: Aleksandr Rodchenko, “Leningrad Devlet Yayınevi”, 1925



(Sanal 74, 2017)

Topluma hizmet için alternatif araçlar ortaya koyan Alexander Rodchenko geliştirdiği fotomontajlarla fotoğraf sanatına yeni bir pencere açmıştır. Aslında dönemin sosyo-politik ortamı da göz önüne alındığında fotoğrafı salt sanat amacıyla kullanmamış, Gerçekçi Manifesto'nun amacı olan hayatın yansımalarını gerçekleştirmek amacıyla kullanmıştır.

Şekil- 75: Alexander Rodchenko, “Bunun Hakkında” Fotomontaj, 1923



(Sanal 75, 2017)

Şekil- 76: Alexander Rodchenko, “Mayakovski'nin Şiiri Pro Eto İçin Hazırlanan Fotomontaj Çalışması”, 1923

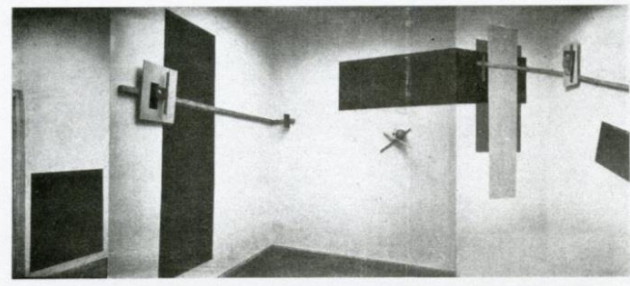


(Sanal 76, 2017)

Duyguları sınıfsız bir toplum yaratma uğruna harekete geçirmeyi amaçlayan ve sanatını sınıfsız toplum idealine adayan El Lissitzki, makineleri ve teknolojiyi bu uğurda en önemli kılavuz olarak görmüştür.

Yeni sanat anlamında “proun” olarak isimlendirdiği yeni bir sanat stili geliştiren ve yenedünyanın sanatının Proun olduğunu söyleyen Lissitzky, Proun’un yeni toplumsal değerleri ve amaçları olduğu kadar bilim ve teknolojinin de yeni değerlerini simgelediğini iddia eder. Proun’un estetik bir hadiseden ziyade, fiziki bir olay olduğunu, mekânın, enerjinin ve kuvvetlerin bir eklemlenmesi olduğunu belirtmiştir. Sanatçının bu amaçla tasarladığı Proun Odaları, izleyicide dış dünyayı değiştirme gücü uyandıracak bir sahne, bir gösteri özelliği taşır (Artun, 2015: 76). Bu kapsamda ürettiği eserlerin kompozisyonunda, modern teknolojinin ürettiği nesnelerin bir örneği gibi duran geometrik düzlemler, iki boyutlu bir yüzeyde değil de sanki üç boyutlu bir uzayda yüzüyormuş gibi durmaktadır. Ayrıca Lissitzky’nin bu eserleri ileride ortaya çıkacak olan yerleştirme (enstalasyon) sanatının habercisi niteliğindedir.

Şekil- 77: El Lissitzky, “Proun Odası”, 1923



(Sanal 77, 2017)

Rus sanatçılarının eserleri duygu olarak birbirinden apayrı bir havada olmasına rağmen hepsi sanatın bireysel ve toplumsal gelişmeyi derinden etkileyebileceğine inanmış, yani sanatın toplumsal bir rolü olduğunu benimsemiştir. Kendilerini kurtarılmış bir geleceğin temsilcileri olarak gören Rus sanatçılar; bu kurtuluşun, bütün sınıflar, uğraşlar, disiplinler ve geçmiş bürokratik kalıplar arasındaki bölünmelere son verdiğine inanmışlardır (Berger, 2007: 23).

2.5.6. De Stijl Manifestosu

Yirminci yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi soyut sanat olmuştur. 19. yüzyıl sonunda İzlenimciler’den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, görünen dünyanın gerçekliğinden yavaş yavaş kopmaya başlamıştır. Tek bir sanatçıya ya da akıma mal edilemeyecek bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz

gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan birçok sanatçı ile beraber gerçekleştirmiştir (Antmen, 2012: 79). Böylece bu dönemin başlarında her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş, “sanat için sanat” çı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır. Soyut sanatın öncü sanatçıları, düşünmenin biçim dilini oluşturduktan sonra sanatın toplumsal işlevi tekrar belirginleşmiş, sanat ve yaşam arasındaki sınırlar erimiş; sanat, insan ve doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona şekil verme ve bu arada dünyanın yaşam şeklini meydana getirme rolünü üstlenmiştir. İşte sanatın üstlendiği bu görevi gerçekleştirebilmek için Hollanda’da Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Wilmos Huszar; mimarlar Jacobus J. Oud, Jan Wils; heykeltıraş Georges van Vantongerloo ve şair Wim Kok gibi sanatçılar beraber 1917 tarihinde De Stijl grubunu kurmuşlar ve aynı senenin Ekim ayında aynı ismi taşıyan bir dergi yayımlamaya başlamışlardır (İpşiroğlu, 2011: 69).

Hollanda’da “Neo-plastisizm” olarak da bilinen bu hareket, evrenin matematiksel strüktürü ve doğanın evrensel uyumunu açıklamanın yollarını aramış ve buldukları dönemin toplumsal olayları, toplumun kaygıları ve dönemlerinin entelektüel ortamı ile yakından ilgilenmişler, dönemlerinin genel bilincini eleştirel olarak ifade etmişlerdir. De Stijl sanatçıları, objelerin dış görünüşlerinin ardına gizlenmiş olan evrensel kanunları bulmaya çabalamışlardır. Çünkü bilimsel teoriler, üretim, mekanik ve modern kentin ritimlerinin, bu evrensel yasalarla şekillendiğini düşünmüşlerdir. Özellikle kare, dikdörtgen gibi geometrik biçimler, düz, yatay ve dikey çizgiler ile birlikte kırmızı, sarı ve mavi gibi ana renkleri kullanmışlardır. Tasarımdaki sübjektivizme karşı çıkmak amacıyla ortaya çıkan bu sanatta yuvarlak çizgilerden, diyagonallerden, kısaca duyguya hitap eden bütün öğelerden uzak durulmuş; evrensel uyumu sağlamak için duygusal abartmalara yer vermeyen öğeler ortaya konulmuştur (Bektaş, 1992: 67; Dempsey, 2007: 121).

De Stijl hareketinin teori ve felsefesini daha geniş çevreye yaymak, sanatçıların yeni sanat üzerindeki düşüncelerinin açıklanmasını sağlamak ve böylece yeni sanatı halka tanıtmak amacıyla ressamlar, mimarlar, heykeltıraşlar manifestolar kaleme almış ve yayınlamışlardır (İpşiroğlu, 2011: 69). 1918 yılında Theo van Doesburg’un

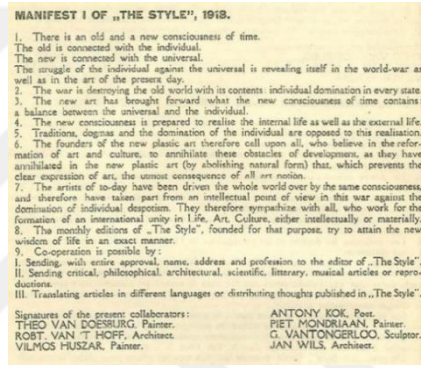
kaleme aldığı, Robt. van't Hoff, Vilmos Huszar, Antony Kok, Piet Mondrian, G.Vantongerloo, Jan Wils gibi sanatçıların imzasının olduğu De Stijl Manifestosu yayımlanmıştır. Theo van Doseburg önderliğinde ortak amaç için bir grup oluşturan bu radikal sanatçılar resim, heykel ve mimarlığı duygusal olmayan, açık ve berrak bir yapıda organik olarak bir araya getirmek istemişlerdir. Manifestoda, Theo van Doesburg'un savunduğu ve eleştirdiği temel ilkeler, özellikle bireysel olana karşı birleşmeye ve kolektif olana yönelmeye yaptığı çağrı dikkati çekmiştir (Yılmaz, 2009: 69; Conrads, 1991: 26).

Şekil- 78: De Stijl Dergisi, 1917



(Sanal 78, 2017)

Şekil- 79: De Stijl Manifestosu, 1918



(Sanal 79, 2017)

1918 yılında yayımlanan manifestoda De Stijl Grubu, estetik ilkelerini ortaya koymuştur. De Stijl Manifestosu ile yenilikçi, çığır açan bu sanat hareketi ortaya çıktığı bu ülkede kültürel ve sanatsal açıdan önemli izler bırakmıştır. Rusya'daki Süprematizm, Hollanda'da De Stijl içinde tekrarlanmıştır.

De Stijl ideolojisi, 1918'de manifestosunda yayınladığı temel ilkelerle kısa bir zaman içerisinde yeni bir görme, düşünme, hissetme, inşa etme mantığı ve tümel bir kültür ideolojisine dönüşmüştür. Sadece resim sanatı değil, en başta mimarlık olmak üzere tüm sanatlar bu yeni görme ve düşünme mantığına uyup yaratma eylemine geçmiştir. Bu yeni biçim kararları yeni bir estetiği oluşturduğu gibi aynı zamanda bütün çevreyi mimarlık ve teknik biçimlere dönüştüren bir devrimci ideolojiyi ortaya çıkarmıştır. Böyle bir ideolojinin hedef olarak yöneldiği alan, sanat ile sınırlanmamış; aksine o, bütün bir yaşam çevresi olmuştur. Tunalı, (2013: 180) De Stijl Manifestosu'ndaki ilkelerde olduğu gibi sanat ve yaşamın bir ve aynı olduğunu,

sanatın yaşamla bütünleşmesi gerektiğini, halka dayanmayan bir sanatın yaşama giremeyeceği görüşünü savunmuştur.

Doesburg, De Stijl dergisinde yayımlanan “Manifesto V Üzerine Düşünceler” yazısında sanat ve hayat arasındaki ilişki ile ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir:

“Sanat ve yaşamın artık ayrı alanlar olmadığını anlamamız gerekir. Bu nedenle sanatın gerçek yaşamdan kopuk bir yanılsama olduğu düşüncesi ortadan kalkmalı.”
(Conrads, 1991: 53).

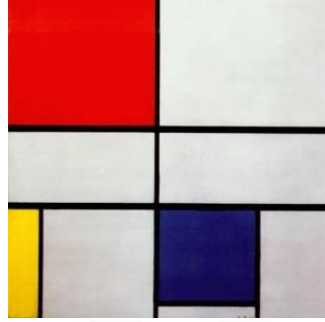
Bu görüşü savunan De Stijl sanatçıları için sanat tam anlamı ile yol göstericilik görevi üstlenmiştir. Sanatçılar, yaşamı uzaktan gözleyen geleneksel sanatı reddetmiş, yalnızca seyredilebilen müzelik bir sanat olarak görüldüğü için geleneksel sanatı eleştirmişlerdir (İpşiroğlu, 2011: 69-70).

“Eski, bireyle bağlantılıdır. Yeni, evrensel bağlantılıdır. Bireyin evrensellikle mücadelesi, kendini hem dünya savaşında hem günümüz sanatında ortaya koyar. Savaş, eski dünyayı ve eski dünyanın içindeki her şeyi yıkar: her devlette bireysel hâkimiyet kurulur. Yeni sanat, zamanın içerdığı yeni bilinci öne sürer: evrensel ile bireysel arasındaki dengeyi gösterir... Gelenekler, dogmalar ve bireyin hâkimiyeti, buna karşı durur...” (Antmen, 2012: 95).

Mondrian, De Stijl Manifestosu’daki geleneksele olan başkaldırısını resim yüzeyindeki renkleri tek renge indirgeyerek göstermeye çalışmıştır. Resmini tuval yüzeyindeki düz renk alanlarına indirgemesinin sebeplerinden biri de geleneksel hacim yanılsamasından kurtulmak olan Mondrian, tuval yüzeyini eşit olmayan parçalara bölerek kompozisyonlarında monotonluktan uzak durmaya çalışmıştır. Simetrik gibi gözükse ama aslında asimetrik olan kompozisyonlarında bir denge arayışı olmasına karşın bu denge, değişken bir özellik göstermiştir. Oldukça yalın, anlık heyecanlardan uzak bir resim dili geliştiren sanatçı, De Stijl Manifestosu’nun eleştirisi ve amacı olan, bireysel değil evrensel, geleneksel değil modern bir dile ulaşmayı arzulamıştır (Yılmaz, 2013: 110). Mondrian, böylece bireysel olan geleneksel resim anlayışını yerle bir etmiş, tuval yüzeyini tek renge indirgeyip tuval yüzeyini parçalayarak yeni bir evrensel resim anlayışı ortaya koymuştur. Yeni-plastik resmin uzamla ya da görünür doğayla hiçbir ilişkisi kalmamıştır.

“Yeni sanat, zamanın içerdığı yeni bilinci öne sürer; evrensel ile bireysel arasındaki dengeyi gösterir. Yeni bilinç, dışsal yaşamın yanında içsel yaşamı da gerçekleştirmenin peşindedir.” (Antmen, 2012: 95).

Şekil- 80: Piet Mondrian, “Composition C”, 1935



(Sanal 80, 2017)

De Stijl Manifestosu’ndaki bu söylemde olduğu gibi sanatçılar, yeni plastik bir dili, sanat ile çevre arasında yeni ilişkiler kurmayı amaçlayan, endüstri çağı ve yaşamının gereklerine uygun, bireysel ve ulusal anlayışları yadsıyan ve tüm toplumlar için ortak bir dil oluşturmayı amaçlamışlardır (Bektaş, 1992: 66). De Stijl Manifestosu, nesnelere tesadüfi görünümünü reddetmiş, sanatçının kişiliğindeki, sübjektifliğindeki keyfiliği ötelemiş, evrensellik ve objektifliği benimsemiştir. Nesnelere rastlantısal görünümünü eserlerin dışında bırakmak, sanatçının kişiliğindeki öznelliği dışlamak, evrensellik, katı nesnellik ve sistematiklik De Stijl hareketinin temel prensipleri olarak kabul edilmiştir. Harekette, şeyleri birbirinden farklılaştıran şeyi değil, kendi aralarında müşterek sahip oldukları şeyleri plastik olarak sunmak bir zorunluluk olmuştur. Çünkü bu şekilde, temel olandan saptıran özgünlük ortadan kalkacak, genel olan şey var olmaya devam edecek, şeylerin tasvir edilmesi, yerini ilişkilerin tasvirine bırakacaktır. Böylece evrensele ulaşma ve genel olma istenci, zorunlu olarak anlamı gerekli kılan soyuta ulaşacaktır (Farago, 2017: 175).

De Stijl sanatçılarının 1918 yılında yayınladığı manifesto, yeni plastik bir dil, sanat ile çevre arasında yeni ilişkiler kurmayı, endüstri çağı ve yaşamının gereklerine uygun, bireysel ve ulusal anlayışları yadsıyan ve tüm toplumlar için ortak dil oluşturmayı amaçlamaktadır. Manifesto bireyselliği, öznelliği ortadan kaldırmak

amacı ile sanat üretiminde kullanılacak ilkeler ileri sürmüştür (Bektaş, 1992: 66). De Stijl sanat üretiminde belirlediği ilkeleri şöyle sıralamıştır:

- *“Mimarinin, mobilyanın ve heykelin geleneksel formlarını, basit temel geometrik bileşenlere ya da elemanlara ayırmak*
- *Açıkça bağımsız elemanlardan inşa edilmiş oldukları halde ‘bütünlük’ olarak algılanan biçimsel düzenlemelerin ayrı elemanlarından bir kompozisyon meydana getirmek*
- *Çalışılmış ve bazen de uç derecede bir kompozisyon ya da tasarım asimetrisi*
- *Düz çizgilerin (yatay ya da dikey çizgilerin ya da elemanların) ve ana renklere (saf kırmızı, sarı ve mavi) ek olarak nötr renk ve tonların (beyaz, gri, siyah) başka öğeler dahil edilmeden kullanılması.” (Yılmaz, 2009: 69).*

Bu noktadan hareketle De Stijl Manifestosu şöyle bir sonuç ortaya koymuştur: Her türlü tasarımda renk kullanımı kısıtlanmış; resimde, grafikte, ürünlerde, mobilyalarda ve mimaride sadece beyazın, grinin, siyahın yani nötr renklerin ve sarının, mavinin, kırmızının kullanılması gerekmiştir. Evrensel değeri bir hedef olarak belirleyen De Stijl sanatçıları saf harmoniye ulaşabilmek için sanatın gramerinde arınmaya gidilmesi gerektiğini düşünmüşler ve bunu da renk uygulamasındaki arınmalarıyla gerçekleştirmişlerdir. Doğada saf olarak var olan, başka renklere ihtiyaç duymayan renkler kullanmışlardır (Başoğlu, 2005: 67). Böylece De Stijl sanatçıları sadeliğin, saflığın ve evrenselliğin savunucuları olarak form ve renkleri basite indirgemişler, dik açılı çizgiler ve ana renkler ön planda olmuştur.

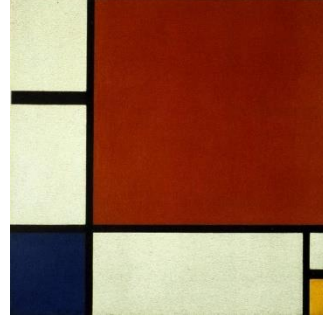
Resimde Piet Mondrian’ın minimalist eserleri, yapı ve mobilyada ise Gerrit Rietveld’in tasarımları hareketin manifestolarındaki ilkelerini en iyi ifade eden örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle, De Stijl’in mimar ve mobilya tasarımcısı olan Gerrit Rietveld’in ünlü 1917 tarihli kırmızı, mavi, sarı ve siyah renklerden oluşturarak yaptığı sandalyesi Mondrian’ın resimlerinin üç boyutlu uyarlaması şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Şekil- 81: Gerrit Rietveld, “Kırmızı Mavi Sandalye”, 1917



(Sanal 81, 2017)

Şekil- 82: Piet Mondrian, “Sarı, Kırmızı ve Mavi Kompozisyon II”, 1930



(Sanal 82, 2017)

Van Doesburg manifestosunda bireyci, duylara ve duygulara dayalı bir sanatın miadını doldurduğu, yeni sanatın tümel ve evrensel bir benlik bilincini taşıyan nesnel bir sanat olması gerektiğini savunmuştur. 1918 tarihli De Stijl Manifestosu’ndaki bu söylem ile ilgili 20. yüzyılda soyut sanatın önemli temsilcisi olan sanatçı Piet Mondrian, “Resim Sanatındaki Yeni Palstisizm” isimli denemesinde doğal (dışsal) şeylerin, artan bir otomatikleşme sürecinin konusu haline geldiğini, yaşamsal dikkatin giderek içsel şeyler üzerinde yoğunlaştığının görüldüğünü ifade etmiştir. Ayrıca gerçek manada modern olan insanın yaşantısının, kendi bilincinde olan insan zihnindekinden daha bağımsız bir yaşantı olarak kendini gösterdiğini, daha bilinçli ve derinleşmiş bir içsellik ortaya çıkaracak olan sanat içinde bu durumun geçerli olduğunu belirtmiştir (Farago, 2017: 180).

“Yeni sanat, zamanın içerdđi yeni bilinci öne sürer; evrensel ile bireysel arasındaki dengeyi gösterir. Yeni bilinç, dışsal yaşamın yanında içsel yaşamı da gerçekleştirmenin peşindedir. Gelenekler, dogmalar ve bireyin hâkimiyeti buna karşı durur. Dolayısıyla, yeni plastik sanatın kurucuları, gelişmenin önünde duran bu engellerin yok edilmesi için sanat ve kültürün reforme edilmesi gerektiğine inananlara çağrıda bulunmakta ve (doğal biçimi dışlayarak) yeni plastik sanatta olduğu gibi saf sanatsal ifadenin karşısında duranları yok etmek ve tüm sanat kavramlarının nihai sonucuna varmak istemektedir.” (Antmen, 2012: 95).

Mondrian “Resim Sanatında Yeni Plastisizm” isimli denemesinde günün medeni insanının yaşamının giderek doğadan uzaklaşıp soyuta dönüştüğünü, sanatın da bu duruma ayak uydurarak natüralistin yerini soyuta bıraktığını söylemiştir.

Böylece soyut sanat bireysel değil evrensel bir biçim dili yaratmıştır (İpşiroğlu, 2011: 51). Çünkü natüralizmden arınmış soyut sanat öznel nitelikler taşıyan doğa biçimleri ve renkleri tekrarlamayacağı için soyut biçimleriyle evrensel bir biçim dili oluşturmuştur (Farago, 2017: 180; Bektaş, 1992: 66-67). Burada Mondrian'ın aslında bütün amacı doğayı resminden atmak, yaşamın özünde olan fakat doğada tanımlanamayan, denge ve uyumun evrensel ilkelerini açığa çıkartarak doğal biçimleri, yatay ve dikey olarak göstermek, doğadaki renkleri temel renklere indirgeyerek evrenselliğe ulaşabilmektir.

Mondrian'ın manifestodaki söylemlerinden hareketle evrensel ve genel olma istencinin kaçınılmaz bir biçimde soyut sanata vardığını söyleyen Farago, (2017: 179) Mondrian'ın sanatında aşama aşama objenin bedenselliği ve natüralist süjenin ortadan kalktığını bunların yerini çizgi ve renk kompozisyonuna bıraktığını söyler. Çizgiler ve renkler artık birer obje olmaktan çıkar, uzamın doğrudan tasviri olurlar. Mondrian, temeli ve evrenseli ifade etmek için kendine özgü plastik araç dediği anlatım biçimini şöyle ele alır:

“Öncelikle Renk: Üç ana renk: Birbirine karşıt olan ve renk –olmayışta dengesini bulan kırmızı, sarı ve mavi: Beyaz, gri ve siyah.

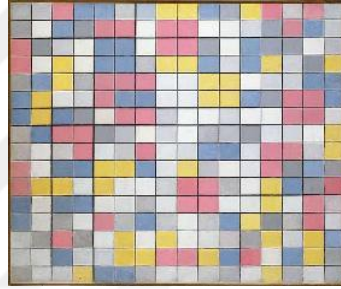
Daha sonra Biçim: Mondrian, metodik bir kesinlikle, biçimi dik açığa indirger ve bu da: İstenmeden oluşan her türlü anlatımsal vurguyu dışarıda bırakmak amacıyla cetvelle çizilen düz çizgiler;

Diğer taraftan: Mondrian'ın “temel karşıtlık” olarak nitelendirdiği dikken ifade. Dik açının yegâne biçim olarak seçilmesi, yeni-plastisizmin, saf ilişkiler betimlemesi olarak tanımlanmasını sağlar.” (Farago, 2017: 184).

Bu noktada Mondrian'ın ifade araçları, geometrik şekillere (dik açılara) ve kromatik ilişkilere (renklerin renk olmayanların dengeye sokulması) ulaşır. İki dik çizgi, bir rengin ve renk olmayanın, bir doluluğun ve bir boşluğun dengesi zorunlu olarak bir anlam yaratan bir ilişkidir. Mondrian'ın bu ilişkilerle ilgili olarak hareket ve duraklama, madde ve boşluk, erkek ve kadın karşıtlığı, karşıtların eş değerliği, temel simetrisizlik, duygusal denge, bireyselin etkisizleştirilmesi prensiplerini oluşturmuştur. Dik açı karşıtlığı yani birbiriyle kesişen iki düz çizginin karşıtlığı,

değişmezliği, evrenselliği ve tinselliği ifade eden katı bir ilişkiyi gösterir. Dik açılar içselliğin ve dışsallığın, erkeğin ve kadının, maddenin ve tinin ilişkisini temsil etmiştir. Mondrian, “Değişmez olan (tinsel) düz çizgi ya da renk-olmama düzlemleri (siyah, beyaz, gri) aracılığıyla ifade edilir; oysa değişken olan (doğal olan) renk düzlemleriyle ya da uyumla ifade edilir.” ifadelerini kullandığı “Açık Renkli Dama Tahtasındaki Kompozisyon” isimli çalışması buna en iyi örnek olarak verilebilir. Eserde de Mondrian, kendine özgü bir görsellik düzeni oluşturmuştur. Burada Mondrian için biçim, bir imge değil, kavranabilir algısal bir düzendir. Renk çeşitlemeleriyle uyum teması ele alınan eserde üç ana rengin ve grinin tonları kullanılmıştır (Farago, 2017: 185-189).

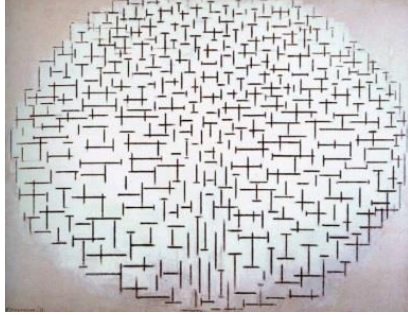
Şekil- 83: Piet Mondrian, “Açık Renkli Dama Tahtasındaki Kompozisyon”



(Sanal 83, 2017)

Geleneksel bütün formların en temel basit geometrik elemanlara indirgeyerek düz çizgiler, ana renklerle beraber nötr renk ve tonlar (beyaz, gri, siyah) gibi öğeleri eserlerinde kullanan Piet Mondrian’ın, 1917 tarihli “Artı ve Eksisi” isimli siyah beyaz kompozisyonu bu şekilde elde etmiştir. Mondrian’ın bu eserinde renk tamamen dışarıda bırakılmıştır. Siyah “+” ve “-” çizgilerden başka bir şey olmayan kompozisyonun teması aslında uzamın dinamizmidir. Uzamın iki bileşeni, düzlemdeki soyut boyutta kusursuzca birbiriyle eşdeğer bir şekil almıştır (Farago, 2017: 179).

Şekil- 84: Piet Mondrian, “Artı ve Eksi Kompozisyon”, 1917



(Sanal 84, 2017)

Şekil- 85: Van Doesburg, “Kompozisyon 10”, 1918



(Sanal 85, 2017)

Aynı şekilde Van Doesburg’un yaptığı “Kompozisyon 10” isimli çalışma, De Stijl Manifestosu’nun ilkelerinin net bir biçimde görülebildiği bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Nötr renklerle oluşan bu eserde kesişme noktalarını geçen düz çizgiler Gerrit Rietveld’in mobilyalarına, Mondrian’ın artı ve eksi kompozisyonlarına, renkli düzlemlerin ve siyah şeritlerin üst üste bindiği eserlerini anımsatmaktadır (Yılmaz, 2009: 73).

Piet Mondrian, doğanın görülür ifadesinin aynı zamanda doğanın sınırı olduğuna inanmış, uzaktan yakından her türlü natüralizmle ilişkisini kesmiş ve aklın süreçlerine nüfuz eden soyutlamayı en son sınırına kadar geliştirmiş, arı gerçekliğin ifade edilmesi olan Neo-plastisizme ulaşmıştır (Farago, 2017: 177). Yeni sanatta doğal biçimi dışlayarak saf sanatsal ifadenin karşısında duranları yok etmek ve tüm sanat kavramlarının nihai sonucuna ulaşılacak istenmiştir. Bu nihai sonuç ise Neo-Plastisizm, saf soyut sanattır. Mondrian, Neo-Plastisizmin saf soyut sanat olduğuna yönelik şu ifadeleri kullanmıştır:

“Doğallıktan uzaklaşmak insan gelişiminin temel noktalarından biri olduğundan neo-plastik sanatta yer alan en önemli şeydir. Doğallıktan uzaklaşma zorunluluğunu plastik olarak ortaya koyması, neo-plastik resmin gücünü gösterir. Neo-plastik resim, oluşturucu öğeleri ve bunların kompozisyonunu doğal şeklinden çıkarmıştır. Bu nedendir ki neo-plastik gerçek soyut resimdir. Doğallıktan çıkarmak soyutlamaktır. Soyutlama ile saf soyut ifadeye ulaşırız. Doğallıktan çıkarmak derinleşmektir.” (Farago, 2017: 177).

Şekil- 86: Van Doesburg, “Kağıt Oynayanlar”, 1917



(Sanal 86, 2017)

Şekil- 87: Van Doesburg, “Kompozisyon 9: Kâğıt Oynayanlar”, 1917



(Sanal 87, 2017)

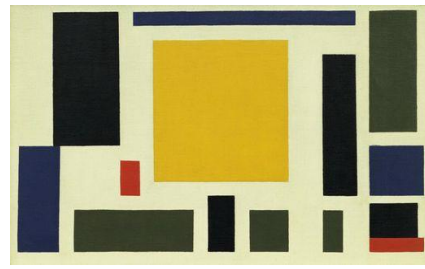
Soyutun sanattaki tek somut gerçeklik olabileceğini savunan Theo Van Doesburg 1930’da Paris’te kaleme aldığı “Somut Sanat” manifestosu ile soyut sanat anlayışını benimsemiştir (Antmen, 2012: 85). Theo Van Doesburg manifestosunda soyut sanatın doğadan, nesnel görsel gerçeklikten yola çıkması gerektiğini anlatmaya çalışmıştır. Soyutlamaya giden yolun geometrikleştirmekten geçtiğini savunmuştur (Danto, 2015: 27). Bu anlamda Doesburg’un 1917 yılında inek motifini soyutlayarak yaptığı eserinde, maddi bir imgeden yola çıkarak onunla bütün çağrışımsal bağlarını koparmış ve maddi bir varlık bir imgeye, bir inek ideasına dönüştürülmüştür. Van Doesburg’un 1918 tarihli ikinci soyut “İnek” kompozisyonunda ineğin gövde bölümünü temsil eden büyük sarı karenin dengeleyici niteliği dikkat çekmektedir (Yılmaz, 2009: 59-60).

Şekil- 88: Van Doesburg, “İnek”, 1917



(Sanal 88, 2017)

Şekil- 89: Van Doesburg, “İnek”, 1918



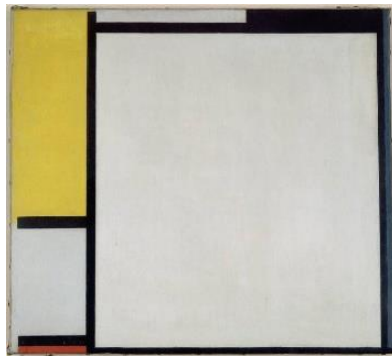
(Sanal 89, 2017)

Bireyselden evrense ulaşmayı amaçlayan De Stijl sanatçıları özellikle de Theo van Doesburg ve Piet Modrian’ın sanatsal çalışmaları, doğadan ve gerçek nesnelere hareket edip nesnelere aşamalı bir biçimde soyutlayarak kare ve

dikdörtgen gibi dik açılı geometrik biçimlerle oluşturulan kompozisyonları, renk, biçim ve çizgi gibi temel öğelere indirgemıştır (Eczacıbaşı, 1997: 432). Tunalı; Mondrian ve Doesburg'un resimlerinin, birbirine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluştuğunu ifade etmiştir. Bu resimlerin anlamı, yüzey gerilimlerinin mutlak dik açısında dile geldiğini söyleyen Tunalı, rengin, resim organizmasında bir plan olarak ortaya çıktığını, planın çevresinin, rengi renkli bir biçim yaptığını ifade etmiştir. Biçim, dikey ve yatay temel karşıtlığa dayanır ve renk de bir yapı elemanı olarak resmin varlık düzenine katılır. Yani renk bundan böyle duygusal yönünü kaybetmiş bir geometrik biçim elemanı olarak kompozisyonun yapısına dâhil olmuştur. Bu anlamada Neoplastisizm, sanatın geometrikleştirilmesidir (Tunalı, 2013: 181).

Getirdiği estetiği Neo-Plastisizm ismi ile savunan ve en önemli özelliği biçimleri dik açılı, kırmızı, mavi ve sarı olarak kullanan, doğal görüntülerden doğal olmayan görüntülere ve figüratiften nonfigüratife doğru ilerleyen Mondrian'ın eserlerinde olağanüstü bir denge söz konusudur. Bu dengeyi sağlarken resim yüzeyini yatay ve dikey olmak üzere temel yönler bölmüş, dikeyler nesnel, evrensel ve erkeksi olanı; yataylar öznel, maddesel ve dişi olanı temsil etmiştir. Salt gerçeklik için doğadaki temel biçim ve renkleri ele almıştır. Dengenin güçlü biçimde ifade bulunduğu en iyi örnek olarak Mondrian'ın "Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon" isimli eseri verilebilir.

Şekil- 90: Piet Mondrian, "Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon", 1921



(Sanal 90, 2017)

"Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon" eseri Mondrian'ın 1926 yılında maddeler halinde ifade edeceği yeni-plastik ilkelerin bilinçte dile getirilmeden evvel

resmin kendi dünyasında uygulanmaya başladığının göstergesidir. Bu ilkeleri Mondrian şöyle maddelemiştir:

1. *“Plastik araçlar ana renklerde ve gayri-renklerde dörtgen düzlem ya da prizma olmalı. Mimaride, boş alan, renk olarak denaturalize edilmiş malzeme olan, gayri-renk olarak kabul edilebilir.*
2. *Plastik araçların boyutunda ve renginde denklik gereklidir. Boyutta ve renkte çeşitlenmesine karşın plastik araçlar eşit değere sahiptirler. Genelde, denge, nispeten küçük renk ya da malzeme alanına karşıt olan renk olmayanlardan oluşan ya da boş olan geniş bir alanı işaret eder.*
3. *İkili karşıtlık plastik araçlarda gereksinildiği gibi kompozisyonda da gereklidir.*
4. *Sürekli denge konumun ilişkisi yoluyla sağlanır ve temel, dikey zıtlığında düz çizgi (saf plastik araçların sınırı) tarafından ifade edilir.*
5. *Plastik araçları nötrleştiren ve yok eden denge, içine yerleştirildikleri ve hayati ritmi yaratan oran ilişkileri tarafından sağlanır.*
6. *Doğacı tekrar, simetri dışarıda bırakılmalıdır.” (Yılmaz, 2009: 95).*

De Stij Grubu'nun, manifestosundaki ve üretim ilkelerindeki, sanat ve yaşam, sanatçı ve insan arasındaki ayrışmaya son verilip sanatın yaşama dönüşümünü savunmalarından hareketle Mondrian, modern sanatın, yaşam çerçevesinin düzenlenmesine yönelmesini (mimari, yararlı araç ve gereçler vs.), bir bütün olarak işlevini ve hayatı canlı kılan erekselliği hedeflemesini arzular. Yani modern ideal, insanın maddi ve manevi ihtiyaçlarıyla hedeflenen, estetik ile fonksiyonelin beraberliğidir. Mondrian'a göre mimarının yapması gereken şey, Neo-palstisizm'de resmin soyut bir şekilde gösterdiği şeyi somut olarak gerçekleştirme (Farago, 2017: 193).

2.5.7. Sürrealist Manifesto

Birinci Dünya Savaşı'nın meydana getirdiği trajik, kaygılı, umut kırıcı ortamda her çağda olduğu gibi insanoğlu, varoluşuna yeni bir anlam ve çekidüzen vermekten geri durmamıştır. Savaşın ve bunalımların ardından yeni bir hümanizma, yeni bir yazın ve estetik anlayışı ortaya çıkmıştır (İnal, 1981: 266). Özellikle savaş ertesinde ortaya çıkan sanat hareketlerinden biri olan Dada'nın birincil amacı, sanat özellikle akademik sanat olmuştur. Sanat ve yazının genel bütün kavramlarına karşı çetin bir

başkaldırının temsili olan hareket, köktenci karakteri ile burjuvanın tüm kurumsal yapılarını, mantığını ve iletişim biçimini kökten reddetmiştir (Sanouillet, 2009: 303). Savaşın hemen akabinde, sanatın tüm değerlerine meydan okuyan Dada'nın bıraktığı tohumlardan ortaya çıkan Sürrealist hareketin temelinde de bir başkaldırı, bir protesto yer almıştır.

Sürrealizm, estetik manifestosu ve dönüşümünü savaş ve yıkıcı modernite ile yoğunlaşan metropollerde yaşanan sarsıcı şok deneyimi üzerine kurmuştur. Belleğin yitirildiği ve insani deneyimlerin olanaksızlaştığı savaş sonrası modern dünyada sürrealist sanatçı, artık klasik sanatçılar gibi dünyaya bir anlam verme işlevini reddetmiştir. "Büyük Reddiyelerini" sadece yıkıcı ve tahripkar savaşın ağır travma yarattığı Batı toplumuna değil Hıristiyan Batı uygarlığının tüm kutsal değerlerine karşı kullanmışlardır (Aktaran Avcı, 2003: 150).

Gerçeküstücülük bu anlayışla modern kapitalist uygarlığı radikal bir biçimde eleştirmiş ve modernizmle birlikte tarih sahnesine ilk kez kendilerini Sürrealist Manifesto'daki söylemde olduğu gibi "bizlerin edebiyatla hiçbir ilgisi yoktur" ifadesiyle sanat gettosuna hapsedmeyi reddetmiştir. Kişisellik toplumsallığı birleştiren lanetlenmiş kültürlerle bütünleşme yoluyla, bilinçli veya bilinçsiz ruhsal yaşamın evrensel birliğine ulaşmaya çalışmışlardır (Lequenne, 2000: 78). Gerçeküstücüler, ruhun özgürlüğe kavuşturulması sürecinde tek bir özneye "bütünsel insan"a yönelmişlerdir. Her türlü toplumsal ön yargı ve sınırlayışa, hayatın çıkar amaçlı düzenine, dar bir nesnellik ve akıl anlayışına karşı başkaldırarak bilinç dışının, cinsiyetin, düşün, imgelemin haklarını geri alarak bütünsel insanı gerçekleştirmeyi amaçlamışlardır (Hilav, 1962: 9).

Gerçeküstücüler, Birinci Dünya Savaşı'nın ve onun sebep olduğu felaketlerin sorumlusu olduğuna inandıkları maddeci, kent soylu kesime karşı güvenleri kalmadığını belirtmiş ve sanat alanında gerçekleştirdikleri anarşist eylemlerle kent soylu düşünceye başkaldırmışlardır. Bilim ve teknikteki gelişmelere duyulan körü körüne inançla toplum bir yozlaşma sürecine girmiş ve bu yozlaşmaya ancak yepyeni, devrimci bir karşı-sanatla yanıt verebileceklerini düşünmüşlerdir (Klingsöhr- Leroy, 2004: 7). Bu bağlamda La Closerie des Lilas Kafesi'nde, 2

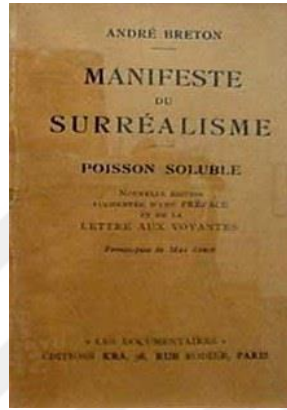
Temmuz 1925 tarihinde yapılan Gerçeküstücülerin ilk gösterisinde masalar devrilmiş, tabaklar kırılmış, kışkırtıcı sloganlar atılmış, yumruk yumruğa kavgalar edilmiş; vitrinler, camlar pencereler tuz buz edilmiş; pek çok kişi gözaltına alınmıştır. Olayın kendisi, gerçeküstücülerin kent soyluluk karşıtı anarşist tavırlarının bir göstergesi olmuş; kurulu kentsoylu düzenine karşı girişilmiş “saygın toplum”un benimsediği ve yücelttiği her şeyin altını oymayı amaçlayan bir saldırı olarak değerlendirilmiştir (Klingsöhr- Leroy, 2004: 16-17).

Tam bu buhranlı zamanlarda sanat dünyası, yazar Andre Breton’un 1924 yılında Paris’te yayımladığı Sürrealist Manifesto ile tanışmış, böylece Dadaistlerin düşünsel boyutta ortaya atıp fakat pratiğe dökemediği pek çok şeyi Sürrealistler manifestolarından hareketle sanatsal bir zeminde uygulamaya dönüştürmüşlerdir. Temel gayeleri rastlantısal olanı aramak olan Sürrealistler, beklenmedik öğeleri ilgi çekici bulmuş ve düzene karşın düzensizliği, dağınık görülen şeyleri sevmiştir. Böylece hayallerin, rüyaların ve bilinçaltının derinliklerine inebilen bir sanat anlayışına sahip olmuşlardır (Antmen, 2012: 135-163; Sontag, 2008: 63). Breton, Gerçeküstücü çalışmaların, gösterilerin, etkinliklerin diğer alanlarda olduğu gibi eleştirisi ve amacının, sanatın geleneksel biçimlerine karşı olduğu kadar politik bir tavrının da olduğunu söylemiştir. Breton, burjuva bilincinde bir kriz yaratarak resmin, devrimin hizmetinde bir çare olarak kullanıldığını ifade etmiştir (Breton, 2011: 495).

Savaş arası dönemde kaleme alınan pek çok Sürrealist Manifesto, özellikle savaş arası dönemdeki Fransa’nın kültürel ve siyasi arazisi üzerinde ciddi anlamda şaşırtıcı zikzaklar çizmiştir. Manifestonun bir tür olduğuna dair eylem ve tavır, devrim ve sanat arasındaki çatışmalarda da tek başına bir etken oluşturmuştur (Puchner, 2012: 317). Bu savaş arası dönemde Andre Breton üç sürrealizm manifestosu yazmış fakat bunlardan üçüncüsü yayımlanmamıştır. İlk manifesto, “La Revolution Surrealiste” (Sürrealist Devrim) dergisinin çıkmaya başladığı ve Sürrealist Araştırmalar Bürosu’nun kurulduğu 1924 yılında yayımlanmıştır. Aynı dergide 1929’da Breton’un siyasal konumunu belirlediği İkinci Gerçeküstücülük Bildirisi (Le Second Manifeste du Surrealisme) yayımlanmıştır (Duplessis, 1991: 17-18).

Sürrealizm, 1924 yılında yayımlanan Birinci Sürrealist Manifesto ile kuruluşunu ilan etmiş, akımın temel ilkeleri ve amacı manifestoda belirtilmiştir. Sürrealist Manifesto ile yeni bir hareketin müjdesini veren Breton, insanın zihnini korkusuzca çalıştırması, hata yapmaktan korkmaması, cesaretli olması gerektiğini ve asıl yaratıcılığın ve özgürlüğün zihnin bilinmeyen bölgelerine yapılan keşiflerle ortaya çıkacağını iddia etmiştir (Yılmaz, 2013: 174; Artun, 2013: 178).

Şekil- 91: Sürrealist Manifesto, 1924



(Sanal 91, 2018)

1924 tarihli Birinci Sürrealist Manifesto'nun, Dada ve Sosyalist Manifesto arasında bulunduğunu ifade eden Puchner, Breton'un genel olarak daha önceki avangart kültürde oluşturduğu en önemli değişimin, manifestonun kullanımını kontrol etme ve sınırlandırması olduğunu söylemiştir. Breton için manifesto, diğer türler üzerine aşılanmış, parodileştirilmiş, üzerinden geçilmiş ve kasıtlı bir biçimde değiştirilebilecek ve kullanılabilir bir tür olmamıştır. Gerçeküstücülük'ün yayınlanan manifesto sayısını azaltan Breton, yeni manifestolar yazmak yerine ilk manifestoyu, yeni ön sözler vasıtasıyla değişen koşullara uygun hale getirmeyi benimsemiştir. Dadaistlerin yaptığı gibi birbiri ardına yeni manifestolar yazmaktan ziyade Breton, hâlihazırda var olan manifestoların yeni baskıları için ön sözler yazarak Marx'ın ve Engels'in örneğini takip etmiş, sırayla 1924 yılında "Gerçeküstücülük Manifestosu", 1929 yılında "Gerçeküstücülüğün İkinci Manifestosu", 1942 tarihinde "Üçüncü Gerçeküstücülük Manifesto İçin Ön söz Ya Da Değil" başlıklı manifestoyu kaleme almıştır. "Her zaman ve her açıdan bir peygamber değilim." diyerek beş yıllık manifestonun halen geçerli olduğunu belirtmiştir (Puchner, 2012: 318-319).

Sürrealistler; usa dayanmayan, hızlı, fevri, yaratıcılığın rastlantıya yer açan, oyunculuğun rüya âleminde ve bilinçdışından beslenen, aklın hükmünü sarsan, arzuyu egemen kılan yeni gerçekliğin peşine düşmüşlerdir. Bu gerçekliğe ise Apollinaire'e ithafen sürrealizm ismini vermişlerdir (Artun, 2014: 12). Sürrealizm'in ana gayesinin bilinçaltının, rüyaların ve tinsel güdülerin ortaya çıkmasını sağlamak olduğunu söyleyen Andre Breton manifestosunda Sürrealizm'i şöyle tanımlamıştır:

“SÜRREALİZM, isim. Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki ruhsal otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlakî ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak sadece düşüncenin dikte ettiği.

ANSİKLOPEDİ, Fels. Sürrealizm, daha önceleri göz ardı edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üst gerçekliğini, rüyanın kadiri mutlaklığını, çıkarsız düşünce oyununa duyulan inancı esas alır. Diğer bütün ruhsal mekanizmaları kesin olarak yıkmaya ve hayatın belli başlı sorunlarının çözümünde bu mekanizmaların yerine geçme eğilimindedir. Aşağıda adı geçenler MUTLAK SÜRREALİZM eylemlerinde bulunmuştur: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Dèlteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac” (Breton, 2013: 203).

Bu tanımda, psikanaliz kavramları, ahlakî ve estetik özgürlüğün yanı sıra bilinçsiz yazma, otomatik yazma kavramları ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda Breton, Sürrealizm uygulamalarına örnekler sunmuş ve Gerçeküstücülük'ün sayısız öncüsüne de atıfta bulunmuştur.

Gerçeküstücülük, 1. Dünya Savaşı'nı burjuva ve ahlak değerlerinin iflası olarak algılayan ve bu değerlerin sanatsal alandaki uzantılarına bir tepki olarak ortaya çıkan Dada'nın olumsuz ve yıkıcı bakış açısını olumlu bir eylem biçimine dönüştürmüştür. Dada'nın “Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır” söylemiyle her şeye hatta sanatın kendisine de başkaldıran, dadanın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük, (Antmen, 2012: 133) sadece sanatsal alanla sınırlı kalmamış; felsefesini ve eylemini günlük hayatı belirleyecek bir şekilde uygulama alanına koymuştur. Sürrealizm, Dada gibi yalnızca yıkımı ve yadsımayı savunmamış, aksine dönüşümü, Dada'nın yıktıklarının yerine yenilerini

koyabileceğini savunmuştur. Dada gelenekselleşmiş klasik insan kavramını yıkmış Gerçeküstücüler ise yeni insan tipini yaratmıştır (Duplessis, 1991: 16). Tunalı, (2013: 209) ise Sürrealizmin de Dada'nın sanat anlayışının dünya karşısında aldığı aynı tavrı aldığını ve bu tavrın başkaldırma, yok etme tavrı olduğunu söylemiştir. Böylece dünyayı temellerine kadar yıkmayı benimsemişlerdir. Bütün dinsel, ahlaksal değerlerin, ruhsal yapıların, ailenin, ulusal devletin, öncelikle de aklın ve mantığın yıkılıp yok edilmesi amaçlanmıştır. Sürrealistlere göre dünyanın yenilenmesi demek, onu bir sürrealiteye, üst gerçekliğe dönüştürmek demektir. Breton manifestosunda bunu şöyle ifade eder:

“Hareket noktamız, mutlak akılcılığın, mantığın böldüğü, aynı zamanda egemen olduğu ve tüm realite, gerçeklik olarak sunduğu, aklın tek başına böyle bir yaşantılar dünyasına karşı, ondan hiç de daha az gerçek olmayan bir gerçeklik daha vardır: tasavvur, hayalgücü, sezgi ve bilinçaltı dünyası. Şairler ve sanatçılar artık bu gerçeği görmeli ve bunu ifade etmelidir.” (Tunalı, 2013: 209).

Bütün avangard sanat manifestolarının özünde olan eskiyi yıkma ve yerine yeniyi yapma felsefesi burada Gerçeküstücülerin de sanat felsefesi olmuştur.

Gerçeküstücülere göre akıl ve mantık yoluyla bilinebilirlik kazanan salt gerçeklik (hakikat) kavramı, sadece basit bir yanılsama ve kandırmacadır. Gerçeküstücülük doğaya değil onu yorumlayan insanın düş gücüne dayanır. Böyle bir düş gücü ise çocuk oyunlarında, delilerin amaçsız davranışlarında, ilkel kabilelerin törenlerinde ve uygar insanın düşlerinde ortaya çıkar. İşte buradan hareketle Andre Breton, sanatçılara bu gerçeği görmeleri ve ifade etmeleri için çağrıda bulunmuş, sanatçıları içgüdüye alabildiğine serbestlik tanıyan bir dünya kurmaya çağırmıştır (Bozkurt, 2014: 65-66).

“Pozitivizmden ilham alan gerçekçi bakış açısı, bana açıkça tüm entelektüel veya ahlaki ilerlemelere karşı düşmanmış gibi gelir. Bayağılıktan ve sıkıcı bir kibirden ibaret olduğu için ondan nefret ediyorum.” (Breton, 2009: 10).

Breton, manifestosundaki bu söylemleri ile pozitivizminden esinlenmiş realist tutumun, her türlü entelektüel ve ahlakî gelişime karşı bir engel olduğunu iddia etmiş

ve manifestosunda mutlak gerçekliğe ulaşmaya engel olan realizmi sert bir üslupla şöyle eleştirmiştir:

“Ondan tiksiniyorum desem yeridir, çünkü realizm vasatlıktan, nefretten ve tam bir yavanlıktan ibarettir. Bugün, bunca gülünç kitabın, insana hakaret sayılan bunca oyunun yazılmasına realizm sebep olmaktadır. Gazetelerde her gün çıkan yazılardan beslenmekte, en düşük zevkleri okşayarak bilime ve sanata ket vurmaktadır; aptallık sınırındaki bir sarıhlik, köpeklerin hayatı. En parlak dimağlar bile bunun etkilerini hisseder; asgarî müşterek yasası, diğerleri gibi sonunda onları da hükmü altına alır. Bu durumun en matrak sonucu, örneğin edebiyatta yaşanan roman patlamasıdır... Her şeyin, lüzumsuzca, en ince ayrıntısına kadar gösterilmesi, benimle alay edildiği hissi uyandırır bende.” (Breton, 2013: 184).

Aklı reddedip bilinçaltını esas alan manifestosunda Breton, mutlak gerçekliğe ulaşmak adına hayal gücünün haklarını savunarak özgürlükle hayal gücü arasında bir ilişki kurmuştur. Breton hayalleri özgür bir keşif alanı olarak görmüş ve bilinçaltı yaşamın, görsel ve entelektüel açıdan zengin bir kaynak olduğuna inanmıştır. Manifestoda Breton, özgür düşüncenin, mutlak gerçekliğin, akıl ve mantıkla sınırlandırıldığını iddia etmiş ve bu sınırlandırmalara karşı bir bağımsızlık savaşı ilan etmiştir. Breton akıl, estetik ve ahlaki kaygılar taşıyan otorite tarafından uygulanan kontrole isyan etmiştir. Böylece kendisini toplumsal gerçekliğin sansüründen kurtarmayı başarmış ve Sürrealizm’e kendisini veren zihin, artık bilinçli ve bilinçsiz olanları birleştirip uzlaştırarak hayal gücünün egemen olduğu mutlak gerçekliğe ulaşacağını iddia etmiştir.

“Bizler hâlâ mantığın hâkimiyeti altında yaşamaktayız – tabii ki varmak istediğim asıl konu buydu. Ancak, mantıksal yöntemler, günümüzde sadece tali sorunların çözümü için kullanılabilir. Hâlâ gözde olan mutlak akılcılık, sadece deneyimlerimizle doğrudan ilişkili olan olguları ele almamıza yarar. Uygarlık ve ilerleme bahaneleriyle, haklı veya haksız olarak hurafe ya da kuruntu olarak tanımlanan her şey tinden kovulmuştur. Kabul gören pratiklere uymayan her türlü hakikat arayışı yasaklanmıştır... Freud çok haklı olarak rüyalar üzerinde yoğunlaştırmıştır gözlemlerini.” (Breton, 2013: 187).

Manifestosunda mantıksal prosedürlerin, gerçekte var olan problemleri çözmeye yeteneğinden yoksun olduğunu eleştiren Breton, rasyonel düşünceyi yıkararak modern toplumun baskıcı kurallarını devirmeye çalışmıştır. Breton, kişinin ruhunu geleneksel

eğitimden, işin zahmetinden ve burjuva kültüründe yararlı olanın çirkinliğinden kurtarmayı başarabilirse daha yüksek bir gerçeklik algısına yükselmeyi öğreneceğini savunmuştur. Breton, bu yüksek bilinçliliğe ulaşmak için mantığın egemen olduğu yaşanan realiteyi değiştirip, akli reddedip, bilinci ve bilinçdışını birleştirerek veya uzlaştırarak, mutlak bir gerçek, sürrealite elde edilebileceğini iddia etmiştir. Bu mutlak gerçekliğe ise rüyalar ve bilinçaltı ile ulaşılabilceğini söylemiştir.

Bu bağlamda manifestoda genel çizgileri belirtilen Gerçeküstücülük'ün, hareket noktası Freud'un psikanalitik kuramı olmuştur. Sürrealistler, Freud'un 19. yüzyıl burjuvazisinin ahlak ve gerçeklik anlayışını sarsan düşüncelerini yeni gerçekliğin temeli olarak benimsemişlerdir. Freud'dan önce düşünce yalnızca bilinç düzeyinde bir olgu olarak bilinirken, psikanalistlerle beraber baskı altında tutulan bir bilinçaltı dünyasının varlığı keşfedilmiştir. Bu bilinçaltı dünyasını ortaya çıkarmak da Gerçeküstücülük'ün resmi programı haline gelmiştir (Bozkurt, 2014: 66).

Breton, Birinci Sürrealist Manifesto'da zihnimizin artık ilgilenmiyormuş gibi yaptığımız bir kısmının tesadüfen gün yüzüne Freud'un keşifleri sayesinde ortaya çıktığını belirtmiştir. Bilinçaltı, hayal gücü ve özellikle rüyalardan oluşan bu bölüme dikkat çeken Breton, uykudaki rüyaların süresi dikkate alındığında rüyada geçen anların toplamı gerçeklik anlarından ya da daha kesin şekilde sınırlandırmak gerekirse uyanık anlardan daha az önemli olmadığını vurgulayarak yeni bir anlayış ortaya koymuştur (Breton, 2009: 14-15; Artun, 2013: 187-188). Freud, uyanırken zihnimize hâkim olan bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda, içimizdeki çocuğun ve vahşinin ortaya çıktığını öne sürmüştür. Bu düşünceden hareket eden sürrealistler, tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretmeyeceğini iddia etmişlerdir. Onlar için akıl sadece bilimi verirken sanatı akıl dışı bir şey vermiştir (Gombrich, 2002: 592). Birinci Gerçeküstücü Manifesto'da yer alan söylemler, bilinçaltı dünyanın derinliklerinde keşfedilmeyi bekleyen duyumsal zenginliklerin (düş, aşk, mutluluk, çocukluk, masumiyet gibi değerler), yeni bir zaman boyutunun, farklı bir yaşamın kapılarını açmıştır. Düşlemin biçimlendirdiği ruhsallık, Gerçeküstücülerin tutkuyla ele aldığı bir nesne olarak görülmüştür. Breton ve Sürrealistler, Freud'u,

uyanık yaşamın yüzeyi altında süren, sonsuz, kesintisiz bir düşlem olarak otomatik yazıyla akıtılan sonsuz bir melodi gibi algılamıştır (Jameson: 1997: 96).

Bu bağlamda Sürrealistler mantığın yerine mantık-dışını, bilimsel-rasyonel doğruların yerine saçmayı koymuşlardır. Chirico, Max Ernst ve Salvador Dali gibi ressamın eserlerinde genellikle absürt olan, mantıksal uzamını yitirmiş dünyalar görülmektedir (Kale, 1995: 284).

Bilinç dışı akla, sanatsal özne konusunun kaynağı olarak bakan Sürrealistler, (Fineberg, 2014: 21), bilinçaltı ve gizemli olanı ortaya çıkarmayı akıl ölçüleriyle değil, aksine delilik ölçüleriyle, rüya haliyle, ruh hasatlarının düşünüşünü izleyerek elde edilebileceğini düşünmüşlerdir. Rüyalara yönelik ilgilerinin görsellik kazanmasında 19. yüzyılın simgeci sanatçıların çağrıştıran Gerçeküstücülerin Freud'a yönelik ilgileriyle cinsellik, rüyalar ve bilinçaltı konuları önem kazanmıştır. Sürrealizm; bilinç dışı, otomatik, kendiliğinden akla geliveren, her türlü sistem ve reçetenin dışında bir ilişkiler mekanizmasıyla yaratılabilen sanat eserinin gerçek bir sanat eseri olacağını kabul etmiştir. Sürrealist resimler, parça parça gerçeğe uygun, tabiat unsurlarına benzeyen kısımlarının rüya veya delinin hezeyanında olduğu gibi bazen saçma, bazen korkunç, hiçbir zaman sanatçının bilinçli seçimine veya keyfine bağlı olmayan fakat tamamıyla otomatik tesadüflere bağlı oluşmuştur (Güvemli, 2012: 155-156; Antmen, 2012: 138). Böylece Sürrealistler, tesadüflerle bilinci öteleyip bilinç dışını ortaya çıkarmayı amaçlayarak yani üst gerçekliğe, mutlak gerçeğe ulaşacaklarına inanmışlardır. Sürrealistler, mantık dışılığın, gerçek dışı yaşantıları nasıl dile getirebileceği sorununa karşı, sürrealizmin temel yaklaşımları doğrultusunda sanat üretimlerini oluşturmak amacıyla birçok teknik geliştirmişlerdir. Bu nedenle Gerçeküstücü sanatçılarda da üslup birliği pek fazla görülmemiştir.

Sürrealistler, hipnoz ve uyuşturucu aracılığıyla ruhsal otomatizmin ve rüyaların etkilerini araştırmışlar; bir tür trans halinde ürettikleri şiirlerin, resimlerin anlamını sorgulamışlardır. Çünkü bilincin denetimi burada araya girdiği için bir düşü sadece betimlemek yetmemiş, akli uzaklaştırıp bilinçaltı dünyasına girebilmek adına hayal gücünü serbest bırakacak uyuşturucu maddeleri ve yapay uyutma gibi yolları denemişlerdir. Ayrıca Dadacıların sözcükleri rastgele seçip düzenleyerek onlara

herhangi bir anlam yüklemeyen aralarında anlam etkileşimi sağlama, gizli ya da çok yönlü anlam kıvılcımları çıkarma yöntemlerini benimsemişlerdir. Sürrealistler aynı şeyi imgelerle yapmışlar ve bu nedenle sık sık on dokuzuncu yüzyıl şairi Lautreamont'un "Bir dikiş makinesinin ameliyat masasında bir şemsiye ile rastlaşması olarak güzellik" şiirindeki dizeleri kullanmışlardır. Lautreamont'un dizesindeki bu alışılmadık yan yana geliş, şemsiye ve dikiş makinesini ait oldukları temsili gösterge dünyasından koparmış ve bunlar artık hiç olmadık bir alanda eşleşmiştir. Sürrealistler bu yöntemle sözel ve görsel izleyicinin imgelemine anlam aramaya yönelerek onun yaratıcı katılımını sağlamaya çalışmışlardır. Burada önemli olan izleyiciye sağduyu ile bir yorum yapma olanağı tanımayan veriler sunarak mantığın izleyici üzerindeki egemenliğinin azalmasını sağlamaktır. Bu şekilde bir insanın Sürrealist yaşantıyla karşılaşmadan önce, uyuşturulmasa bile şokla sarsılması etkili bir sonuç vermiş olacaktır (Lynton, 2015: 170-171; Antmen, 2012: 134).

İlk Gerçeküstücülük Manifestosu'nda Andre Breton, Gerçeküstücü sanatsal ifade biçimi olarak "ruhsal otomatizm" psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yöntemini önermiştir. Dada gibi Gerçeküstücülük'ün de sanatsal yaratıda en büyük önemi, ruhsal otomatizmi vurgulamasından da anlaşılabilceği gibi doğaçlamaya atfetmiştir (Antmen, 2012: 135- 136).

"Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki ruhsal otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak sadece düşüncenin dikte ettiği." (Breton, 2013: 203). Bu söylemlerden hareketle Breton'un manifestosu, kendini "otomatik yazın" ile tanımlamış ve böylece gizliliğe ait bir dile, rüyalara, çalışmamaya, enstrümantalsiz olmaya ve etkisizliğe değinmiştir. Otomatik yazı en basit şekliyle, bir tür rüya kayıt etme eylemi, akılcı düşünce ve eylemin erişiminin ötesindeki bir şeyleri yazıya dökme, saf bir şekilde gizli olanı yakalayabilme gayreti olarak tanımlanmıştır (Puchner, 2012: 332).

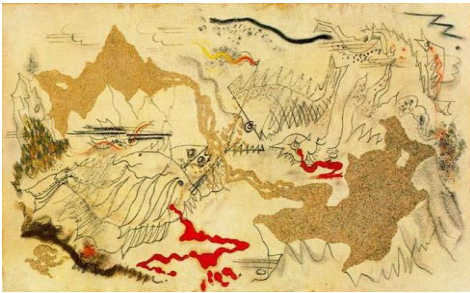
Otomatizm ile yani sanatçının yapım sürecinde bilinçli kontrolü bastırması ile şans ve rastlantısallığın ön plana çıktığı bir uygulama biçimi, bir metot geliştiren Sürrealistler, şairin otomatik düşünce süreçlerini dinleyip sonuçlarını karalaması gibi

ressam da zihninde canlanan görüntünün ona düşündürdüğü şeyi doğruca kâğıda ve tuvale geçirmiştir. Böylece o eski, geleneksel anlayıştaki yetenek fikri terk edilmiştir (Ernst'ten aktaran Harrison ve Wood, 2011: 529). Eserin yapım süreci üzerinde bilinçli kontrolün bastırılmasıyla ilerleyen bir sanat yöntemi olan Otomatizm doğrultusunda soyut, dokusal nitelikler taşıyan biyomorfik eserler üretmişlerdir (Klingsöhr- Leroy, 2004: 14).

Sürrealist Manifesto'da, Gerçeküstücü sanatı ifade etmek için kullanılan bu yöntem, düşünsel eylemin en temelinde yatan ruhsal öz devinim (Otomatizm), Gerçeküstücülük'ün en saf anlatımı olmuştur. Sürrealist Manifesto'da Breton, otomatizm (öz devinimcilik) konusunda Gerçeküstücü bir metnin tek belge olduğunu, önce bir taslak hazırlayıp sonrasında bazı düzeltmeler yaparak metni son şekline getirmekten uzak durmak gerektiğini, taslağın ve bitmiş metnin aynı şey olması gerektiğini söylemiştir (Yılmaz, 2013: 174-178). Hiçbir şekilde planlanmadan, akıl yürütmeden, düşüncenin ve pratiğin tesadüfen birlikteliğinden ortaya çıkan Otomatizm, bilinçaltının dışı vurumu, özgürlüğü yakalamanın ve yeni bir dünya oluşturmanın yeni bir yolu olmuştur.

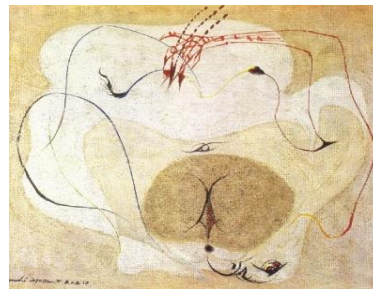
Bozkurt, (2014: 67) herhangi bir mantık süzgecinden geçmeksizin, akla gelen her şeyin kâğıt üstüne dökülmesi anlamına gelen "Otomatizm" in resimde çizgi ve renkle sağlandığını belirtmiştir.

Şekil- 92: Andre Masson, "Balıklar Savaşı", 1926



(Sanal 92, 2018)

Şekil- 93: Andre Masson, "Dünya", 1939



(Sanal 93, 2018)

“Ressamın eli gerçekten onunla (Andre Masson) birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir, gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem-dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar.” Breton’un ifadeleriyle kendisinden söz edilen Andre Masson, yine aynı manifestoda isimlendirilen Otomatizm’in görsel eşdeğerini meydana getirmek için birçok otomatik çizimler üretmiş ve otomatik Sürrealist çizimin mucidi olmuştur. Görsel Otomatizm’in en çarpıcı çalışmalarını üreten Andre Masson, önceden tasarlamadan hızlı bir şekilde ve zihnini serbest bırakıp rastlantısal “gezginci çizgiler” açığa çıkarmıştır (Passeron, 2000: 39-40; Klingsöhr- Leroy, 2004: 70). Masson, bu rastlantısal biçimde üretilmiş formları serbest çağrışımın sıçrama tahtası olarak kullanmıştır (Fineberg, 2014: 21).

Şekil- 94: Andre Masson “Otomatik Çizim”, 1924



(Sanal 94, 2018)

Şekil- 95: Andre Masson “Otomatik Çizim”, 1924



(Sanal 95, 2018)

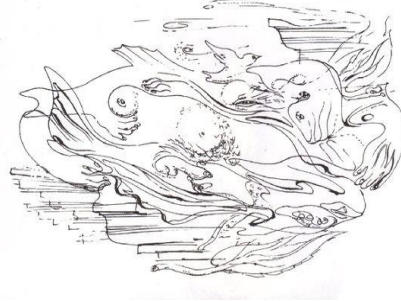
Akılcı denetim olmaksızın oluşturulan Masson’un “Otomatik Çizim” eserleri soyut gibi görünse de yakından incelendiğinde kollar, bacaklar, ayaklar, eller ve resmin orasında burasında yer alan gözler, yüzler, cinsel organlar gibi erotik bedenler, hayvanlar ve mimari öğeler birbiriyle şiirsel bir şekilde kaynaştırılmıştır. Nitekim Masson’un 1925 tarihli Birth of Birds (Kuşların Doğumu) eserinde kuşların ortaya çıktığı bir kadın bedeni yorumlanmıştır (Klingsöhr- Leroy, 2004: 70; Hopkins, 2006: 104-106).

Şekil- 96: Andre Masson, “Kuşların Doğumu”, 1925



(Sanal 96, 2018)

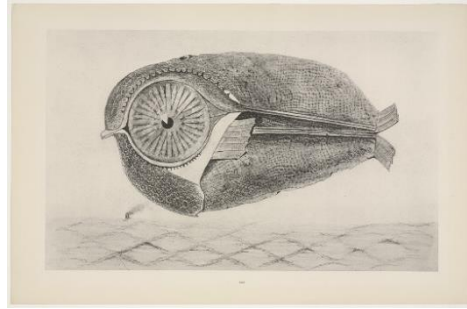
Şekil- 97: Andre Masson, “Otomatik Çizim”, 1924



(Sanal 97, 2018)

Max Ernst, çocuklar arasında bilinen ve tıpkı kolaj gibi yaratıcı süreç içerisinde belirsizliğe, rastlantısal olana yer açan frotaj (sürtme) tekniğinde, kalemi veya kuru fırçayı pürüzlü bir yüzeye sahip nesnenin üzerine konmuş kağıt ya da kumaş parçasına sürterek alttaki nesnenin dokusunu elde etmeye çalışmıştır (Antmen, 2012: 138; Klingsöhr- Leroy, 2004: 10).

Şekil- 98: Max Ernst, “Doğal Tarih” Frotoj, 1926



(Sanal 98, 2018)

Aklın, zevkin ve bilinçli niyetin sanat eserinin üretim sürecinden dışlanması sağlayabilecek yöntem olarak “Bir dikiş makinesiyle şemsiyenin bir ameliyat masasındaki tesadüfi buluşması” Lautremont’un bu şiirini Sürrealistler mutlak gerçekliğe ulaşmak adına kullanmışlardır. Dizedeki bu alışılmadık yan yana geliş yöntemi, şemsiye ve dikiş makinesini ait oldukları temsili gösterge dünyasından koparmış; şemsiye ve dikiş makinesi artık hiç olmadık bir düzlemde eşleşmiştir. Hiçbir silah, mizahın silahı kadar güçlü değildir; bilinç, dünyanın saçmalığına bir başka saçmalıklarla karşı çıkar ve

mizah, nesne ile özne arasında bir “beraber kalma” konumu meydana getirir. Bütün bu yöntemlerin amaçları köklü bir değişim yaratmak, yani sallantıda bir uygarlığın zorla tek doğru diye benimsetmeye çalıştığı gerçekliğe karşı bir başkaldırı, bu gerçekliği yıkmadır. Böylece en nihai amaca yani sürreel gerçekliğe ulaşmaktır (Paz, 2016: 269; Artun, 2014: 15). Bu bağlamda Sürrealistlerin mutlak gerçekliğe ulaşmak için kullandıkları bir diğer yöntem ise Gerçeküstücü nesnedir. Gerçeküstücü Manifesto’da ifade edildiği gibi gerçeküstücü imgenin özünü, doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğü meydana getirmiştir. İki veya daha fazla uyumsuz ögenin uyuşmaz bir bağlamdaki kesişmesi sonucu en güçlü Sürrealist karşılaşma (nesnel rastlantı), en ideal objet yani dünyadaki en duru, en gerçek nesne ortaya çıkmıştır. Otomatizm’in aksine nesnel rastlantı Sürrealistler için her zaman bireysel bir deneyim olmanın ötesine geçmiş; yeni gerçeklikler, yeni sanat eserleri, yeni yaşam biçimleri yaratmaya elverişli bir yöntem olarak kabul edilmiştir (Vesely, 2014: 71). Karşılaşan iki imge ne kadar ilişkisiz ve arasındaki mesafe ne kadar çok ise sürreel imgenin etkisi o kadar etkili olur. Breton, Birinci Gerçeküstücü Manifesto’da Sürrealist imgeyle ilgili, Pierre Reverdy’nin şiirsel imge tanımından etkilendiğini belirtmiştir. Reverdy’ye göre:

“İmge zihnin saf yaratusıdır. Bir karşılaştırmadan değil, birbirine az çok uzak iki gerçekliğin birbirine yaklaşmasından doğar. Birbirine yaklaşmış iki gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar uzak ve doğru olursa, imge o kadar güçlü olur – duygusal etkisi ve şiirsel gerçekliği o kadar büyük olur...” (Breton,2013:198)

Manifestoda Sürrealist imgenin tanımı, iki veya daha fazla gerçekliğin rastlantısal birleşmesi ile oluşan bir “kıvılcım” olarak yapılmıştır. “Bir teşhir masası üzerinde bir dikiş makinesi ile şemsiyenin beklenmedik karşılaşması kadar güzel!” Aynı şey Rimbaud tarafından da tekrarlanmıştır, “Bir fabrikanın yerinde açıkça bir cami, gökyüzü yolunda gezinti arabaları, bir gölün dibinde bir salon görüyordum.” Sürrealizm’in fikir öncülerinden şair Reverdy’de buna kendi kuramsal açıklamasını getirmiştir. Reverdy’e göre zihin sadece hayal gücü ile özgürleşir. Günlük yaşamın görüntüleri ancak düş ile değişime uğrar ve sanatsal bir ifadeye dönüşür (Waldberg, 2009: 333). Akılcı, faydacı, işlevsel amaçlar için üretilmekten ziyade bilinç dışına ait olan Gerçeküstücü nesnelere, günlük hayatta kullanılan sıradan bir nesneye yeni bir bakış açısı, yeni bir düşünce

yaratılarak sunulmuştur. Böylece nesnenin asıl kimliğinin ortaya çıkmasıyla insan algısı da özgürleşmiştir.

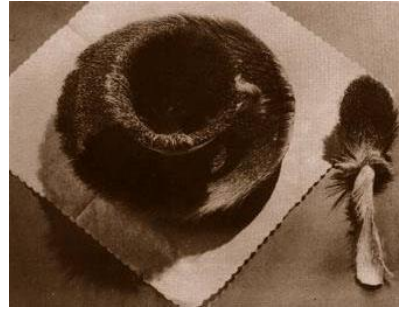
Sürrealistler nesnelerin “nesnel gerçekliğini” parçalayıp işlevselliklerinden uzaklaştırıp aklın egemenliğinden kurtararak hayal gücüne devretmişlerdir. Böylece gerçeklikten alınan unsurlar estetik olarak yeniden biçimlendirilmiştir. Geçici olarak işlevlerinden arındırılan hazır-nesneler aynı zamanda sanatsal beceriye ya da dehaya dayalı olan “burjuva estetiği”ne de meydan okumuştur (Klingsöhr-Leroy, 2004: 21). Böyle nesnelerin “aklın yarattıklarını ve şeylerini gözden düşürmek” için dolaşıma sokulmaları gerektiğine olan inancı, “sembolik olarak işlevsel olan nesneler”in Sürrealizm içerisinde tekrar üretimini ilan etmiştir. Bu anlamda Sürrealist sanatçı Meret Oppenheim’in çalışmalarından “My Nurse” önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Oppenheim Gerçeküstücü nesnesinin psikolojik içeriğine odaklanmıştır. “My Nurse” isimli çalışmasında fetişist parçalardan ve yeni ayakkabılardan faydalanan Meret Oppenheim, bu eserde bir bakıma, kadın fetişizmini inceden inceye alaya almıştır. Servis tabağındaki hindiye benzeyen ve iple bağlanmış ayakkabılar, sanatçının kendisi için oluşturduğu kölelik fantezisini simgelemiştir (Hopkins, 2006: 125-126).

Şekil- 99: Meret Oppenheim, “My Nurse”, 1936



(Sanal 99, 2018)

Şekil- 100: Meret Oppenheim, “Kürk Kaplı Çay Fincanı”, 1936



(Sanal 100, 2018)

Meret Oppenheim’in diğer bir eseri olan, farklı ilişkisiz öğeleri yan yana beklenmedik şekilde bir araya getirerek sunduğu ve böylece sıradan şeylerin akıl yürütme gücüne sahip olduğunu iddia ettiği “Kürk Kaplı Çay Fincanı”, en önemli Sürrealist nesneler arasında yer almıştır. Sanatta şok etkisini yakalayan ve böyle bir ruhun çay fincanı ile birleşmesi şaşırtıcı bir mesaj vermiştir.

Kürk, vahşi hayvanları ve doğayı izleyicilere hatırlatırken çay fincanı ise davranışları ve uygarlıkları temsil etmektedir.

Freud'un etkisi net bir biçimde görülen Sürrealist Manifesto'da, düşlere gösterilen ilgi düş yoluyla imgeleme, düşüncenin doygunluğuna ve bir anlamda mutlak hakikate erişebileceğine dair inanç ele alınmıştır. Gerçeküstücülük mutlak akılcılığa karşı geleneksel ve biçimsel inanç ve değerleri düşünceden silip atmış, düşünsel dünyanın en önemli parçaları olarak tanımladığı yeni buluşları imgelem ve düşü benimsenmiştir (İnal, 1981: 271-273). Gerçeküstücüler için bilincin ötesine uzanmak, arzuların ve kaygıların gerçek kaynağına inebilmek için sanatsal yaratının bir uzantısını oluşturmuştur (Antmen, 2012: 136).

“Gerçekleştiği (ya da gerçekleştiği kabul edilen) sınırlar içinde rüya, bir devamlılık arz eder ve belli bir düzenin izlerini taşır. Bellek, rüyadan birtakım parçaları seçme, geçişleri hesaba katmama ve bize rüyanın kendisinden ziyade bir rüyalar dizisini gösterme hakkını mal eder kendine. Aynı şekilde, belirli bir anda sadece farklı gerçekliklerin mefhumuna sahibizdir, bunlar arasında bağlantı kurmak ise iradeye bağlıdır.” (Breton, 2013: 189). Manifestodaki söylemlerden hareketle Sürrealistlerin genel olarak bilinç dışı olarak peşinde koştukları tüm niteliklere sahip rüya, bilindik gerçekliği fantastik gerçekliğe dönüştürebilme yetisine olduğu gibi sonsuz şiirsellik gücüne sahiptir. Gökyüzü, yeryüzü, su, ağaçlar ve taşlar gibi büyük kozmik simgelerle olduğu gibi kökenler ve sonlarla yani mitlerle yaşanan karşılaşmanın sahiciliğine sahip olan rüyaların dünyası Sürrealistler için en azından geçici bir süre için hakikaten tüm dış dünyanın yerine geçmiştir. Bunu mümkün kılan ise rüyaların sürekliliğine ve hayatın gizeminin rüyalarda saklı olduğuna dair büyük inanç olmuştur. Sürrealistler zihni rüya haline geçiren, psikanalizdeki serbest çağrışım yönteminden esinlenilerek keşfettikleri, “saf psişik otomatizm”dir (Vesely, 2014: 67).

Freud'un psikanaliz yöntemine göre insanın gizli kalmış, bilinç düzeyine çıkamamış arzu ve düşünceleri yalnızca rüyalar, hipnoz ya da yarı rüyalı halde ulaşılabilir. Freud'un geliştirmiş olduğu bilinçaltı (psikanaliz) çalışmaları sanatçıların

çalışmalarını da etkilemiştir. Bütün bu çalışmalarla rüya ile gerçekliği, hayat ile dünyayı uzlaştırıp mutlak hakikate, sürrealiteye ulaşılmaya çalışılmıştır..

Gerçeküstücüler için sonsuz bir kaynak ve özgürlük alanı sağlayan düşler, sanatçıları yönlendirmiş ve dışarıdan etkenlerle düşler yönlendirilmeye çalışılmış, rüya seansları yapılmıştır. Gerçeküstücülerin düşlerin etkisiyle veya düş etkisindeymiş izlenimi veren çalışma türüne “oneirizm” ismi verilmiştir.

Oneiriz, psikolojik açıdan ele alındığı zaman “alkol zehirlenmesi gibi bulanık durumların özelliği olan, bir dizi halüsinasyonu içeren” anlamında kullanılmıştır. Sürrealizm, bu deyim daha geniş bir kapsamda ele almış yani düşlerin ve uyanırken görülen düşlerin uyanık bir mantığa uygun düşmeyen ve imgelerin duygusal etkiler altında kalan tüm olguları, Oneirizm’in tanımının kapsamına girmiştir (Passeron, 2000: 266). Yılmaz, (2013: 179) Sürrealistlerin düşçülüğünü şöyle açıklamıştır:

“Gerçeküstücülerin kastettikleri sanrılar, elbette ki akıl hastalarının gördükleri sanrı ya da düşlerden farklıydı... Gerçeküstücü sanatçılar bir çeşit akıllı delilerdi... Bunun için olaylar ve nesnelere arasındaki ilişkileri bilinçli bir şekilde çarpıtarak düşsel imgeler yaratıyorlardı... Düşte görülen şeylerin resmedilme aşamasındaysa gerçeküstücülerin çoğunun tekniklerini hesaba katarsak en uçuk imgelerini bile (istinalar olmakla birlikte) kılı kırk yaran bir irade, sabır ve hatta planla vücuda getirdiklerini söylemeye gerek bile yok.”

Breton, Sürrealizm manifestosunda insana tam özgürlük hakkını yalnızca rüyaların verdiğini beyan etmiştir. Rüya, gündelik gerçekliğin telafisi ya da ondan kaçış olmanın ötesinde, zihni farklı bir gerçeklik yaratması için özgür bırakmanın yolunu açmıştır (Artun, 2014). Breton, Sürrealist Manifesto’da düş yoluyla ulaşmak istenen hedefi şöyle ifade etmiştir:

“Gelecekte, görünürde birbiriyle çelişen bu iki halin, rüya ile gerçekliğin, mutlak bir gerçeklik içinde, tabiri caizse sürrealite içinde çözüleceğine inanıyorum. Ben de bu sürrealitenin peşindeyim, onu bulamayacağımdan eminim ama ona sahip olmanın getireceği hazları hesap etmeyecek kadar da aldırmiyorum ölümüne.” (Breton, 2013: 192).

Surrealistler için mutlak gerçeklik, birbirine uzak iki gerçekliğin buluşmasıyla ortaya çıkmıştır. Birbirine uzak gerçeklikler, yan yana gelince ait oldukları bağlamlarından koparak yeni bir gerçeklik kazanmış ve böylece Surrealistler, iki uzak gerçekliğin yan yana gelişinde gördükleri dönüştürücü etkiyi, rüya seanslarında keşfetmişlerdir. Bilinçdışına özgü mekanizmaları rüyalarla ortaya çıkarmaya çalışan Surrealist sanatçılar, bir taraftan bilinçdışının içeriğine ve işleyişine dair şiirsel bir temsilin peşine düşerlerken diğer taraftan şiddeti salıvermenin yollarını aramışlardır (Artun, 2014: 15-20).

Şekil- 101: Surrealist Rüya Seansı



(Sanal 101, 2018)

Şekil- 102: Robert Desnos Rüya Seansında, Nadja



(Sanal 102, 2018)

Freud'un kuramını kullanarak bilinç dışı imgelerin akıl dışı dünyasını yansıtmaya yönelik Surrealist sanatçı Salvador Dali, "paranoya-kritik" adı verilen anlayış ortaya koymuştur. Sanatçı Dali, rüyaları yakalamak ve onları resimlerinde canlandırmak için kullandığı yöntemi şöyle anlatmıştır:

"Tan yeri ağarırken kalkar ve elimi yüzümü yıkamadan, giysilerimi giymeden yatağımın karşısında duran resim sehpasının başına otururum. Böylece sabah kalkar kalkmaz ilk gördüğüm imge, tuvalimin imgesidir; aynen uykuya dalmazdan önce en son gördüğüm imge gibi. Gözlerim tuval üzerinde sabitlemiş bir durumda uyumaya çalışırım, böylece uyduğumda onun biçimi aklımda kalmış olur. Ara sıra gece yarılarında, birdenbire yataktan kalkar ve tuvale ay ışığında bir kez daha bakarım. Ya da tam iki uyku kestirme arasında zihnimi hiçbir zaman boş bırakmayan işi gerçekleştirmek için ışıkları yakarım. Gün boyu sehpanın başında otururken bir medyum gibi gözümü tuvale dikerek devamlı bakar ve kendi imgelem gücümün öğelerini beklerim ki tuvalden fırlayıp dışarı çıksınlar. İmgeler böylece ortaya çıktığında onları sıcaklığına, buldukları yerde

resmederim. Ancak bazen sehpanın başında saatler boyu hiçbir şey yapmadan, elimde fırça, hareketsiz olarak ve herhangi bir imgeyi yakalayamadan oturduğum olur” (Passeron, 2000: 60).

Dali, gerçeklik ve rüya imgelerini uyku ve uyanıklık arasında hiç hareket etmeden kendinden geçercesine sehpa başında saatlerce oturup yakalamaya çalışmıştır. Bu bekleme seanslarıyla bilinçte beliren imajları doğrudan tuvale yansıtmayı esas alan Salvador Dali'nin en önemli eserlerinden olan “Belleğin Sürekliliği” çalışması bu yöntemle ortaya çıkmıştır.

Şekil- 103: Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği”, 1931



(Sanal 103, 2018)

Sürrealist otomatik yazı ve düş anlatılarının oluşturduğu bu ürünler aynı zamanda da eleştirel düşünmeye de önemli başvuru kaynağı oluşturmuştur. Bu eleştiri, sanat alanındaki tüm değer yargılarını altüst etmiş; lirik değerleri yeniden düzenlemiş ve insan denen o kapalı kutuyu bütünüyle açmak için bir anahtar sunmuştur (Duplessis, 1991: 49).

1929'da A.Breton, İkinci Sürrealist Manifestosu'nu yayınlamıştır. Sürrealizm'in ikinci evresi sayılan ikinci manifestosunun yayımlanmasından sonra Breton'un akıl yürütme çağı olarak isimlendirdiği bu dönemde rüyanın, Otomatizm'in, nesnel rastlantının artık yetersizliği ortaya çıkmış ve Sürrealistler daha rasyonel ve sistematik yeni keşif türlerine ezoterik bilimlere yani büyü ve simyaya yönelmişlerdir (Vesely, 2014: 75-79).

Şekil- 104: İkinci Surrealist Manifesto, 1929



(Sanal 104, 2018)

İkinci manifestosunun yayımlanmasından sonra Gerçeküstücülük, sanatsal olduğu kadar politik bir tavrı sergilemiş, bu bağlamda sanatçılar politik isyanlarını, hipnoz ve uyuşturucu ile ruhsal otomatizmin ve rüyaların derin etkilerine ulaşabilen sanat anlayışıyla göstermişlerdir.

Bu dönem Gerçeküstüçülerde siyasi yapılanmalar nedeniyle farklı görüşlerin ve dışlanmaların yaşandığı bir süreç olarak karşımıza çıkmıştır. Birinci Sürrealist Manifesto'ya göre daha ağırbaşlı, daha siyasi ve daha kuramsal olan bu manifesto, Sürrealist akımın gerek kendisi gerekse Komünizm ile olan ilişkisini ele almıştır (Danchev, 2017: 276). Sürrealist hareketin siyasallaşmasında 1925 yılı belirleyici olmuştur. 1925'te Sürrealistler o güne dek Dadacılık'tan beslenmiş olan eylemlerden vazgeçerek daha siyasal olan yeni bir cepheye yönelmiştir. Bu yoldaki ilk adım ise Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu'nun kuruluşu olmuştur. Gerçeküstücülük Araştırma Bürosu, "Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi" diğer adı "27 Ocak 1925 Deklarasyonu" başlıklı bir bildiri yayımlamıştır. Bildiri 1925 yılında aralarında Artaud, Breton, Eluard, Naville, Soupault, Aragon, Ernst ve Masson'nun da bulunduğu 26 sanatçı tarafından imzalanmıştır.

Şekil- 105: Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi, 1925



(Sanal 105, 2018)

“Edebiyatla hiçbir alakamız yoktur ama herkes gibi biz de gerektiğinde edebiyattan istifade etmeyi gayet iyi biliriz... Devrim yapmaya kararlıyız... Sürrealizm sözcüğünü devrim sözcüğüne iliştiirmemizin tek amacı bu devrimin çıkarsız, tarafsız, hatta bütünüyle umutsuz niteliğini göstermektir.” (Aragon, Breton, Artaud ve diğerleri, 2013: 225).

Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi, Sürrealizm’in “edebiyat” değil, “devrim” olduğunu ilan etmiş ve bu durum bir nevi Sürrealistlerin politik hamlesinin göstergesi olmuştur. Bu şekilde sanatın siyaseti üzerine avangard düşüncelerin ve eylemlerin önemli bir referansı olarak karşımıza çıkmıştır. Aynı zamanda o dönemde büronun başında olan Antonin Artaud tarafından yazılan bu bildirge, ilk manifestoyu imzalayanlarla birlikte yirmi altı sanatçının imzasını taşımasıyla ilk toplu çıkışı olarak kabul edilmiştir (Aragon, Breton, ve diğ, 2013: 225).

Bu noktada sanatın ve sanatçıların devrimci siyasetle kuracakları ilişki bakımından 20. yüzyıldaki en etkili ve en önemli manifesto, Andre Breton’un Meksika ziyareti sırasında Lev Troçki, Diego Rivera ile birlikte kaleme aldığı 1938 tarihinde “Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin” bir başka adıyla “Coyoacan Manifestosu” yayımlanmıştır. Bu manifesto gerek faşizm gerekse Stalinizm’in baskıcı doğasına yönelik ortak bir algının ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Gerçekten bağımsız bir devrimci sanatın gerekliliğini savunacak bir manifestonun kaleme alınmasıyla bu yönde faaliyet gösterecek bir kolektifin, bir “sanatçılar

federasyonunun” oluşturulması fikri ortaya çıkmıştır. Kötü zamanlar için yazılmış olan bu manifesto “Abartmadan diyebiliriz ki medeniyet hiçbir zaman bugün olduğu kadar tehdit altında olmamıştır” cümlesiyle başlamıştır. Manifestoda “Gerçek sanatın, devrimci olabilme kapasitesi yok değildir fakat toplumun tamamlanmış ve radikal bir şekilde yeniden yapılanmasını yaratamayacak durumda da değildir” şeklinde iddiada bulunmuştur. Bu tanım manifestoda bir kıyaslama ile sona erer: “Sanatın bağımsızlığı-devrim içindir, Devrim-sanatın tamamen özgürleşmesi içindir” (Puchner, 2012: 340).

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, katılımcılar, verilerin toplanması, analizi ve yorumlanmasına ilişkin bilgiler yer almıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve görüşme yöntemi kullanılmıştır.

3.2. Çalışma Grubu/ Katılımcılar

Araştırma kapsamında nitel araştırmada kullanılan amaçlı örnekleme yöntemlerinden birisi olan kriter (ölçüt) örnekleme kullanılmıştır. Patton (2002), amaçlı örnekleme yönteminin zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak verdiğini söylemiştir. Bu anlamda amaçlı örnekleme yöntemi, birçok durumda olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında faydalı olmaktadır. Kriter (ölçüt) örnekleme yöntemindeki temel anlayış önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır. Burada sözü edilen ölçüt veya ölçütler araştırmacı tarafından oluşturulabilir ya da daha önceden hazırlanmış bir ölçüt listesi kullanılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 107-110). Bu doğrultuda, avangard sanat manifestolarının lisans öğretim programlarındaki yeri hakkında uzmanlığı olduğu düşünülen ve görüşme talebimize olumlu cevap veren Güzel Sanatlar Fakültesi ve Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda görev yapan toplam 18 konu uzmanı öğretim elemanı ile görüşme yapılmıştır. Bu seçim işleminde, katılımcıların konuya ilişkin uzmanlık durumları dikkate alınmıştır.

Tablo - 1: Uzmanların Üniversitelere Göre Dağılım Frekansları

Kodl ama	Unvan	Üniversite	Görüşme Tarihi
U1	Profesör Doktor	Arel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	15.2.2018
U2	Profesör Doktor	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	20.3.2018
U3	Doktora Öğretim Üyesi	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	20.3.2018
U4	Doktora Öğretim Üyesi	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	20.3.2018
U5	Doktora Öğretim Üyesi	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	20.3.2018
U6	Profesör Doktor	Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	2.5.2018
U7	Doçent Doktor	Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	1.4.2018
U8	Öğretim Elemanı	Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü	2.2.2018
U9	Profesör Doktor	Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü	12.3.2018
U10	Doçent Doktor	İstanbul Altınbaş Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümü	12.5.2018
U11	Profesör Doktor	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	4.4.2018
U12	Doçent Doktor	Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi	9.3.2018
U13	Doktora Öğretim Üyesi	Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü	9.2.2018
U14	Doçent Doktor	Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	2.5.2018
U15	Profesör Doktor	Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	02.5.2018
U16	Doçent Doktor	Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	2.5.2018
U17	Öğretim Elemanı	Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	26.2.2018
U18	Doktora Öğretim Üyesi	Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	26.2.2018

Araştırma kapsamında yer alan öğretim elemanı ünvanlarına göre incelendiğinde 2 kişi Öğretim Görevlisi, 5 kişi Doktora Öğretim Üyesi, 5 kişi Doçent Doktor ve 6 kişi Profesör Doktor olduğu belirlenmiştir. Görev yaptıkları üniversitelere göre incelediğimizde 1 kişi Arel Üniversitesinde, 4 kişi Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesinde, 1 kişi Erciyes Üniversitesinde, 1 kişi Fırat Üniversitesinde, 1 kişi Gazi Üniversitesinde, 1 kişi İstanbul Altınbaş Üniversitesinde, 1 kişi Marmara Üniversitesinde, 1 kişi Namık Kemal Üniversitesinde, 1 kişi Necmettin Erbakan Üniversitesinde, 4 kişi Selçuk Üniversitesinde, 2 kişi Sütçü İmam Üniversitesinde görev yapan öğretim elemanlarıyla görüşme yapılmıştır. Görüşme tarihleri şubat-mayıs ayları arasında gerçekleşmiştir.

3.3. Verilerin Toplanması

Bu çalışmada, araştırma sürecinin geneline ait verilerinin toplanmasında doküman incelemesi ve görüşme tekniğinden faydalanılmıştır.

Araştırmada öncelikle teorik alt yapının oluşturulmasında araştırmanın amacına yönelik doküman incelemesi yapılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması amaçlanan olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 187-188). Konuyla ilgili kütüphanelerde, sanal ortamlarda ve arşivlerde inceleme yapıldıktan sonra görüşme tekniğinden faydalanılmıştır.

Görüşme, sosyal bilimlerde en fazla kullanılan veri toplama tekniklerinden biridir. Görüşme tekniği ile bireyin deneyimlerine, tutumlarına, görüşlerine, konuya ilişkin bakış açılarına, şikâyetlerine, duygularına ve inançlarına ilişkin bilgi elde etmek, düşüncelerini niyetini, yorumlarını, zihinsel algı ve tepkilerini öğrenmek oldukça kolaydır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 119). Görüşme genellikle yüz yüze yapılsa da telefon ve görüntülü telefon gibi anında ses ve görüntünün iletildiği yöntemlerle de yapılabilir (Karasar, 2005: 165).

Bu araştırmada yarı-yapılandırılmış görüşme tekniğinden yararlanılmıştır. Keşfe yönelik bir görüşme süreci olan yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 120), sorulacak sorular önceden ana çizgilerle hazırlanmış olsa da görüşme esnasındaki gelişmelere göre yeni soruların

düşünülebileceği ve sorulabileceği esneklikler gösterir. Görüşmeciye büyük hareket ve yargı serbestisi veren, esnek, kişisel görüş ve yargıların kökenine inmeyi sağlayan bir görüşme tekniğidir (Karasar, 2005: 166).

Araştırmada, görüşmeler araştırmacı tarafından Güzel Sanatlar Fakültesi ve Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda görev yapmakta olan toplam 18 konu uzmanı öğretim elemanı ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmacı, gerçekleştirilen her görüşme öncesinde, görüşülecek konu uzmanına ulaşarak araştırmanın amacını açıklamış ve randevu almıştır. Görüşme esnasında akışın bozulmaması, görüşme sorularının daha ayrıntılı değerlendirilmesi ve söylenenlerin eksiksiz kaydedilmesi amacıyla görüşmelerin ses kaydının alınacağını belirtmiş ve izin almıştır. Görüşmedeki ses kaydının ve bu kayıtların dökümlerinin araştırmacı dışında kimse tarafından dinlenilmeyeceği, ayrıca isimlerinin şifreleneceği belirtilerek gizliliğin sağlanacağı ifade edilmiştir. Yüz yüze konuşma imkânı bulunmayan uzmanların görüşlerine ise e-posta üzerinden gönderilen görüşme formlarıyla yazılı olarak ulaşılabilmektedir.

3.4. Verilerin Analizi

Bu çalışmanın nitel verilerinin çözümlenmesinde betimsel ve içerik analizi kullanılmıştır. Betimsel analiz yaklaşımında elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Görüşülen bireyin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla da doğrudan alıntılara yer verilerek mantıklı ve anlaşılır bir biçimde betimlenerek sunulur (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 224). Bu çalışmada da veriler yarı yapılandırılmış görüşme soruları altında anlamlı bir şekilde bir araya getirilerek konu uzmanlarının görüşlerini etkili bir şekilde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilmiştir. Doğrudan alıntılarla desteklenmiş bulgular, mantıklı bir şekilde betimlenerek anlamlandırılmıştır. Elde edilen bulgular arasında neden-sonuç ilişkileri kurularak ilişkilendirmeler yapılmıştır. Uzmanlardan elde edilen verilerin yorumlanması aşamasında uzmanlar (U.1)'den (U.18)'e kadar kodlanarak parantez içerisinde gösterilmiştir.

Toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşma içerik analizinin temel amacıdır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derinlemesine bir işleme tabi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilmeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu bulunur. Bu amaçla elde edilen verilerin önce kavramsallaştırılması daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmesi ve buna göre veriyi açıklayan temaların ortaya çıkarılması gerekir. Bu bağlamda içerik analizi yoluyla verileri tanımlamaya, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışılır. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirerek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır. İçerik analizi; yöntem olarak birbirlerine benzer tema ve kategoriler oluşturarak, birbirine benzer veriler sistemli ve anlaşılır şekilde düzenleyerek yorumlara ulaşmaktadır. İçerik analizi yöntemi dört temel basamakta işlemektedir. Bunlar: elde edilen verilerin işlenmesi, verilerin kodlanması, temaların ortaya çıkarılması, sistemli bir şekilde kodların ve temaların tasnif edilmesi ve bulguların yorumlanmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 227-228).

Veriler üzerinde gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra araştırmada elde edilen nitel verilerin analizinde NVivo 10 programı ve içerik analizi tekniği kullanılmıştır. İçerik analizinde elde edilen veriyi açıklayacak kavramlara ve ilişkilere ulaşmak amaçlanmaktadır. Verinin daha derinlemesine analiz edildiği bu süreçte, betimsel analizde fark edilemeyen kavram ve temalar elde edilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 227). Verilerin analizi sürecinde görüşme kayıtları yazıya geçirilmiş ve yazım yanlışları düzeltilmiştir. Veriler üzerinde gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra Nvivo 10 programı kullanılarak kodlama işlemine geçilmiştir. Kodlama işleminin başında güvenilirlik çalışması gerçekleştirilmiştir. Toplam 18 katılımcıdan % 25'ini oluşturan 5 kişiden elde edilen nitel veriler güvenilirlik çalışması kapsamında rastgele seçilmiş ve araştırmacı ile başka bir uzman tarafından analiz edilerek kodlanmıştır. Her iki kodlayıcı tarafından yapılan kodlamalar karşılaştırılmış, yapılan kodlamalar ile ilgili görüş birliğine varılmaya çalışılmıştır. Bu işlemin devamında “Görüş Birliği” ve “Görüş Ayrılığı” olan temaların sayısı çıkarılarak Miles ve Huberman (1994) güvenilirlik formülü ($\text{Güvenirlik} = \frac{\text{Görüş birliği}}{\text{Görüş birliği} + \text{Görüş ayrılığı}}$)

Görüş ayrılığı) ile güvenilirlik hesaplanmıştır. Bu araştırmada yapılan hesaplama sonucunda güvenilirlik %84 bulunmuştur. Miles ve Huberman (1994) güvenilirlik değerinin %70'in üzerinde çıkması durumunda güvenilir kabul edileceğini ifade etmektedir. Dolayısıyla bu araştırmada elde edilen sonucun güvenilir olduğu ifade edilebilir.

Güvenirlik çalışmasının devamında kodların temalaştırılması aşamasına geçilmiştir. Temalaştırma işleminin tamamlanmasıyla birlikte her bir temaya ilişkin referans sayıları incelenmiş ve böylece öne çıkan görüşler belirlenmiştir. Ayrıca her bir temaya ilişkin görüşler doğrudan alıntılar yapılarak betimsel olarak sunulmuştur.



BÖLÜM IV

BULGULAR

Bu bölümde araştırmanın alt problem durumlarına göre elde edilen bulgulara ve bulgularla ilgili yorumlara yer verilmiştir.

4.1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde “*Türkiye, Amerika ve İngiltere’de güzel sanatlar eğitimi veren kurumların lisans eğitim programlarının ders içeriklerinde “Avangard Manifestolar” konusunun yeri nedir?*” sorusuna yönelik alt amaç doğrultusunda araştırmacı tarafından Türkiye’de güzel sanatlar eğitimi veren altı tane Güzel Sanatlar Fakültesi ve altı tane de Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Amerika’da dört, İngiltere’de iki güzel sanatlar eğitimi veren üniversite olmak üzere toplam on sekiz adet lisans programı incelenmiştir. Araştırmada, pek çok lisans öğretim programı olmasına rağmen ilgili programların seçiminde konu başlığı ve içerik bakımından avangard manifestoları barındıran ve konu edinen eğitim programlarının incelenmesi yoluna gidilmiştir.

Tablo - 2: Türkiye’deki Ders İçerikleri İncelenen Lisans Eğitim Programları

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ RESİM- İŞ ÖĞRETMENLİĞİ	GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ RESİM BÖLÜMÜ
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim Resim-İş Öğretmenliği	Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim- İş Öğretmenliği	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü
19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Resim-İş Öğretmenliği	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği	Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim İş Öğretmenliği	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi Tasarım Bölümü Bileşik Sanatlar
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim İş Öğretmenliği	Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Araştırmacı tarafından Türkiye, Amerika ve İngiltere’deki güzel sanatlar eğitimi veren kurumların web sitesinde yer alan lisans eğitimi programlarının ders

içerikleri incelendiğinde avangard manifestoları konusunun yeri ile ilgili şu bulgular elde edilmiştir:

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Programı incelenmiştir. Programda ‘Deneysel Sanat’ dersi 2 saat uygulama, 2 saat kuramsal olarak 4 yıllık lisans eğitimin 8 döneminde zorunlu olarak verilir. Programda ders, Deneysel Sanat I, Deneysel Sanat II, Deneysel Sanat III, Deneysel Sanat IV, Deneysel Sanat V, Deneysel Sanat VI, Deneysel Sanat VII, Deneysel Sanat VIII adı altında yer almaktadır. 4 yıllık eğitim programında her dönem bulunan Deneysel Sanat dersi; öğrencilerin deneysel sanatın çok yönlülüğünü farklı disiplinlerde görebilmelerini, öznel tasarımlar yaratarak süreç-ürün ilişkisini sorgulayabilmelerini ve üretim biçimlerine yeni seçenekler geliştirebilmelerini sağlamaktadır. Deneysel Sanat dersi içeriğinde 20. yüzyıl avangard sanat manifestoları doğrudan öğretilmemekte fakat akımlar, eğilimler, gruplar açısından eser analizleri yapılmaktadır. Derste, edinilen kuramsal bilgi uygulamalara aktarılıp proje çalışmaları ile ilgili manifesto yazma uygulamaları yapılmaktadır (<http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/resim/?lang=tr>).

Programda dersin amacı: “Sanatın temel kavramlarını tanımlayabilme ve uygulayabilme becerisi sağlayacak birikimi kazandırmak, kompozisyon kurallarını farklı yapı ve dokuları olan objeler üzerinde nasıl kullanacaklarını öğrenmelerini sağlama, görsel ve kavramsal algılama-soyutlama düşüncü kazandırmak, sanatın temel kavramlarını irdeleme ve görsel düşünceyi uygulamaya dönüştürme becerisi ve deneyimi kazandırma, öğrencinin bir sanat yapıtını tasarlama sürecinde düşünme ve uygulamada gerekli olan süreklilik ve disiplini kazandırmak, kuramsal bilgisi ve becerisi arasında uyum sağlayabilmesini sağlama, öğrencilerin çağımız teknik olanaklarından faydalanarak sürekli yenilikçi tavırlar sergileyebilmelerini ve gelenekselleşmiş sanat anlayışlarına yeni önermeler getirebilmelerini sağlama” şeklinde belirtilmiştir. Deneysel Sanat dersinin içeriğinde, sanatın temel kavramları, kompozisyon biçimlerinin irdelenmesi, temel plastik kavramlar açısından belli başlı sanatçıların incelenmesi, sanat türlerinin görsel yapılanması, akımlar, eğilimler, gruplar açısından eser analizleri, verilen konsept üzerine tartışma, görsel sunumlar ve

kişisel yazı denemeleri, proje manifestoları ve görsel sunumlar yer almaktadır. Deneysel Sanat I dersinde öğrencilerin farklı malzemelerle görsel yorumlar yapabilme yeteneğini geliştirmeleri, derste öğrencilerin üretilen uygulamalar üzerinden manifesto yazmaları, yaratıcı tartışmalar yapabilmeleri, eleştirel düşünme ve görüş alışverişinde bulunmaları sağlanmaktadır (<http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/resim/?lang=tr>).

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Programında 2 saat kuramsal olan “Sanat Yazıları” dersi seçmeli ders olarak yer almaktadır. Programda dersin amacı; “sanatla ilgili çeşitli soruları irdeleyen metinleri okumak ve incelemek, bu metinleri yapısal olarak çözümlmek ve metinler arası okumaları gerçekleştirebilmek, geçmişten günümüze sanatla ilgili çeşitli görüş ve anlayışları kavratmak, bir tartışma zemini yaratarak bilgi paylaşımını ve okumaların kalıcılığını sağlamak, yazma becerisi kazandırmak” şeklinde belirtilmiştir. Sanat Yazıları ders içeriği incelendiğinde sanatın temel kavramları ve sanatın geçmişten bugüne geçirdiği değişim/dönüşüm süreçlerini irdeleyen kitap ve metinlerden önemli örneklerin (sanatın temel kavramlarını irdeleyen metinler, modernizm ve sanat ilişkisini tartışan metinler, sanatçının konumunu, profilini, yaratma tarzını inceleyen metinler, müze katalogları ya da sergi kataloglarından seçilen metinler ve sanatçıların kaleme aldığı manifestolar) analiz edilip inceleneceği belirtilmektedir. Derste öğrencinin bir metni nasıl irdelemesi gerektiğine dair yöntemleri, sanata ilişkin farklı görüş ve anlayışları kavraması amaçlanır

(<http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/resim/?lang=tr>).

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Programında yer alan “Modern Sanat I” ve “Modern Sanat II” dersi 3. sınıf 1. ve 2. dönem 3 saat kuramsal ve zorunludur.

Modern Sanat I ve Modern Sanat II ders içerikleri incelendiğinde sanat manifestoları konusu doğrudan yer almamış fakat manifestosu olan sanat akımlarının öğretildiği görülmüştür. Modern Sanat I dersinde; 1800-1950 arasında sanatta meydana gelen temel değişimler, romantizmden avangard akımlara kadar geçen

süreç, modern sanatın Türk sanatında yansımaları, dışa vurumculuk üzerine anlatım ve görsel sunum, modern görüntüleme araçları ve sanat, nesnenin ötesi-temsili ve soyutlama sorunu gibi konular haftalık ders içeriğinde yer almıştır. Modern Sanat II dersinde; 1900-1950 arasında sanatta meydana gelen temel değişimler, modern sanatı oluşturan, siyasal, kültürel ve sanatsal etkilerin öğretimi, avangard akımlardan Pop sanata kadar sürecin anlatılıp tartışılması, modern sanatın görsel belgeler eşliğinde anlatılması, tartışılması, nesnenin ötesi-temsili ve soyutlama sorunu, makine estetiği, dışa vurumculuk, Dada ve Duchamp, Gerçeküstüçlük, modern sanatın Türk sanatında yansımaları gibi konular işlenmektedir. Modern Sanat I ve Modern Sanat II dersinin içeriklerinin kavratılması doğrultusunda öğrencilere eleştirel bir bakış kazandırılması ve uygulamalı derslere katkısının sağlanması amaçlanmaktadır (<http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/resim/?lang=tr>).

Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim- İş Öğretmenliği Lisans Eğitim Programında “Çağdaş Sanat” dersi müfredatta 4 yıllık lisans eğitimin dördüncü yarıyılı (2. sınıfın 2. dönemi) 3 saat kuramsal ve zorunludur. Çağdaş Sanat ders içeriğinde 20. yüzyılın ilk yarısında manifestosu olan Kübizm, Fütürizm, Soyut Resim ve Heykel, Konstrüktivizm, Dada ve Marcel Duchamp, Sürrealizm gibi sanat akımlarının yer aldığı görülür. İçeriklerden hareketle bu akımları ortaya çıkaran sosyolojik, felsefi, bilimsel vb. dinamikleri, öncü sanatçıları, eserleri ve bu eserlerin sanat tarihi açısından öneminin kavranması hedeflenmektedir (<https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/167/resim-is-ogretmenligi-programi/dersler>)

19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Lisans Eğitim Programında “Çağdaş Sanat” dersi lisans eğitiminin 6. yarıyılında (3. sınıf) 2 saat kuramsal ve zorunlu ders olarak bulunmaktadır. Programda dersin amacı: “Çağımız sanatında yer olan akım ve üslupların özelliklerinin öğrenilmesi. Empresyonizmden 21.yüzyıla Avrupa’da, başta resim olmak üzere sanat gelişimi hakkında bilgi edinmek.” şeklinde belirtilmiştir. Bu amaç doğrultusunda haftalık ders içeriklerinde avangard manifestolar şeklinde herhangi bir konuya rastlanmasa da 20. yüzyılda manifestosu olan sanat akımlarından Ekspresyonizm, Die Brücke, Fütürizm,

Suprematizm, De Stijl, Konstrüktivizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Modernizm öğretilmektedir (<http://egitim.omu.edu.tr/tr>).

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programında bulunan “Çağdaş Sanat” dersi incelenmiştir. Öğretim programında lisans eğitiminin 6. yarıyılında kuramsal ve zorunlu olan dersin amacı: “Çağdaş Sanat Kuramlarını öğrenebilme, Post Modernist Sanat olaylarını kavrayabilme ve Çağdaş Sanat eserlerine eleştirel bakış kazandırabilme” olarak açıklanmıştır. Ders içeriklerinde avangard manifestolar şeklinde herhangi bir konuya rastlanmasa da 20. yüzyılda manifestosu olan sanat akımları öğretilmektedir (<http://gef-guzelsanatlar-resimis.gazi.edu.tr/>).

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim İş Öğretmenliği Lisans Eğitim Programında bulunan “Sanat Felsefesi” dersi eğitimin dördüncü yarıyılı (2. sınıfın 2. dönemi) 2 saat teorik ve zorunlu bir ders olarak öğretilmektedir. “Sanat felsefe ilişkisini bilme, sanat kuramları ve kuramcılarının görüşlerini kavrama, estetiğin önemini kavrama, çağdaş estetiğin özelliklerini kavrama” olarak amacı açıklanan dersin içeriğinde 20. yüzyılın ilk yarısında manifestosu olan sanat hareketlerinin konu olarak işlendiği görülmektedir. Öğretim programında yer alan “Çağdaş Sanat” dersi 4 yıllık lisans eğitiminin altıncı yarıyılı (3. sınıfın 2. dönemi) 2 saat teorik ve zorunlu bir derstir. Dersin içeriğinde 20. yüzyılın ilk yarısında manifestosu ile varlık gösteren sanat hareketlerinin yer aldığı görülür. Programda Çağdaş Sanat dersinin amacı: “19. yüzyıldan günümüze gelen sanat akımlarını, sanatçıları ve eserlerini tanıma, Modern sanatın ortaya çıkış nedenlerini bilme, Modern sanatın anlamını bilme, sanatla yaşam dinamiklerinin ilişkisini kavrama” olarak belirtilmektedir (<http://ects.mu.edu.tr/tr/program/111>).

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümünün incelenen lisans öğretim programında “Görsel Sanatlar Tarihi” dersi zorunlu olarak yer alır. Bu ders, programda “Görsel Sanatlar Tarihi I”, “Görsel Sanatlar Tarihi II”, “Görsel Sanatlar Tarihi III”, “Görsel Sanatlar Tarihi IV” şeklinde haftada 2 saat olarak verilmektedir. Sanatın tarihsel süreç içerisinde gelişim aşamalarının öğretilmesi ve öğrencinin görsel algısının geliştirilmesi amacı taşıyan

Görsel Sanatlar Tarihi II ve Görsel Sanatlar Tarihi III derslerinde 20. yüzyılda başta Avrupa olmak üzere tüm dünyada meydana gelmiş manifestosu olan sanat akımları öğretilmektedir. Programda 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sanat akımlarından Modernizm, Kübizm, De Stijl Hareketi, Bauhaus, Makine Estetiği, Fütürizm, Konstrüktivizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Dadaizm, Sürrealizm ve 20. yüzyılın ikinci yarısında da Kavramsal Sanat, Fluxus, Performans, Feminist Sanat gibi akımlarının yer aldığı görülmüştür (<http://stf.ogu.edu.tr/Sayfa/Index/24/lisans-programi>).

Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Lisans Eğitim Programı incelenmiştir. Programda yer alan “Çağdaş Sanat” dersi 4 yıllık lisans eğitiminin 6. dönemi (3. sınıf, 2. dönem) 3 saat kuramsal ve zorunlu ders olarak yapılmaktadır. Çağdaş Sanat dersinde haftalık ders içeriğinde avangard sanat manifestoları ile ilgili doğrudan herhangi bir bulguya rastlanmasa da manifestosu olan modern sanat akımları öğretilmektedir (<http://rso.aef.marmara.edu.tr/>).

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Eğitim Programı incelenmiş ve programda bulunan “20. yy. Sanatı I” ve “20. yy. Sanatı II” dersi 4 yıllık lisans eğitiminin 3. ve 4. yarıyılı (2. sınıf) 2 saat kuramsal ve zorunlu ders olarak öğretilmektedir. Programda, 19. yüzyıldan başlayarak 1950’li yıllara kadar ortaya çıkan modern sanat akımlarının aktarımını amaçlayan 20. yy. Sanatı I ve II dersinde doğrudan sanat manifestolarından bahsedilmemiştir. Ancak 20.yüzyılda manifestosu olan Die Brücke, Fütürizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm, Bauhaus, Dada ve Gerçeküstücülük gibi sanat akımlarının gelişim süreçlerinin ve teorik altyapısının, sanat eserlerinin teknik, üslupsal ve ikonografik açıdan analizinin öğretildiği görülmüştür (<http://gsf.marmara.edu.tr/ogrenci/ders-programlari-icerikleri/>).

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Eğitim Programı incelenmiş ve programda “Batı Sanat Tarihi II” dersi 4 yıllık eğitimin üçüncü yarıyılı (2. sınıfın 1. dönemi) 2 saat kuramsal ve zorunlu ders olarak bulunmaktadır. Lisans programında “Batı Sanat Tarihi II” ders içeriği incelendiğinde dersin amacı; “19. yüzyıl ve sonrasında sanat alanında Avrupa’daki gelişmeler

incelenerek ilgili dönemlerde ortaya çıkan sanat akımlarını, bu akımların sanata getirdikleri ve diğer dönemlerden farklılıkları irdelenerek, sanatçılar ve eserleri tanıtılmaya çalışılacaktır.” şeklinde belirtilmektedir. Ders içeriğinde 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Fütürizm, Soyut Resim ve Konstrüktivizm, Dada, Sürrealizm gibi manifestosu olan sanat akımları, akımların öncü sanatçıları, eserleri ve bunların sanat tarihi açısından önemi incelenmektedir (<https://dbp.erciyes.edu.tr/Program/P3.aspx>).

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Eğitim Programında yer alan “Çağdaş Sanat I” dersi 4 yıllık lisans eğitimin beşinci döneminde 2 saat kuramsal ve zorunlu bir derstir. Programda bulunan “Çağdaş Sanat I” ders içeriğinde “1960 Öncesi Manifestolar” başlığı ile avangard sanat manifestoları konu olarak yer almaktadır (<https://dbp.erciyes.edu.tr/Program/P3.aspx>).

Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim İş Öğretmenliği Anabilim Dalı Lisans Eğitim Programı incelenmiş ve sanat manifestolarının programdaki yeri ile ilgili şu bulgulara ulaşılmıştır: Programda “Çağdaş Sanat” dersi müfredatta 4 yıllık lisans eğitiminin 4. yarıyılı (2. sınıf 2. dönem) 3 saat kuramsal ve zorunlu ders olarak okutulmaktadır. Çağdaş Sanat dersi içeriğinde avangard manifestolar ile ilgili doğrudan bir bulguya rastlanmasa da 20. yüzyılda manifestosu olan sanat akımlarının (Ekspresyonizm, Neoplastizm, Soyut Sanat, Dadacılık, Sürrealizm) yer aldığı görülmüştür (<https://www.erbakan.edu.tr/guzelsanatlaregitimi>).

Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Eğitim Programında bulunan “Çağdaş Dünya Sanatı I” ve “Çağdaş Dünya Sanatı II” dersi müfredatta 4 yıllık lisans eğitiminin 3. ve 4. yarıyılı (2. sınıf) 2 saat kuramsal ve zorunlu ders olarak okutulmaktadır. Çağdaş Dünya Sanatı I ve Çağdaş Dünya Sanatı II ders içeriklerinde öğrencilerin çağdaş sanatı kavrama yetilerini geliştirmek, çağdaş sanat tarihine hâkim olmalarını ve çağdaş sanatın gelişimini, dinamiklerini, belli başlı niteliklerini bir bütünlük içinde düşünebilmelerini sağlama amacıyla “Çağdaş Sanat Manifestoları” bir konu olarak öğretilmektedir (http://www.selcuk.edu.tr/guzel_sanatlar/resim/bolum_dersleri/tr).

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tasarım Bölümü Bileşik Sanatlar Lisans Eğitim Programı incelenmiş ve programda derslerin kuramsal ve uygulamalı dersler olmak üzere iki grupta toplandığı görülmüştür. Sanat manifestolarının programdaki yeri incelendiğinde şu bulgulara ulaşılmıştır: Programda, “Aydınlanma Döneminden Postmodernizme Sanat” 2 saat kuramsal olarak 2. sınıf bahar döneminde zorunlu ders olarak yer almaktadır. Programda dersin amacı, 18. yüzyıldan günümüze sanat alanında ortaya konan eğilimleri, yenilikleri, manifestoları ve kuramları mimarlık ve görsel sanatlar bağlamında ele alarak, günümüz yeni eğilimlerinin örnekler ile irdelenmesi olarak belirtilmektedir. Batı kültürünün sanat, kuram ve estetik eğilimlerini, zamandizinsel bir bakışla ele alındığı dersin haftalık içeriğinde doğrudan manifestolardan bahsedilmemiş fakat manifestosu olan Dışavurumculuk, Soyut Sanat, Fütürizm, Dada, Sürrealizm gibi 20. yüzyıl sanat akımlarının haftalık ders içeriğinde öğretildiği görülmektedir (<http://www.bologna.yildiz.edu.tr/index.php?r=course/view&id=6021&aid=41>).

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tasarım Bölümü Bileşik Sanatlar Lisans Eğitim Programı 3. sınıf (1. ve 2. dönem) mesleki seçmeli “Çağdaş Sanat Estetiği” dersi 3 saatlik kuramsal bir derstir. Dersin amacı programda, 20 yy. sanatının estetik yönelimlerini gösterme olarak açıklanmıştır. Çağdaş Sanat Estetiği dersinin içeriğinde, 20. yüzyıl manifestolarının konu olarak yer almadığı ancak manifestosu olan 20. yüzyıl sanat hareketlerinin karşılaştırmalı olarak ele alınıp işlendiği görülmektedir. Sanat hareketlerinin ardındaki kuramsal arka planları irdeleyerek, sanat yapıtlarının ontolojik temelleri, sanatçıların 20. yüzyıl manifestolarında savundukları soyut, saçma, otomatizm, bilinçaltı, hız, savaş, şiddet gibi ilkeleri ve kullandıkları montaj, foto-montaj, kolâj, asamblaj, ready-made gibi teknikler öğretilmektedir

(<http://www.bologna.yildiz.edu.tr/index.php?r=course/view&id=5948&aid=41>).

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tasarım Bölümü Bileşik Sanatlar Lisans Eğitim Programında 3. sınıf (1. ve 2. dönem) mesleki seçmeli olan “20. Yüzyıl Sanat Teorileri” dersi 3 saat kuramsal bir derstir. Programda dersin amacı: “Modern ve Postmodern dönemde ortaya çıkan sanat eserlerinin kavramsal

arka planlarını ele almak ve çağdaş sanat yapıtlarını 20. Yüzyıl sanat teorisi ve argümanlarından hareketle analiz etmek.” şeklinde açıklanmıştır. Ders içeriğinde, 19. yüzyılın sonlarından günümüze kadar sanatın üretimi, dağıtımı ve yayılımındaki gelişmelere, yeni teknik ve teknolojilerin sanat yapıtının ontolojik karakteristiğinde meydana getirdiği değişime odaklanılmaktadır. Bu kapsamda derste sanat kuramı ve eleştirisindeki dönemin önemli düşünürlerinin teori ve kuramlarından hareketle avangard manifesoların yoğun olarak yazıldığı 20. yüzyıl sanat yapıtlarının düşünsel arka planlarının irdelendiği görülmektedir (<http://www.bologna.yildiz.edu.tr/index.php?r=course/view&id=5771&aid=41>).

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tasarım Bölümü Bileşik Sanatlar Lisans Eğitim Programında 2. sınıf (1. ve 2. dönem), 3 saat kuramsal olarak mesleki seçmeli “Modern Sanat Manifestoları” dersinin yer aldığı görülmüştür. Bu dersin amacı programda: “Modern Sanat anlayışını metinler (manifestolar, teoriler) üzerinden anlama” olarak belirtilmiştir. Modern Sanat Manifestoları ders içeriğinde, Flippo Tommaso Marinetti: “Fütürizmin Temeli ve Manifestosu” 1909, Kazimir Malevich (1878-1835) “Kübizm ve Fütürizmden Süprematizm: Resimde Yeni Gerçekçilik”, Marcel Duchamp “Richard Mutt Vakası”, De Stil: “Manifesto 1”, 1918, Theo van Doesburg: “Neo-Plastik Sanatın İlkeleri'nden”, Piet Mondrian “Yeni Plastik Üzerine Diyalog”, “Neo-Plastisizm: Plastik Eşdeğerliğin Genel İlkesi”, Kazimir Malevich: “Nesnel Olmayan Sanat ve Süprematizm”, Naum Gabo ve Anton Pevsner: “Gerçekçi Manifesto” gibi manifesto ve metinlerin ele alındığı görülmektedir. Programda manifesto ve metin okumalarıyla birlikte metnin bağlamı ve kapsamı doğrultusunda Modern Sanat anlayışını yansıtan eser analizleri yapılmaktadır

(<http://www.bologna.yildiz.edu.tr/index.php?r=course/view&id=9122&aid=41>).

Tablo - 3: Yurt Dışındaki Ders İçerikleri İncelenen Lisans Eğitim Programları

Amerika San Francisco Sanat Akademisi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü
Amerika Chicago Illinois Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Sanat Fakültesi Sanat Eğitimi Bölümü
Amerika San Francisco Eyalet Üniversitesi Liberal ve Yaratıcı Sanatlar Okulu Sanat Bölümü
Amerika California Stanford Üniversitesi Beşeri Bilimler Fakültesi Sanat ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Uygulamaları Bölümü
İngiltere Newcastle Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu
İngiltere Londra Loughborough Üniversitesi Sanat Okulu

Araştırma kapsamında incelenen Amerika Birleşik Devletleri San Francisco Sanat Akademisi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü lisans öğretim programında 2. sınıfta sunulan “20th Century Art” (20. Yüzyıl Sanatı) isimli derste Post-Emperyalizm, Expresyonizm, Fovizm, Art Nouveau, Kübizm, Fütürizm, Dada, Surrealizm, Abstract Expressionizm, Minimalizm, Pop Art, Performans, Graffiti ve Post-Modernizm’i içeren 19. yüzyıl sonundan günümüze kadar olan manifestolu temel sanat akımları ve bu akımların eleştirel çalışmaları derinlemesine analiz edilerek sunulmaktadır (<https://www.academyart.edu/courses/?back=4491&plan=BFA-FA>).

Amerika Chicago Illinois Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Sanat Fakültesi Sanat Eğitimi Bölümü eğitim programında yer alan “Signifying Practices: Art and Visual Culture” (Anlamlandırma Uygulamaları: Sanat ve Görsel Kültür) isimli ders içeriğinde görsel ve multi disiplinler alanların deneyimlerini analiz etmek için teorik bir bakış açısı sağlanmaktadır. Derste çağdaş estetik uygulamalarla ilgili konular hakkında araştırma, tartışma, yazma stratejileri geliştirilmekte ve uygulamalar yapılmaktadır. Yine aynı programda yer alan “Introduction to Socially Engaged Art” (Toplumcu Sanata Giriş) isimli 3 saat teorik ve uygulama gerektiren derste sanat ve yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldıran, toplumsal sorunları ele alan, katılımı, diyalogu, eylemi vurgulayan toplum ve sanat kavramı, kültürel ve estetik konular analiz edilip tanıtılmaktadır. Derste sosyal etkileşimde bulunan sanat uygulamalarının analiz ve keşifleri, okuma ve yazma etkinlikleri yapılmaktadır. Öte

yandan ders kapsamında saha ziyaretleri ve sanatçılarla diyaloglar gerçekleştirilmektedir. Programdaki 3 saatlik “Academic Writing I: Writing in Academic and Public Contexts”, “Academic Writing II: Writing for Inquiry and Research” (“Akademik Yazma I: Akademik ve Kamusal Alanda Yazma” ve “Akademik Yazma II: Araştırma ve Yazma”) derslerinde, akademik araştırma ve yazma hakkında bilgi verilip, sanat ve sanatı etkileyen, kamusal, sosyal, siyasal, kültürel vb. temalara odaklanılmaktadır. İnceleme, analiz, tartışma ve dil bilgisine önem verilerek bağımsız eleştirel düşünme ve yazma becerilerini geliştirmek amacıyla çeşitli türlerde (manifesto, makale, eleştiri yazısı vs.) yazılar yazılmaktadır (<https://catalog.uic.edu/ucac/colleges-depts/architecture-design-arts/art-ah/bfa-art-ed/>).

Yine programda yer alan 4 saatlik “Art and Resistance: Socially Engaged Art” (Sanat ve Direniş: Toplumcu Sanat) dersinde siyasal hareketlere sanatçıların nasıl katıldığına, sanat ve siyaset ilişkisine dair bilgiler verilmektedir. Sanat ve tasarıma etkisi ile I. Dünya Savaşı, Alman sanatçı Joseph Beuys, sosyal heykel nosyonu (kavram), Dada, Gerilla Kızlar, feminist eleştiri gibi örneklerle sosyal ve politik bağlam üzerinden analiz yapılmaktadır. “Visual and Verbal Literacy in Art Education” (Sanat Eğitiminde Görsel ve Sözel Okuryazarlık) isimli 4 saatlik derste yazma ve okuma pratikleri yapılmakta, eleştirel teori, metin tabanlı çağdaş sanat, kültürel çalışmalar ve estetik gibi konular analiz edilip tartışılmaktadır. Derste okuma ve yazmayı sanat eğitimine dâhil etme stratejileri geliştirilmekte, okuma ve yazma ile resim oluşturma arasındaki geçiş sınırlılıklar ortaya konulmaktadır (<https://catalog.uic.edu/all-course-descriptions/art/>).

Amerika San Francisco Eyalet Üniversitesi Liberal ve Yaratıcı Sanatlar Okulu Sanat Bölümü lisans programındaki “Studio Process and Professional Practices” (Atölye Süreci ve Profesyonel Uygulamalar) dersi, önceki stüdyo derslerinde yapılan çalışmalarını yansıtabilecek şekilde araştırmayı, eleştiriye, yazmayı ve uygulamayı birleştiren disiplinler arası bir stüdyo dersidir. Derste fikir üretme, proje yönetimi ve tamamlama, süreçleri anlama, belgeleme, sunum stratejileri, sergi bağlamları, bir sanatçının ifadesini yazma ve mezuniyet sonrası profesyonel fırsatlara hazırlık gibi pratikler geliştirilmektedir (<http://bulletin.sfsu.edu/courses/art/>)

Amerika California Stanford Üniversitesi Beşeri Bilimler Fakültesi Sanat ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Uygulamaları Bölümü'nün lisans programındaki “Writing and the Visual: The Art of Art Writing” (Yazma ve Görsel: Sanat Yazma Sanatı) dersi, yazma ve görsel sanat arasındaki ilişkiyi ele alıp uygulamalı atölye ve yazı çalışmalarını birleştirmektedir. Derste öğrenciler; çeşitli sanat yaklaşımlarını inceleyecek ve yazdıkları yazılarla sanat eserlerine cevap vererek bunları uygulamaya koyup, metinlere entegre resimler yapacak ve resimlerden ilham alınmış metinler yazacaklardır

(<https://exploreddegrees.stanford.edu/schoolofhumanitiesandsciences/artandarthistory/#bachelorstext>).

İngiltere Newcastle Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu eğitim programı incelendiğinde ise dört yıl verilen “Studio Practice” (Stüdyo Uygulaması) dersi, güzel sanatlar uygulamalarında öğrencilerin becerilerini, sanatsal anlayışlarını, kendi özel ilgi alanını belirleyen ve geliştiren atölye temelli bir kurs sunmaktadır. Bu modülde, öğrencileri bağımsız sanat etkinliklerine hazırlamak amacıyla resim, performans, heykel, video ve baskı sanatının özelliklerinin keşfi etrafında düzenlenen disiplinler arası bir eğitim anlayışı ile stüdyo projeleri yapılmaktadır. Derste öğrencilerin stüdyo çalışmasını eleştirel olarak değerlendirme ve yönetme yeteneğini geliştirmesi, öğrencilerin bireysel uygulamalarını daha geniş referans çerçeveleri ile ilişkilendirmesi amaçlanır. Yapılan eleştirel düşünme uygulamaları öğrencilerin fikirlerini ve planlarını ifade etmelerine, kendi çalışmaları ve akranlarının çalışmaları hakkında eleştirel yargı oluşturmalarına yardımcı olur. Bu öğretici tartışma, öğrencinin çalıştığı profesyonel, tarihi ve çağdaş bağlam hakkında farkındalığını artırır. Eleştirel değerlendirmeler sonucunda muhakkak yazılı bir geri bildirim alınır. Öte yandan derste öğrencilerin bilgi ve mesleki uygulama anlayışını, bağımsız çalışabilme kapasitelerini, öğrencilerin yazma, sunum, planlama ve organizasyon becerilerini geliştirmesi amacıyla sanatçıları, yazarları, eleştirmenleri ve küratörleri ziyaret ederek haftalık dersler almaları sağlanır

(<https://www.ncl.ac.uk/undergraduate/degrees/w150/#coursedetails>)

Yine aynı programdaki “Art History” (Sanat Tarihi) dersi, atölye uygulamalarından heykel, performans, resim, video ve baskı çalışmaları ile ilgili konulara uyum sağlaması için tasarlanmıştır. Derste sanat ve tarihi çalışmaları ile ilgili temel yaklaşım, kavram ve beceriler tanıtılmakta ve sanat pratiği ile ilişkisi incelenmektedir. Modül, tarih ve tartışmaları örnekleyen önemli sanat eserleri ile birlikte, sanat hikâyelerinin, manifestoların nasıl inşa edildiğine odaklanmaktadır. Sanatın özerkliği, yorum ve anlamı, sanatın sosyoloji, politika ve protesto ile ilişkisi değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmeler öğrencilerin kendi bağımsız araştırmalarını ve sanat eserleri ile ilgili teorileri ve bağlamları analiz etmelerine yardımcı olmaktadır. Derste, soyutlama, önemlilik, Gerçeküstücülük ve nesne, minimalizm, cinsiyet gibi başlıklar altındaki önemli sanat eserleri ve teoriler ele alınıp analiz edilmektedir. Öğrencilere ilgi alanları hakkında araştırma yapma, yazma, sunum becerilerini geliştirme ve bireysel çalışmalarını sunmak için bağımsız düşünme fırsatı verilmektedir (<https://www.ncl.ac.uk/undergraduate/degrees/w150/#coursedetails>).

Programda bulunan bir diğer ders “Art and Protest” (Sanat ve Protesto), eleştirel düşünme, argüman geliştirme, görsel analiz ve teorik anlam geliştirmeyi hedefler. Derste 19.yüzyılın sonlarında Fransa ve İngiltere'deki avangart sanatın gelişimi ve bu hareketlenmenin 20. yüzyıldaki politik sanat tarihi gelişimi üzerindeki etkisi incelenmektedir. Tematik olarak şekillenen derste, sanatın aktivist nesnelere ve protestocu toplumlara nasıl yansıtacağı konusuna eleştirel bir şekilde odaklanılmaktadır. Sivil direniş, kolaj, fotomontaj, belgeleme ve şahitlik, şiddet ve isyan, sanat ve göç, viral estetik gibi konular ele alınmaktadır. Ayrıca sanatçıların siyaset ve aktivizmle nasıl ilişki kurduğunu, eserlerinin şekli, materyali, içeriği, manifestosu ve sergileme bağlamları araştırılmaktadır. Manifestosu olan akımlardan Dadaizm, Situasyonel Enternasyonal, Sanat İşçileri Koalisyonu, Fluxus, Asco, Gerilla Kızlar, Kara Panterler de dâhil olmak üzere uluslararası siyasallaştırılmış sanat akımları ve aktivist gruplar detaylı bir şekilde analiz edilip incelenmektedir (<https://www.ncl.ac.uk/module-catalogue/module.php?code=FIN2030>).

Programdaki “Art Writing” (Sanat Yazımı) isimli bu modül, çağdaş sanat uygulamaları ve eleştirisi ile çağdaş sanat kurumları ve etkinliklerinin uygulama alanıyla ilgili olarak öğrencilerin kendi konumunu anlama konusunda dikkat çekmeyi ve bunu geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaca uygun olarak hedef kitlesine göre, yazı tarzına (inceleme, eleştiri, teorik tartışma, manifesto vb. olup olmamasına) dikkat ederek sanat yazısı geliştirilecektir. Bu modülde öğrencinin çalışma portföyünü tamamlamasını sağlamak için gerekli okuma, araştırma ve galeri ziyaretleri yapılmaktadır. Bu akran ortamındaki etkileşim ile öğrencilerin yaratıcı ve eleştirel düşünme becerilerinin geliştirmesi amaçlanmaktadır. Modülde çağdaş sanattaki bazı temel kavramlar ele alınıp ve kavramsal konular, çağdaş dergiler ve kurumlarla ilgili grup seminerleri düzenlenmektedir. Öğrencilerden araştırmalarının ilerlemesini ve metodolojisini ayrıntılandıran bir günlük tutmaları istenmektedir. Derste yazılan bu yazılar sergilere, kuramcılara, sanat eleştirilerine cevap olarak basılı veya bir sempozyumda sunulularak değerlendirilmektedir

(<https://www.ncl.ac.uk/undergraduate/modules/fin4023/>).

İngiltere Londra Loughborough Üniversitesi, Sanat Okulu lisans programında bulunan “Creative Dissent: Protest, Activism and Art” (Yaratıcı Muhalefet: Protesto, Aktivizm ve Sanat) adlı modül, sanatın toplumsal üretimini vurgulamaktadır. Bu modül, 20. ve 21. yüzyılda sanat ve devrim, toplum ve çevresel değişim, cinsiyet ve feminizm, sivil haklar için mücadele ve etnik azınlıklar için eşitlik, çeşitli toplumsal formlar, protesto ve muhalefet söylemlerini içeren tarihsel ve güncel aktivizm, siyaset ve toplum ile ilgili meseleleri ele almaktadır. Sanat ve kültürel üretimin protesto hareketlerine ne ölçüde katkıda bulunduğu, sosyal ve politik dönüşümü nasıl harekete geçirdiği araştırılmaktadır. Sanat ve aktivist uygulamalar arasındaki tarihsel ve çağdaş bağlantılara değinen modül, öğrencileri sanat, siyaset ve daha geniş sosyal hareketler arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamalarını sağlamaktadır. Bu programın sunmuş olduğu diğer bir modül ise “Introduction to Modern and Contemporary Art and Design” (Modern ve Çağdaş Sanat ve Tasarıma Giriş), 20. yüzyıldan günümüze sanat ve tasarım alanındaki temel gelişmeleri incelemektedir. Derste öğrencilerin, modern ve çağdaş uygulamalara odaklanarak, sanat tarihi ve sanat eserleri hakkında araştırma yapabilmek için gerekli becerileri kazanması, sanat ve tasarım

gelişmelerine dair bir farkındalık oluşturulup sanat eserleri hakkında eleştirel yorum yapılabilmesi amaçlanmaktadır. Derste öğrenciler gerekli teorik alt yapıyı sağladıktan sonra eleştirel yazı yazarak öğrendiklerini uygun tekniklerle uygulama derslerine aktarmaktadır

(<https://lucas.lboro.ac.uk/epublic/wp5016.main?dept=SA&dept2=SA>).

“Drawing: Discourses and Debates” (Çizim: Söylem ve Tartışmalar) başlıklı bu modülde, öğrencilere resim alanı, sanat ve tasarım pratikleri içindeki hem geçmiş hem de çağdaş söylem ve tartışmalar tanıtılmaktadır. Tasarımlardaki çizim teorileri, uygulamaları ve tarihçeleri etrafındaki fikir ve kavramlar derinlemesine incelenmekte, farklı alanlardan (kültürel, sosyal, tarih, politika, etik, estetik, eleştiri) yazılı uygulamalar yapılmaktadır. Yapılacak tarihsel ve çağdaş teorik çalışmalar özellikle çizime odaklanan stüdyo uygulama modülleri için bir referans çerçevesi sağlamaktadır. Bu modülde, öğrenciler bibliyografya hazırlamayı, belirli tarihi, güncel sanat ve tasarım konularını araştırmayı ve karşılaştırmalı görsel analizler yapıp eleştirel yazılı projeler üretme yeteneğini geliştirmeyi öğrenir. Modülde eleştirel analiz ve yazma becerileri; uygulama ile ilgili metinsel ve görsel araştırma yöntemleri incelenerek, sanat ve tasarım nesnelere yerinde ve resimli literatürde incelenerek geliştirilmektedir.

“Visual Culture: Histories and Theories” (Görsel Kültür: Tarihler ve Kuramlar) modülünün amacı ise 20. ve 21.yüzyılda görsel kültür kavramını ve pratiğini, bu kavram ve pratiğin etrafındaki temel tartışmaları tanıtmaktır. Modül, öğrencilerin geçmişte görsel kültür ve teorilerinde kullanılan merkezi kavramsal çerçeveleri tanımlamaları ve açıklamaları için fırsat sunmaktadır. Öğrencilerin seçkin kültür ile popüler veya kitle kültürleri arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurmasını sağlamaktadır. Estetik, sosyal, kültürel, politik, ekonomik, etik ve görsel kültürün diğer işlevlerini kapsayan modülde, öğrenciler belirlenmiş metinleri inceleyerek, görsel kültür çalışmalarını ve eleştirel olarak nasıl açıklandıklarını araştırıp, tartışıp, yazılı olarak sunma uygulamaları yapmaktadır (<https://lucas.lboro.ac.uk/epublic/wp5016.main?dept=SA&dept2=SA>).

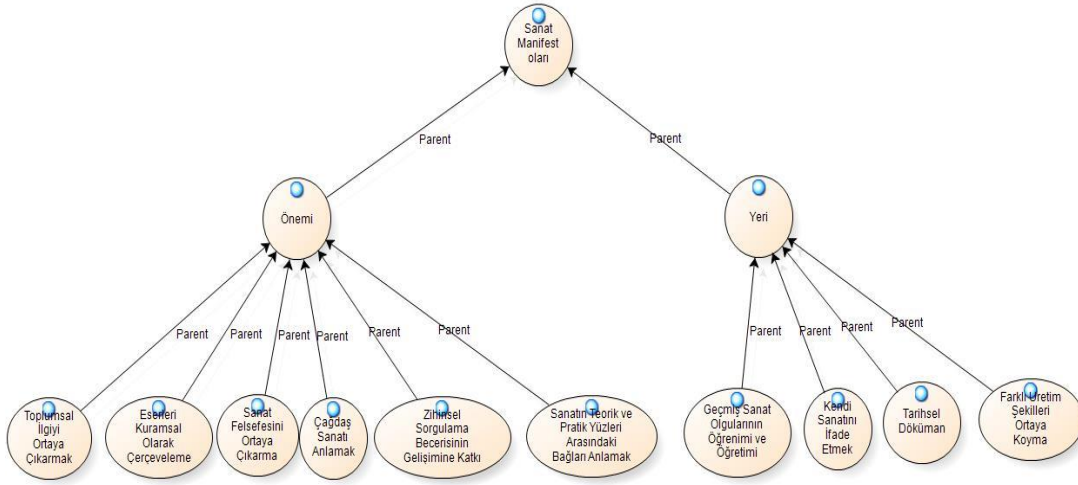
4.2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular

“Avangard Manifestoların güzel sanatlar eğitimi veren yükseköğretim kurumlarındaki lisans eğitim-öğretim programlarındaki ve müfredat derslerindeki yeri ve önemi hakkındaki uzman görüşleri nelerdir?” sorusuna yanıt aramak için araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına yarı yapılandırılmış görüşme formundaki 1, 2, 3 ve 4. sorular yöneltilmiştir. Araştırma kapsamında öğretim elemanlarına 1. soru olarak “Sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında teorik ve uygulama derslerinde avangard manifestoların yeri ve önemi hakkında neler söyleyebilirsiniz?” sorusu, 2.soru olarak “Avangard manifestolar bir ders olarak eğitim programlarında yer almalı mıdır? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?” sorusu, 3. soru olarak “Derslerinizi sanat akımları veya sanat akımlarına ait manifestolar ile ilişkilendirir misiniz? Bu ilişkilendirmeyi nasıl yapıyorsunuz?” sorusu, 4. soru olarak “Eğitim programında “manifesto yazma” veya “eleştiri yazısı yazma” gibi bir konu olması gerektiğini düşünüyor musunuz? Neden?” sorusu yöneltilmiştir. Bu kapsamda öğretim elemanlarının 1, 2, 3 ve 4. sorulara verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modellerde yer almaktadır.

Yarı Yapılandırılmış Görüşmede 1. Soruya İlişkin Bulgular

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına birinci soru olarak “Sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında teorik ve uygulama derslerinde avangard manifestoların yeri ve önemi hakkında neler söyleyebilirsiniz?” sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 106: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Avangard Manifestoların Önemi ve Yerine İlişkin Model



Modele göre avangard manifestoların önemi ile ilgili olarak “çağdaş sanatı anlamak”, “eserleri kuramsal olarak çerçeveleme”, “sanat felsefesini ortaya çıkarma”, “sanatın teorik ve pratik yüzleri arasındaki bağları anlamak”, “toplumsal ilgiyi ortaya çıkarmak”, “zihinsel sorgulama becerisinin gelişimine katkı” temaları oluşturulmuştur. Avangard manifestoların yeri ile ilgili olarak “farklı üretim şekilleri ortaya koyma”, “geçmiş sanat olgularının öğrenimi ve öğretimi”, “kendi sanatını ifade etmek” ve “tarihsel döküman” temaları elde edilmiştir.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo 4’te sunulmuştur.

Tablo - 4: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Avangard Manifestoların Önemi ve Yerine İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
Önemi		
Sanat Felsefesini Ortaya Çıkarma	5	U5,U8, U18, U11, U16,
Sanatın Teorik ve Pratik Yüzleri Arasındaki Bağları Anlamak	4	U3, U6, U9, U10
Eserleri Kuramsal Olarak Çerçeveleme	3	U2, U15, U4
Toplumsal İlgiyi Ortaya Çıkarmak	2	U7, U14
Zihinsel Sorgulama Becerisinin Gelişimine Katkı	2	U17, U13
Çağdaş Sanatı Anlamak	1	U1
Yeri		
Tarihsel Döküman	7	U5, U18, U6, U7, U11, U13, U16,
Kendi Sanatını İfade Etmek	5	U3, U17, U4, U9, U10
Geçmiş Sanat Olgularının Öğrenimi ve Öğretimi	5	U2, U15,U8, U12, U14,
Farklı Üretim Şekilleri Ortaya Koyma	1	U1

Araştırmaya katılan öğretim elemanları, sanat manifestolarının önemi ile ilgili olarak en fazla (5 kişi) sanat “felsefesini ortaya çıkarma” temasını belirtmişlerdir. “Sanatın teorik ve pratik yüzleri arasındaki bağları anlamak” temasını 4 öğretim elemanı, “eserleri kuramsal olarak çerçeveleme” temasını 3 öğretim elemanı, “toplumsal ilgiyi ortaya çıkarmak” temasını 2 öğretim elemanı, “zihinsel sorgulama becerisinin gelişimine katkı” temasını 2 öğretim elemanı ve “çağdaş sanatı anlamak” temasını 1 öğretim elemanı belirtmiştir. Öğretim elemanları manifesto sayesinde hem sanatçının düşünce ve duygu dünyasının hem de ortaya konan ürünün/performansın iç ve dış yapısının daha iyi anlaşıldığını belirtmişlerdir. Bunun sonucunda geçmişte ve günümüzde sanat dünyası içerisinde ortaya çıkan olguların öğrenimini ve öğretimini kolaylaştığını ve aynı zamanda yeni sanat olgularının da doğmasına neden olduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca öğretim elemanları avangard manifestoların çalışmanın

sonucunda oluşan fikrin, kavramın ve bunların bağlamında oluşan imgelemin, sanat eseri olarak ortaya çıkmış sonuçlarını öğrenmenin, sanatın teorik ve pratik yüzleri arasındaki bağları anlamasında önemli bir yeri olduğunu belirtmişlerdir.

Görüşme kapsamında öğretim elemanlarından U5 ve U11 “sanat felsefesini ortaya çıkarma” temasına ilişkin şunları ifade etmişlerdir.

U5: *“Avangard manifestoların çoğunlukla dile getirildiği ve üzerinde konuşulduğu dersler teorik dersler olmaktadır. Ancak konuya hakim öğretim elemanlarının, öğretim elemanının sanatsal süreçlerinde, uygulama çalışmaları paralelinde sürece katkı sunması bakımından sanat manifestolarının çok önemli bir yere sahip olduğunu belirtmeleri gerekmektedir. Çünkü neredeyse bütün sanat hareketleri manifestoları ile beraber başlar ya da sonrasında manifestolarını oluşturmuşlardır.”*

U11: *“20. yüzyıldan itibaren sanat tarihinde yer almaya başlayan manifestolar, sanat akımlarının dinamiklerinin anlaşılabilmesi ve toplumsal tarihle sanatın ilişkisinin ortaya koyulabilmesi açısından sanat eğitiminde oldukça önemli bir yere sahiptir.”*

Görüşme kapsamında “sanatın teorik ve pratik yüzleri arasındaki bağları anlamak” temasına ilişkin U3 ve U6 numaralı öğretim elemanlarının açıklamalarına yer verilmiştir.

U3: *“Mensubu olduğum AİBÜ GSF Resim Bölümünde yürütmekte olduğum “Batı Sanatı” dersinde avangard manifestoları kronolojik ve karşılaştırmalı olacak şekilde ders akışının önemli bir ögesi olarak tartışma ortamı yaratılarak işlenmektedir. Özellikle bu ders sürecinde öğrencilerden alınan geri bildirim göstermektedir ki sanat manifestolarını tanımak ve bilmek, öğretim elemanının kendi sanat anlayışlarını oluşturabilmeleri yolunda temel adımlardan birini teşkil etmektedir. Avangard manifestoları çalışmak yani fikrin, kavramın ve bunların bağlamında oluşan imgelemin, sanat eseri olarak ortaya çıkmış sonuçlarını öğrenmek, öğretim elemanının sanatın teorik ve pratik yüzleri arasındaki bağları anlamasında önemli bir yer tutmaktadır.”*

U6: *“Sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında teorik ve uygulama derslerinde avangard manifestoların öğrenilmesinin geçmiş dönemlerin sanatlarını anlamada katkısı olacağı kesindir. Bu nedenle hem uygulama derslerinde hem de atölye derslerinde tüm izmlerin manifestolarının incelenerek sanatın evrelerinin düşünsel boyutunun sanata nasıl yansıdığını görmek öğrencilere gelecek sanatsal yaşamlarında düşünsel ve kurgunun önemini kavramada yardımcı ve rehber olacaktır.”*

Görüşme kapsamında “eserleri kuramsal olarak çerçeveleme” teması ile ilgili U4 ve U15 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U4: *“Avangard manifestolar hem uygulama hem de teorik derslerde öğrencinin yaptığı çalışmaların kuramsal alt yapısını oluşturmasında, izlediği eserlerdeki fikri kavramasına ve kendi fikrini üretebilmesine, fikirleri analiz edip tartışabilmesine kuşkusuz büyük ölçüde katkı sağlamaktadır.”*

U15: *“Sanat eğitimi veren kurumlarda, öğretim elemanının dersi kavrama beceri ve kabiliyetini geliştirmede daha önceki dönemlerde gerçekleştirilmiş sanat eserlerinin ya da anlayışlarının manifestolarının öğrencilere aktarımı ve bir bütün halde ilişkilendirilmesi oldukça önemlidir. Zira öğrencinin kendisinden önceki yapılanları bilmesi kendisini ve eserini şekillendirmede referans olacak ve sağlam temellere oturmasını sağlayacaktır.”*

Görüşme kapsamında “toplumsal ilgiyi ortaya çıkarmak” temasına ilişkin U7 numaralı öğretim elemanının ifadeleri şu şekildedir.

U7: *“Sanatın kuramsal çerçevesinde olduğu kadar uygulama derslerinin içeriğinde de sanat manifestolarına yer vermekteyim. Manifestolar sanatın toplumsal ilgilerini ortaya koymakla beraber sanat tarihsel bir inceleme dokümanı özelliği taşır. Örneğin modernizmi kavramak için manifestolar oldukça etkili kaynaklardır.”*

Görüşme kapsamında “zihinsel sorgulama becerisinin gelişimine katkı” teması ile ilgili U13 numaralı öğretim elemanının ifadelerine yer verilmiştir.

U13: *“Avangard manifestoları üretmek görüldüğü kadar kolay olmamakla birlikte kültürel bir birikimin sonucudur. Sosyal, psikolojik, ekonomik, siyasi gelişme ve değişimlerin özümsemesiyle alakalı bir durumdur. Bu anlamda okumak ve bireyin kendi kültürel kimliğinin oluşmasına bağlı bir durum olarak kabul edilmelidir. Çünkü sanat eseri üretmenin duygu ve düşüncelerin dışavurumu olarak düşünüldüğünde sanat eğitimi alan bireylerde zihinsel sorgulama becerisinin geliştirilmesinin esas amaç olması gerektiği karşımıza çıkmaktadır.”*

Görüşme kapsamında “çağdaş sanatı anlamak” teması ile ilgili U1 numaralı öğretim elemanı şunları söylemiştir.

U1: *“Avangard manifestolar sanat eğitiminde önemlidir. Çağdaş sanatta daha bilinçli ve kararlı olabilmek için manifestoları da bilerek hareket etmek şüphesiz önemlidir.”*

Araştırmaya katılan öğretim elemanları avangard manifestoların yeri ile ilgili görüşme kapsamında “tarihsel doküman” temasına ilişkin U18 ve U16 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U18: *“Avangard manifestolar sanat tarihinde Sürrealizm, Dadaizm ve Fütürizm başta olmak üzere birçok akımın, oluşumun sanatsal kaygılarını ve duruşlarını ortaya koymak için kurallardan oluşan yazılar şeklinde söylenebilir. Bu tür yazıların dönemin koşullarını ortaya koymak adına öğrenciler tarafından öğrenilmesi önemlidir. Özellikle sanat tarihinin temel kavramlarının benimsenmesi aşamasında faydalı olacağı kanaatindeyim. Aynı zamanda öğretim elemanının yapacakları sanatsal çalışmalar için sağlam bir altyapı sağlayacağından öğrencilere birçok derste yaptırılması gerektiğini düşünüyorum.”*

U16: *“Hem uygulamalı hem teorik derslerde gelmiş geçmiş sanat manifestolarının elbette çok önemli yeri vardır. Sonuçta onlar yoluyla sanat tarihinin dönüşüm süreçlerini değerlendirip verileriyle bazı sosyolojik ve psikolojik tespitlerde bulunuyoruz. Dolayısıyla öğrenci konumundaki kişiler, sanatın yüzyıllar boyu geçirdiği aşamalar içinde kendi çalışmalarının nerede konumlanıyor olduğunun bilincine varacaklardır. Bu bilinçle sanat olgusu dediğimiz aktarım mekanizmalarını kullanarak toplumsal gelişim ve değişime yön verecek bireyler olacaklarını ummaktayız.”*

Görüşme kapsamında “kendi sanatını ifade etmek” temasına ilişkin U4 ve U10 numaralı öğretim elemanları şu açıklamalarda bulunmuştur:

U4: *“Avangard manifestolar hem uygulama hem de teorik derslerde öğrencinin yaptığı çalışmaların kuramsal alt yapısını oluşturmaya izlediği eserlerdeki fikri kavramasına ve kendi fikrini üretebilmesine fikirleri analiz edip tartışabilmesine kuşkusuz büyük ölçüde katkı sağlamaktadır.”*

U10: *“Ülkemizde en aza indirgenmiş olan sanat eğitimi, günlük hayatımızda sanat en az fen bilimleri, sosyal bilimler ve diğer alanlar kadar önemlidir. Sanat eğitimi, eğitimin içinde önemli bir yere sahip olmalıdır. Birey olabilmeyi, ulusaldan evrensele ulaşabilmeyi sağlayan sanat eğitimi, uygulama ve araştırma alanları ile bu doğrultuda çaba harcamalıdır. Aynı zamanda sanat eğitimi çağdaş insan anlayışına uygun nesiller yetiştirmenin yanı sıra insanın kendi değerleri içinde var olmasını amaçlamalıdır. Bu bağlamda sanat manifestolarını öğrenmek öğrencilerin kuram ve uygulama arasında bağ oluşturmaları açısından önem taşımaktadır.”*

Görüşme kapsamında “geçmiş sanat olgularının öğrenimi ve öğretimi” şeklinde belirlenen tema ile ilgili U2 ve U10 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U2: “Modern sanat tarihi ve sanatçıların eserlerini kuramsal olarak çerçevelemeleri açısından önem arz etmektedirler. Avangard manifestolar sanatçıların bakış açısıyla sanat felsefesine katkı sağlarlar. Manifestoları olan sanat hareketleri kapsamındaki düşünceler eserlerin daha iyi anlaşılmasına ve eleştirilmesine yardımcı olabilir.”

U14: “Sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında dersleri yürüten öğretim elemanlarının kendi üretimlerinde kullandıkları, takip ettikleri, araştırmalarında kullandıkları sanat anlayışları, dönem ve ekollere bağlı takip ettikleri manifestolar, ders sürecinde veya ders dışında öğrenciler üzerinde etkili olduğunu düşünüyorum. Teorik ve uygulamalı derslerin teorik kısmında genel olarak ele alınan sanat akımları ve manifestolarını, henüz öğrenci olan bireyler en yakınında ders yürütücüsü öğretim elemanlarının kendi çalışmalarında gözlemleyebiliyor; bu açıdan belli akımlar ve manifestoları ister istemez ön plana çıkıyor. Her ne kadar şekil olarak daha yakın bulunan Bauhaus gibi bir söylem gelişmiş olsa da yaşanan/yaşanmış postmodern süreç beraberinde gelen siber yapı ile farklı üretim şekilleri ve manifestoları ortaya çıkarmıştır.”

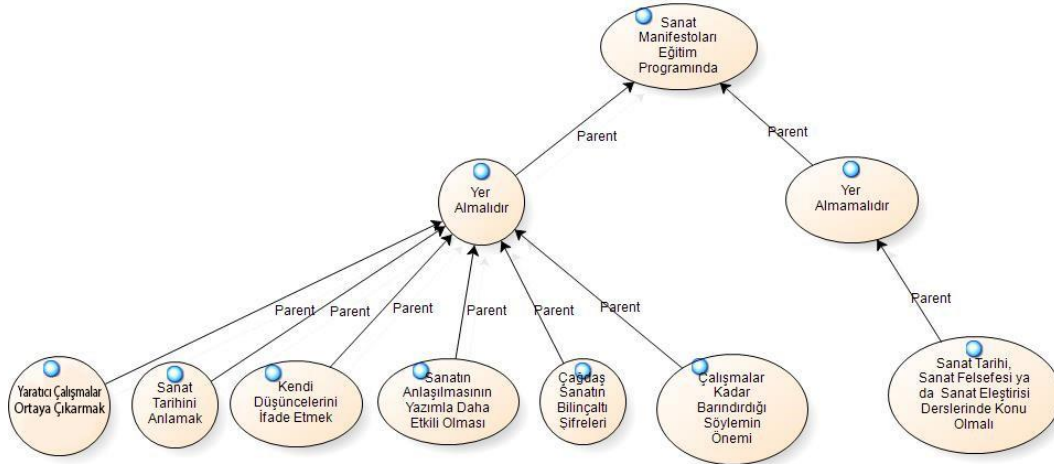
Görüşme kapsamında “farklı üretim şekilleri ortaya koyma” teması ile ilgili U1 numaralı öğretim elemanı şunları ifade etmiştir:

U1: “Avangard manifestolar sanat eğitiminde önemlidir. Çağdaş sanatta daha bilinçli ve kararlı olabilmek için manifestoları da bilerek hareket etmek şüphesiz önemlidir.”

Yarı Yapılandırılmış Görüşmede 2. Soruya İlişkin Bulgular

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına ikinci soru olarak “Avangard manifestolar bir ders olarak eğitim programlarında yer almalı mıdır? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?” sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 107: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Avangard Manifestoların Eğitim Programlarındaki Yerine İlişkin Model



Modele göre avangard manifestoların eğitim programlarındaki yeri ile ilgili olarak “yer almalıdır” teması altında “çağdaş sanatın bilinçaltı şifreleri”, “çalışmalar kadar barındırdığı söylemin önemi”, “kendi düşüncelerini ifade etmek”, “sanat tarihini anlamak”, “sanatın anlaşılmasının yazımla daha etkili olması” ve “yaratıcı çalışmalar ortaya çıkarmak” temaları oluşturulmuştur. Görüşmeler sonucunda avangard manifestoların eğitim programlarında “yer almalıdır” teması altında “sanat tarihi, sanat felsefesi ya da sanat eleştirisi derslerinde konu olmalı” teması elde edilmiştir.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo 5’te sunulmuştur.

Tablo - 5: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Avangard Manifestoların Eğitim Programlarındaki Yerine İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
Yer Almalıdır		
Çağdaş Sanatın Bilinçaltı Şifreleri	1	U1
Çalışmalar Kadar Barındırdığı Söylemin Önemi	1	U14
Kendi Düşüncelerini İfade Etmek	1	U13
Sanat Tarihini Anlamak	1	U8
Sanatın Anlaşılmasının Yazımla Daha Etkili Olması	1	U17
Yaratıcı Çalışmalar Ortaya Çıkarmak	1	U8
Yer Almamalıdır		
Sanat Tarihi, Sanat Felsefesi ya da Sanat Eleştirisi Derslerinde Konu Olmalı	1 3	U2, U3, U5, U12, U15, U18, U4, U6, U7, U9, U10, U11, U16

Yapılan görüşmelerde 5 öğretim elemanı avangard manifestoların önemli olduğunu ve tüm öğrenciler tarafından bilinmeleri gerektiği için ayrı bir ders olarak okutulması gerektiğini belirtmişlerdir. Ayrıca öğrencilerin kendi düşüncelerini ifade etmede ve çalışmalarına yansıtmakta zorlandıklarını bu nedenle sanat eserlerinin manifestolarını çözümlene ve yansıtma konularını içeren sanat eleştirisi içeriğine bağlı bir ders planının gerekli olduğunu söylemişlerdir. Öğretim elemanları sanatta görsel anlatım gücünün önemli olduğunu ancak bunun yanına yazı yazmanın da eklenmesiyle çok daha etkili olacağını düşünmektedirler. Bu durumun sonradan deneyimle çözülmek yerine, derslerde bilinçli yönlendirme yapılarak kazanılacağını düşündükleri için ders planı olarak programda yer alması gerektiğini ifade etmişlerdir.

Görüşme kapsamında öğretim elemanlarından 13 tanesi avangard manifestoların eğitim programında ayrı bir ders olarak değil de sanat tarihi, sanat felsefesi ya da sanat eleştirisi derslerinde konu olması gerektiğini söylemişlerdir. Bu bağlamda “Sanat Tarihi, Sanat Felsefesi ya da Sanat Eleştirisi derslerinde Konu Olmalı” teması oluşturulmuştur. Öğretim elemanları genel olarak sanat manifestolarının kuramsal ve uygulamalı derslerin içeriğinde yer alması gerektiğini belirtmişlerdir. Çünkü

öğrencilerin kuram ve uygulama arasında bağ oluşturmaları açısından önemli olduğunu düşünmektedirler.

Görüşme kapsamında “sanat tarihini anlamak ve yaratıcı çalışmalar ortaya çıkarmak” temasına ilişkin U8 numaralı öğretim elemanının ifadelerine yer verilmiştir.

U8: *“Biraz önce de ifade ettiğim gibi sanatın dünü, bugünü ve geleceğinin anlaşılabilmesi ve yaratıcı çalışmalar ortaya konulabilmesi için sanatçı ya da sanatçı grupları tarafından ortaya konulan manifestoların sanat eğitimi programları içeriğinde teorik ve uygulamalı olarak yer alması gerekir.”*

Görüşme kapsamında “çalışmalar kadar barındırdığı söylemin de önemli olduğu” temasına ilişkin U14 numaralı öğretim elemanının ifadeleri şu şekildedir.

U14: *“Günümüzde bu oldukça önemlidir. Çünkü artık üreten kişi çalışmalarına manifesto geliştiriyor, çalışmalar kadar barındırdığı söylem de oldukça önemli hale gelmiştir. Bunun için var olan manifestoları bilmek incelemek ve öğrenmek çok önemlidir.”*

Görüşme kapsamında “çağdaş sanatın bilinçaltı şifreleri” temasına ilişkin U1 numaralı öğretim elemanı şunları belirtmiştir.

U1: *“Avangard manifestolar önemlidir. Onlar, çağdaş sanatın bilinçaltının da şifreleri sayılır. Tüm öğrenciler tarafından bilinmeleri iyi olur diye düşünüyorum. Sanat eğitimi alan öğrencilerden hepsi çağdaş sanat üretmeyi düşünmeyebilir. Ayrıca ders olarak verilmelerinin bir sakıncası yok ancak ilgilenen öğrenci zaten bunları araştıracaktır diye düşünüyorum.”*

Görüşme kapsamında “çağdaş sanatın bilinçaltı şifreleri” teması ile ilgili U13 numaralı öğretim elemanının ifadeleri aşağıdadır.

U13: *“Kesinlikle yer alması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü konu, malzeme ve kompozisyon hakkında bilgi verildiğinde öğrenciye hazır bilgi sunmuş oluyorsunuz. Öğrenciler bu durumda sanat ürünü ortaya koyarken*

çok zorlanmıyorlar. Bu durum onları sadece teknik kullanma açısından geliştirmiş oluyor. Düşünce üretme bazında etkin olmadıkları için bu durum son sınıfa geldiğinde öğrencide sıkıntı yaratmaktadır. Kendi düşüncelerini ifade etmede, bunları çalışmalarına yansıtma zorlanmaktadırlar. Dolayısıyla öğrencilere manifesto nedir, ne anlama gelir, sanat eserlerinin manifestolarını çözümlene ve yansıtma konularını içeren sanat eleştirisi içeriğine bağlı bir ders planı ile öğrencilere bu kazanımlar verilmelidir.”

Görüşme kapsamında “sanatın anlaşılmasının yazımla daha etkili olması” temasına ilişkin U17 numaralı öğretim elemanının ifadelerine yer verilmiştir.

U17: “Kesinlikle yer almalıdır. Görsel anlatımın gücü küçümsenemez ama bu güce ifade ve yazım da eklenince çok daha etkili olacağı kanısındayım. Bu durum sonradan deneyimle çözülmek yerine derslerde bilinçli yönlendirme yapılarak, önemi daha iyi anlatılabilir.”

Görüşme kapsamında “sanat tarihi”, “sanat felsefesi ya da sanat eleştirisi derslerinde konu olmalı” teması il ilgili U3, U12, U6, U10 ve U16 numaralı öğretim elemanları şunları söylemişlerdir.

U3: “Avangard manifestoları bağımsız bir ders olarak eğitim programlarında yer almasının gerekli olmadığını düşünüyorum. Avangard manifestolar ‘Batı Sanatı’ dersi kapsamında detaylı olarak işlenmektedir. Sanat akımları, akımlara dâhil edilen sanatçılar ve sanat eserlerinin öğretilmesini pekiştiren bir konu başlığı olarak kalması yeterlidir.”

U12: “Manifestoların ayrıca bir ders olması, seçmeli ders olarak düşünülebilir. Başka dersler kapsamında uygarlık tarihi, estetik veya sanat eleştirisi yazımı dersinde yapılabilir.”

U6: “Avangard manifestolar Estetik, Sanat Felsefesi ve Sanat Eleştirisi dersleri içinde verilmektedir zaten. Bunun ayrı bir ders olarak verilmesi lisansta değil de belki yüksek lisans ve sanatta yeterlilik ya da doktora verilmesi daha uygun olur görüşümdedir.”

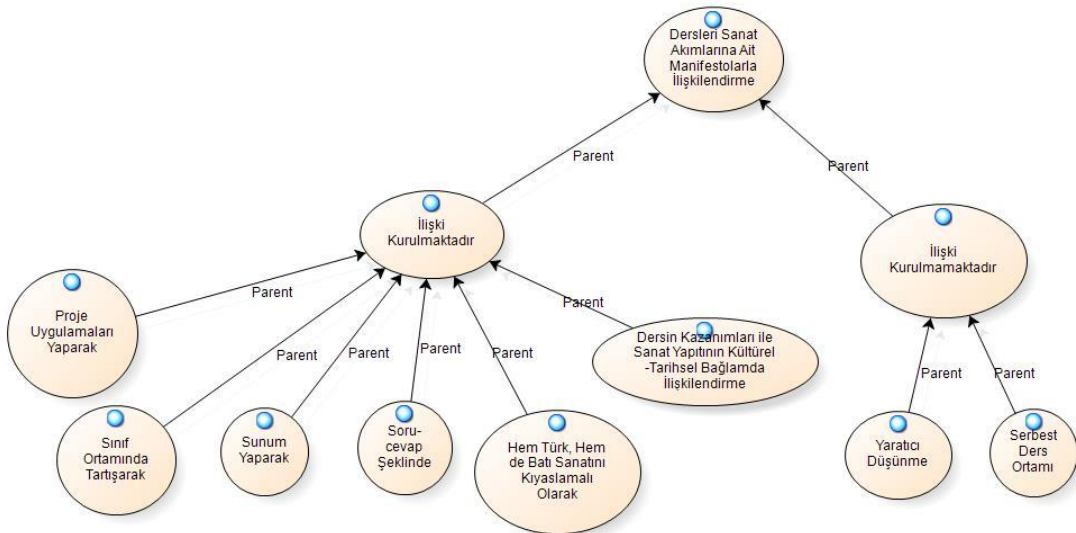
U10: “Avangard manifestolar 20’nci yüzyılın başında Fütürist Manifesto’nun yayınlanması ile ortaya çıkmıştır. Sanat manifestoları etkin şekilde Sanat Kuramları, Sanat Teorileri gibi derslerin içeriğinde olduğu gibi uygulamalı derslerin teorik biçimlendirilmesinde yer alması öğrencilerin kuram ve uygulama arasında bağ oluşturmaları açısından önemlidir.”

U16: “Avangard manifestolar bölümümüzde sanat tarihi dersleri içinde sanat kavramının ortaya çıkış sürecinin doğru kavranabilmesi amacıyla verilmektedir. Bence başka bir ders adı altında verilmesine gerek yok. Ancak böylesi bir dersin yokluğu durumunda tersi düşünülebilir.”

Yarı Yapılandırılmış Görüşmede 3. Soruya İlişkin Bulgular

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına üçüncü soru olarak “Derslerinizi sanat akımları veya sanat akımlarına ait manifestolar ile ilişkilendirir misiniz? Bu ilişkilendirmeyi nasıl yapıyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 108: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Sanat Akımlarına Ait Manifestolara İlişkin Model



Modele göre öğretim elemanları ile görüşme sonucunda derslerinde sanat akımlarına ait manifestoları ilişkilendirme ve bunu nasıl yaptıklarına ilişkin “dersin

kazanımları ile sanat yapıtının kültürel-tarihsel bağlamda ilişkilendirme”, “hem Türk hem de Batı sanatını kıyaslamalı olarak”, “sunum yaparak”, “soru-cevap şeklinde”, “proje uygulamaları yaparak” ve “sınıf ortamında tartışarak” temaları oluşturmuştur. Derste sanat akımlarına ait manifestolar ile ilişki kurulmadığına ilişkin “serbest ders ortamı” ve “yaratıcı düşünme” temaları oluşturulmuştur.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo 6’da sunulmuştur.

Tablo - 6: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Sanat Akımlarına Ait Manifestolara İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
İlişki Kurulmaktadır		
Dersin Kazanımları ile Sanat Yapıtının Kültürel-Tarihsel Bağlamda İlişkilendirme	8	U6, U7, U3, U12, U1, U10, U17, U5
Hem Türk, Hem de Batı Sanatını Kıyaslamalı Olarak	2	U15, U13
Sunum Yapararak	4	U14,U16,U18,U11
Soru-cevap Şeklinde	4	U14,U16,U18,U11
Proje Uygulamaları Yapararak	6	U4, U13, U14,U16,U18,U11
Sınıf Ortamında Tartışarak	2	U8, U4
İlişki Kurulmamaktadır		
Serbest Ders Ortamı	1	U9
Yaratıcı Düşünme	1	U9

Araştırmaya katılan öğretim elemanları ilişki kurup ve kurmadıklarına göre cevap vermişlerdir. Öğretim elemanlarından U1, U3, U5, U6, U7, U10, U12, U17 “dersin kazanımları ile sanat yapıtının kültürel-tarihsel bağlamda ilişki kurarak”, “hem Türk, hem de batı sanatını kıyaslayarak” U13, U15, belirlenen örneklem doğrultusunda tasarım ve sanat algısının güçlenmesi ve bilincinin artması için “sunum”, “soru cevap”, “proje uygulamaları yaparak” U4, U11,U13, U14,U16, U18, “sınıf ortamında ders kapsamında tartışarak” dersle ilişki kurduklarını belirtmişlerdir.

Öğretim elemanlarından U9, öğrencilere serbest ders ortamını ve yaratıcı düşünmeyi sağlamak adına ilişki kurmadığını, çünkü farklı düşünüp kendine özgü işler üreten sanatçıların birçoğunun herhangi akıma mensup olmadığı gibi herhangi bir manifesto da yazmadan sanatsal üretimlerini yaratabildiklerini, bu nedenle derslerinde bu tür yönlendirmeler yapmadığını belirtmiştir.

Görüşme kapsamında “dersin kazanımları ile sanat yapıtının kültürel-tarihsel bağlamda ilişkilendirme” teması ile ilgili U6, U7, U3 ve U17 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U6: *“Elbette ilişkilendiriyorum. Çünkü neden ve sonuç ilişkisini kurabilmesi için öğrencinin hangi sebeplerle, nerede, neden ve sonuç olarak sanatın başlangıcından günümüze gelişiminin evrelerini bilmesi gerekir ki yorum yapabilsin. Estetik, sanat eleştirisi, sanat felsefesi ile birlikte resim atölye derslerini de yürüttüğüm için bu derslerin birbirleriyle ilişkilendirilerek anlaşılması hem daha kolay hem de bir dönemin felsefesi, bilimi ve sanatının birbirleriyle ilişkili olduğunu görmesi açısından da önemlidir.”*

U7: *“Hem resim atölye hem de kuramsal derslerimde bu ilişkiyi kurarım ve manifestolardan faydalanırım. Dersin kazanımları kapsamında sanat yapıtlarının taşıdığı kültürel anlamı kavramada tarihsel bağlam, sosyo-kültürel bağlamlarda oluşan ilgileri göstermede kullanıyorum.”*

U3: *“Evet, sıklıkla. Örneğin ‘Duvar Resmi’ dersinin teorik bölümünde Soyut Sanat, Bauhaus, Konstrüktivizm, Süprematizm, De Stijl ve Soyut Ekspresyonizm gibi plastik biçimi önde tutan, büyük ölçekli ve geniş yüzey kompozisyonları tasarlamak için faydalı olabilecek akımlar tanıtılmakta ve konu edilmektedir.”*

U17: *“İlişkilendiriyorum. Devrim - Sanat ilişkisini araştıran bir eğitimci olarak manifestoların gücünü gösteren örnekleri sık sık veriyorum ve bu fikirleri destekleyen görsellerin, bir toplumu nasıl değiştirdiğini sıkça anlatıyorum.”*

Görüşme kapsamında “sunum yaparak”, “soru-cevap şeklinde” ve “proje uygulamaları yaparak” temasına ilişkin U14 ve U18 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U14: *“Elbette bu öğrencinin tasarım ve sanat algısının güçlenmesi, bilincinin artması, var olan işleri tanıyıp anlayabilmesi için önemlidir. Örnekleme belirleyip sunum yaparak soru cevap şeklinde katılım sağlayarak ve projelerde uygulama yapmalarını sağlayarak...”*

U18: *“Derslerimizde elbette ki sanat akımlarına teori ve uygulama boyutunda değinmek zorundayız. Çünkü sanat tarihinin temel kavramlarını ve oluşumlarını bilmeden öğrencilerin çalışmalarını şekillendirmek ve yönlendirmek mümkün olmayacaktır. Bu açıdan atölye derslerinde akımları ve oluşumları işleyip neler yapıldığını öğrencilerle tartıştıktan sonra kendi çalışmalarının oluşumu sürecinde referans olarak öğrencinin kendine yakın hissettiği akımları ve manifestoları araştırmasını istemekteyim. Derinlemesine bir araştırma safhasından sonra öğrencilerin kafalarında şekillendirdikleri malzemeler ve konular ışığında altyapı oluşturmaları ve bu konuya yönelik manifesto yazmalarını istemekteyim. Manifesto bu anlamda öğrencinin kafasında olan bilgilerin ve düşüncelerin daha iyi kavranmasını sağlamaktadır. Rotası belli olmayan bir geminin nereye gideceği belli olmayacağı gibi öğrencilerin de manifesto olmadan bir çalışmaya başlaması onların niteliksiz yapıtlar üretmelerini sağlayacaktır. Bu açıdan çalışmalarına başlamadan belirledikleri ya da sorun edindikleri konularda manifesto yazmaları, öğrencilerin çalışmalarının daha nitelikli ve başından sonuna kadar kontrolün kendilerinde olmalarını sağlayıcı bir unsur olarak düşünülmektedir. Bu manifestolara yönelik tuvalin yanında farklı teknik ve malzeme kullanmalarını da istemekteyim.”*

Görüşme kapsamında “hem Türk hem de Batı sanatını kıyaslamalı olarak” temasına ilişkin U15 numaralı öğretim elemanının ifadelerine yer verilmiştir.

U15: “Derslerimde Geleneksel ve Çağdaş Türk sanatını anlatırken hem Türk hem de Batı sanatını kıyaslamalı şekilde manifestoları ile örneklendirerek aktarıyorum. Manifestosu doğayı gün ışığında ve anlık izlenimlerle resmetmek olan Empresyonizm, Batı’da ilk defa Filozof David Hume’un Empresyonis Felsefe’yi kaleme alması ile sanatta izlenimcilik olarak 1800’lü yılların ortasında yaşanmaya başlanmıştır. Türkiye’de ancak 1914 Kuşağı olarak bilinen İbrahim Çallı gibi sanatçıların yurt dışı eğitimleri dönüşünde ülkeye girmiştir gibi örneklerle hem görsel hem de felsefi olarak işliyorum.”

Görüşme kapsamında “serbest ders ortamı” ve “yaratıcı düşünme” teması ile ilgili U9 numaralı öğretim elemanının ifadelerine yer verilmiştir.

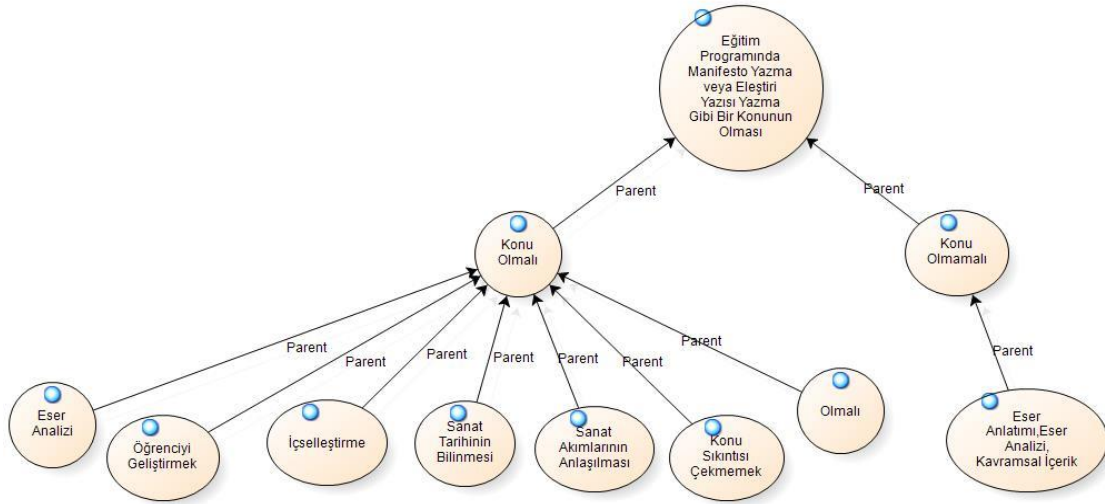
U9: “Derslerimi doğrudan sanat akımları ve manifestolar ile ilişkilendirmiyorum. Farklı düşünüp kendine özgü işler üreten sanatçıların birçoğu herhangi akıma mensup olmadıkları gibi herhangi bir manifesto da yazmadan sanatsal üretimlerini disiplinler arası farklı yöntemlerle yaratabiliyorlardır. Bundan dolayı, sanat gibi sınırları çok geniş olan bir alanda daha alternatif ve esnek bir ders ortamı yaratmaya çalışıyorum. Sınırları belli bir akım dâhilinde dayatmacı bir üslup ile savunulan bir görüşün tekelinde yazılan manifestolar, öğrencilere sanatsal bir değeri olan görüşü benimsetebilir ve bu doğrultuda resim yaptırabilir. Fakat günümüz sanatının konusu ne tek tip bir konu ne de tek bir disipline bağımlı çalışmamaktadır. Günümüz sanatı çoğulcu ve esnek bir yapıda kişinin özgün düşüncelerini benimseyen daha geniş bir alanı kapsamaktadır. Herhangi bir sanat akımı veya sanat manifestosunun bilinmesi, çözümlenmesi veya günümüze entegre edilmesi sanat eğitimi için olumlu etkileri doğurabilir. Fakat günümüz sanat eğitimi anlayışı veya sanat dili için modern sanat manifestoları ve akımları yeterliliğini ve etki gücünü kaybetmiştir. Günümüz teknoloji çağının bilginin alışverişinde ve transferinde düne nazaran akıl almaz hız sağlayarak kolay bir hale getirmesi tek tip bir düşüncenin kitlelerce benimsenmesini ve yayılmasını olanaksız hale getirmiştir. Dün sanat tarihçilerinin istiflemeye ve kategorize

etmeye çalıştıkları sanat disiplini, geçmişteki başat sanat akımları ve manifestoları ile ilişkilendirilerek görece belli bir anlam taşıması bakımından amacına ulaşmıştır. Ancak günümüz sanat ve eğitim anlayışı, bu katı görüş ve doktrinlerden sıyrılarak daha özgürlükçü bir platform yaratmıştır.”

Yarı Yapılandırılmış Görüşmede 4. Soruya İlişkin Bulgular

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına dördüncü soru olarak “Eğitim programında ‘manifesto yazma’ veya ‘eleştiri yazısı yazma’ gibi bir konu olması gerektiğini düşünüyor musunuz? Neden?” sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 109: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Eğitim Programında Manifesto Yazma veya Eleştiri Yazısı Yazma Gibi Bir Konunun Olmasına İlişkin Model



Modelde öğretim elemanlarının görüşlerine göre eğitim programında manifesto yazma veya eleştiri yazısı yazma gibi bir konunun olmasına ilişkin “konu olmalı” cevabında “eser analizi”, “içselleştirme”, “konu sıkıntısı çekmemek”, “öğrenciyi geliştirmek”, “sanat akımlarının anlaşılması” ve “sanat tarihinin bilinmesi” temaları oluşturulmuştur. Öğretim elemanlarının görüşlerine göre eğitim programında manifesto yazma veya eleştiri yazısı yazma gibi bir konunun olmasına ilişkin “konu olmamalı” cevabında ise “eser anlatımı”, “eser analizi”, “ kavramsal içerik” temaları oluşturulmuştur.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo- 7’de sunulmuştur.

Tablo - 7: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Eğitim Programında Manifesto Yazma veya Eleştiri Yazısı Yazma Gibi Bir Konunun Olmasına İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
Konu Olmalı		
Eser Analizi	1	U15
İçselleştirme	1	U9
Konu Sıkıntısı Çekmemek	1	U13
Olmalı	5	U8, U12, U3, U18
Öğrenciyi Geliştirmek	7	U2,U13, U17, U10, U16, U4, U11
Sanat Akımlarının Anlaşılması	4	U15,U1, U17, U10
Sanat Tarihinin Bilinmesi	2	U9, U14
Konu Olmamalı		
Eser Anlatımı, Eser Analizi, Kavramsal İçerik	2	U5, U6

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının görüşlerine göre eğitim programında manifesto yazma veya eleştiri yazısı yazma gibi bir konunun olmasına ilişkin “konu olmalı” temasının altında öğretim elemanlarından U15, eser analizi temasını belirtmiştir. Çünkü öğretim elemanı, manifestoların eser analizinin ve akımların anlaşılmasında bütünlüyci bir misyon üstlendiğini düşünmektedir. Öğretim elemanı U9, içselleştirme temasını belirtmiştir. Bu temayı belirten öğretim elemanı aslında böyle bir dersin yüksek lisans düzeyinde olması gerektiğini ancak lisans düzeyinde de öğrencilerin yaptıkları işleri içselleştirerek bunları manifesto benzeri bir şekilde sunmalarının uygun olacağını belirtmiştir. Öğretim elemanı, “manifesto yazma” veya “eleştiri yazısı yazma” gibi bir konunun öğrenciyi geliştirdiğini ve farklı ürünler ortaya koyarken konu sıkıntısı çekmemesine yardımcı olacağını belirtmiştir. Öğretim elemanlarından U3, U8, U12, U18, eğitim programında “manifesto yazma” veya “eleştiri yazısı yazma” gibi bir konunun olması gerektiğini belirtmiş ama sorunun devamında yer alan “Neden?” sorusunun yanıtını vermemişlerdir. Öğretim elemanlarından U2, U4, U10, U11, U13, U16, U17, öğrenciyi olumlu yönde geliştirdiğini, öğretim elemanlarından U1, U9, U10, U14 U15, U17, sanat akımlarının daha iyi anlaşılacağı ve sanat tarihininin bilinmesinde etkisinin olacağını ifade etmişlerdir.

Öğretim elemanlarının U5, U6 görüşlerine göre, eğitim programında manifesto yazma veya eleştiri yazısı yazma gibi bir konunun olup olmamasına ilişkin “konu olmamalı” şeklindeki cevaplardan “eser analizi”, “kavramsal içerik” teması

oluşturulmuştur. Öğretim elemanları, manifesto yazısından ziyade “eser anlatımı”, “eser analizi”, “kavramsal içerik” gibi yazıların yazılmasının gerekli olduğunu belirtmişlerdir.

Görüşme kapsamında “sanat tarihinin bilinmesi” temasına ilişkin U7 numaralı öğretim elemanının ifadeleri şu şekildedir.

U7: *“Elbette. Sanat içinde bulunduğu bağlamda anlam kazandığı için sanat eleştirisi ve estetik bağlamda olduğu kadar sanat tarihsel açıdan da manifesto incelemelerinin gerekliliğine inanıyorum.”*

Görüşme kapsamında “eser analizi” ve “sanat akımlarının anlaşılması” teması ile ilgili U15 ve U1 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U15: *“Evet gerekliliği olduğunu düşünüyorum. Manifestoların, eser analizi ve akımların anlaşılmasında bütüncü bir misyon üstlendiği kanısındayım.”*

U1: *“Olabilir, neden olmasın. Zaten manifestolara başvurmadan modernizmi ve avangardı canlandırmak boşunadır.”*

Görüşme kapsamında öğrenciyi geliştirmek U16 ve U4, “öğrenciyi geliştirmek” ve “konu sıkıntısı çekmemek” U13, “öğrenciyi geliştirmek” ve “sanat tarihini bilmesi” temalarına ilişkin U17 ve U10, öğretim elemanları şunları ifade etmiştir.

U16: *“Böylesi bir gereklilik kurumların kendi program politikasına göre değişiklik gösterebilir. Örneğin bölümümüzde, öğrencilerin hem lisans hem de lisansüstü kademelerde ‘Sanat eleştirisi nasıl yapılır?’, ‘Sanat kuramlarına dayanarak nasıl bir çözümleme yöntemi geliştirilir?’ gibi problematlere dayanarak eser analizi yaptırılmakta, dolayısıyla bu eleştiri esnasında bazı yazma pratikleri kazandırılmaktadır.”*

U4: *“Metin yazımı dersini bir gereklilik olarak görüyorum. Bu ders kapsamında manifesto ve eleştiri yazımı da ele alınmalıdır. Çünkü öğrencilerin yazım becerilerini geliştirmek yaratıcı düşünmeyi tetikleyerek, gelişimlerine olumlu etki yapacaktır.”*

U13: *“Konu olarak yer alması uygun olur. Öğrenciyi geliştirdiğine ve farklı ürünler ortaya koyarken konu sıkıntısı çekmemesine yardımcı olacağını düşünüyorum.”*

U17: *“Kesinlikle bu dersler olmalıdır ancak bu derleri destekleyecek farklı dersler de olmalıdır. Eleştiri için ‘İlgi, Bilgi ve Deneyim’ üçlemesi gerekmektedir. Yani eleştiri yapan bir öğrencinin sanat tarihini bilmesi, sürekli araştırarak yenilikleri takip etmesi ve eli fırça tutması gerekir. Bu üç madde yerine getirilmeden yazılan manifesto veya yapılan eleştiri yararından çok zarar verecektir. En tehlikeli insan yarı bilge insandır.”*

U10: *“Sanat eğitimi, teorik ve uygulamayı kapsamalıdır. Temelinde görselliğe dayalı Görsel Sanatlar veya Plastik Sanatlar eğitimi kapsamında manifesto yazma, sanatı ve sanatsallığı, uygulama ve kuramı kavratan, yaşamsal değerlerini belirleyen bireyler, sanat ve yaratıcılığın alanında geliştirme amacını taşıyan bir eğitsel programlar bütünü içinde yer almalıdır.”*

Görüşme kapsamında öğretim elemanlarından U9, “içselleştirme” temasına ilişkin şunları ifade etmiştir.

U9: *“Doğrudan böyle bir dersin konulması taraftarı değilim. Çünkü ‘manifesto yazma’ veya ‘eleştiri yazısı yazma’ gibi konular temelinde edebiyat sanatının inceliklerini ve yeterliliklerini gerektirmektedir. Bu da genel sanat eğitimine göre düzenlenmiş bir lisans programına entegre edilmesi noktasında güçlükler doğuracağına inanıyorum ancak lisans programında değil de daha çok lisansüstü programlarda bu konuları içeren derslerin açılmasının ihtisas alanında yarar sağlayabilir düşüncesindeyim. Bunun yanı sıra manifestonun ne olduğu, ne olması gerektiği veya nasıl okunması gerektiği gibi konuları içeren bir ders içeriği olabilir. Öğrencilerin yaptıkları işleri içselleştirerek bunları manifesto benzeri bir şekilde beyan etmeleri ya da açıklamalarında bir sakınca görmüyorum.”*

Görüşme kapsamında U3, U8, U12 ve U18 numaralı öğretim elemanları eğitim programında “manifesto yazma” veya “eleştiri yazısı yazma” gibi bir konunun olması gerektiğini belirtmiş ama sorunun devamında yer alan “Neden?” sorusunun yanıtını vermedikleri belirlenmiştir.

U3: *“Eleştiri yazısı yazma gibi bir konu eğitim programında, yazıma yönelik bir dersin alt başlıklarından biri olarak yer almalıdır. Öğrenciler halen ‘Batı Sanatı’ dersinde manifesto yazma denemelerini gruplar halinde yaparak ortak metinler yazmaktadırlar.”*

U8: *“Aslında bu isim altında bir ders olmasa bile sanat eleştirisi, sanat psikolojisi, sanat felsefesi, vb. ile özellikle son sınıf atölye derslerinde bu tip uygulamalar çok rahatlıkla proje, dosya veya sunum ödevi şeklinde yaptırılabilir.”*

U12: *“Resim bölümlerinde estetik vb. derslerde yazma işlemi yapılmaktadır. Ancak bunun yeterliliği ve kazanımı tartışmalıdır.”*

U18: *“Aslında bu konuları kapsayan dersler var. Sorun bu derslerin işlevini yerine getireci bir şekilde işlenmemesi olabilir. Sanat eserleri analizi, sanat eleştirisi, çağdaş sanat ve yorum gibi dersler bu konuları kapsayıcı bir şekilde müfredatların düzenlenmesi ile ya da bu derse giren hocaların bu tür uygulamaları yaptırmaları yoluyla öğrencilere aktarılabilir.”*

Görüşme kapsamında programda böyle bir konunun olmaması gerektiğine ilişkin öğretim elemanlarından U5 ve U6, şunları söylemiştir.

U5: *“Manifesto yazısından ziyade ‘eser anlatımı’, ‘eser analizi’, ‘kavramsal içerik’ gibi konulara ilişkin metin yazmanın gerekli olduğunu düşünüyorum. Günümüzün sanatsal dili bunu zorunlu kılmaktadır. Sanatçı adaylarının profesyonel hayattaki başarıları inandırıcılıklarına bağlıdır. Bu ise dilde ve anlatımda gerçeklik kazanacaktır.”*

U6: “Eğitim programında ‘manifesto yazma’ veya ‘eleştiri yazısı yazma’ gibi bir konunun olması gerektiğini düşünmüyorum çünkü sanat eleştirisi derslerinde biz zaten bunu yapıyoruz.”

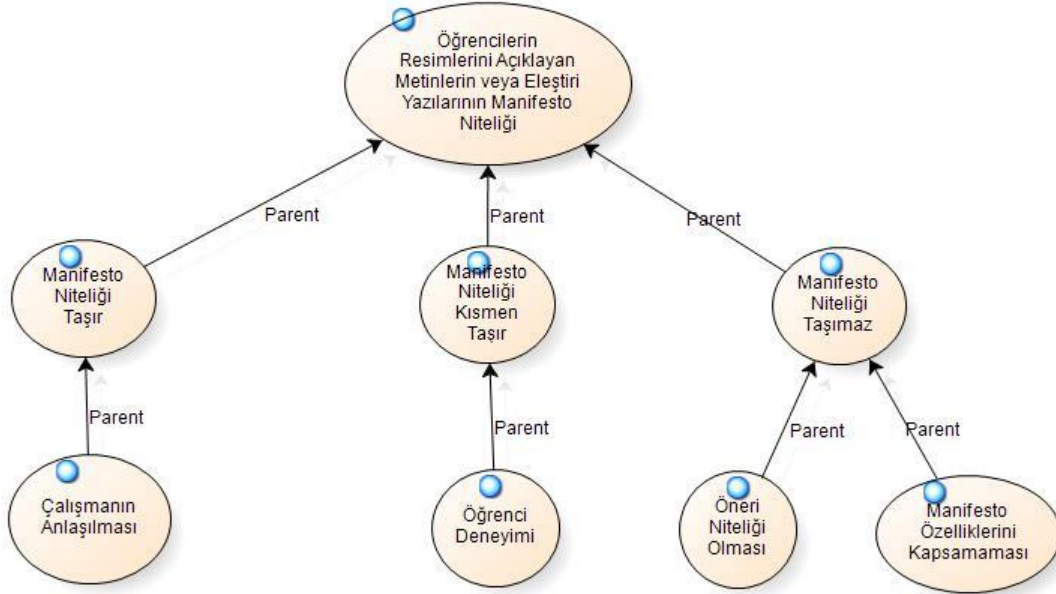
4.3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular

“Avangard Manifestoların sanat eğitimi alan öğrencilerin sanatsal gelişim düzeylerine etkisine ilişkin uzman görüşleri nelerdir? a)- Uygulamalı derslerde öğrenciye yönelik etkisi nedir? b)- Yaratıcılık ve eleştirel düşünme kabiliyetine yönelik etkisi nedir?” sorusuna yanıt aramak için araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına yarı yapılandırılmış görüşmede 5. ve 6. sorular yöneltilmiştir. Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına beşinci soru olarak “Sizce öğrencilerin resimlerini açıklayan metinler veya eleştiri yazıları, bir manifesto niteliği taşır mı? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?” ve altıncı soru olarak “Uygulama derslerinde (Ana Sanat-Resim Atölye gibi), öğrencileriniz estetik yönelimlerini belirlerken veya bitirme projesi konularını oluştururken avangard manifestoları okuyup tartışır mısınız? Bu uygulamayı nasıl yapıyorsunuz? a-Öğrencilerinizin yapmış oldukları eserlerini açıklama metni, eleştiri yazısı, manifesto gibi yazılarla ifade etmelerini ister misiniz? Nasıl bir yönlendirme yapıyorsunuz? b-Öğrencileriniz eserlerini açıklama metinleri, eleştiri yazısı veya manifesto gibi yazdıkları yazıları çalışmalarına yansıtabiliyorlar mı?” soruları yöneltilmiştir. Bu kapsamda öğretim elemanlarının 5. ve 6. sorulara verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modellerde yer almaktadır.

Yarı Yapılandırılmış Görüşmede 5. Soruya İlişkin Bulgular

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına beşinci soru olarak “Sizce öğrencilerin resimlerini açıklayan metinler veya eleştiri yazıları, bir manifesto niteliği taşır mı? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?” sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 110: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Resimlerini Açıklayan Metinlerin Veya Eleştiri Yazılarının Manifesto Niteliği Taşımaya İlişkin Model



Modele göre öğretim elemanları öğrencilerin resimlerini açıklayan metinlerin veya eleştiri yazılarının manifesto niteliği taşımaya ilişkin “taşır”, “taşımaz” ve “kısmen taşır” şeklinde cevap vermişlerdir. U2, U14, U17, U18 öğretim elemanları bu tür metinlerin, çalışmaların anlaşılmasına katkı sağladığı için manifesto olduğunu; U8, U12, U15, U1, U13 öğretim elemanları, öğrencinin deneyim kazanması ile ilgili olduğu için kısmen manifesto niteliği taşıyabileceğini belirtmişlerdir. U3, U4, U5, U6, U7, U9, U10, U11, U16 öğretim elemanları, öğrencilerin bu tür yazılarının manifesto özelliklerini kapsamayacağı yalnızca öneri niteliğinde olacağı için manifesto niteliği taşımayacağını ifade etmişlerdir.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo-8’de sunulmuştur.

Tablo - 8: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Resimlerini Açıklayan Metinlerin veya Eleştiri Yazılarının Manifesto Niteliği Taşımaya İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
Manifesto Niteliği Taşır		
Çalışmanın Anlaşılması	4	U14, U2,U17,U18
Manifesto Niteliği Kısmen Taşır		
Öğrenci Deneyimi	5	U8,U12,U15,U1,U13
Manifesto Niteliği Taşımaz		
Manifesto Özelliklerini Kapsamaması	8	U3, U9,U10,U16,U4,U5,U11,U6
Öneri Niteliği Olması	1	U7

Öğretim elemanlarının görüşlerine göre, öğrencilerin resimlerini açıklayan metinlerin veya eleştiri yazılarının manifesto niteliği taşıyıp taşıyamamasına ilişkin sorulan soruda “taşır” cevabında, “çalışmanın anlaşılması” teması belirtmiştir. Bu bağlamda öğretim elemanları, öğrencilerin yaptıkları çalışmaların işin anlaşılması bakımından veya taşıdığı fikrin açıklanması, hangi sebepler ile üretildiği, kullanılan tekniğin tercihi, savunulan, eleştirilen fikir ve hatta günümüzde kimlerin, hangi kurumların iş birliği ile üretildiği hakkında bilgiler içermesi bakımından manifesto özelliği taşıdığını belirtmiştir. Manifesto niteliğini “kısmen taşır” cevabında, “öğrenci deneyimi” teması oluşturulmuştur. Öğretim elemanları, bu durumun öğrencinin deneyim kazanmasıyla alakalı bir süreç olduğunu belirtmiştir. Manifesto niteliği taşımadığı” cevabında, “manifesto özelliklerini kapsamaması” ve “öneri niteliği olması” temalarını belirtmiştir. Öğretim elemanları manifestonun, resim açıklaması ya da anlatımı olmadığını, öğrenim aşamasında bulunan bir öğrencinin kendi resimlerini değerlendirme yazılarının bir manifesto olamayacağını söylemişlerdir.

Görüşme kapsamında “çalışmanın anlaşılması” temasına ilişkin U2, U18 ve U14 numaralı öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir.

U2: “Grup sergileri ya da sanatçı grupları için belirlenen ilkelerin veya felsefenin manifesto niteliği taşıyabileceğini düşünüyorum.”

U18: *“Bu tartışmalı bir konu olmakla birlikte manifestonun genel yapısından kaynaklı bir karşı çıkıştan dolayı tam olarak öğrencilerin yazdıkları eleştiri yazılarının ve açıklamaların manifesto olamayacağı söylenebilir. Fakat günümüz sanatının anlamsız yapısı dolayısıyla ortaya konan güncel sanat eserlerinin bir anlamlandırma ihtiyacı bu konuda yazılan yazıların manifesto niteliğine bürünmesini sağlayabilir. Bu açıdan manifesto, bir sanatçının siyasal ekonomik toplumsal psikolojik ve sosyolojik bakış açılarının bir yansıması olacağı için bir duruş sergilemektedir. Bu açıdan sanat eğitimi alan öğrencilerin de yazdıkları yazıların bir manifesto niteliği taşıdığını düşünmekteyim.”*

U14: *“Taşır, çalışmanın işin anlaşılması bakımından veya taşıdığı fikrin açıklanması, hangi sebepler ile üretildiği, kullanılan tekniğin tercihi, savunulan/eleştirilen fikir ve hatta günümüzde kimlerin/hangi kurumların iş birliği ile üretildiği hakkında bilgiler içermesi bakımından önemlidir.”*

U8 ve U15 numaralı öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda oluşturulan “öğrenci deneyimi” teması ile ilgili şunlar ifade edilmiştir.

U8: *“Tam olmasa da sayılabilir aslında. Bu biraz da öğrencinin deneyim kazanmasıyla alakalı bir şeydir. Ne kadar çok sanat olgusuyla etkileşimi olursa ve üretirse bu konuda o kadar başarılı olabilirler.”*

U15: *“Temel olarak karşılamamakla beraber yine bu konunun da alana olan ilgi, alaka ve kendini geliştirme seviyesi ile doğru orantılı olduğunu söyleyebilirim. Ne yaptığını bilen, okuyup araştıran bir öğrenci profilinde bu niteliği yakalamak mümkün olabilir.”*

Görüşme kapsamında “öneri niteliği olması” teması ile ilgili U7 numaralı öğretim elemanın açıklamalarına yer verilmiştir.

U7: *“Manifesto ve bir öneri aynı şey değildir. Örneğin 19. ve 20. yüzyıl sanat-sanayi diyalektiğinin çapraşık düzeni içinde gezer. Biri akla diğeri hayal gücüne yön vermek ister. Bunun gibi öğrencilerin sanattan ne*

anladıklarına ilişkin tam bir kavramsal çerçeve oluşturmaları konusunda güçlükler doğabiliyor. Örneğin bu senenin 1. döneminde 3. sınıf resim atölye dersimde bu tür bir problem yaşadım. Öğrenciler işlerine ilişkin bir öneri oluşturmuşlardı ve bu önerilerden yola çıkarak aynı grup içinde ortak bir nitelikte birleşebilecekleri bir tür anlayış geliştirmeleri için onlarla beyin fırtınası yaptık. (Öncesinde pek çok manifesto incelemişlerdi, sanat eleştirisi yapıp çeşitli denemeler yazmışlardı). Tüm bu çabalara rağmen öğrencilerim yine de konu ile öneriyi karıştırmaya devam ediyorlardı. Bu durumda manifesto ile eleştiri yazısını birbirinden ayıracak nitelikleri ya da sanat eleştirisinin manifestolarla nasıl bir ilişki içinde olduğunun altını çizmem gerekti.”

“Hayır, taşımaz. Manifesto, resim açıklaması ya da anlatımı değildir. Manifestolar; kavram, kuram, tavır ve biçim çerçevesinin, ortaya çıktığı dönemin sanatsal ve toplumsal bağlamları üzerinden ifade bulduğu bir üst metindir.”

Görüşme kapsamında “manifesto özelliklerini kapsamaması” temasına ilişkin U3, U4, U6, U9 ve U16 numaralı öğretim elemanları şunları ifade etmiştir.

U3: *“Hayır, taşımaz. Manifesto, resim açıklaması ya da anlatımı değildir. Manifestolar; kavram, kuram, tavır ve biçim çerçevesinin, ortaya çıktığı dönemin sanatsal ve toplumsal bağlamları üzerinden ifade bulduğu bir üst metindir.”*

U4: *“Hayır, taşımaz. Manifestolar sadece resim açıklaması ya da anlatımı değildir. Manifestolar bir kavram çerçevesi olarak ortaya konulan, toplumsal ve sanatsal anlamda geniş kapsamlı, tespitler ve yönergeler bütünüdür.”*

U6: *“Elbette sanatsal açıdan henüz öğrenim aşamasında bulunan bir öğrencinin kendi resimlerini değerlendirmesi bir manifesto değeri taşımaz ancak gelecekte yeni düşünce, özgün yapıtlar üretme açısından bu bir başlangıçtır diye düşünüyorum.”*

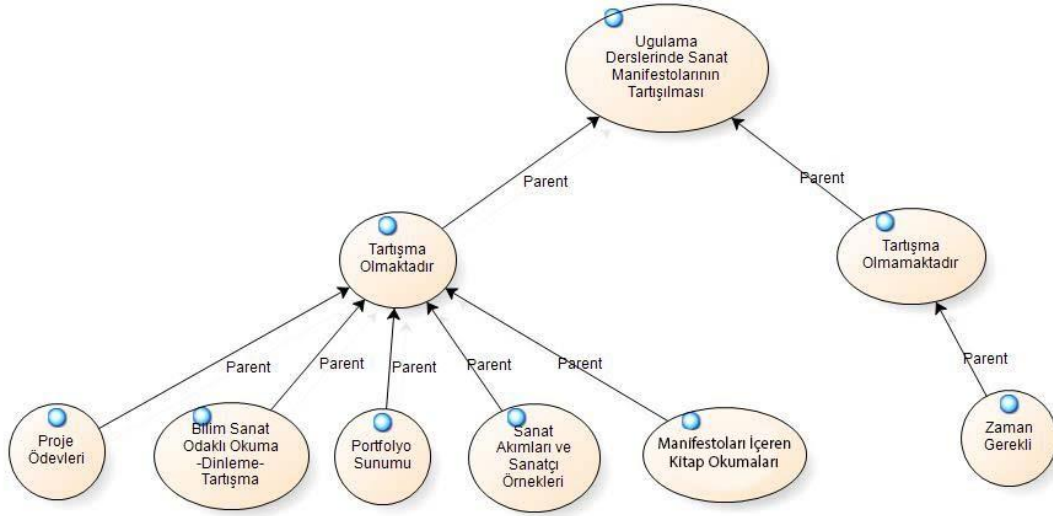
U9: “Öğrencilerin resimlerini açıklayan metinlerin veya eleştiri yazılarının, bir manifesto niteliği taşıdığını düşünmüyorum. Çünkü manifestoların daha çok herhangi bir sanat anlayışında veya görüşünde belli bir takım uzmanlığa-yeterliliğe ya da bilgi birikimine sahip olunduktan sonra yazıldığı kanısındayım. Öğrencilerin bu yeterli bilgi düzeyine kavuştuğuna ve beraberinde gelişmiş plastik donanımına henüz sahip olduğuna inanmıyorum.”

U16: “Bu aşamada taşınması tabii ki çok zor. Özellikle günümüzde bireysel yönelimlerin çokluğu ve çoğulcu bir post sanat anlayışı varken tek bir manifesto altında sadece kendi uygulamalarını temellendirip temsil edebilir. İnisiyatif bağlamında farklı bir birleşim yakalanabilirse belki bu niteliği taşıyabilecek potansiyele sahip olabilir.”

Yarı Yapılandırılmış Görüşmede 6. Soruya İlişkin Bulgular

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına altıncı soru olarak “Uygulama derslerinde (Ana Sanat-Resim Atölye gibi), öğrencileriniz estetik yönelimlerini belirlerken veya bitirme projesi konularını oluştururken avangard manifestoları okuyup tartışır mısınız? Bu uygulamayı nasıl yapıyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 111: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Uygulama Derslerinde Avangard Manifestoların Tartışılmasına İlişkin Model



Modele göre öğretim elemanları, uygulama derslerinde avangard manifestoların tartışılmasına ilişkin “tartışma olmakta” ve “olmamakta” şeklinde cevap vermişlerdir. Tartışılmasına ilişkin, “proje ödevleri”, “bilim sanat odaklı okuma-dinleme-tartışma”, “portfolyo sunumu”, “sanat akımları ve sanatçı örnekleri”, “manifestoları içeren kitap okumaları” temaları oluşturulmuştur. Tartışılmamasına ilişkin, “zaman gerekli” teması belirlenmiştir.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo 9’da sunulmuştur.

Tablo - 9: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Uygulama Derslerinde Avangard Manifestoların Tartışılmasına İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
Tartışma Olmaktadır	17	
Proje Ödevleri	7	U3, U5, U8, U17, U6, U11, U14,
Bilim Sanat Odaklı Okuma-Dinleme-Tartışma	6	U1, U2, U12, U18, U9, U10
Portfolyo Sunumu	1	U18
Manifestoları İçeren Kitap Okumaları	1	U7
Sanat Akımları ve Sanatçı Örnekleri	2	U15, U4
Tartışma Olmamaktadır	1	
Zaman Gerekli	1	U13

Araştırmaya katılan 17 öğretim elemanı, uygulama derslerinde sanat manifestolarını tartıştıklarını belirtmiştir. Bu süreci 7 öğretim elemanı “proje ödevleri” ile 6 öğretim elemanı “bilim sanat odaklı okuma-dinleme-tartışma” ile 1 öğretim elemanı “portfolyo sunumu” ile, 1 öğretim elemanı “manifestoları içeren kitap okumaları” ile, 1 öğretim elemanı “sanat akımları ve sanatçı örnekleri” ile yürüttüklerini belirtmişlerdir. Öğretim elemanları, öğrencilere bitirme projelerini kapsamlı olarak anlatabilmesi için tüm -izmlerin manifestolarını araştırma konusu olarak verdiklerini ve tüm sınıfın önünde görselleri de içine alarak sunum ve tartışma yaparak süreci yönettiklerini belirtmişlerdir. Araştırmaya katılan 1 öğretim elemanı uygulama derslerinde sanat manifestolarını tartışmadığını çünkü bu tarz çalışmaların planlanması için biraz zaman gerektiğini belirtmiştir.

Görüşme kapsamında “proje ödevleri” temasına ilişkin U8, U6 ve U11 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U8: *“Biz bölümümüzde bitirme projesi gibi uygulamaları 4. sınıf öğrencilerine ana sanat resim ve grafik atölye derslerinde yaptırıyoruz. Burada öğrenci, öncelikle soyut ya da somut bir kavram seçiyor ve bu kavramı resim ya da grafik sanatı açısından ele alarak proje haline getiriyor ve en az üç uygulama çalışması yapıyor. Öğrenci, seçtiği kavrama ilişkin olarak literatür ve görseller üzerinden araştırma yaparak kavramın farklı boyutlarını ele alıyor. Bu araştırma ışığında elde ettiği verileri yazılı olarak sıralıyor ve bu veriler ışığında eskiz çalışmaları yapıyor. Daha sonra ortaya çıkan veriler ve eskizler ders hocası ile birlikte değerlendirilerek uygulanabilecek olanlar seçiliyor. Öğrenci, uygulamalarını yaptıktan sonra hocaların ve diğer öğrencilerin karşısında elde ettiği verileri, eskizleri, yaptığı uygulama çalışmalarını, bu çalışmaların açıklamalarını (amacı, önemi, iç ve dış yapıları, vb.) ve elde ettiği sonuçları sözlü olarak sunuyor. Bu sunumun sonunda izleyici olarak katılan hocalar ve diğer öğrenciler tarafından tartışılarak öğrencinin ortaya koyduğu çalışmalar değerlendiriliyor. Ayrıca bütün bunlar, yazılı rapor halinde ders hocasına teslim ediyor.”*

U6: “Uygulama derslerinde (Ana Sanat-Resim Atölye gibi), öğrencilere estetik yönelimlerini veya bitirme projesi konularını belirlerken, kendi projesini kapsamlı olarak anlatabilmesi için tüm izimlerin manifestoları araştırma konusu olarak verilmekte ve tüm sınıfın önünde görselleri de içine alarak sunum yapmaları istenmektedir. Sunumlarının sonunda eksik bıraktıkları ders öğretim üyesi tarafından tamamlanarak yıl sonunda bu sunumlar cd haline getirilerek tüm öğrencilerin yararlanması sağlanmaktadır. Böylece hem araştırma yapımlarına olanak sağlanmakta hem de bilgilerini aktarmada gösterdikleri başarı değerlendirilmektedir.”

U11: “Bölümümüzde öğrenci ile bire bir iletişime yönelik bir eğitim sistemi uygulanmaktadır. Yani öğrencilerimiz kendi ürettikleri projelerini öğretim üyesi ile görüşerek geliştirir ve sonuçlandırır. Uygulama derslerimizde yalnızca sanat manifestolarını ayrı bir konu olarak ele almamakla birlikte, üzerine konuştuğumuz her bir proje öğretim üyeleri tarafından sanat tarihiyle ve gerekli olduğu ölçüde manifestolarla ilişkilendirilmekte ve öğrenciye bir araştırma alanı sunulmaktadır.”

Görüşme kapsamında oluşturulan “bilim sanat odaklı okuma-dinleme-tartışma” temasına ilişkin U2, U9 ve U10 numaralı öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir.

U2: “Öğrencileri eğilimleri doğrultusunda bazı okumalara yönlendiririm. Manifestosu olan bir hareketle ilgili orijini olduğunu görürsem öğrencinin hareketin manifestosunu bilmesini beklerim. Öğrenci okur, sınıfa sunar ve bu sırada öğrenciye ve sınıfa katkı veririm.”

U9: “Ana sanat resim atölye dersleri 2. sınıf ana sanat atölye derslerinden son sınıf atölye derslerine kadar haftada 1 saatten az olmamak şartıyla zorunlu okuma saatleri koyuyorum. Çünkü öğrencilerin çoğu uygulamalı sanat derslerini genellikle alışıl gelmiş bir sanatsal eylem olarak görmekteler. Bu yüzden ders içerisinde sadece resim yapabilme becerilerini

geliştirmeye odaklı dersi takip etmek istiyorlar. Ben ise bu durumun neden böyle olmaması gerektiğini sanat tarihinden başlıca sanatçı ve eserleri ile ilişkilendirerek günümüz sanat eğitimi anlayışı içerisinde aktarmaya çalışıyorum. Öğrencilerin sanat temelli okuma alışkanlıklarını kazandırdıktan sonra bu alanda muhakeme edebilme yetilerini geliştirmek maksadı ile belirli sanat akımlarından ve manifestolarından yararlanarak yol göstermeye çalışıyorum. Bu şekilde resimlerin ön ve arka yapısı hakkında bilgi sahibi olurken yaptıkları resimler hakkında analitik sanat çözümlenmeleri de yapabiliyorlar.”

U10: *“Sanat tarihinin ve sanat teorilerinin yanı sıra 20. yüzyılın başlarından itibaren önemli.”*

Görüşme kapsamında belirlenen “portfolyo sunumu” teması ile ilgili U18 numaralı öğretim elemanının ifadelerine yer verilmiştir.

U18: *“Öğrencilerimiz, sanat tarihi, sanat sosyolojisi/psikolojisi gibi teorik dersler yanında uygulamalı atölye derslerinde akım ve manifestolara dair edindikleri bilgilere dayanarak sanatsal yönelimlerini süreç içinde belirlemeye çalışıyorlar. Bu aşamada güncel olanaklar ile karşılaştırmalı değerlendirmelerin yapıldığı (atölye dersleri dışında) atölye sınavlarında, komisyon karşısında uygulamalarını savunmalarını ve gerekli eleştirileri alıp çalışmalarının belli bir olgunluğa erişmesini sağlıyoruz.”*

Görüşme kapsamında “manifestoları içeren kitap okumaları” teması ile ilgili U7 numaralı öğretim elemanının ifadelerine yer verilmiştir.

U7: *“Resim atölye derslerinde öğrencilerin biçim ve içerik arasında oluşturdukları anlamları bir öneri oluşturma sürecine dönüştürmede oldukça etkili olarak manifestolardan yararlanabiliyorum. Sınıfta özellikle manifestoları içeren kitap okuma etkinlikleri yapıyoruz. Ayrıca öğrenciler çeşitli araştırmalar da yaparak konuyu derinlemesine ele alıyorlar.”*

Görüşme kapsamında “sanat akımları ve sanatçı örnekleri” temasına ilişkin U15 numaralı öğretim elemanı şunları söylemiştir.

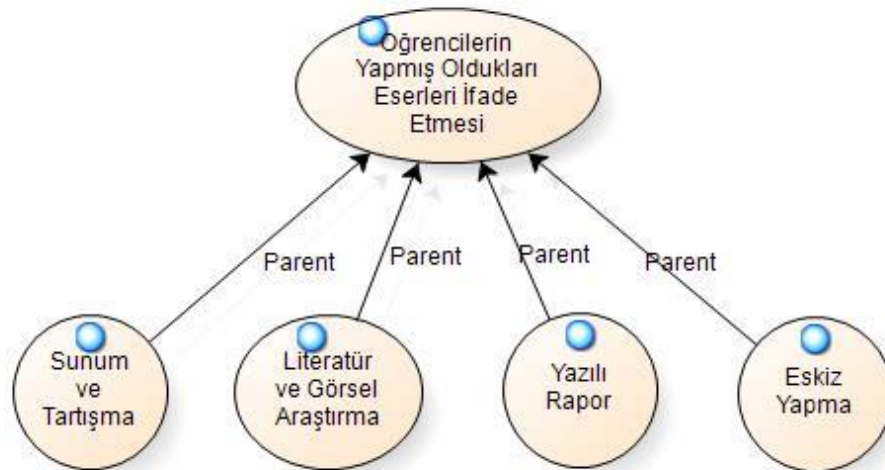
U15: “*Elbette, öncelikle öğrencinin kendisinde olan eğilimi tam olarak anlayıp, paralelinde akımlar ve sanatçı örnekleri ile desteklemeye çalışırım.*”

Görüşme kapsamında oluşturulan “zaman gerekli” teması ile ilgili U13 numaralı öğretim elemanının ifadelerine yer verilmiştir.

U13: “*Aslında böyle bir çalışmanın planlanması için biraz zaman gerektiğini düşünüyorum.*”

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına altıncı sorunun a şıkkı olarak “*Öğrencilerinizin yapmış oldukları eserlerini açıklama metni, eleştiri yazısı, manifesto gibi yazılarla ifade etmelerini ister misiniz? Nasıl bir yönlendirme yapıyorsunuz?*” sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 112: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Yapmış Oldukları Eserleri İfade Etmesine İlişkin Model



Modelde öğretim elemanlarını görüşlerine göre öğrencilerin yapmış oldukları eserleri ifade etmesinde eskiz yapma, literatür ve görsel araştırma, sunum ve tartışma, yazılı rapor temaları belirlenmiştir.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo-10'da sunulmuştur.

Tablo - 10: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Yapmış Oldukları Eserleri İfade Etmesine İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
Eskiz Yapma	1	U8
Literatür ve Görsel Araştırma	1 5	U8,U7,U12,U2,U15,U1,U13,U17,U18,U9,U10,U16,U4,U5, U6
Sunum ve Tartışma	1 3	U8,U7,U14,U12,U2,U15,U17,U18,U9,U10,U16,U4,U5
Yazılı Rapor	1 6	U8,U7,U14,U12,U2,U15,U1,U13,U17,U18,U10,U16,U4,U5, U11,U6

Araştırmaya katılan öğretim elemanları, öğrencilerin yapmış oldukları eserleri ifade etmesine ilişkin benzer temaları aynı cümle içerisinde kullanmışlardır. Bu bağlamda 1 öğretim elemanı “eskiz yaptırarak”, 15 öğretim “elemanı literatür ve görsel araştırma”, 13 öğretim elemanı “sunum ve tartışma yaptırarak” ve 16 öğretim elemanı da “yazılı rapor isteyerek” dersleri işlediklerini belirtmişlerdir.

Görüşme kapsamında literatür ve görsel araştırma, eskiz yapma, sunum ve tartışma, yazılı rapor temalarına ilişkin U6, U7, U11, U13, U16, U15, U17 ve U18 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir. Bu temalar aynı ifadeler içerisinde belirtildiği için bir arada sunulmuştur.

U6: “Öğrencilerimizin, özellikle son sınıf öğrencilerimizin, bitirme projelerinde yazılı olarak manifestolarının ne olduğuna dair yazılı metin istiyoruz. Çünkü ikinci sınıftan itibaren estetik, sanat felsefesi ve son sınıfta da sanat eleştirisi dersi alan öğrencilerimizin sanatın düşünsel boyutuyla ilgili bir altyapıları oluşmuş demektir.”

U7: “Hem sözlü hem de yazılı ifade biçimleri ile öğrenciler bunu gerçekleştiriyorlar. Derste, sanatın bileşenleri (konu-biçim-içerik-öz) bağlamında hem kendi hem de diğer sanatçıların işlerinde yer alan nitelikleri çözümlerken, yorumlarken ve estetik bir yargılama süreci olmanın dışında manifestolar yoluyla sosyo-kültürel içeriğin sorgulanması yolunda semiyotiği de kullanmaları için çeşitli yaklaşımlara değiniliyor.”

U11: “Öğrencilerimden yapmış oldukları çalışmayla ilgili bir açıklama metni isterim. Fakat bu konuda zorunlu tutmam. Bu metinler, öğrencinin çalışmasıyla ilişkisini doğru kurması ve belirlediği bağlamı doğru ifade etmesi açısından önemlidir. Ama her çalışma için zorunlu değildir.”

U13: “Evet, zaman zaman yazılı metin eleştiri yazısı yazıyoruz. Sanat dergilerinde yer alan köşe yazılarını okuma yapıyoruz. Bu etkili bir yöntem, aslında sanatın sadece resim yapmaktan ibaret olmadığını anlıyorlar ve işin ciddiyetini hissedebiliyorlar.”

“Bizim de bu yıl projelendirdiğimiz bölüm gazetemiz var. Aylık bir gazete bu ve sanat ile ilgili tüm teorik bilgilere yer vermeye çalışıyoruz. Bu tamamen atölye öğrencilerimin içeriğini ve tasarımını kendilerinin hazırladığı bir grup çalışması. Köşe yazıları, sanatçılar ile röportajlar ve güncel faaliyetlerin yer aldığı bir etkinlik oluyor. Bu tarz etkinliklerin de öğrencilerin yaratıcılığını, eleştirel düşünme kabiliyetini geliştirdiğine inanıyorum.”

U16: “Evet, bölümümüzde özellikle son kademeye gelmiş öğrencilerimizden atölye/proje sınavlarında komisyon üyelerine, içinde manifestolarının bulunduğu bir portfolyo sunmalarını istiyoruz. Dolayısıyla portfolyolarını oluştururken öğrencilerin atölyedeki ilk üretim süreçlerini de göz önüne alarak yönelimleri ve uygulamalarının ön/arka yapısını nasıl bir zemine oturttukları ya da oturtmaları gerektiğini karşılıklı, birebir dönütlerle belli zaman aralıkları dahilinde belirlemeye çalışıyoruz.”

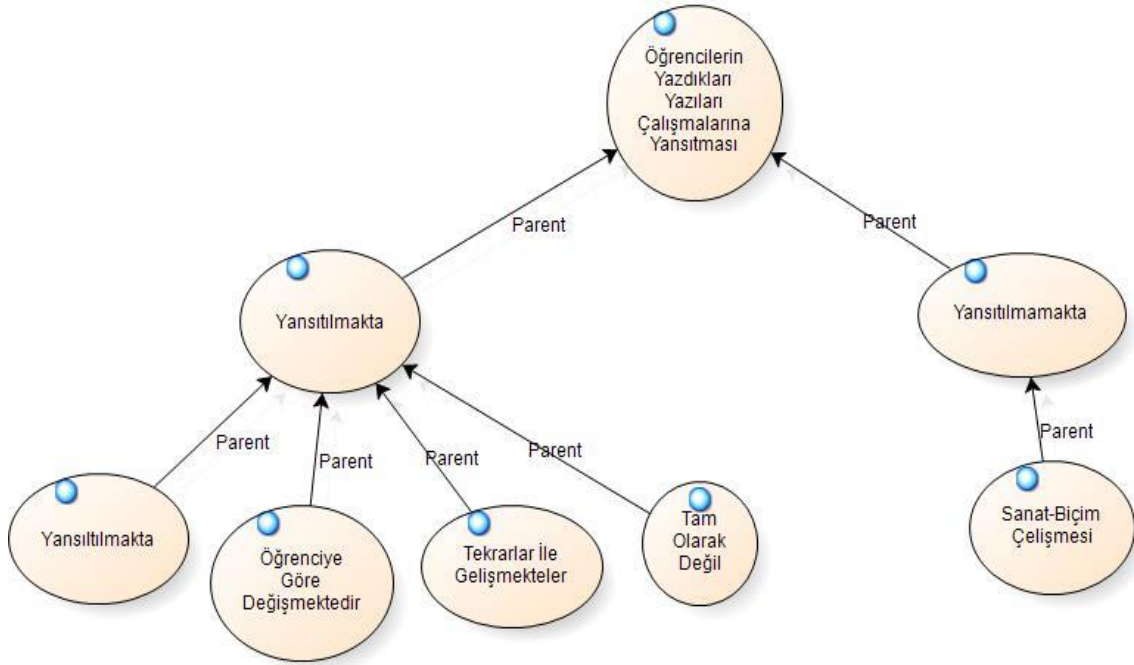
U15: “Öğrencilerle öncelikli olarak kendi yaşadıkları çevre ve kültürlerinden yola çıkmalarını öneririm. Bunlarla ilgili benzer sanatçıları incelemelerini ister sonrasında ise ‘Neden bunu yapmalıyım?’ sorusuna cevap aramasını ister ve tartışırım. Bütün bu süreci ve savunduğu düşünceyi anlatan bir manifesto metni yazmasını isterim. Böylelikle öğrenci, üzerinde düşündükçe ve karşılıklı olarak tartıştıkça daha olgun ve temeli sağlam bir sürece girmiş oluyor.”

U17: *“Toplumunu ilgilendiren kısmını nasıl açıklarsınız, neyi protesto ediyorsunuz, neyi gündeme getirme çabasındasınız, hangi sorunu kendinize dert edindiniz veya neyi övüp neyi yeriyorsunuz? Bu soruların dolaylıca cevabını manifestolarında yazdırıyorum ve herkes yazdıklarını okuyup tartıştıktan sonra resim yapma kısmına geçiyoruz.”*

U18: *“Derslerimizde elbette ki sanat akımlarına teori ve uygulama boyutunda değinmek zorundayız. Çünkü sanat tarihinin temel kavramlarını ve oluşumlarını bilmeden öğrencilerin çalışmalarını şekillendirmek ve yönlendirmek mümkün olmayacaktır. Bu açıdan atölye derslerinde akımları ve oluşumları işleyip neler yapıldığını öğrencilerle tartıştıktan sonra, kendi çalışmalarının oluşumu sürecinde referans olarak öğrencinin kendine yakın hissettiği akımları ve manifestoları araştırmasını istemekteyim. Derinlemesine bir araştırma safhasından sonra öğrencilerin kafalarında şekillendirdikleri malzemeler ve konular ışığında alt yapı oluşturmaları ve bu konuya yönelik manifesto yazmalarını istemekteyim. Manifesto bu anlamda öğrencinin kafasında olan bilgilerin ve düşüncelerin daha iyi kavranmasını sağlamaktadır. Rotası belli olmayan bir geminin nereye gideceği belli olmayacağı gibi öğrencilerin de manifesto olmadan bir çalışmaya başlaması onların niteliksiz yapıtlar üretmelerini sağlayacaktır. Bu açıdan çalışmalarına başlamadan belirledikleri ya da sorun edindikleri konularda manifesto yazmaları, öğrencilerin çalışmalarının daha nitelikli ve başından sonuna kadar kontrolün kendilerinde olmalarını sağlayıcı bir unsur olarak düşünülmektedir. Bu manifestolara yönelik tuvalin yanında farklı teknik ve malzeme kullanmalarını da istemekteyim.”*

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına altıncı sorunun b şıkkı olarak *“Öğrencileriniz eserlerini açıklama metinleri, eleştiri yazısı veya manifesto gibi yazdıkları yazıları çalışmalarına yansıtabiliyorlar mı?”* sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 113: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Yazdıkları Yazıları Çalışmalarına Yansıtmasına İlişkin Model



Modele göre öğretim elemanları, öğrencilerin yazdıkları yazıları çalışmalarına yansıtması ile ilgili “yansıtılmakta” ve “yansıtılmamakta” şeklinde cevaplamışlardır.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo 11’de sunulmuştur.

Tablo - 11: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Yazdıkları Yazıları Çalışmalarına Yansıtmasına İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
Yansıtılmakta		
Öğrenciye Göre Değişmektedir	11	U6, U7, U11, U13, U14, U1,U2, U12, U15,
Tam Olarak Değil	1	U8
Tekrarlar İle Gelişmekte	4	U17, U18, U9, U10
Yansıtılmakta	2	U4, U16
Yansıtılmamakta		
Sanat-Biçim Çelişmesi	1	U5

Öğretim elemanlarının görüşlerine göre öğrencilerin yazdıkları yazıları çalışmalarına yansıtması ile ilgili yansıtılmakta cevabına ilişkin öğrenciye göre

değişmektedir, tam olarak değil, tekrarlar ile gelişmekte ve yansıtılmakta temaları belirlenmiştir.

Öğretim elemanları, her öğrencinin hazır bulunuşluk ve kendini geliştirme oranının aynı olmadığını bu nedenle öğrenciye göre değiştiğini belirtmişlerdir. Öğrencilerin yazdıkları ile ürettikleri eserlerin tekrarlar ile gelişeceğini, bu nedenle tam olarak yazdıkları yazıları eserlerine yansıtamadıklarını ifade etmişlerdir.

Görüşme kapsamında “öğrenciye göre değişmektedir” temasına ilişkin U7, U10, U11, U13, U14, U15, U17 ve U18 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U7: *“Genellikle atölye dersimde öğrenciler işleri için bir öneri sunmakta oldukça güçlükler yaşadığını gözlemledim. Bu nedenle onları öncelikle ‘sanat yazıları’ dersinde anlatım teknikleri ve ‘düşünceyi geliştirme yolları’ ile tanıştırıyoruz. Ancak öğrencilerin önerilerini sözel olarak ifade edebilse de görsel formlara dönüştürmede ya da bunun tam aksine görsel formlara dönüştüren öğrencilerin önerisi hakkında tam bir anlam yaratamaması söz konusu olabiliyor. Bu nokta da kesin bir şey söylemek mümkün gözüküyor.”*

U10: *“Üstte de belirtildiği gibi sanat eğitimi en az fen bilimleri, sosyal bilimler ve diğer alanlar kadar önemlidir. Bu anlamda Görsel Sanatlar veya Plastik Sanatlar (resim, heykel, seramik) eğitimi teori ile ilişkilendirilerek yapılmalıdır. Söz konusu dersler nesnelerin nasıl görüldüğünü, uyumlu düzen ve kuruluşun nasıl oluşturulduğu yanı sıra teorik olarak yapıtı oluşturan ile izleyici arasında sanat yapıtlarını kavrama problemini ortadan kaldıracaktır.”*

U11: *“Öğrencilerim yazdıkları yazıları çalışmalarına çoğunlukla yansıtabiliyorlar. Daha doğrusu eğitim süreci içinde tutarlı bir yazı ortaya koymayı öğreniyorlar. Elbette ki ikinci sınıftaki bir öğrencimiz ilk projesine metin hazırlarken zorlanmakta fakat süreç içerisinde gerek metinlere dair*

bizlerden aldıkları eleştirilerle gerekse okudukları kitaplar ve gezdikleri sergilerle yazı yazma pratiklerini geliştiriyorlar.”

U13: “Tabi ki bu konuda her öğrencinin aynı düzeyde olması mümkün değil. Bazı öğrencilerim var, örneğin yazma konusunda çok yetenekliler. Edebiyat ve tiyatro ile ilgilenen öğrenciler var. Ancak bunun yanında bu konuya ilgi duymayan ve bu konuda yetersiz sayılabilecek öğrenciler de var. Bir alanda başarılı olan bireylerin diğer alanları da kolaylıkla kavrayabildiğini düşünüyorum.”

U14: “Bu öğrencinin bireysel kavrayış ve öğrenme hatta uygulama yetisine göre değişiklik gösterebilmektedir.”

U15: “Her öğrencinin hazır bulunuşluk ve kendini alanda geliştirme oranı aynı olmasa da hemen hemen her öğrencimin eser-manifesto bütünlüğünü yakaladığını düşünüyorum.”

Görüşme kapsamında oluşturulan “tam olarak değil” teması ile ilgili U8 numaralı öğretim elemanı şunları söylemiştir.

U8: “Genel olarak yukarıda da ifade ettiğim gibi, ilk baştaki kavrama ilişkin araştırma sürecini iyi yapamayan öğrenciler çalışmalarında bunu tam olarak yansıtamıyorlar.”

Görüşme kapsamında belirlenen “tekrarlar ile gelişmekte” teması ile ilgili U17 ve U18 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U17: “İlk denemelerinde çok başarılı olamasalar da sonraları biraz daha olgunlaştıklarını gözlemledim. Geçmişteki ve günümüzdeki ciddi örneklerle beslendikleri takdirde çok daha olgun işler çıkartacaklarına inancım sonsuz.”

U18: “Öğrencilerin yaptıkları ilk çalışmalarda manifestolara yönelik bir görüş geliştiremedikleri gözlenmektedir. Fakat diğer çalışmalarda hoca-öğrenci arasındaki sanatsal diyaloglar ne kadar sağlam olursa ve öğrenci

bu noktada teorik araştırmalarını derinlemesine geliştirdikçe sağlam bir bakış açısıyla manifesto ve eseri üzerinde bir bağ kurarak düñncesini çalışmalarına yansıtılabilmektedir.”

Görüşme kapsamında “yansıtılmakta” teması ile ilgili U16 ve U4 numaralı öğretim elemanları sadece “yansıtabiliyorlar” cevabını vermişlerdir.

U16: *“Evet, yansıtabiliyorlar.”*

U4: *“Evet, yansıtabiliyorlar.”*

Görüşme kapsamında “sanat-biçim çelişmesi” temasına ilişkin U5 numaralı öğretim elemanı şunları söylemiştir.

U5: *“Ne yazık ki bu konuda büyük güçlükler yaşıyorlar. Metin ile biçim çoğunlukla eşlemiyor.”*

4.4. Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular

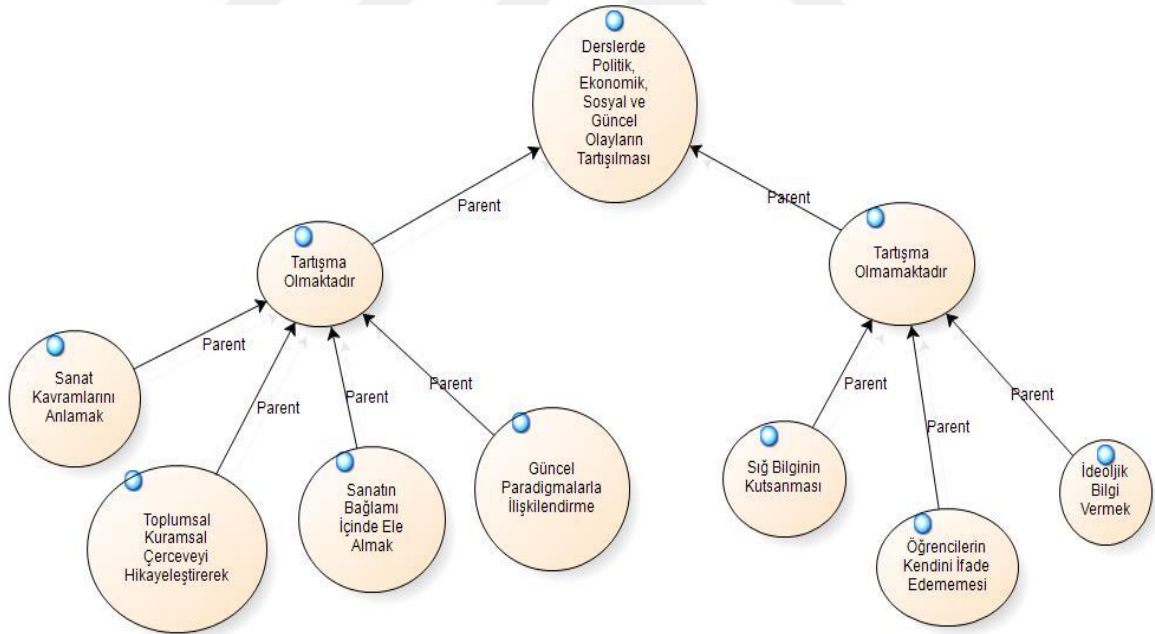
Avangard manifestoların günümüz sanatı ve sanat eğitime yönelik yeri ve önemi hakkında uzman görüşleri nelerdir? a)- Öğrencilerin güncel olayları sanatsal çalışma ortamına taşıyıp taşımadığı hakkındaki uzman görüşleri nelerdir? b)- Avangard manifestoların disiplinler arası sanat anlayışına olan katkısının olup olmadığı hakkındaki uzman görüşleri nelerdir? Sorularına yanıt aramak için araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına yarı yapılandırılmış görüşmede 7. soru yöneltilmiştir. Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına yedinci soru olarak “Yirminci yüzyıl avangard manifestoların (politika, ekonomi, toplumsal olaylar, edebiyat, performans, tiyatro, mimari, görsel sanatlar, müzik vb.) birçok disiplini içermesi özelliği göz önüne alındığında derslerinizde, ülkemizde ve dünyada yaşanan politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları tartışır mısınız? Bu olayları siz ve öğrencileriniz dersle nasıl ilişkilendiriyorsunuz? a- Öğrencilerinizin politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları eserlerine yansıtmalarında onlara bir özgürlük tanır mısınız? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir? b- Avangard manifestoların disiplinler arası özelliğini göz önüne alarak derslerinizde öğrencilerinizi çağdaş sanatın farklı disiplinlerinde farklı yöntem ve teknikleri kullanmaları konusunda

yönlendirme yapar mısınız? Bu yönlendirmeyi nasıl yapıyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir. Bu kapsamda öğretim elemanlarının 7. soruya verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modellerde yer almaktadır.

Yarı Yapılandırılmış Görüşmede 7. Soruya İlişkin Bulgular

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına yedinci soru olarak “Yirminci yüzyıl avangard manifestoların (politika, ekonomi, toplumsal olaylar, edebiyat, performans, tiyatro, mimari, görsel sanatlar, müzik vb.) birçok disiplini içermesi özelliği göz önüne alındığında derslerinizde, ülkemizde ve dünyada yaşanan politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları tartışır mısınız? Bu olayları siz ve öğrencileriniz dersle nasıl ilişkilendiriyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 114: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Politik, Ekonomik, Sosyal ve Güncel Olayları Tartışmasına İlişkin Model



Modele göre öğretim elemanları derslerinde politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayların tartışılmasına ilişkin soruya “tartışma olmaktadır” ve “tartışma olmamaktadır” şeklinde cevap vermişlerdir. Tartışma olmaktadır cevabından hareketle “sanatı bağlamı içinde ele almak”, “toplumsal kuramsal çerçeveyi hikayeleştirmek”, “dersleri güncel

paradigmalarla ilişkilendirmek” ve “sanat kavramlarını anlamak” temaları oluşturulmuştur.

Öğretim elemanlarının görüşlerine göre “tartışılmamalı” teması olarak ideolojik bilgi vermek, öğrencilerin kendini ifade edememesi ve sığ bilginin kutsanması ifadeleri belirlenmiştir.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo 12’de sunulmuştur.

Tablo - 12: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Politik, Ekonomik, Sosyal ve Güncel Olayları Tartışmasına İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
Tartışma Olmaktadır		
Sanatın Bağlamı İçinde Ele Almak	1 1	U5,U3,U6,U1,U7,U9,U4,U5,U1,U6,U 2
Güncel Paradigmalarla İlişkilendirme	2	U9,U4
Sanat Kavramlarını Anlamak	2	U3,U7
Toplumsal Kuramsal Çerçeveyi Hikayeleştirerek	1	U2
Tartışma Olmamaktadır		
İdeolojik Bilgi Vermek	1	U8
Öğrencilerin Kendini İfade Edememesi	1	U8
Sığ Bilginin Kutsanması	1	U8

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının görüşlerine göre derslerinde politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları tartışmasına ilişkin “tartışılmalı” teması olarak “sanatın bağlamı içinde ele almak” teması 11 öğretim elemanın cevabından oluşturulmuştur. Öğretim elemanları, sanatı etkileyen bütün unsurları öğrenciler ile birlikte tartıştıklarını, sanat nesnesini sadece yapıtın özellikleri ile değil bağlam içinde ele aldıklarını ve geçmiş olayları çağdaş sanat eserleri üzerinden tartıştıklarını söylemişlerdir. “Güncel paradigmalarla ilişkilendirme” teması 2, “sanat kavramlarını anlamak” teması 2 öğretim elemanı ve “toplumsal kuramsal çerçeveyi hikayeleştirerek” teması 1 öğretim elemanın görüşlerinden elde edilmiştir.

Öğretim elemanlarının görüşlerine göre derslerinde politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları tartışmasına ilişkin “tartışılmamalı” teması olarak ideolojik bilgi vermek, öğrencilerin kendini ifade edememesi ve sığ bilginin kutsanması ifadelerini 1 öğretim elemanı belirtmiştir. Öğretim elemanları güncel hiçbir konunun sınıfa taşınmasını doğru bulmadıklarını çünkü kendi görüş ve algılarını gençlere aktarabileceklerini ifade etmişlerdir. Ayrıca öğrencilerin sınıf içerisinde kendi aralarında tartışma yaptıkları fakat kendilerini özgürce eserlere yansıtma konusunda çekinceleri olduklarını söylemişlerdir.

Görüşme kapsamında oluşturulan “sanatın bağlamı içinde ele almak” teması ile ilgili U8, U7, U12, U10 ve U13 numaralı öğretim elemanlarının şu ifadelerine yer verilmiştir.

U8: *“Özellikle geçmişte ve günümüzde ortaya konan sanatsal olguları öğretebilmek adına sanatı etkileyen bütün unsurları öğrenciler ile birlikte tartışıyoruz.”*

U7: *“Hemen hemen girmediğimiz hiçbir disiplin kalmıyor. O andaki içerik ve bağlam neyi gerektiriyorsa o doğrultuda ilerleniyor. Sanat nesnesini sadece yapının özellikleri ile değil bağlam içinde ele alınması gerekliliği bunu doğuruyor. Aynı zamanda semiyotik anlamda bu tür bir yaklaşım gereklidir zaten.”*

U12: *“Politik tartışmalara girmek doğru değildir. Çünkü sanatın temel problemi ifadedir. Politika onun yalnızca konusudur. Fakat bazı manifestolar politik durumlardan etkilenmiştir. Bu nedenle ilgili konuda açıklama yapmak için durumu açıklamak zorunludur.”*

U10: *“20. Yüzyılda avangard manifestolar ile politik, ekonomi, toplumsal olaylar, mimari, görsel sanatlar, müzik gibi yaşamın her alanını derinden etkileyen olayları görmezden gelemeyen bir kişilik haline gelmiştir sanatçı. Günümüz sanat eğitimi, geleneksel ve modernist anlayış içinde manifesto araştırması, algılama sorunsalı bağlamında önem taşıyan problem durumunu ortaya koyan sanatsal hareketlilik içermelidir.”*

U13: “Evet, tartışıyoruz. Geçmiş olayları çağdaş sanat eserleri üzerinden tartışıyoruz. Ancak bazı siyasi olaylara girmemeye dikkat ediyorum. Çünkü hassas noktalar olduğunda farklı söylemlerin olması ihtimalini göz önünde bulundurmamız gerekiyor.”

U6: “Yirminci yüzyıl avangard manifestoların (politika, ekonomi, toplumsal olaylar, edebiyat, performans, tiyatro, mimari, görsel sanatlar, müzik vb.) birçok disiplini içermesi özelliği göz önüne alındığında derslerimizde, ülkemizde ve dünyada yaşanan politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları elbette tartışıyoruz ve bunların güncel sanata yansımalarını da hem izliyor hem de yeni gelişimleri içeren araştırma makaleleri inceliyoruz.”

Görüşme kapsamında “sanatın kavramını anlamak” temasına ilişkin U3 ve U15 numaralı öğretim elemanları şunları söylemiştir.

U3: “Evet, zaman zaman öğrencilerin ülkemizdeki sanat ortamını çevreleyen atmosferi daha iyi kavramalarını sağlamak amacıyla ülkemizde ve dünyada yaşanan politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları derslerimizde konu ediniyoruz.”

U15: “Bir sanatçı adayı yani öğrenci öncelikle içinde bulunduğu toplumdaki, sonrasında dünyanın içerisinde bulunduğu güncel olaylardan haberdar olmalı ve bu olaylar üzerine düşünceler geliştirmelidir. Herhangi bir konu üzerinde oluşan düşünce ve fikirler eserlere yansıtılabilmelidir. Bu süreçte ders içeriği olarak güncel konu ve olaylardan bahsedilerek fikir alışverişi yapılabilir.”

Görüşme kapsamında oluşturulan “güncel paradigmalara ilişkilendirme” teması ile ilgili U16 ve U5 numaralı öğretim elemanlarının ifadeleri şöyledir.

U16: “Bölümde Sanat Sosyolojisi ve Sanat Psikolojisi derslerini uzun süredir ben vermekteyim. Bu dersler kapsamında, sanatın varlığından işlevine dek neden ve niteliklerini sosyolojik değerlerin olanaklarıyla ifade edilebilmesini ve sanat yapısını sorgularken sosyolojiyi bir değerlendirme,

yorumlama, tanımlama aracı olarak kullanılmasını sağlamak adına hem geçmiş hem güncel olaylar tartışılmaktadır. Ayrıca derslerde kültürel değişimlerle başlayan psişik durumsalların da sanatın gelişimine paralel birlikteliğinin ifade edilebilmesini, sanat yapıtını sorgularken psikolojik etkenleri değerlendirme, yorumlama, tanımlama aracı olarak kullanılmasını sağlama yolunda güncel paradigmalara ilişkilerini sorguluyoruz.”

U5: “Mutlak surette hayat sanat ilişkisini kurmaya çalışırım. Toplumsal gerçeklikler ile sanatsal dilin ilişkisini kurmanın arttığı güce vurgu yapmaya özen gösteririm. Çünkü sanat, tüm gerçekliğiyle hayatı içermektedir.”

Görüşme kapsamında “toplumsal kuramsal çerçeveyi hikayeleştirerek” teması belirtilen U2 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U2: “Örneğin, Dada’yı anlatırken tarihsel, politik ve felsefi, toplumsal, kuramsal çerçeveyi anlatarak (hikayeleştirerek), sanatçıların eserleriyle Dada Manifestoları arasında ilişki kuruyorum. Dada hareketiyle ilişkilendirilen sanatçıların düşünce ve eserlerinin günümüz sanatına etkisinden örneklerle söz ediyorum.”

Görüşme kapsamında oluşturulan “ideolojik bilgi vermek” ve “sığ bilginin kutsanması” temasına ilişkin U14 numaralı öğretim elemanlarının ifadeleri şöyledir.

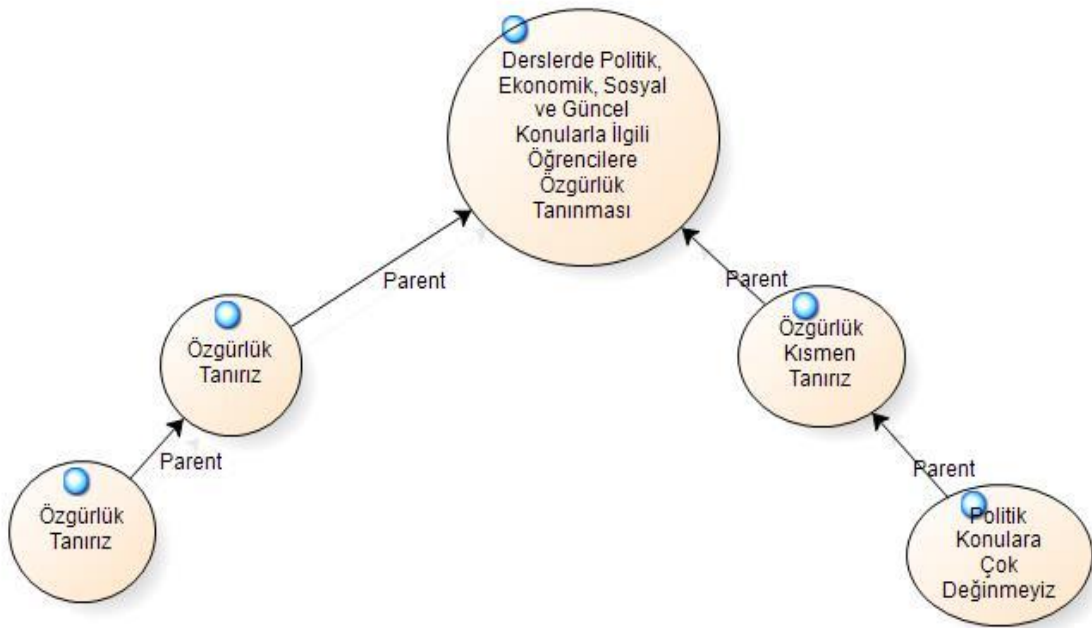
U14: “Güncel hiçbir konunun sınıfa taşınmasını doğru bulmuyorum. Öğretim elemanlarının kendi algılarını tohum gibi genç beyinlere ekmelerini doğru bulmuyorum. Bunun tartışılacağı zemin sınıf değildir. Muhatap, öğrenci değildir. Sanat tarihindeki manifestoların birçoğu dönemini tamamlamış tarihleri, kişileri, görüşleri ile açık şekilde var olduğundan bunu öğrenmekte tartışmakta bir sakınca yok ancak güncel hiçbir yapı hızla çözümlenemeyeceğinden kişilerin ideolojileri ile ancak farklı şekillerde algılanabilir bu algıyı sınıfta tartışmak ancak sığ bir bilginin kutsanması sonucunu doğurur ki bu oldukça tehlikelidir. Evrensel değerlere ve çevreye, sanata duyarlı bireyler yetiştirmekse amaç, gençlere kendi fikirlerini geliştirebilecekleri ortamlar ve temel bilgiler verilebilir o kadar.”

Görüşme kapsamında elde edilen “öğrencilerin kendini ifade edememesi” temasına ilişkin U17 numaralı öğretim elemanı şunları söylemiştir.

U17: “Derslerimizde kendi aramızda tartışırız ve gayet samimi görüşler çıkar ortaya. Ancak bu durumu özgürce eserlere yansıtma konusunda çekincelerimiz daima oluyor. Öğrencilerin yanlış anlaşılması, ifade ettikleri fikir ile karşı tarafın anladığı şeyin aynı olmayacağını tahmin edebiliyoruz. Bu yüzden düşündüğümüz kadar cesur davranamıyoruz. Eleştiriye tahammülü olmayan güçlü insanların, öğrencilerin eğitim hayatlarını olumsuz etkileyeceğini tahmin edebiliyoruz. Eğer bu başlıklar ders olarak okutulsaydı çok daha özgür ve resmi bir platform açılmış olurdu.”

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına yedinci sorunun a şıklı olarak “Öğrencilerinizin politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları eserlerine yansıtmasında onlara bir özgürlük tanır mısınız? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?” sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 115: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Politik, Ekonomik, Sosyal ve Güncel Konularla İlgili Öğrencilere Özgürlük Tanımlarına İlişkin Model



Modele göre öğretim elemanlarının görüşlerine göre derslerinde politik, ekonomik, sosyal ve güncel konularla ilgili “özgürlük tanırız” ve “özgürlük kısmen tanırız” temaları oluşturulmuştur.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo 13’te sunulmuştur.

Tablo - 13: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Derslerinde Politik, Ekonomik, Sosyal ve Güncel Konularla İlgili Öğrencilere Özgürlük Tanımlarına İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
Özgürlük Tanırız		
Özgürlük Tanırız	16	U1,U2,U3,U5,U15,U17,U18,U4,U6,U7,U9,U10,U11,U13,U14,U16
Özgürlük Kısmen Tanırız		
Politik Konulara Çok Değınmeyiz	2	U8,U12

Tablo 13’e göre derslerinde politik, ekonomik, sosyal ve güncel konularla ilgili “özgürlük tanırız” teması, 16 öğretim elemanın görüşlerinden elde edilmiştir. Öğretim elemanları öğrencilerin özgür bırakıldıklarında daha özgün çalışma yaptıklarını söylemişlerdir. “Özgürlük kısmen tanırız” teması, 2 öğretim elemanının yanıtlarından oluşturulmuştur. Öğretim elemanları, coğrafi konumundan dolayı üniversitelerinin bulunduğu bölgelerde sıkıntılar olabileceğini ayrıca politik konuların sanatın değerini düşüreceğini bu nedenle kısmen özgürlük tanıdıklarını ifade etmişlerdir.

Görüşme kapsamında “özgürlük tanırız” teması belirtilen U4, U7, U13, U14, U1 ve U2 numaralı öğretim elemanları şunları söylemişlerdir.

U4: *“Evet, öğrencilerime bu özgürlüğü tanıyorum. Çünkü özgür oldukları zaman deneme ve düşünme şansları artacak ve daha özgün işler ortaya koyabilecekler. Ayrıca bunun sonuçlarını yaşamayı da öğrenmeliler. Örneğin öğrenci politik söylem içeren bir resim yaptıysa karşı söylem geliştirmiş izleyicilerin eleştirilerine de cevap verebilecek kadar okumalı, yazmalı ve saygı duyarak tartışabilmelidir. Özgür olmaları resim yaparken, kendilerini sözlü ya da yazılı ifade ederken, konularını belirlerken onların*

cesaretini ve arayışını arttırır. Sonu olmayan bu serüvende kapılarını aralayanlar değil sonuna kadar açanlar keşfe hazır olurlar.”

U7: “Her zaman özgürdürler. Ancak bazen kendi özgürlükleri kendi sınırları da olabiliyor. Öğrencilerin çoğu için bu tür konular bazen çekinceli kalabiliyor.”

U13: “Zaman zaman farklı teknikleri denemeleri yanında farklı konular üzerine de çalışmalarına yer verebileceklerini söylüyorum. Ancak 3. sınıf atölye derslerinde tekniği yeni öğrendikleri için daha çok konu ve kompozisyonda özgür davranamıyorlar. Bu durum son sınıfta etkin olarak hissedilmelidir.”

U14: “Evrensel anlamda sanata bunu borçludurlar hatta! Ancak politik iş üretmek oldukça zordur ve donanımlı bir bilgi birikimi gerektirir, bu anlamda aşama aşama gitmek gereklidir. Yaş aralığının sorunlarını, kendilerini ve gerçek sorunlarını, fikirlerini ve çözüm önerilerini ele almak üzere her konuyu çalışabilirler. Gerçekten bilinmeyen bir konu politik işe dönüşüşünde yavan, tatsız bir şekle dönüşür; içselleşmiş ve gerçekten bilinen bir durum ise daha başarılı işlerin çıkmasını sağlar. Gençlerin kendilerini daha güzel, doğru ifade edebilecekleri her konuda çalışmalarını desteklenmelidir.”

U2: “Evet, sanatçı eğitimi belirli sınırlılıklar taşısa da kişiye, kişiliğe, yaratıcılığa bağlıdır. Kendinden, yaşantılarından, yaşam deneyimlerinden yola çıkmak eserin içtenliği, çalışma motivasyonu için önemlidir.”

U1: “Öğrenciyi her zaman özgür bırakırım. Dilediği şekilde anlatımını seçer, istediği plastik öğeleri kullanarak kompozisyonunu oluşturur. Bunu yaparken sürekli benim fikrimi de alırlar.”

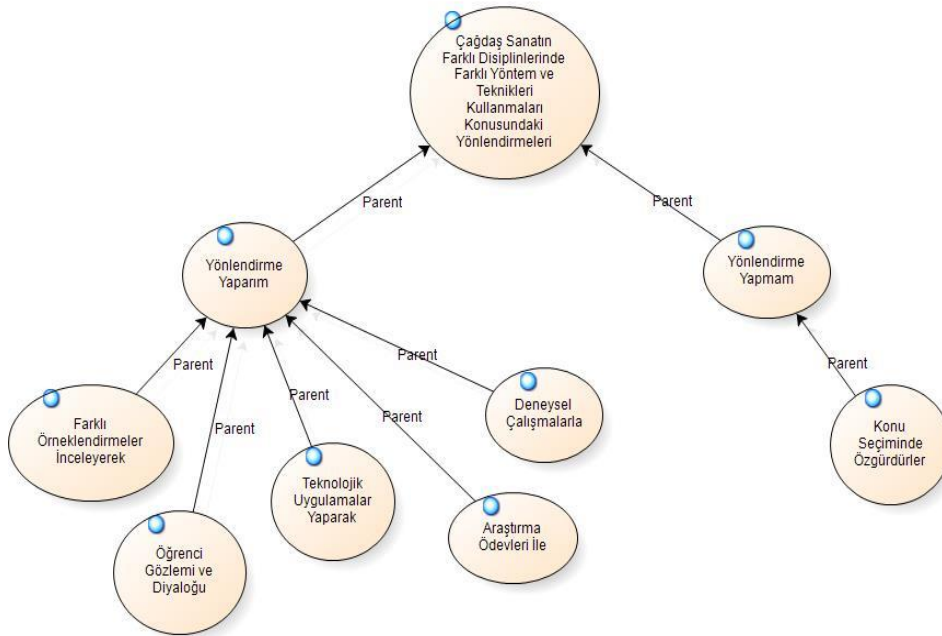
Görüşme kapsamında “politik konulara çok değinmeyiz” teması oluşturulan U8 ve U12 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U8: “Genel olarak öğrenciyi özgür bırakıyoruz. Ancak üniversitemizin bulunduğu bölge ve öğrenci profili dikkate alındığında özellikle politik olgulara çok değinmemeye çalışıyoruz.”

U12: “Politik konuların eserlere lisans seviyesinde yansıtılması, sanatın politik aktarımı sanatın değerini düşürerek onu araç haline getirir. Büyük sanat eserleri politik değildir.”

Araştırma kapsamındaki öğretim elemanlarına yedinci sorunun b şıkkı olarak “Avangard manifestoların disiplinler arası özelliğini göz önüne alarak derslerinizde öğrencilerinizi çağdaş sanatın farklı disiplinlerinde farklı yöntem ve teknikleri kullanmaları konusunda yönlendirme yapar mısınız? Bu yönlendirmeyi nasıl yapıyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir. Öğretim elemanlarının verdikleri yanıtlara ilişkin temalar aşağıdaki modelde yer almaktadır.

Şekil- 116: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Çağdaş Sanatın Farklı Disiplinlerinde Farklı Yöntem ve Teknikleri Kullanmaları Konusundaki Yönlendirmelerine İlişkin Model



Modele göre öğretim elemanlarının görüşlerine göre öğrencilerin çağdaş sanatın farklı disiplinlerinde farklı yöntem ve teknikleri kullanmaları konusundaki yönlendirmelerine ilişkin yönlendirme yaparım teması altında “araştırma ödevleri” ile

“deneysel çalışmalarla”, “farklı örneklendirmeler inceleyerek”, “öğrenci gözlemi ve diyalogu”, “teknolojik uygulamalar yaparak” temaları oluşturulmuştur. “Yönlendirme yapmam” teması altında konu seçiminde özgürdürler teması belirlenmiştir.

Katılımcıların bu soruya verdiği yanıtlardan oluşturulan alt temalar Tablo 14’te sunulmuştur.

Tablo - 14: Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Göre Öğrencilerin Çağdaş Sanatın Farklı Disiplinlerinde Farklı Yöntem ve Teknikleri Kullanmaları Konusundaki Yönlendirmelerine İlişkin Temalar

Tema	n	Katılımcı
Yönlendirme Yaparım		
Farklı Örneklendirmeler İnceleyerek	1	U8,U3,U15,U13,U17, U18,U9,U10,U5,U11,U6
Öğrenci Gözlemi ve Diyalogu	6	U2,U1,U10,U4,U5,U6
Araştırma Ödevleri İle	1	U7
Deneysel Çalışmalarla	1	U14
Teknolojik Uygulamalar Yaparım	1	U16
Yönlendirme Yapmam		
Konu Seçiminde Özgürdürler	1	U12

Tablo 14’e göre “farklı örneklendirmeler inceleyerek” teması 11 öğretim elemanın yanıtlarından elde edilmiştir. Öğretim elemanları öğrencilerin çağdaş sanatın farklı disiplinlerinde farklı yöntem ve teknikleri kullanmaları ile öğrencilerin daha çeşitli çalışmalar ürettiklerini belirtmiştir. 6 öğretim elemanı “öğrenci gözlemi ve diyalogu” ile dersleri işlediğini, 2 öğretim elemanı “deneysel çalışmalarla”, 1 öğretim elemanı “araştırma ödevleriyle”, 1 öğretim elemanı da “teknolojik uygulamalar yaparak” dersleri işlediğini belirtmiştir. Bu görüşlerden farklı olarak 1 öğretim elemanı da yönlendirme yapmadığını, “konu seçiminde özgür” olduklarını belirtmiştir.

Görüşme kapsamında öğretim elemanlarının görüşlerinden elde edilen “farklı örneklendirmeler inceleyerek” teması ile ilgili U3, U8, U15 ve U13 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U3: “Evet. Duvar Resmi dersinin hedeflerinden biri resim bölümü öğrencilerini seramik, heykel disiplinleriyle tanıştırmaktır. Ayrıca sanayi ürünü hazır malzemeler ve atık malzemelerle çalışma teknikleri gösterilmekte, doğada ve kamusal alanda kurulum/yerleştirme yapımı örnekleri verilmektedir.”

U8: “Evet, farklı örneklendirmeler yaparak öğrencilerin de farklı disiplinlerden faydalanarak çalışma üretmelerini sağlıyoruz.”

U15: “Güncel konu ve teknikleri sorgulamalarını, araştırmalarını ve denemelerini öneririm. Farklı sanatçılardan örnekler, varsa orijinal eserleri, göstererek uygulamalar yaptırırım.”

Görüşme kapsamında oluşturulan “araştırma ödevleri” ile teması belirten U7, U9 ve U13 numaralı öğretim elemanlarının ifadelerine yer verilmiştir.

U7: “Disiplinler arası bir sanat eğitimi verebilmek için önce manifestonun anlamı ve işlevi konusunda öğrencilere bazı beceriler kazandırılması gerekiyor. Bu nedenle birinci sınıfta sanat uygulamaları dersimiz var. Bu derste sanatın temel kavramlarını teknik ve malzemenin olanaklarıyla sınama yollarını görebiliyoruz. Öğrencilere araştırmacı kimliği kazandırma yolundaki etkinliklerle bunu gerçekleştirmeye çalışıyorum.”

U9: “Öğrencilerin kesinlikle tek tip bir kaynağa, disipline veya bir harekete bağımlı kalmasını kabul etmiyorum. Çağının getirdiklerini anlayabilen, kullanabilen ve okuyabilen bir öğrenci olmasını isterim. Bu yetilerin kazanılması noktasında çoklu disiplinler bir anlayışı benimseyebilirler. Özellikle disiplinler arası sanatı anlayabilmeleri ve bu doğrultuda sanat üretebilmeleri için geçmiş ve günümüz sanatına ilişkin görsel okur-yazarlıklarının gelişmiş olması gerekmektedir. Günümüz sanatı geçmiş ve gelecek arasında kurulan bir sacayağıdır. Bunlardan birisinin eksik olması diğerinin işleyişini ve dengesini bozacağından sanatsal anlamda hayati önem arz etmektedir. Bundan dolayı öncelikle bakmayı, görebilmeyi, gördüğünden kendi sentezini çıkarabilmeyi sağlama aşamasında bol bol

sanat okumaları, okuduklarını eleştirel olarak tartışabilmelerini ve eserlerine aktarmalarını sağlarım.”

U13: *“Zaman zaman farklı teknikleri denemeleri yanında farklı konular üzerine de çalışmalarına yer verebileceklerini söylüyorum. Çağdaş sanat ürünlerini (sadece resim değil, heykel, enstalasyon, video art vb.) incelemelerini öneriyorum.”*

Görüşme kapsamında belirlenen “deneysel çalışmalarla” temasını temasına ilişkin U14 numaralı öğretim elemanı şunları belirtmiştir.

U14: *“Tüm teknikleri tek tek öğrendikten sonra bir projede de tüm deneysel çalışmalara yer veriyoruz. Sanat, olmazların değil daha güzel nasıl olurun peşinde olduğundan ...”*

Görüşme kapsamında “öğrenci gözlemi” teması belirtilen U2, U4 ve U6 numaralı öğretim elemanlarının ifadeleri aşağıdaki gibidir.

U2: *“Öncelikle öğrencinin ilgisi, yeteneği, kişiliği ve sanatsal eğilimlerini gözliyorum. Onunla diyalog kurarak seçimini kolaylaştırmaya çalışıyorum. Onun talepleri, benim yaptırımlarımdan daha önemlidir.”*

U4: *“Evet. Çünkü bazen boya bazen resim bazen de mekan sanatsal ifade için yetersiz kalabiliyor ya da öğrencinin daha fazlasını denemek için heyecan duyduğunu, ilgisini ve bu konudaki yeteneğini görüyorsunuz; dolayısıyla ihtiyaç duyduğu noktada örnekler göstererek, soru cevap yöntemi kullanarak, anlatarak, tartışarak üretmesini sağlamaya çalışıyorum. Her yerin kendisine bir mekan olabileceği (kamusal alanlar, araziler,...), her malzemenin resmin/işin bir elemanına dönüşebileceği fikrini kazandırmak için sanatçıları tanıtmaya, sergilere, bianellere, fuarlara katılmaya, film izlemeye, çokça kitap okumaya yönlendirmeye çalışıyorum. Kendilerini bulmaları için bol bol denemelerini istiyorum.”*

U6: *“Çağdaş sanat disiplinleri ile ilgili yeni şeyler denemesini hem destekliyoruz hem de yönlendiriyoruz. Farklı çalışmalarını görmesini ve*

sanatın farklı yollarını keşfetmesini sağlamak için yurt içindeki ve dışındaki etkinlikleri izlemesini teşvik ediyoruz. Yurt dışına çıkan hocalarımızın deneyimlerini tüm fakülte öğrencilerimize bir sunumla paylaşması bunun en güzel örneğidir. Yayınları takip ediyor, bunları öğrencilerimizle paylaşıyor, bienalleri izleyerek yeni ufuklar keşfetmeleri için yüreklendiriyoruz.”

Görüşme kapsamında belirlenen “teknolojik uygulamalar yaparak” teması ile ilgili U16 numaralı öğretim elemanın ifadelerine yer verilmiştir.

U16: “Güncel sanat pratiklerinde artık bir bilgisayar programcısı, bir borsacı, bir mühendis sanat yapıtı üretir konuma geçebilmektedir. 21. yüzyıl içinde yaşıyor olmamıza rağmen de şimdilik kesin ve net bir şeyler söylemenin zorluğu içinde, 20. yüzyılın sonlarından bugüne doğru gelen alternatif formların teknoloji odaklı oluşu ile yeni medya uygulamaları etrafımızı oldukça kuşatmışlığı da ayrı bir durumsal işaret etmekte. Artık öğrencilerin de beklentileri iki boyutlu yüzeyin dışına doğru gelişmeye başlıyor. Lisans düzeyinde olmasa da lisansüstü derslerimde daha aktif yönlendirme yapıyorum. Ders içeriği alternatif ve farklı yöntemler üzerine kurgulanmış olduğundan uygulamalar da doğrudan bu yönde oluyor.”

Görüşme kapsamında oluşturulan “konu seçiminde özgürdürler” teması ile ilgili U12 numaralı öğretim elemanın ifadeleri şu şekildedir.

U12: “Öğrenciler bu konuda ve konu seçimlerinde özgürdür. Sanat amacı dışına çıkmamak şartıyla... Multimedya üzerinde çağdaş sanat işleri çok fazladır. Paradoksal olarak özellikle üzerine düşünülmeden anlaşılammakta ve bu bir çekim malzemesi olmaktadır. Bu nedenle öğrenciler zaten bu konuya ilgi duymaktadır. Fakat eğitimcilerin genel yaklaşımı, eğitimde yenileşmeye karşı olmalarıdır. Bu nedenle gelenekselde ısrar etmektedirler.”

BÖLÜM V

TARTIŞMA

Tarih boyunca her dönemin kendine has dinamikleri olmuştur. Bu dönemleri anlamak için dönemin felsefi, sanatsal, sosyal, kültürel, politik, ekonomik, teknolojik vb. normlarıyla birlikte değerlendirilmelidir. Bu durum, geçmişten günümüze değişen sanat algıları hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayacağı için 20. yüzyıl sanatını da bu kendine has dinamiklerle incelemek gerekmektedir.

20. yüzyıl sanatı, subjektif yönüyle bilimden farklı olarak; değişik söylemlerin aynı anda, hatta aynı söylemlerin bağımsız bir şekilde farklı yerlerde ortaya çıktığı kompleks bir süreci ele alır. Endüstri ve teknoloji, 20. yüzyılı belirleyen iki temel kategori olmuştur. Böylece, endüstri toplumunun sanatçısı, yeni bir gerçeklik anlayışı ile yüz yüze kalmıştır. Değer sistemlerinin hızla değiştiği bir toplumda sanatçının ilk tepkisi; isteği dışında kendini içinde bulunduğu bu yeni duruma karşı durmak olmuştur (Kavuran, 2003: 231- 232). Sanat, 20. yüzyılın başından itibaren toplumu, başta sosyo-ekonomik olmak üzere sosyo-kültürel ve sosyo-politik yaşam tarzını bir yandan değişime uğrattırırken, öte yandan topluma kontrollü biçimde yeni mecralar kazandırıcı bir misyonu üstlenmiş ve belirleyen konumuna geçmiştir (Bozağaı ve Soyşekerci, 2008). Böylece sanatçı toplumu etkileyen ekonomik, sosyal, politik, teknolojik, güncel tüm konulara duyarlılık göstermiş, toplumun sorunlarını irdeleyerek ele almıştır. Danto'nun (2014: 97) "ayaklanmalar çağı" olarak nitelendirdiği 20. yüzyılda avangart sanatçılar, politik ve protestocu bir tavırla yaşadıkları ortamın anlamsızlıklarını, çelişkilerini, eşitsizliklerini, geçmişe körü körüne bağlanmayı eleştirmişlerdir.

Geçmişin başkaldıran sanatçı kuşağının aksine günümüz genç sanatçı adayları, sistem içinde sağlam bir meslek edinmeyi amaçlamaktadır. Üniversitelerde eğitimlerini tamamlayan sanatçı adayları, sadece estetik kuramlar, sanat eleştirisi ve sanat tarihi alanında bilgili olmakla kalmayıp günümüz sanat dünyasının uygulamaları konusunda da donanıma sahip olmalıdır. Bir sanat eserinin galeride

nasıl sergileneceğini, sanat eleştirisinin nasıl yapılacağını, nasıl okunacağını ve nasıl yazılacağını bilmeleri gerekmektedir (Atakan, 2008: 11).

Günümüzde Türkiye’de sanat eğitimi alan öğrenciler Batı Sanatı temelli bir eğitim almaktadır. Sanat eğitimi alan veya sanatla ilgilenen tüm bireylerin özellikle de günümüz sanatını anlaması için özellikle 20.yüzyıl Batı Sanatı’nın temel dinamiklerini bilmesi gerekmektedir (Antmen, 2012: 9). Çünkü günümüz sanatının temeli 20.yüzyılın ilk yarısında atılmıştır. Postmodernizm ile birlikte sanatın içine giren kavramlar, malzemeler değişmiş ve algılama sorunu ortaya çıkmıştır. Geçmişle hesaplaşma dönemi olan 20.yüzyılda gelenekler sarsılmış, kalıplaşmış anlayışlar yıkılmıştır. Günümüz sanatının temel yapı taşlarını oluşturan ve 20. yüzyılın ilk çeyreğine damga vuran yeni sanat akımları ortaya çıkmıştır. Batı’da toplumsal yaşamı tüm gerçekliği ile yansıtan geleneksel sanat anlayışına sahip sanat akımları 20. yüzyıl Endüstri Çağı toplumu, bilinçlenerek her alanda varlık göstermeye başlayınca, artık sanat toplum gerçeğini yansıtmayı değil de bu gerçeğe yön verip, bu sorunları çözmeye odaklanmıştır. Estetik değerlerin değişmesiyle sanatçının da misyonu değişmiş, böylece sanatçı, artık fildişi kulesinden çıkmış, toplumsal olguların içinde, toplumsal gerçeklerle savaşılmaya başlamıştır. 20.yüzyıl sanatının temelini artık halka karşı sorumluluk hisseden, gücünü halktan alan yeni bir düşünce tarzı oluşturmuştur (İpşiroğlu, 2011: 9-14). Artun, (2013: 14) sanat hareketlerinin Rönesans’tan bu yana bir semiyolojiye, bir ikonolojiye ya da maddeye indirgenmiş formalist tarihinin gramerinden sökülerek hayatın ve siyasetin bağrındaki hakikatine iade edildiğini belirtmiş ve şöyle devam etmiştir:

“Sanatın hayatı ele geçirmeye yönelik cüretine ve hayallerine yönelik tutku. Bu tutku tamda modernizmin parçalandığı bir zamanda alevleniyor. Belki de Benjamin’in düşündüğü gibi tarih ancak geçmişin yıkıntılarından yapılıyor. Bu gün bir yandan postmodernist sanat, taklit ya da tahrip ederek modernist estetiği yağmalayıp tarihsizleştirirken; diğer yandan, sanatın hakikatine, tarihe ve hakikatine, tarihe ve eleştiriye inanlar, tarihin bu en çılgın, en aykırı, en şiirsel deneyimini harıl harıl restore ederek, onun büyüsunü sürdürmenin yollarını arıyorlar. Bu yolda, başta sanatçıların eserleri olmak üzere, kitaplar, dergiler, gazeteler, fotoğraflar, yazışmalar, notlar, defterler, çizimler, eşyalar, kayıtlar ve her türlü sayısız belge didik didik ediliyor. Ama

bunlar arasında en hakikileri, kuşkusuz manifestolar. Onlar em birer metin, hemde birer olay. Sanat dinin hem duaları, hem bedduaları.”(Artun, 2013:16).

20. yüzyılda sanatçılar her ne kadar belli guruplar adı altında hareket etmiş olsalar da resim ve heykel sanatına alternatif geliştirip geleneksel anlayışları değiştirmeyi amaçlamışlardır. 20.yüzyılda kuruluş felsefelerini ve ilkelerini manifestolarla ilan eden sanat akımları, bu manifestolarla kuruluş ilkelerini ilan ettiği gibi tek tek sanatçıların da mesajlarını ve misyonlarını da belirlemiştir. Geleneksel sanat anlayışlarına tepki olarak kaleme alınan sanat akımlarının manifestoları, yalnızca geçmişi yıkıp yok etmeyi değil, yerine neyin yapılacağını da söylemektedir. Böylece sanatçılar resim ve heykel sanatında alternatif teknikler, malzemeler geliştirdikleri gibi günümüz sanat ortamı, sanatı ve sanat izleyicisinin rolünü sorgulamış, sanat nesnesini ve sanatın tanımını da değiştirmiştir.

Sabancılar’a göre (2011: 236) geleneksel bir yapıda sürdürülen sanat eğitimi programları öğrencilerin, çağın getirmiş olduğu kavramları anlamlandırmasını güçleştirmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan yeni sanatsal algılara yönelik, klasik sanat eğitiminin yanında güncel sanat üzerinde düşünsel bir bağ kurulması ihtiyacından sanat eğitimi veren kurumların programlarına yenilikçi bir sanat eğitimi anlayışı sağlanmalıdır. Bu noktada sanat eğitimi veren Yüksek Öğretim Kurumlarının programlarında günümüz çağdaş sanatının felsefik alt yapısını oluşturması bakımından sanat manifestolarının yer alması önem taşımaktadır. Sanat eğitiminde uygulama veya teorik derslerde, söylemi eyleme dökme aşamasında bizzat üslupları kadar ekstrem yöntem ve tekniklere ihtiyaç duyan manifestoların, ortaya çıktıkları koşulların, kullandıkları araçların, oluşturdukları temsil ve bildirimlerin, eleştirilerin derinlemesine incelenmesi sağlanmalıdır.

Swift ve Steers’a göre (2006: 18) uygulama derslerinde materyal ve teknik kullanımı, öğrencilerin eğitim sonrası sanat hayatlarında sanatın gerçekleri ile bağlantı kurmalarını sağlayacak ve öğrencilerin yaratıcı fikirleri deneysel olarak algılayıp hayal güçlerini kullanmalarına yardımcı olacaktır. Bu sebeple sanat eğitimcileri, atölye derslerinde kendilerini taklit eden şablon öğrenci yetiştirmeyi değil de farklı malzemeler deneyen, okuyan, araştıran, yazan, eleştiren, sorgulayan,

sergiler gezen ve alanında diğerk etkinlikleri de izleyen bir kişi olarak kendisini yetiştirmenin yolunu aramalı ve kendisini okul ve atölye ile sınırlandırmamalıdır (Balamir, 2002: 199-200). İşte bu noktada 20. yüzyılda sanatçıların yayımladıkları manifestolar önemli bilgi kaynağı olarak ele alınıp irdelenmelidir. Bu metinlerle kuram ile sanat nesnesi birleşmiş ve sanatın tanımı genişlemiştir. Sanat akımları manifestolarındaki ilkelerini uygulama adına geliştirdikleri birçok yöntem ve teknik günümüz sanatının temelini oluşturmuştur. Manifestolar çağı olarak adlandırılan 20.yüzyılda sanat artık elle yapılan bir durum olmaktan çıkmış, günlük kullanım nesnesinden her şeyin sanat olabileceği, sanatçının da bir sanat objesi olarak kendi bedenini kullanabileceği, sanatın fabrikalarda da üretilebileceği veya sanat eserini sanatçıdan başkasının da yapabileceği, sanat eserinin yalnızca alınıp satılan bir meta olmayacağı görölmüştür. Ayrıca sanatçılar sadece eser üreten değil sorgulayan, eleştiren, başkaldıran, manifestolar yazıp toplumu bilgilendiren, harekete geçiren sosyal bir sorumluluk da üstlenmiştir.

Bu bağlamda günümüzde sanatın hayata dâhil olması, ikisi arasındaki sınırın ortadan kalkmasıyla beraber sanat eğitimi veren kurumlarda, artık formalist bir eğitim anlayışından ziyade yenilikçi bir bakış açısıyla merkezinde öğrenci olan bir anlayış benimsenmiştir. Böylece sanat eğitimi de geleneksel eğitim anlayışının üretime dayalı tek tip öğrenci modelinden vazgeçerek öğrencinin merkezde olup, sorguladığı, eleştirdiği, farklı düşünüp, edindiği bilgiyi amacına yönelik transfer ettiği bir sisteme geçmiştir. Öğrencilerin bilgi çağında merkez-çevre diyaloğuna ayak uydurması gerekmektedir. Erbay, (2004: 49) günümüzün öğrenci yapısını; yaratıcı, araştırıcı, sorgulayan, bildiklerini uygulayabilen, yeni niteliklere açık, çevresel faktörleri sanat yararına kullanabilen kişilik yapısındaki bireyler şeklinde tanımlar. Yılmaz, (2004: 45) geleneksel kalıplara sıkışmış olan öğrencilerin, yeni geliştirilecek eğitim sistemlerinde, neyi bileceği ve düşüneneğini değil, çözüm üretmek için nasıl düşüneneğinin öğretilmesinin amaçlandığı programlar üzerinde yoğunlaşılmasının gerekli olduğunu belirtmiştir. Bu sistemlerde amaçlanan olgu, öğrencinin ihtiyaç duyduğu bilgiyi nasıl, nereden ve hangi şartlarda elde edebileceğini kendisinin deneyimlemesidir.

Bu noktada sanat manifestolarının sanat ortamındaki konumundan hareketle sanat eğitimi içerisinde öğrencilere yaratıcı, eleştirel, yaşadığı toplumun sorunlarını irdeleyen ortamlar oluşturulmalıdır. Tez kapsamında yapılan uzman görüşlerinden elde edilen sonuçlarda öğrencilerin eserlerini anlatan metinler, eleştiri yazısı, manifesto gibi yazıların yaratıcı ve eleştirel düşünmeye etki ettiği ortaya çıkmıştır. Sanat eğitiminin bu unsurları hayata geçirebilmesi sadece uygulamalı derslerle değil kuramsal derslerle de gerçekleştirilmelidir. Kuramsal dersler ise uygulama derslerini destekleyici içerikte olmalıdır. Derslerde tartışma, eleştiri ortamı oluşturulmalı ve yazı aktiviteleri artırılmalıdır.

Disiplinlerarası anlayışı benimseyen postmodern sanat eğitimi için bir sanatçının ve eserinin birçok açıdan incelenmesi gerekmektedir. Bu noktada konu, tema, eserin oluşumu, aktardığı mesajın özellikleri, kullanılan malzemenin önemli olduğu kadar, sanat esrinin içinde bulunduğu çevre ve şartlar, eserin işlevi, eserin yapıldığı dönemdeki ekonomik ve politik durum önem taşımaktadır. Dolayısıyla sanat eğitiminde bütüncül bir yaklaşıma ihtiyaç vardır. Sanat eğitimcileri; öğrencilerin yetenekleri ve ilgi düzeyine göre uygun bir yaklaşımla yaklaşmalı, disiplinlerarası bir eğitim anlayışı ile onların yaratıcılığını, eleştirel düşünme becerilerini geliştirici ortamlar oluşturmalıdır. Manifestoların da 20. yüzyılda sanatçılar ve sanat akımları tarafından kullanılmasının nedeni; toplumsal olayların, politikanın ve sanatın bu dönemde birbirinden ayrılmaz ilişkisidir. Bu dönemde sanat beslendiği toplumsal, sosyal, siyasal ve kültürel olaylarla disiplinlerarası bir anlayış benimsemiş, sanatın geleneksel algısı yerle bir edilmiştir. 20. yüzyıl sanatına ışık tutmak ve günümüz çağdaş sanatı anlamak adına sanat akımlarının manifestoları sanat eğitimi açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda, sanat eğitimi veren kurumlarda uygulama ve teorik derslerde sanat manifestolarının bu disiplinlerarası özelliklerinden yararlanılmalıdır.

Tez kapsamında incelenen yurt dışındaki öğretim programlarının ders içeriklerinde, sanat ve yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldıran, sorgulayan, katılımı, diyalogu, eylemi vurgulayan, multidisipliner üretim şekilleri ortaya koymayı sağlayan teorik ve pratik bir bakış açısının amaçlandığı görülmüştür. İçeriklerde,

çağdaş estetik uygulamalarla ilgili konular hakkında, sanatı etkileyen güncel, kamusal, sosyal, aktivizm, çevre, teknolojik, politik, kültürel vb. konuların hem teorik hem uygulama derslerinde tartışılarak inceleme, analiz, okuma ve yazma uygulamaları yapılmaktadır. Yazma ve görsel sanat arasındaki ilişki ele alınıp, uygulamalı atölye ve yazı çalışmaları birleştirilmektedir. Derslerde öğrenciler, çeşitli sanat yaklaşımlarını inceleyecek ve yazdıkları yazılarla bunları uygulamaya koyup, metinlere entegre resimler yapılmakta veya resimlerden ilham alınmış metinler yazmaktadır. Bu çalışmalar, öğrencilerin bireysel uygulamalarını daha geniş referans çerçeveleri ile ilişkilendirmesine, kendi bağımsız araştırmalarını ve sanat eserleri ile ilgili teorileri ve bağlamları analiz etmelerine yardımcı olduğu ortaya çıkmıştır.

Araştırma kapsamında edinilen bulgular ve yine araştırma ekseninde yapılan ilgili araştırmalardan elde edilen veriler neticesinde, sanat manifestolarının yaratıcı bir yöntem olduğu ve sanat eğitimi alan öğrencilerin özellikle güncel sanat üretimlerine yönelik hem teorik hem de uygulama aşamasında derinlemesine ele alınmasının gerekli olduğu görülmektedir.

BÖLÜM VI

SONUÇ

6.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Özgür ve yaratıcı düşünce bireysel deneyim ve öngörülerle gerçekleşen bir süreçtir. 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımları, sanat eserleri ve avangard manifestoları, özgür ve yaratıcı bireysel sanat algısını anlama, çözümleme açısından son derece önemli bulgular ortaya koymaktadır. Özellikle günümüz çağdaş sanatı anlamak için sanat tarihi, avangard manifestolar gibi sanata yön vermiş, sanat eserlerinin üretilme amaçlarının nedenlerini ele alan kuramsal kaynakları bilmek ve analiz etmek önem taşımaktadır. Bu noktada 20. yüzyılda kaleme alından avangard manifestolar, sanatsal yönelimleri etkilediği için manifestolar bağlamında üretilen sanat eserleri, yeni biçim teorileri, bireysel ve özgür sanatsal tavır ortaya koymuştur. Sanat tarihini, sanat akımlarını ve bu akımların manifestolarını kavramış bir öğrenci, sanat eserlerinin üretilme amaçlarını, sanat eserlerinin biçim ve estetik özelliklerini sorgulayıp özgün eserler üretebilecektir.

Bu bağlamda birinci alt problem olan “*Türkiye, Amerika ve İngiltere’deki güzel sanatlar eğitimi veren kurumların lisans eğitim programlarının ders içeriklerinde avangard manifestolar konusunun yeri nedir?*” sorusuna yönelik, araştırmacı tarafından incelenen güzel sanatlar eğitimi veren Türkiye’deki yükseköğretim kurumlarının lisans eğitim programlarının ders içeriklerinde avangard manifestoların kuramsal dersler içerisinde kısmen yer aldığı sonucu çıkmıştır. Ders içeriklerinde avangard manifestolar sanat tarihi dersleri kapsamında kronolojik olarak teorik işlendiği görülmüştür. Fakat uzmanlar ile görüşmelerde yalnızca kuramsal derslerde değil, uygulamalı derslerde de avangard manifestolarına uygulamalı ve teorik olarak kısmen yer verildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Yurt dışındaki öğretim programlarının ders içerikleri incelendiğinde, klasik sanat algısından ziyade disiplinlerarası yaklaşımla, kavramsal, eleştirel ve yaratıcı düşüncenin ön planda olduğu ve uygulamaya dönük bireysel sanat eğitimine önem verildiği görülmüştür. 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat hareketleri ve onlara ait

manifestoların, çağdaş sanatın algılanmasında, güncel sanatın uygulama ve pratikleri arasında ilişki kurulmasında önemli olduğu göz önünde bulundurulduğunda özellikle ders içeriklerinde, okuma ve yazmayı sanat eğitime dâhil etme stratejileri geliştirildiği, okuma ve yazma ile resim oluşturma arasındaki geçirgen sınırlılıklara odaklanıldığı görülmüştür. Derste öğrenciler gerekli teorik alt yapıyı sağladıktan sonra eleştirel yazı yazarak öğrendiklerini uygun tekniklerle uygulama derslerine aktardığı ortaya çıkmıştır.

6.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

İkinci alt problem olan “*Avangard manifestoların sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumlarındaki lisans eğitim-öğretim programlarına ve müfredat derslerine olan etkisi, yeri ve önemi hakkındaki uzman görüşleri nelerdir?*” sorusuna yönelik uzman görüşleri neticesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Araştırmaya katılan öğretim elemanları ile yapılan görüşmeler sonucunda avangard manifestoların; çağdaş sanatın anlaşılmasında, sanatın teorik ve pratik yüzleri arasındaki bağların kavranmasında, tarihsel döküman oluşturulmasında, zihinsel sorgulama becerilerinin gelişiminde, yaratıcılığa etkisinde, farklı üretim şekilleri ortaya koymada ve öğrencilerin kendi sanatını ifade etmesinde olumlu etkileri olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, öğretim elemanlarının büyük çoğunluğu öğrencilerin kuram ve uygulama arasında bağ oluşturabilmeleri açısından ve yaratıcı çalışmalar ortaya koymalarında olumlu etkileri olduğunu düşündükleri için avangard manifestoların öğrenciler tarafından bilinmesi gerektiğini düşünmektedirler. Bu nedenle yükseköğretim kurumlarının lisans eğitim programlarında bir ders olarak yer alması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Öte yandan, yapılan görüşmelerde öğretim elemanlarının az bir kısmının görüşüne göre ise zaten sanat tarihi, estetik, sanat felsefesi, sanat eleştirisi gibi derslerde konu olarak işlendiği, bu nedenle manifesto konulu bir dersin ayrı bir ders olarak lisans eğitim programında yer almasının gerekli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Ancak avangard manifestoların yüksek lisans ve sanatta yeterlilik ya da

doktora programlarında ders olarak verilmesinin daha uygun olacağı sonucuna varılmıştır.

6. 3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Üçüncü alt problem olan “*Avangard Manifestoların sanat eğitimi alan öğrencilerin sanatsal gelişim düzeylerine ilişkin uzman görüşleri nelerdir? a)- Uygulamalı derslerde öğrenciye yönelik etkisi nedir? b)- Yaratıcılık ve eleştirel düşünme kabiliyetine yönelik etkisi nedir?*” sorusuna yönelik uzman görüşleri neticesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Yapılan görüşmeler sonucunda, uygulama derslerinde avangard manifestoların öğrencilerin eleştirel düşünme, yaratıcı düşünme ve muhakeme yetisinin gelişmesinde olumlu katkılarının olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Uygulama derslerinde proje ödevleri ve portfolyo sunma aşamasında, bilim sanat odaklı okuma-dinleme-tartışma ortamında, öğrencinin biçim ve içerik arasında oluşturdukları anlamları bir öneri oluşturma sürecine dönüştürmede sanat manifestolarından faydalandığı ortaya çıkmıştır. Ayrıca öğrencinin proje üretme ve kendisinde olan eğilimi anlama sürecinde, sanat akımları ile ilişki kurarken avangard manifestoları içeren ilgili kitaplardan, sanatçı örneklerinden faydalandığı ve öğrencilerin sanatsal gelişim düzeylerine avangard manifestoların olumlu etkilerinin olduğu ortaya çıkmıştır. Öte yandan görüşmecilerden çok az bir kısmının görüşleri sonucunda; uygulama derslerinde zaman sıkıntısından dolayı avangard manifestolara yer veremedikleri, bu tarz çalışmalar için zamanın önemli olduğu ortaya çıkmıştır.

Görüşmelerden elde edilen bulgular neticesinde uygulama derslerinde öğrencilerin yaratıcılığını ve eleştirel düşünme kabiliyetine olumlu etkisi ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda uzmanlar, öğrencilerin çalışmalarıyla ilişkisini doğru kurması ve belirlediği bağlamı doğru ifade etmesi bakımından öğrencilerin yapmış oldukları eserleri ifade ederken veya uygulama sınavlarında eskizleri sunarken literatür ve görsel araştırma sonucunda açıklama metni, eleştiri yazısı, manifesto gibi yazılı raporlar istedikleri ortaya çıkmıştır. Fakat her öğrencinin hazır bulunuşluk düzeyinin farklı olduğu ve kendini geliştirme oranının aynı olmadığı için öğrenciden

öğrenciye değiştiği, bu nedenle öğrencilerin eserlerini açıklama metinleri, eleştiri yazısı veya manifesto gibi yazdıkları yazıları tam olarak çalışmalarına yansıtamadıkları sonucu çıkmıştır. Bu durumda öğrenciler tekrarlar yaparak, geçmiş ve günümüzdeki önemli örneklerle beslendikçe, teorik araştırmalarını derinlemesine geliştirdikçe manifestolarını eserlerine yansıtılabildikleri sonucuna varılmıştır.

Araştırmada öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun görüşlerine göre, uygulama derslerinde öğrencilerin resimlerini açıklama metinlerinin veya eleştiri yazılarının, öğrencilerin yaptıkları çalışmaların anlaşılması veya taşıdığı fikrin açıklanması bakımında manifesto niteliği taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır. Öte yandan öğretim elemanlarından az bir kısmının görüşüne göre ise bu tür yazıların öğrencinin deneyim kazanmasıyla alakalı bir süreç olduğu için kısmen manifesto niteliği taşıyabileceği sonucu çıkarken; bazı uzmanların görüşlerine göre ise öğrenim aşamasındaki öğrencilerin yazdıkları yazıların manifesto özelliklerini kapsayamayacağı, bu tür yazıların öneri niteliğinde olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Ayrıca, avangard manifestoların öğrencilerin sanatsal gelişiminde olumlu etkilerinden dolayı eğitim programında “manifesto yazma” veya “eleştiri yazısı yazma” gibi bir konunun olması gerektiği sonucuna ulaşılırken, görüşmecilerden bir kısmının görüşleri neticesinde manifesto yazısından ziyade “eser anlatımı”, “eser analizi”, “kavramsal içerik” gibi konulara ilişkin metin yazmalarının daha uygun olacağının sonucuna varılmıştır.

6.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Dördüncü alt problem olan “*Avangard Manifestoların günümüz sanatı ve sanat eğitimine yönelik yeri ve önemi hakkında uzman görüşleri nelerdir? a)- Öğrencilerin güncel olayları sanatsal çalışma ortamına taşıyıp taşımadığı hakkındaki uzman görüşleri nelerdir? b)- Avangard Manifestoların disiplinler arası sanat anlayışına olan katkısının olup olmadığı hakkındaki uzman görüşleri nelerdir?*” sorusuna yönelik uzman görüşleri neticesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Görüşmelerden elde edilen bulgular neticesinde, avangard manifestoların (politika, ekonomi, toplumsal olaylar, edebiyat, performans, tiyatro, sinema, mimari, görsel sanatlar, müzik vb.) birçok disiplini içermesi bakımından ülkemizde ve dünyada yaşanan politik, ekonomik, sosyal ve sanatı etkileyen bütün güncel olayların ve unsurların derslerde tartışıldığı ve bunun olumlu olumsuz sonucunun olduğunu belirtmişlerdir. Bu bağlamda, sanat ve hayat arasındaki sınırın ortadan kalkıp öğrencilerin güncel olayların günümüz sanatına yansımalarını kavramada, dersleri ve çalışmalarını güncel paradigmalara ilişkilendirmedi, avangard manifestoların disiplinler arası özelliği günümüz sanat ortamına olumlu etkisinin olduğu sonucu çıkmıştır. Bu bağlamda öğretim elemanları avangard manifestolarının disiplinler arası özelliği göz önüne alınarak öğrencilerin politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları eserlerine yansıtmasında özgürlük tanıdıkları ve özgün çalışmalar ürettikleri sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca sanatın amacı dışına çıkmamak şartıyla derslerinde konu seçiminde ve farklı yöntem ve teknikleri kullanmaları konusunda araştırma ödevleri, deneysel çalışmalar, teknolojik uygulamalar gibi öğrencileri çağdaş sanatın farklı disiplinlerinde yönlendirme yaptıkları sonucu çıkmıştır.

Öte yandan öğretim elemanlarından az bir kısmının görüşüne göre ise ideolojik bilgi verilebileceği, öğrencilerin yanlış anlaşılıp kendini ifade edememesi ve sığ bilginin kutsanması gibi hassas konulardan dolayı güncel hiçbir konunun sınıfa taşınmasının doğru olmadığı sonucu çıkmıştır. Ayrıca, öğrenci profili, üniversitelerin bulunduğu coğrafi konum gibi etkenlerden dolayı öğrenciler güncel olayları kısmen tartışsalar da kendilerini özgürce eserlere yansıtma konusunda çekinceleri olduğu ve siyaset gibi güncel konuların sanatın değerini düşüreceği ve onu araç haline getireceğinden dolayı eserlere yansıtılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

BÖLÜM VII ÖNERİLER

7. 1. Birinci Alt Probleme Yönelik Öneriler

Güzel sanatlar eğitimi veren yükseköğretim kurumlarının lisans eğitim programlarının ders içeriklerinde avangart manifestoların sadece kuramsal derslerde değil de uygulamalı derslerin içeriklerinde yer verilmesi önerilmektedir. Teorik ve uygulama derslerinin birbirini destekleyici içerikte olması ve disiplinlerarası yaklaşımla teorik derslerin uygulamaya dönük yapılması önerilmektedir.

20. yüzyılda ortaya çıkan sanat hareketleri ve onlara ait manifestoların, çağdaş sanatın algılanmasında, güncel sanatın uygulama ve pratikleri arasında ilişki kurulmasında önemli olduğu göz önünde bulundurulduğunda özellikle ders içeriklerinde, okuma ve yazmanın sanat eğitimine dâhil edilmesi önerilmektedir.

7.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Öneriler

Avangard manifestoların, öğrencilerin kuram ve uygulama arasında bağ oluşturabilmeleri, çağdaş sanatı anlamada, zihinsel sorgulama becerilerinin gelişiminde, yaratıcılığa etkisinde, farklı üretim şekilleri ortaya koymada ve öğrencilerin kendi sanatını ifade etmesinde olumlu etkilerinden dolayı lisans eğitim programlarında bir ders olarak yer alması önerilmektedir.

7.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Öneriler

Uygulama derslerinde öğrencilerin sanatsal gelişim düzeylerine eleştirel düşünme, yaratıcı düşünme, muhakeme yetisinin gelişmesinde avangard manifestoların olumlu etkisinden dolayı uygulamalı atölye derslerinin işlenişinde hem de teorik hem de uygulamaya dönük yürütülmesi önerilebilir. Yalnızca teorik derslerin değil, uygulamalı atölye derslerinin içerik ve konularında da avangard manifestolara yer verilmesi önerilmektedir.

Sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında teorik ve uygulamalı dersler kapsamında, öğrencilerin edindiği kuramsal bilgiyi uygulamalarında kullanabilmesi ve proje uygulamaları ile ilgili açıklama metni, eleştiri yazısı, manifesto gibi yazı

yazma uygulamaları yapılması önerilmektedir. Ayrıca öğrencilerin yaratıcı, eleştirel düşünme kabiliyeti ve sanatsal gelişiminde olumlu etkisinden dolayı eğitim programında “manifesto yazma” veya “eleştiri yazısı yazma” gibi bir konunun olması önerilmektedir.

7.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Öneriler

Öğrencilerin bireysel uygulamalarını daha geniş referans çerçeveleri ile ilişkilendirmesinde ve sanat eserleri ile ilgili teori ve bağlamları analiz etmelerine yardımcı olacağı için çağdaş sanatı etkileyen güncel, kamusal, sosyal, aktivizm, çevre, teknolojik, politik, kültürel vb. konuların hem teorik hem uygulama derslerinde tartışılması ve öğrencilerin çalışmalarına yansıtmasına imkan verilmesi önerilmektedir.

Avangard manifestoların disiplinler arası özelliğinden faydalanarak hem uygulama hem teorik derslerde kuramsal bilgi ve beceri arasında uyum sağlanabilmesi, öğrencilerin çağımızın teknik olanaklarından faydalanarak sürekli yenilikçi tavırlar sergileyebilmeleri ve gelenekselleşmiş sanat anlayışlarına yeni önermeler getirebilmeleri sağlanmalıdır. Bu amaçla, günümüz sanat eğitimi programlarının günceli takip eden disiplinlerarası bir anlayışta olması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aközer, Emel (2011). Mimarlığın Özgürlüğü (Hazırlayan: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu) Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi Ve Bauhaus (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Aktaş, Ümit (2011). Toplumsal Hareketler ve Devrimler, İstanbul: Çıra Yayınları

Amstrong, Helen (2012). Grafik Tasarım Kuramları, İstanbul: Espas Kuram Sanat Yayınları

Antmen, Ahu (2012). Sanatçılardan Yazılar Ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Yaylacık Matbaası, (4. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık

Aragon, Breton, Artaud Ve Diğerleri, (2013). Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi Hazırlayan: Ali Artun) Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş, (3.Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları

Aritan, Özlem (1999). 20.yy’ın İlk Yarısında Soyut Sanat ve Mimarlık. Ege Mimarlık 01(29), 39-44. <http://egemimarlik.org/29/12.pdf> Erişim Tarihi: 13.12.2018

Arslan, Mehmet (2000). Cumhuriyet Dönemi İlköğretim Programları Ve Belli Başlı Özellikleri. Milli Eğitim Dergisi, 146, 42-48.

Arslan, Mehmet (2006). Değişen Değerler ve Sosyal Bilgiler Öğretimi Programlarına Yansımaları. II. Sosyal Bilimler Eğitimi Kongresi Bildiriler Kitabı. 26-28 Mayıs 2005. Van: Milli Eğitim Basımevi, 182-192.

Artun, Ali (2006). Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset III - Sanat ve Siyaset. <http://www.aliartun.com/yazilar/modernligin-sinirinda-sanat-elestiri-ozerklik-siyaset-iii-sanat-ve-siyaset/> Erişim Tarihi: 30.12.2017

Artun, Ali (2008). “Tasarım Dehşeti” Sanat Tasarım Bilgi Sempozyumu Bildiri Kitabı. İstanbul: YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi.

Artun, Ali (2013). Çağdaş Sanat ve Kültürizm, Kimlik ve Estetik, İstanbul: İletişim Yayınları

Artun, Ali (2013). Paris'te Üç Sergi I: Sürrealist Nesne.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/1690>, Erişim Tarihi: 28.12.2017

Artun, Ali (2013). Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Artun, Ali (2015). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Artun, Ali (2015). Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Artun, Ali, Aliçavuşoğlu, Esra (2011). Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Nur, Altınıydız (2014). Sürrealizm Mimarlık Mekân Sanatı (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Artut, Kazım (2009). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık

Atakan, Nancy (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi Basım Yayın

Avcı, Artun (2003). Modern iletişim bunalımı ve gerçeküstücü iletişim, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Aykut, Aygöl (2012). Sanat Eğitiminde Estetik. İstanbul: Hayalperest Yayınları

Ayverdi, İlhan (2011). Misalli Büyük Türkçe Sözlük, 2. Cilt, İstanbul: Kubbealtı Yayınları

Balamir, Bünyamin (2002). Öğretmen Yetiştirmede Atölye Eğitimi. Gazi Üniversitesi'nin Eğitimde 75.Yılı Sanat Eğitimi Sempozyumu, 08-10 Mayıs, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Matbaası, 197-200.

- Balcı, Yusuf B, Say, Nuran (2003). Temel Sanat Eğitimi. İstanbul: Yapa Yayınları
- Başoğlu, Z. (2005). Yirminci Yüzyıl Mimarlık Akımlarında Renk Kuramı De Stijl. İç Mimarlık Dergisi. 3, 64-65- 67
- Batur, Enis (2009). Modernizmin Serüveni (8. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Bektaş, Dilek (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Berger, John (2007), Sanat ve Devrim, (Çeviren: Bige Berker). İstanbul: Yankı Yayınları
- Berger, John (2007). Sanat ve Devrim (Çeviren: Bige Berker). (3.Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Bingöl, Yüksel (1983). “Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitime Etkileri” Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 2/17, İstanbul
- Blumenkranz, Noemi-Onimus (2009). Carlo Carra: Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi (Hazırlayan: Enis Batur). Modernizmin Serüveni. (8. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bora, Ece, Sıla (2016). Yapım Ve Yıkım Eylemi Olarak Mimari Manifestolar, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Bozağaçlı, Selçuk ve Soyşekerci, Serhat (2008). 20. Yüzyılın Sanat Dünyası Perspektifinden Sosyo-Ekonomik Çelişki ve Etkileşimler, <https://www.mavinota.com/index.php?link=yazi&no=3310> Erişim Tarihi: 03.07.2018
- Bozkurt, Nejat (2014). Sanat ve Estetik Kuramları (11. Baskı). Bursa: Asa Yayınları
- Breton, Andre (2009). Leziz Ceset Oyunu (Hazırlayan: Enis Batur). Modernizmin Serüveni (8. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Buckley, Craig (2011). What Happened to Architectural Manifesto? Columbia University

Buyurgan, Serap, Buyurgan, Ufuk (2012). Sanat Eğitimi ve Öğretimi. Ankara: Pegem Akademi Yayınevi

Bürger, Peter (2012). Avangard Kuramı. (Çeviren: Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları

Bürger, Peter (2014). Avangard Kuramı. (Çeviren: Erol Özbek). (8. Baskı). İstanbul:

Büyük Larousse (1986). C. 3, 4, 13, İstanbul: Gelişim Yayınları

Büyükkaragöz, Savaş (1997). Program Geliştirme, Konya: Kuyucular Ofset Yayınevi

Cabanne, Pierre (2009). Kolajlar. (Hazırlayan: Enis Batur). Modernizmin Seruveni. (8. Baskı). İstanbul: Yapı kredi Yayınları

Calinescu, Matei (2013). Modernliğin Beş Yüzü.(Çeviren: Sabri Gürses).(2.Baskı). İstanbul: Küre Yayınları

Caws, Mary Ann (2001). Manifesto: A Century of isms, xix. University of Nabreska Press

Chakraborty, Kathleen James (2019). Bauhaus Kültürü

<https://www.e-skop.com/skopdergi/bauhaus-kulturu/4580> Erişim Tarihi: 20.07.2019

Clark, Toby (2011). Sanat ve Propaganda-Kitle Kültürü Çağında Politik İmge.(Çeviren: Esin Hoşsucu). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Conrads, Ulrich (1991). 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar. (1.Baskı). İşkur Matbaacılık

Çağbayır, Yaşar (2007). Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı Ötüken Türkçe Sözlük, 3.Cilt, İstanbul: Ötüken Neşriyat

Çetişli, İsmail (2013). Batı Edebiyatında Akımlar II. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Dachy, Marc (2014). Dada Sanatın Başkaldırısı (Çeviren: Orçun Türkay). (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

Danchev, Alex (2017). Fütüristlerden Stuckistlere 100 Sanatçı Manifestosu100 Sanatçı Manifestosu. (Çeviren: M. Emir Uslu). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları

Danto, Arthur C. (2014). Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi. (Çeviren: Zeynep Demirsu). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Deliduman, Canan (1999). Güzel Sanatlar Fakültesi Mezunları ve Sanat Öğretmenliği. Milli Eğitim Bakanlığı Dergisi,142,61-62.

Demirel, Özcan (2002). Planlamadan Değerlendirmeye Öğretme Sanatı. Ankara: Pegem Yayıncılık

Demirel, Özcan (2008). Eğitimde Program Geliştirme. Ankara: Pegem Akademi

Demirok, Canan (2016). Medya Sanatının Kuramsal Kaynakları Ve Medya Sanatı Estetik Biçim Teorisinin İlk Sınırları, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Dempsey, Amy (2007). Modern Çağda Sanat: Ekoller, Üsluplar, Hareketler. (Çeviren: Akınhay, Osman). İstanbul: Akbank Yayınları

Douglas, Charlotte (1994). Malevich, Thames and Hudson, Londra

Duplessis, Yvonne (1991). Gerçeküstücülük, (Çeviren: İsmail Yergüz, Esen Çamurdan) İstanbul: İletişim Yayınları

Eagleton, Terry (2014). Sanatçı Marx, <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-sanatci-marx/1728>, Erişim Tarihi: 13.12.2017

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997), 1. Cilt, 2. Cilt, 3. Cilt, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları

Efland, A, Freedman, K. & Stuhr, P. (1996). Postmodern art education: An approach to curriculum. Virginia: The National Art Education Association

Erbay, Mutlu (2004). Sanat Eğitiminin Organik Yapısındaki Süreklilik, II. Sanat Eğitimi Sempozyumu, Resim-İş Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar. 28-30 Nisan. Ankara: Gündüz Eğitim Ve Yayıncılık, 47-51

Erkmen, Nazan (2011). Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Hazırlayan: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu) Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Eti, Sevim (1971). Çağdaş Sanat. İstanbul: Karaca Ofset

Etike, Serap (1995). Sanat Eğitimi Yazıları. Ankara: İlke Yayınları

Etike, Serap (2001). Desen. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Farago, France (2017). Sanat. (Çeviren: Özcan Doğan). (3. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları

Fineberg, Jonathan (2014). 1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri (Çeviren: Simber Atay, Görül Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları

Foster, Hal, (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard (Çeviren: Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Genç, Adem (1983). Dada / Entropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat. Dokuz Eylül Üniversitesi. İzmir: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları

Genç, Adem (1987). Yeni-Plastikçi Ve İnşacı Sanat, Temmuz Sanat, Mayıs: 40-42.

Giderer, Engin Hakkı (2003). Resmin Sonu. Ankara: Ütopya Yayınları

Gombrich, E.H. (2002). Sanatın Öyküsü. (Çeviren: Erol Erduran ve Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi

Göğüş Beşir, Oğuzkan, Ferhan, Örentoy, Olcay (1998). Yazın Terimleri Sözlüğü, Ankara: Dil Derneği Yayınları

Grindon, Gavin (2015). Sürrealizm, Dada ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangarda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım (Hazırlayan: Aylin Kuryel ve Begüm

Özden Frat) Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Gropius, Walter (2002). Walter Gropius ve Bauhaus. İstanbul: Boyut Yayıncılık

Gropius, Walter (2011). Bauhaus Kuram ve Örgütlenmesi (Hazırlayan: Harrison, Charles ve Wood, Paul). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi (1.Baskı). İstanbul: Küre Yayınları

Gropius, Walter (1991). Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı, (Hazırlayan: Ulrich Conrads) 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar (1.Baskı). İşkur Matbaacılık

Gropius, Walter (2009). Weimar Devlet Yapıevi (Bauhaus) Programı (Hazırlayan: Enis Batur). Modernizmin Serüveni. (8. Baskı). İstanbul: Yapı kredi Yayınları

Güvemli, Zahir (2012). Sanat Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları İstanbul: Remzi Kitabevi

Harrison, Charles ve Wood, Paul. (1011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi (1. Baskı). İstanbul: Küre Yayınları

Hesapçioğlu, Muhsin (1998). Öğretim İlke ve Yöntemleri Eğitim Programları ve Öğretim. İstanbul: Beta Yayım Dağıtım

Hilav, Selahattin (1962). Gerçeküstücülük (1. Baskı). İstanbul: De Yayınevi

Hjartarson, Benedikt (2007). Myths of Rupture, The Manifesto and the Concept of Avantgarde. Modernism / edited by Astradur eysteinsson and Vivian Liska

Hopkins, David (2004). Dada ve Gerçeküstücülük (Çeviren: Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları

Huelsenbeck, Richard. (2013). Dada Manifesto (Hazırlayan: Ali Artun) Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Huntürk, Özi (2011). Heykel ve Sanat Kuramları, İstanbul: Hayalperest Yayınevi

İnal, İnsel (2015). Tasarım ve Sanat Pratiklerinin, Tarihsel Süreç Üzerinden, Toplumla İlişkilenmeleri, Eğitim Bilim Toplum, 13 (52),43-69

İnal, Tuğrul (1981). Gerçeküstücülük, Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı, Sayı 349

İpşiroğlu, Nazan, İpşiroğlu, Mazhar (2011). Sanatta Devrim (5. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Bozağaçlı, Selçuk ve Soyşekerci, Serhat (2008). 20. Yüzyılın Sanat Dünyası Perspektifinden Sosyo-Ekonomik Çelişki ve Etkileşimler. Üniversite ve Toplum, Bilim Eğitim ve Düşünce Dergisi, 8 (3).

Jameson, Fredric (1997). Marksizm ve Biçim, (Çeviren: Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Kale, Nesrin (1995). Postmodernizm- Hermeneutik ve Eğitim. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi. 28 (2), 281-292.

Karasar, Niyazi (2005). Bilimsel Araştırma Yöntemi (15.baskı). İstanbul: Nobel Yayıncılık

Kavuran, Tamer (2003). Sanat ve Bilimde Gerçek Kavramı. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 15, 225-237.

Keser, Nimet (2009). Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya Yayınevi

Klee, Paul (2010). Bauhaus Ders Notları ve Yazıları (U. Emre Özdi). İstanbul: Hayalbaz Kitap

Klingsöhr-Leroy, Cathrin (2006). Gerçeküstücülük, (Çeviren: Mehmet Tahsin Yalım). İstanbul: Remzi Kitabevi

Milner, John (1996). Kazimir Malevich and the Art of Geometry, Yale University Press, New Haven ve Londra

Kuspit, Donald (2014). Sanatın Sonu (4.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları

Lequenne, Michel. (2000). Marksizm ve Estetik (1.Baskı). İstanbul: Yazın Yayıncılık

Lowry, Bates (1972). Sanatı Görmek (Çeviren: Necla Yurtsever, Zahir Güvemli), İstanbul: Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları

Lynton, Norbert (2015). Modern Sanatın Öyküsü (Çevirenler: Cevat Çapan Ve Sadi Öziş) (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

Malevich, Kazimir (2013). Nesnesiz Dünya Süpreatizm Manifestosu (Çeviren: Cansu Çapan). İstanbul: Dedalus Kitap

Mamur, Nuray (2012). Görsel Sanatlar Eğitiminde Nitel Araştırmalar İçin Bir Doküman: Portfolyo. Eğitim ve Bilim Dergisi, 37 (165), 194-207.

Marinetti, Filippo (1909). Fütürist Manifesto. (Hazırlayan: Ali Artun). Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş,(3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Marx, Karl, Engels, Firedrich (2013). Komünist Partisi Manifestosu (Çeviren: Işık Soner). (3. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları

Miles, M. B, & Huberman, A. M. (1994). Qualitative data analysis: An expanded sourcebook. Sage.

Ötgün, Cebrail (2012). Bildirgeler Bağlamında Sanatta Hareketler, Oluşumlar ve Hangar +/- (Hazırlayan: Mehmet Yılmaz) Sanatın Günceli Güncelin Sanatı (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi

Özdemir, A. Beyhan (2013). Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf (Hazırlayan: Caner Aydemir) Fotoğraf Neyi Anlatır (3.Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Özer, Yıldız (2009). Konstrüktivist Heykelde Boşluk Kavramı, Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylöl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

Özsoy, Vedat (2003). Görsel sanatlar eğitimi. Ankara: Gündüz Eğitim

Öztuna, H.Yakup (2007). Konstrüktivizm: El Lissitzky ve Tipografi. Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi, (11), 90-99,

Passeron, Rene (2000). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi (4.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

Paz, Octavio (2016). Gerçeküstüçülük (Hazırlayan: Enis Batur) Gerçeküstüçülük Gergedan Özel Sayısı Ağustos 1987. İstanbul: Kült Yayıncılık, 264-281

Picabia, Francis (2013). Yamyam Manifestosu (Hazırlayan: Ali Artun) Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş,(3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Puchner, Martin (2012). Marx ve Avangard Manifestolar Devrimin Şiiri İstanbul: Altıkırkbeş Yayıncılık

Rickey, George (1968), Constructivism Origins And Evolution, Revised Edition

Richter, Hans (1978). Dada Art and Anti-art, New York: Oxford UP

Russolo, Luigi (2009). Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi Fütüriat Manifesto (Hazırlayan: Enis Batur). Modernizmin Seruveni. (Çeviren: Selehattin Hilav). (8. Baskı). İstanbul: Yapı kredi Yayınları

Ryan, Zoe (2014). Gelecek Artık Eskisi Gibi Değil. <http://tasarimbienali.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/833> Erişim Tarihi: 17.08.2018

Sabancılar, Duygu (2011). Yükseköğretim Sanat Eğitimi Programlarında Güncel Sanatın Yeri (Editor: Enver Yolcu). 2. Ulusal Güzel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu, 8-10 Nisan 2010, Canakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Yayınları, 236-243.

San, İnci (1984). Çağdaş Sanat Eğitimi. Öğretmen Dünyası Dergisi,49.

San, İnci (1990). "Güzel Sanatlar Eğitimi Grubu Raporu" Eğitim Bilimleri Birinci Ulusal Kongresi Değerlendirme Raporları. A.Ü.Eğitim Bilimleri Fakültesi, Ankara: A.Ü. Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları. Sayı:165,24-28.

San, İnci (2003). Sanat Eğitimi Kuramları. Ankara: Ütopya Yayınları

Sanouillet, Michel (2009). Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York (Hazırlayan: Enis Batur). Modernizmin Seruveni.(Çeviren: Sema Rifat). (8. Baskı). İstanbul: Yapı kredi Yayınları

Sarup, Madan (1995). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm. (Çeviren: Abdalbaki Güçlü). (1. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Selamet, Necmi (2007). Şiirimizde Manifestolar, İzmir: İlya Yayınları

Senemoğlu, Nuray (2002). Gelişim Öğrenme ve Öğretim Kuramdan Uygulamaya. Ankara: Gazi Kitapevi Tic. Ltd. Şti.

Serim, Sema, Ü. Alemdar, Yeşim, G. Açıkgöz, Şeyda. (2016). Mimarlık Eğitimine Başlamak; Bauhaus İçinden Bir Yeniden Konumlandırma Denemesi. Ege Mimarlık, 01 (92), 46-48 <http://egemimarlik.org/92/index.php> Erişim Tarihi: 24.11. 2018

skopbülten (2016). Dada'nın Sokak Eylemleri.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-sokak-eylemleri/2969>

Erişim Tarihi: 18.04.2017

Sontag, Susan (2008). Fotoğraf Üzerine. (Çeviren: Osman Akinhay). İstanbul: Agora Kitaplığı

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (2015). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü (15.Baskı).İstanbul: Remzi Kitabevi

Swift, John ve Steers, John (2006). A Manifesto for Art in Schools, Art Education in a Postmodern World: Collected Essays (Edited: Tom Hardy). (1.Published). USA: Intellect Books.

Şahinkaya, Sezen, Burçe (2009). Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şen, Ü. Sevim (2005). Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5 (1), 343-360.

Tunalı, İsmail (2013). Felsefenin Işığında Modern Resim (9.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

Tuncay, Yiğit (1994). Mayakovski ve Fütürizm.
<http://www.halksahnesi.org/1994/06/03/mayakovski-ve-futurizm-yigit-tuncay/>
 Erişim Tarihi: 01.03.2017

Turan, Oktay (2013). Gösteri Toplumunda Mimarlık Manifestoları, Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara

Turani, Adnan (1999). Çağdaş Sanat Felsefesi (3.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

Turani, Adnan (2012). Dünya Sanat Tarihi (16.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

Türk Dil Kurumu (2017). <http://www.tdk.gov.tr/> Erişim tarihi: 10.12.2017

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1977). C. 1, İstanbul: Dergâh Yayınları

Tzara, Tristan (2013). Dada Manifestosu (Hazırlayan: Ali Artun) Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş,(3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Varış, Fatma (1991). Programlara İlişkin Temel Kavram ve Tanımlar. Eğitim Bilimlerinde Çağdaş Gelişmeler Dergisi, Şubat, Eskişehir: Etam Basımevi

Varış, Fatma (1998). Temel Kavramlar ve Program Geliştirmeye Sistemik Yaklaşım. Eğitim Bilimlerinde Yenilikler. Eskişehir: A.Ü.A Fakültesi Yayınları

Vesely, Dalibor (2014). Sürrealizm, Modernlik ve Mimarlık. (Hazırlayan: Nur Altınyıldız Artun) Sürrealizm Mimarlık Mekân Sanatı (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Vidler, Anthony. (2011). After the Manifesto (Craig Buckley,) What happened to the architectural manifesto? Columbia University

Waldberg, Partick (2009). Metafiziğin Gerçeküstüçülüğe Etkisi (Hazırlayan: Enis Batur). Modernizmin Seruveni (Sema Rifat) (8. Baskı). İstanbul: Yapı kredi Yayınları

Yaman, Zeynep, Yasa (2011). Bauhaus ve Söylemleştirilen İç Mekan Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya (Hazırlayan: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu) Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2006). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık

Yılmaz, Evren (2001). Kandinsky, Klee ve Malevich'in metinleri ve yapıtları arasında bir araştırma. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yılmaz, Evren (2009). Mondrian Ve Maleviç'in Sanatında Metafizik Ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yılmaz, Melek, Gökay (2004). Modanın Görsel Kültür Ve Sanat Eğitimindeki Yeri. Eğitim ve Bilim, Cilt: 29, (133), 39-46.

Yılmaz, Melek, Gökay (2011). Sanat ve Diğer Disiplinlerle İlişkisi. Alakuş, Ali Osman, Mercin, Levent. (ed.) Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi (2.Baskı). Ankara: Pegem Akademi

Yılmaz, Mehmet (2013). Modernizmden Postmodernizme. (2.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi

Yılmaz, Nalan, (2010), Naum Gabo ve Konstrüktivist Sanat <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=760&bhcp=1>
Erişim Tarihi: 25.07.2017

Yolcu, Enver (2004). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım

Zenone, Daniela. (2002). Das Automobil im italienischen Futurismus und Faschismus: Seine ästhetische und politische Bedeutung. WZB Discussion Paper No. FS II, (02-115).

İNCELENEN EĞİTİM PROGRAMLARININ KAYNAKÇASI

Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim- İş Öğretmenliği Lisans Eğitim Programı

<https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/167/resim-is-ogretmenligi-programi/dersler> Erişim Tarihi: 02.12.2017.

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Eğitim Programı

<https://dbp.erciyes.edu.tr/Program/P3.aspx> Erişim Tarihi: 28.11.2017.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü Lisans Eğitim Programı

<http://stf.ogu.edu.tr/Sayfa/Index/24/lisans-programi>, Erişim Tarihi: 02.12.2017.

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim Resim-İş Öğretmenliği Lisans Eğitim Programı

<http://gef-guzelsanatlar-resimis.gazi.edu.tr/> Erişim Tarihi: 05.12.2017.

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Eğitim Programı

<http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/resim/?lang=tr> Erişim Tarihi: 05.12.2017

Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Lisans Eğitim Programı

<http://rso.aef.marmara.edu.tr/> Erişim Tarihi: 27.11.2017.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Eğitim Programı

<http://gsf.marmara.edu.tr/ogrenci/ders-programlari-icerikleri/> Erişim Tarihi: 28.11.2017.

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim İş Öğretmenliği Lisans Eğitim Programı

<http://ects.mu.edu.tr/tr/program/111> Erişim Tarihi: 12.05.2017

Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim İş Öğretmenliği Lisans Eğitim Programı

<https://www.erbakan.edu.tr/guzelsanatlaregitimi> Erişim Tarihi: 02.12.2017

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Resim-İş Öğretmenliği Lisans
Eğitim Programı

<http://egitim.omu.edu.tr/tr> Erişim Tarihi: 05.12.2017

Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Eğitim Programı

http://www.selcuk.edu.tr/guzel_sanatlar/resim/bolum_dersleri/tr Erişim Tarihi:
02.12.2017

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi Tasarım Bölümü Bileşik
Sanatlar Lisans Eğitim Programı

<http://www.bologna.yildiz.edu.tr/index.php?r=course/view&id=9122&aid=41>

Erişim Tarihi: 29.11.2017

Amerika Sanat Akademisi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü

<https://www.academyart.edu/courses/?back=4491&plan=BFA-FA> Erişim Tarihi:
27.08.2019

Amerika Illinois Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Sanat Fakültesi

<https://catalog.uic.edu/ucats/colleges-depts/architecture-design-arts/art-ah/bfa-art-ed/>

Erişim Tarihi: 24. 08. 2019

Amerika San Francisco Eyalet Üniversitesi Liberal ve Yaratıcı Sanatlar Okulu

<http://bulletin.sfsu.edu/courses/art/> Erişim Tarihi: 30.08.2019

Amerika Stanford Üniversitesi Beşeri Bilimler Fakültesi

<https://exploreddegrees.stanford.edu/schoolofhumanitiesandsciences/artandarthistory/>

[#bachelorstext](#) Erişim Tarihi: 27.08.2019

İngiltere Loughborough Üniversitesi Sanat Okulu
<https://lucas.lboro.ac.uk/epublic/wp5016.main?dept=SA&dept2=SA>

Erişim Tarihi: 20.08.2019

İngiltere Newcastle Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu
<https://www.ncl.ac.uk/undergraduate/degrees/w150/#coursedetails> Erişim Tarihi:
 20.08.2019

RESİMLER KAYNAKÇA

(Sanal 1, 2017): Oleg Kulik “Performans Gösterisi” 1994

<https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise> Erişim Tarihi: 17.11.2018

(Sanal 2, 2017): Hundertwasser “Mimarlığı Boykot” (1968)

<https://www.arch.columbia.edu/books/reader/16-after-the-manifesto>

Erişim Tarihi: 17.11.2018

(Sanal 3, 2018): Martin Luther, 95 Tez, 1517

https://www.luther.de/95thesen_pl.html Erişim Tarihi: 20.05.2018

(Sanal 4, 2018): Levellers Manifestosu, 1649

<https://www.arch.columbia.edu/books/reader/16-after-the-manifesto>

Erişim Tarihi: 20.05.2018

(Sanal 5, 2018): Karl Marx ve Friedrich Engels, Komünist Manifesto 1848

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVGhlX0NvbWl1bmlzdF9NYW5pZmVzdG8> Erişim Tarihi: 20.05.2018

(Sanal 6, 2018): Ziya Azazi “Sen De Gel” 2013

<http://www.e-skop.com/skopbulten/gezi-direnisinin-gaz-maskeli-dervisi-ziya-azazi-ile-soylesi/1559> Erişim Tarihi: 21.05.2018

(Sanal 7, 2017): Le Figaro Gazetesinde Yayımlanan Fütürist Manifesto

<https://heythereimdnvallee.wordpress.com/2014/10/19/marinetti-and-the-futurist-manifesto/>
 Erişim Tarihi: 26.05.2017

(Sanal 8, 2017): Gino Severini “Savaş” 1914

<https://www.wikiart.org/en/gino-severini> Erişim Tarihi: 26.05.2017

(Sanal 9, 2017): Gino Severini “Zırlı Tren” 1915

<https://www.wikiart.org/en/gino-severini> Erişim Tarihi: 26.05.2017

(Sanal 11, 2018): Giacomo Balla “Güneşin Önünden Geçen Merkür” 1914

<https://www.wikiart.org/en/Search/Giacomo%20Balla> Erişim Tarihi: 12.07.2018

(Sanal 12, 2018): Luigi Russolo “Arabanın Dinamizmi” 1913

<https://www.wikiart.org/en/luigi-russolo/dynamism-of-a-car-1913>

Erişim Tarihi: 12.07.2018

(Sanal 12, 2017): Fütürist Resim: Teknik Bildirgesi

<http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/manifestos/> Erişim Tarihi: 26.05.2017

(Sanal 13, 2017): Giacomo Balla “Bir Otomobilin Hızı+ Işıklar” 1913

<https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla> Erişim Tarihi: 27.05.2017

(Sanal 14, 2017): Giacomo Balla “Balla Keman Yayının Ritimleri” 1912

<https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla> Erişim Tarihi: 27.05.2017

(Sanal 15, 2017): Giacomo Balla “Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin Dinamizmi” 1912

<https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla> Erişim Tarihi: 27.05.2017

(Sanal 16, 2017): Umberto Boccioni “Ruh Durumları: Uğurlama” 1911

<https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> Erişim Tarihi: 28.05.2017

(Sanal 17, 2017): Umberto Boccioni “Ruh Durumları: Gidenler” 1911

<https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> Erişim Tarihi: 28.05.2017

(Sanal 18, 2017): Umberto Boccioni “Ruh Durumları: Kalanlar” 1911

<https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> Erişim Tarihi: 28.05.2017

(Sanal 19, 2017): Carlo Carra “Manifestazione İnterventista” 1914

<https://www.wikiart.org/en/carlo-carra> Erişim Tarihi: 25.05.2017

(Sanal 20, 2018): Luigi Russolo, Ugo Piatti and the Intonarumori, 1917

http://www.wikiwand.com/en/Luigi_Russolo Erişim Tarihi: 12.07.2018

(Sanal 21, 2018): Fütürist Suarelerinden Görüntü 1924

<https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise> Erişim Tarihi:10.07.2018

(Sanal 22, 2018): Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme Manifestosu Kitap Kapağı

<http://www.artnet.com/artists/kazimir-malevich-2/11> Erişim Tarihi:

(Sanal 23, 2018): Son Fütürist Sergi 0.10'nun Afişi

<https://arzamas.academy/materials/1231> Erişim Tarihi:

(Sanal 24, 2017): Kazimir Malevich “Siyah Kare” 1915

<https://artchive.ru/kazimirmalevich/works> Erişim Tarihi:09.06.2017

(Sanal 25, 2017): Kazimir Malevich “Beyaz Üzerine Beyaz” 1919

<https://artchive.ru/kazimirmalevich/works> Erişim Tarihi: 09.06.2017

(Sanal 26, 2017): Hugo Ball “Karavan” Şiirini Okurken Giydiği Kübik Kostümü 1916

<https://esteticateatral.wordpress.com/2013/06/25/iv-vanguardias-4/> Erişim Tarihi: 12.04.2017

(Sanal 27, 2017): Marcel Yanko “Kabare Voltaire” 1916

<https://esteticateatral.wordpress.com/2013/06/25/iv-vanguardias-4/> Erişim Tarihi: 08.04.2017

(Sanal 28, 2018): Tristian Tzara “Dada Manifestosu 1918”

<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/index.htm> Erişim Tarihi: 08.04.2018

(Sanal 29, 2017): Marcel Duchamp “L.H.O.O.Q” 1919

<https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-lhooq-mona-lisa> Erişim Tarihi: 12.04.2017

(Sanal 30, 2018): Jean Arp “Rastlantısal Kanunlarına Göre Yerleştirilmiş Nesnelere” 1926

<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/objets-places-selon-lois-du-hasard-objects-placed-according-laws-chance> Erişim Tarihi: 13.04.2018

(Sanal 31, 2018): Jean Arp “Varyasyon III” 1932

https://artlandapp.com/what-is-dadaism/?nabe=4797008188276736:1&utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F Erişim Tarihi: 13.04.2018

(Sanal 32, 2017): Hans Arp “Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler”

<https://www.wikiart.org/en/jean-arp/untitled> Erişim Tarihi: 12.04.2017

(Sanal 33, 2017): Marcel Duchamp “Pisuar” 1917

<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/04.htm> Erişim Tarihi: 09.04.2017

(Sanal 34, 2017): Francis Picabia “Love Parade” 1917

<https://www.wikiart.org/en/francis-picabia> Erişim Tarihi: 08.04.2017

(Sanal 35, 2017): Francis Picabia “Machine Turn Quickly” 1917

<https://www.wikiart.org/en/francis-picabia> Erişim Tarihi: 08.04.2017

(Sanal 36, 2017): John Heartfield, “Goebbels’in Almanya’daki Yiyecek Kıtlığına Karşı Reçetesi; Ne, Sofranızda Domuz Yağı Ve Tereyağı Mı Eksik Yahudilerinizi Yesenize!” 1935

<https://www.icp.org/browse/archive/objects/aiz-9> Erişim Tarihi: 08.04.2017

(Sanal 37, 2017): John Heartfield, “Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda”, 1932

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-hitler-selaminin-anlami/3168> Erişim Tarihi: 08.04.2017

(Sanal 38, 2017): Hannah Höch, “Yemek Bıçağı Dada Almanya’nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor” 1920

<https://theartstack.com/artist/hannah-hoch/dada-ernst>
<http://www.dadart.com/dadaism/dada/022-dada-berlin.html> Erişim Tarihi:10.04.2017

(Sanal 39, 2017): Hannah Höch “Dada-Ciddiyet”, 1920

<https://theartstack.com/artist/hannah-hoch/dada-ernst>
<http://www.dadart.com/dadaism/dada/022-dada-berlin.html>

Erişim Tarihi:10.04.2017

(Sanal 40, 2017): John Heartfield ve George Grosz’un “Sanat Öldü Yaşasın Tatlin’in Yeni Makine Sanatı” sloganının bulunduğu pankart 1920

<http://www.dadart.com/dadaism/dada/022-dada-berlin.html> Erişim Tarihi: 23.04.2017

(Sanal 41, 2018): Walter Gropius, Bauhaus Manifesto ve Program 1919 Tasarım: Lyonel Feininger

<http://chrismullaney.com.au/architecture/bauhaus-manifesto-walter-gropius/> Erişim Tarihi: 04.05.2018

(Sanal 42, 2018): Bauhaus Cam Atölyesi 1923

<https://www.bauhaus100.de/en/past/works/education/index.html> Erişim Tarihi: 04.05.2018

(Sanal 43, 2018): Bauhaus Metal Atölyesi 1923

<https://www.bauhaus100.de/en/past/works/education/index.html> Erişim Tarihi: 04.05.2018

(Sanal 44, 2017): Walter Gropius, “Weimar Bauhaus Direktör Ofisi” 1923

<http://www.pencil.com/museum.php?p=893462641480> Erişim Tarihi: 08.07.2017

(Sanal 45, 2017): Bauhaus Okulu Tasarımları

<https://mymagicalattic.blogspot.com/2016/01/bauhaus-archive-permanent-exhibition-at.html>
Erişim Tarihi: 08.07.2017

(Sanal 46, 2017): Bauhaus Okulu Tasarımları

<https://mymagicalattic.blogspot.com/2016/01/bauhaus-archive-permanent-exhibition-at.html>
Erişim Tarihi: 08.07.2017

(Sanal 47, 2017): Bauhaus Oklu Tasarımları

<https://mymagicalattic.blogspot.com/2016/01/bauhaus-archive-permanent-exhibition-at.html>
Erişim Tarihi: 08.07.2017

(Sanal 48, 2017): Bauhaus Atölyelerinden Görüntüler

<https://www.bauhaus100.de/en/past/works/education/index.html> Erişim Tarihi: 08.07.2017

(Sanal 49, 2017): Bauhaus Kursu Çalışma Planının Diyagramı

<https://www.theartstory.org/artist-itten-johannes.htm> Erişim Tarihi:18.08.2017

(Sanal 50, 2017): Bauhaus Okulu, Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928

<http://www.albersfoundation.org/teaching/josef-albers/chronology/overview/>

Erişim Tarihi:18.08.2017

(Sanal 51, 2017): Vorkurs Öğrenci Çalışmaları

<http://www.ariesharon.org/BauhausDessau/The-Vorkurs/i-VTNs5fg>

Erişim Tarihi:18.08.2017

(Sanal 52, 2017): Johannes Itten Nefes Egzersizi Eğitimi

<https://www.theartstory.org/artist-itten-johannes.htm> Erişim Tarihi:17.08.2017

(Sanal 53, 2017): Bauhaus Baskı Atölyesi

<https://www.bauhaus100.de/en/past/teaching/workshops/index.html> Erişim Tarihi:
17.08.2017

(Sanal 54, 2017): Oskar Schlemmer “Logo Bauhaus” 1922

<http://www.cultier.es/bauhaus-la-primera-escuela-de-diseno-del-siglo-xx/> Erişim Tarihi:
03.08.2017

(Sanal 55, 2017): Marangozluk Atölyesi

<http://www.penccil.com/museum.php?p=893462641480> Erişim Tarihi: 19.08.2017

(Sanal 56, 2017): Marcel Breuer Wassily Sandelyesi

<http://www.penccil.com/museum.php?p=893462641480> Erişim Tarihi: 19.08.2017

(Sanal 57, 2017): Bauhaus Fotoğraf Atölyesi

<https://mymagicalattic.blogspot.com/2016/01/bauhaus-archive-permanent-exhibition-at.html>
Erişim Tarihi: 19.08.2017

(Sanal 58, 2017): Lazslo Moholy-Nagy “Kendi Portresi” Fotogram

<http://www.penccil.com/museum.php?p=842825584895> Erişim Tarihi: 19.08.2017

(Sanal 59, 2017): Paul Klee Bauhaus Sınıf Çalışmaları 1923

<http://zeroequalstwo.net/color-and-i-are-one-paul-klees-personal-notebooks-online/> Erişim Tarihi: 20.08.2017

(Sanal 60, 2017): Realist Manifesto 1920

<https://www.moma.org/collection/works/173291> Erişim Tarihi: 30.07.2017

(Sanal 61, 2017): Alexander Rodchenko “Geleceğin Kenti” 1921

<http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-devrimci-karnaval-mimarligi/3675> Erişim Tarihi: 31.07.2017

(Sanal 62, 2017): Vladimir Tatlin “III. Enternasyonel Anıtı” 1919 - 1920

<https://arkinetblog.wordpress.com/2010/03/11/monument-to-the-third-international-vladimir-tatlin/> Erişim Tarihi: 31.07.2017

(Sanal 63, 2017): Bir Gösteri Geçidi Sırasında Sergilenen Tatlin Kulesi Maketi Leningrad 1 Mayıs 1925

<http://www.counterfire.org/component/content/article?id=18760:art-and-politics-in-revolutionary-russia-part-1> Erişim Tarihi: 30.07.2017

(Sanal 64, 2017): Vladimir Tatlin “Letatlin 1” 1929-1931

<https://www.wikiart.org/en/vladimir-tatlin> Erişim Tarihi: 31.07.2017

(Sanal 65, 2017): Vladimir Tatlin “Kontr- Rölyef” 1915

<https://www.wikiart.org/en/vladimir-tatlin> Erişim Tarihi: 31.07.2017

(Sanal 66, 2017): Naum Gabo “Sütun” 1921

<http://www.artfortune.com/naum-%28pevsner%29-gabo/artist-83526/>

Erişim Tarihi: 31.07.2017

(Sanal 67, 2017): Antoine Pevsner, “Algılanan Zemin” 1938

http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=270&page=
Erişim Tarihi: 31.07.2017

(Sanal 68, 2017): 131: Naum Gabo “Doğrusal Konstrüksiyon No: 2”

<https://www.wikiart.org/en/naum-gabo/spiral-theme-1941> Erişim Tarihi: 29.07.2017

(Sanal 69, 2017): Naum Gabo “Sarmal Konu”

<https://www.wikiart.org/en/naum-gabo/spiral-theme-1941> Erişim Tarihi: 29.07.2017

(Sanal 70, 2017): El Lissitzky “Wendingen” 1921

<https://www.wikiart.org/en/el-lissitzky> Erişim Tarihi: 01.08.2017

(Sanal 71, 2017): “OBMOKhU Sergisi” 1921

<http://narrativemachines.tumblr.com/post/68196494589/obmokhu> Erişim Tarihi: 01.08.2017

(Sanal 72, 2017): Aleksandr Rodçenko “Siyah Üstüne Siyah” 1918

<https://www.moma.org/collection/works/78848> Erişim Tarihi: 01.08.2017

(Sanal 73, 2017): Aleksandr Rodçenko “Saf Kırmızı Saf Mavi Saf Sarı” 1921

<https://theuntitledartblog.com/tag/alexander-rodchenko/> Erişim Tarihi: 02.08.2017

(Sanal 74, 2017): Rodchenko, “Leningrad Devlet Yayınevi” 1925

<http://www.hypocritedesign.com/alexander-rodchenko/> Erişim Tarihi: 02.08.2017

(Sanal 75, 2017): Alexander Rodchenko, “Bunun Hakkında” Fotomontaj 1923

<http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/> Erişim Tarihi: 02.08.2017

(Sanal 76, 2017): Alexander Rodchenko “Mayakovski’nin şiiri Pro Eto için hazırlanan fotomontaj çalışması” 1923

<http://blog.typogabor.com/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/> Erişim Tarihi: 01.08.2017

(Sanal 77, 2017): El Lissitzky “Proun Odası” 1923

https://monoskop.org/El_Lissitzky Erişim Tarihi: 07.08.2017

(Sanal 78, 2017): De Stijl Dergisi 1917

http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/001/001/index.htm Erişim Tarihi: 18.09.2017

(Sanal 79, 2017): De Stijl Manifestosu 1918

<http://manifestos.mombartz.com/de-stijl/> Erişim Tarihi: 18.09.2017

(Sanal 80, 2017): Piet Mondrian “Composition C”, 1935

<https://www.piet-mondrian.org/piet-mondrian-paintings.jsp> Erişim Tarihi: 21.09.2017

(Sanal 81, 2017): Gerrit Rietveld Kırmızı Mavi Sandalye 1917

<https://www.entoen.nu/pl/stijl> Erişim Tarihi: 23.09.2017

(Sanal 82, 2017): Piet Mondrian “Sarı, Kırmızı ve Mavi Kompozisyon II” 1930

<https://www.piet-mondrian.org/piet-mondrian-paintings.jsp> Erişim Tarihi: 23.09.2017

(Sanal 83, 2017): Piet Mondrian “Açık Renkli Dama Tahtasındaki Kompozisyon”

<https://www.piet-mondrian.org/piet-mondrian-paintings.jsp> Erişim Tarihi: 24.09.2017

(Sanal 84,2017): Piet Mondrian, “Artı ve Eksi Kompozisyon”, 1917

<https://www.piet-mondrian.org/piet-mondrian-paintings.jsp>

(Sanal 85,2017): Van Doesburg, “Kompozisyon 10”, 1918

<https://www.wikiart.org/en/theo-van-doesburg> Erişim Tarihi: 23.09.2017

(Sanal 86, 2017): Van Doesburg, “Kağıt Oynayanlar” 1917

<https://www.wikiart.org/en/theo-van-doesburg> Erişim Tarihi: 23.09.2017

(Sanal 87, 2017): Van Doesburg “Kompozisyon 9: Kağıt Oynayanlar,” 1917

<https://www.wikiart.org/en/theo-van-doesburg> Erişim Tarihi: 23.09.2017

(Sanal 88, 2017): Van Doesburg, İnek, 1917

http://www.paintgallery.net/theo_van_doesburg.htm Erişim Tarihi: 24.09.2017

(Sanal 89, 2017): Van Doesburg, İnek, 1918

http://www.paintgallery.net/theo_van_doesburg.htm Erişim Tarihi: 24.09.2017

(Sanal 90, 2017): Piet Mondrian “Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon”, 1921

<https://www.piet-mondrian.org/piet-mondrian-paintings.jsp> Erişim Tarihi: 25.08.2017

(Sanal 91, 2018): Sürealist Manifesto 1924

- http://surrealism.website/early_history.html Erişim Tarihi: 08.11.2018
- (Sanal 92, 2018): Andre Masson “Balıklar Savaşı” 1926
- http://www.all-art.org/history580-3_Surrealist_Art4.html Erişim Tarihi: 14.10.2018
- (Sanal 93, 2018): Andre Masson, “Dünya” 1939
- <https://surrealism.website/Masson.html> Erişim Tarihi: 14.10.2018
- (Sanal 94, 2018): Andre Masson “Otomatik Çizim” 1924
- <https://surrealism.website/Masson.html> Erişim Tarihi: 14.10.2018
- (Sanal 95, 2018): Andre Masson “Otomatik Çizim” 1924
- <https://surrealism.website/Masson.html> Erişim Tarihi: 14.10.2018
- (Sanal 96, 2018): Andre Masson “Kuşların Doğumu” 1925
- <https://surrealism.website/Masson.html> Erişim Tarihi: 14.10.2018
- (Sanal 97, 2018): Andre Masson “Otomatik Çizim” 1924
- <https://surrealism.website/Masson.html> Erişim Tarihi: 14.10.2018
- (Sanal 98, 2018): Max Ernst “Doğal Tarih” Frotoj 1926
- <https://www.moma.org/collection/works/94254> Erişim Tarihi: 12.10.2018
- (Sanal 99, 2018): Meret Oppenheim “My Nurse” 1936
- https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/ Erişim Tarihi: 21.10.2018
- (Sanal 100, 2018): Meret Oppenheim “Kürk Kaplı Çay Fincanı” 1936
- https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/ Erişim Tarihi: 21.10.2018
- (Sanal 101, 2018): Sürrealist Rüya Seansı
- <http://www.e-skop.com/skopdergi/neoplatonizm-ve-avangard/3924> Erişim Tarihi 27.10.2018
- (Sanal 102, 2018): Robert Desnos Rüya Seansında, Nadja
- <http://www.e-skop.com/skopdergi/neoplatonizm-ve-avangard/3924> Erişim Tarihi 27.10.2018
- (Sanal 103, 2018): Salvador Dali Belleğin Sürekliliği 1931

<https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931> Erişim Tarihi 27.10.2018

(Sanal 104, 2019): İkinci Surrealist Manifesto 1929

http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/DadaSurrealism/Surr_readings.htm Erişim Tarihi 13.11.2018

(Sanal 105, 2018): Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi 1925

<http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-surrealist-arastirmalar-burosu-bildirisi/1871>

Erişim Tarihi 29.10.2018



EKLER**EK 1) Uzman Görüşme Formu****UZMAN GÖRÜŞME FORMU**

Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-iş Eğitimi Bilim Dalında Doktora öğrencisiyim. Danışmanlığımı Prof. Dr. Melek GÖKAY'ın yürüttüğü “Sanat Manifestolarının Lisans Eğitim Programına Etkisinin İncelenmesi” konulu bir tez hazırlıyorum. Bu konuyla alakalı olarak alanında uzman siz değerli hocalarımdan görüş ve bilgilerinden yararlanmak istiyorum.

Doktora Öğrencisi Naciye BOZDOĞAN

Sizinle gerçekleştireceğimiz bu görüşme bir doktora tez çalışmasının verilerini oluşturacağı için önem taşımaktadır. Araştırmanın amacı, ülkemizde “Sanat Manifestolarının Lisans Eğitim Programına Etkisi” üzerine hazırlanmış sorularla cevap bulmaktır. Görüşme, sanat manifestolarına ilişkin sizin düşüncelerinizi ve deneyimlerinizi öğrenmek amacıyla hazırlanmış soruları içermektedir. İzin verdiğiniz takdirde yapılan ses kayıtlarında yer alan görüş ve deneyimleriniz yalnızca bilimsel veri olarak kullanılacaktır.

- Bu görüşme sürecinde söyleyeceklerinizin tümü gizlidir. Bu bilgileri araştırmacının dışında herhangi bir kimsenin görmesi mümkün değildir. Ayrıca araştırma sonuçları yazılırken kendi özel istekleri olmadığı takdirde görüşülen bireylerin isimleri kesinlikle rapora yansıtılmayacaktır.
- Başlamadan önce, bu söylenenlerle ilgili olarak belirtmek istediğiniz bir düşünce ya da sormak istediğiniz bir soru var mıdır?
- Eğer sakıncası yoksa görüşmeyi izin verirseniz kaydetmek istiyorum.
- Bu görüşmenin yaklaşık bir saat süreceği tahmin edilmektedir.

Unvanı, Adı Soyadı:

Üniversite:

Görüşme Tarihi:

Görüşme Formu

1. Sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında teorik ve uygulama derslerinde sanat manifestolarının yeri ve önemi hakkında neler söyleyebilirsiniz?
 2. Sanat manifestoları bir ders olarak eğitim programlarında yer almalı mıdır? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?
 3. Derslerinizi sanat akımları veya sanat akımlarına ait manifestolar ile ilişkilendirir misiniz? Bu ilişkilendirmeyi nasıl yapıyorsunuz?
 4. Eğitim programında “manifesto yazma” veya “eleştiri yazısı yazma” gibi bir konu olması gerektiğini düşünüyor musunuz? Neden?
 5. Sizce öğrencilerin resimlerini açıklayan metinler veya eleştiri yazıları, bir manifesto niteliği taşır mı? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?
 6. Uygulama derslerinde (Ana Sanat-Resim Atölye gibi), öğrencileriniz estetik yönelimlerini belirlerken veya bitirme projesi konularını oluştururken sanat manifestolarını okuyup tartışır mısınız? Bu uygulamayı nasıl yapıyorsunuz?
 - a-Öğrencilerinizin yapmış oldukları eserlerini açıklama metni, eleştiri yazısı, manifesto gibi yazılarla ifade etmelerini ister misiniz? Nasıl bir yönlendirme yapıyorsunuz?
 - b-Öğrencileriniz eserlerini açıklama metinleri, eleştiri yazısı veya manifesto gibi yazdıkları yazıları çalışmalarına yansıtabiliyorlar mı?
 7. Yirminci yüzyıl sanat manifestolarının (politika, ekonomi, toplumsal olaylar, edebiyat, performans, tiyatro, mimari, görsel sanatlar, müzik vb.) birçok disiplini içermesi özelliği göz önüne alındığında derslerinizde, ülkemizde ve dünyada yaşanan politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları tartışır mısınız? Bu olayları siz ve öğrencileriniz dersle nasıl ilişkilendiriyorsunuz?
 - a-Öğrencilerinizin politik, ekonomik, sosyal ve güncel olayları eserlerine yansıtma çalışmalarında onlara bir özgürlük tanır mısınız? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?
 - b-Sanat manifestolarının disiplinler arası özelliğini göz önüne alarak, derslerinizde öğrencilerinizi çağdaş sanatın farklı disiplinlerinde farklı yöntem ve teknikleri kullanmaları konusunda yönlendirme yapar mısınız? Bu yönlendirmeyi nasıl yapıyorsunuz?
- Son olarak eklemek istediğiniz görüşleriniz nelerdir?



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Adı Soyadı:	NACİYE BOZDOĞAN	İmza:	
Doğum Yeri:	KAHRAMANMARAŞ/TÜRKOĞLU		
Öğrenim Durumu			
Derece	Okulun Adı	Program	Yer Yıl
Lisans	Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi	Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği ABD.	Konya 2001-2005
Yüksek Lisans	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitim Bilim Dalı	Konya 2006-2009
İş Deneyimi:	2006-2013 Milli Eğitim Bakanlığı Görsel Sanatlar Öğretmeni 2013-2015 Öğretim Görevlisi-Bolu Abantİzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim görevlisi (2015- Halen devam ediyor) Yalova Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi		
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Prof. Dr. Melek GÖKAY, Prof. Dr. Hüseyin ELMAS, Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU, Dr. Öğr. Üyesi Ayşe OKUR		
Tel:	0 226 815 62 00		
e-posta	ncybozdogan@gmail.com		